

**TA**





# TRIVIA ASYMMETRICA

Foto Monica van der Stap

# **TRIVIA ASYMMETRICA**

**Kleine encyclopedie van de wereldgeschiedenis**

Structureel complement  
Eerste en enige deel

**Frans de Haan**



*Voor Liesbeth <Zie: zij, haar, de ander>*





## **Amuse-gueules**

De triomf van het verstand is juist gelegen in de erkenning dat het zijn tijd niet moet verliezen met exercities als het verklaren van de wereld, maar dat het zich moet wijden aan het betrekkelijke. \* Francis Ponge

Ook de meest postmoderne en eclecticische citatenrover wandelt het verleden binnen met een topografie in het hoofd. \* Maarten Doorman

Zwoegers aller landen, gaat uiteen! De oude boeken hebben het mis. De wereld is gemaakt op zondag. \* Vladimir Nabokov

Het moet mogelijk zijn een boek te schrijven dat zowel gedenkschrift als geschiedenis als filosofisch essay als fictie tegelijk is. \* M. Ignatieff

I believe that in the struggle for existence organisms developed a sense of order not because their environment was generally orderly but rather because perception requires a framework against which to plot deviations from regularity. To anticipate the simplest example of this relationship, it is the break in the order which arouses attention and results in the elementary visual or auditory accents which often account for the interest of decorative and musical forms. \* E.H. Gombrich

CITAAT - het onjuist aanhalen van de woorden van iemand anders. \* Ambrose Bierce

*Over de amuse-gueules <en de noten in dit schotschrift>*

Francis Ponge. Proëmia. Vertaling Piet Meeuse. De Bezige Bij. Amsterdam. 1991. <Wie kan hem helpen aan 'Namens de dingen' van dezelfde auteur, dat in geen enkel antiquariaat is te vinden>

\*

Maarten Doorman. Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst. Bert Bakker. Amsterdam. 1994. Terzijde, Oscar Wilde zei reeds: 'Een plattegrond zonder Utopia is het niet waard om te bekijken.' Geciteerd door Sandra Smalenburg in 'Een eiland zonder onrecht', een artikel over de Biënnale van Venetië in NRC Handelsblad van 20/06/03. Tweede terzijde: enige verbazing over het aantal citaten in dit pamflet is niet strikt noodzakelijk. Wilt Idema: Wie zijn artikelen doorspekt met citaten kan nog wel eens het verwijt te horen krijgen dat hij of zij geen geleerde is maar een omgevallen boekenkast. Daarom vertellen de meeste onderzoekers liever na in eigen woorden, zoals ze dat op de lagere school hebben geleerd, en wordt maar al te vaak de briljante scherpte van de oorspronkelijke formulering verdoezeld uit angst beschuldigd te worden van een gebrek aan oorspronkelijkheid. De op 19 december van het afgelopen jaar overleden geleerde Qian Zhongshu (geb. 1910) werd blijkbaar niet gehinderd door de angst uitgemaakt te worden voor een omgevallen boekenkast. Zijn gehele wetenschappelijke werk is opgebouwd uit een kunstig weefsel van citaten. In dit geval is het trouwens beter te spreken van een ontketende bibliotheek want hij citeerde niet alleen vrijelijk uit alle genres van de pre-moderne Chinese literatuur maar ook uit bronnen en studies in het Grieks, Latijn, Engels, Frans, Duits, Italiaans en Spaans. NRC Handelsblad 20/02/99.

\*

Vladimir Nabokov. Geheugen, spreek. Vertaling Rien Verhoef. De Bezige Bij. Amsterdam. 1992. Het citaat leidt tot de vraag waar 'zondag' nu precies voor staat. Volgens velen was dat de verdiende, paradijselijke rust na een week hard werken. Zie onder andere Rudy Kousbroek in de inleiding bij zijn vertaling van 'Stijloefeningen' van Raymond Queneau: "Het grote wonder <en dat voor een godloochenaar als Kousbroek> van de atmosfeer van de romans van Queneau bestaat in mijn oog uit het oproepen van een soort onschuld, een geluksschemering, een paradijselijke vredigheid. Het opzettelijke daarvan mag blijken uit het motto dat Queneau heeft gebruikt voor zijn onvergetelijke roman *Le Dimanche de la Vie*; het is een citaat van Hegel dat oorspronkelijk sloeg op de 'naïeve vrolijkheid en spontane vreugde' zoals die te zien is op oud-Hollandse schilderijen: '... dat is de Zondag des levens, die alles met alles verzoent en verwijdert wat slecht is; mensen begiftigd met een zo goed humeur kunnen niet echt boos of slecht zijn.'" <Die verzoenende houding kunnen helaas weinig mensen opbrengen; Kousbroek niet en hij evenmin. Anderzijds moet zijn militante toon niet verkeerd worden begrepen; ook hier geldt namelijk dat het rekkelijke betrekkelijke uiteindelijk superieur is aan het prestigieuze precieze. Zie ook het levensmotto van de historicus A.J.P. Taylor: 'Strong opinions, weakly held'>

\*

M. Ignatieff in een interview met Bas Heijne. Het is niet waar dat schrijvers uiting geven aan hun tijd. Vrij Nederland 25/05/91, pp. 81-82, 86. Het echte citaat luidt aldus: "Het moet mogelijk zijn een roman te schrijven die zowel gedenkschrift als geschiedenis als filosofisch

essay als fictie tegelijk is. In 'The Russian Album' heb ik wel een aanzet gegeven: de familieherinneringen laat ik voorafgaan door beschouwende opmerkingen over familiefoto's, over het wezen van de herinnering en de aard van ballingschap. En een deel van de historische werkelijkheid heb ik moeten reconstrueren als een romancier. Abstracties zoals je ze in essays aantreft ontleen hun kracht aan het voortdurend heendraaien om een kleine kern van zéér persoonlijke ervaringen. Daaraan worden dan, vaak onterechte, algemeenheden ontleend. Naarmate ik ouder word, neemt mijn wantrouwen tegen dit soort algemene uitspraken toe, ook die van mijzelf. In een essay wordt het particuliere vaak vermomd als het universele, terwijl een roman juist universeel kan zijn door slechts één specifieke situatie te beschrijven. De kracht van de meest opwindende hedendaagse literatuur ligt volgens mij dan ook in het bewustzijn van de verschillende perspectieven die de taal biedt. Het gevaar van abstracties is dat je uiteindelijk over niets praat, het gevaar van het particuliere is dat je in laatste instantie alleen nog over jezelf praat." Voor de goede orde: deze verzameling papier, deze encyclopedie, dit manifest, is geen pijp en evenmin een roman. Hij heeft al die jaren volgehouden dat hij werkte aan een geannoteerd telefoonboek of, in een nog vrolijker bui, een uit de hand gelopen Sinterklaas-gedicht-cum-surprise. Maar wat is dan het kado. Hij zelf in de vorm van een reis van Proloog naar Epiloog! Hij zelf verkleed als een verzameling papier, altijd onder handbereik, ter compensatie voor zijn lijfelijke afwezigheid tijdens het tekstvlindersvangen. Het doet hem deugd te lezen dat Raymond Queneau als een soort encyclopedische straatveger jaren heeft gewerkt aan zijn 'grote boek', de 'Encyclopedie der inexacte wetenschappen', waarin hij het werk van een aantal literaire gekken verzamelde. <Raymond Queneau. Mijn moeder zong. Samengesteld, vertaald en geannoteerd door Jan Pieter van der Sterre. De Arbeiderspers. Amsterdam-Antwerpen. 1999> Uit zelfbescherming weigert hij na te denken over de vraag of het lezen van die encyclopedie een waar genot is. Dat geldt voor meer boeken. <Rem Koolhaas/S, M, L, XL> <Douglas R. Hofstadter/Gödel, Escher, Bach> <Walter Benjamin/Das Passagen-Werk> <Peter Sloterdijk/Sferen> <Gustave Flaubert/Bouvard et Pécuchet> <Sarah Emily Miano/Encyclopedie van sneeuw> Het boek als 'Fundgrube', een grabbelton vol volledig volmaakte oneetbare perziken.

\*

E.H. Gombrich. The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art. Phaidon. London. 1994, p.XII. Een ander citaat (p.X): The arrangement of elements according to similarity and difference and the enjoyment of repetition and symmetry extend from the stringing of beads to the layout of the page in front of the reader, and, of course, beyond to the rhythms of movement, speech and music, not to mention the structures of society and the systems of thought. Hier maakt niet de herhaling maar het verschil het verschil.

\*

Ambrose Bierce. Het duivels woordenboek. Vertaald en samengesteld door Else Hoog. Met een voorwoord van Arjan Peters. Uitgeverij Contact. Amsterdam/Antwerpen. 2002, p. 26.

\*

Tenslotte. Een noot over noten. Over de geheime levens van een noot. Over de noten in dit pamflet. Een noot is meer dan alleen een verwijzing naar een verifieerbare bron. Een noot kan ook een eigen wil hebben, een eigen leven leiden. Dat leven kan zelfs zó groots en meeslepend zijn, dat de oorspronkelijke tekst verbleekt en wordt weggedrukt. Een

voorbeeld daarvan is de satire 'Noten ohne Text' van Gottfried Wilhelm Rabener uit 1743. Bijna 250 jaar later is deze grap min of meer herhaald door Peter Cornell in zijn boek 'De paden naar het paradijs. Noten bij een verloren manuscript' <in het Nederlands vertaald [en uiteraard geannoteerd] door Atte Jongstra. Athenaeum-Polak & Van Genneep. Amsterdam. 2003> In het voorwoord schrijft Cornell dat deze noten onderdeel zijn van een project waar een geheimzinnige bezoeker van de Koninklijke Bibliotheek in Humlegården drie jaar aan heeft gewerkt en dat de tekst zelf om onopgehelderde redenen verloren is gegaan. Cornell zou zich hebben beperkt tot het rangschikken van de noten van die onbekende schrijver. Hij verdenkt Jongstra er echter ernstig van nog een niveau aan deze grap te hebben toegevoegd: het kan niet anders zo zijn dan dat Jongstra, al of niet met toestemming van Peter Cornell, het gehele boek zelf heeft geschreven. Maar er is geen recensent die dat suggereert. Terug naar het wezen, het dilettantische karakter van de noot. Een tekst moet stram in de houding staan vanwege de vereiste logica van de redeneringen, van de hoofdstukken, van de vormgeving; eisen waaraan een noot niet hoeft te voldoen. De tekst kijkt daarom vaak jaloers naar de noten die iets verderop aan het dollen zijn tijdens hun speelkwartier. Een noot bij dit pamflet zou kunnen zijn dat hij eerder noten dan tekst op zijn zang heeft. Hij houdt van noten, al heel lang. <Om precies te zijn: sinds hij de 65 pagina's noten onder ogen kreeg waarmee Michael Lipton zijn studie Why Poor People Stay Poor. A study of urban bias in world development. Temple Smith. London. 1978. heeft verrijkt. Jammer dat zo veel arme sloebbers die noten nooit zullen lezen, zelfs niet kunnen eten> Noten bieden een spannende vrijplaats voor gedachten vlak na hun lancering, ze hebben hun doel nog niet bereikt maar het is twijfelachtig of zij nog kunnen worden bijgestuurd. <Kees Fens over Montaigne: Misschien heeft hij zijn essays wel geschreven om die citaten te voorschijn te schrijven. Wat een plezier in het doorgeven van onvoltooide interpretaties. De enige prikkel tot schrijven! de Volkskrant 01/12/95> Ook is het volgens hem volkomen legitiem om complete veldslagen in noten uit te vechten; in dat geval kunnen de halfzachte struisvogels gewoon doorlezen en de ware waarheidsvrienden heen en weer bladerend zich verkneukelen over de slachtoffers die her en der vallen. Dat leidt tot een tweede dimensie van de noot, meneer de voorzitter. Dat is de kwestie van de ordening. Op het meest basale niveau kan worden gekozen tussen de voetnoot en de eindnoot. Eindnoten kunnen aan het einde van een paragraaf of een hoofdstuk worden geplaatst, maar ook aan het einde van een geschrift. <zie Lipton> Maar de lezer kan ook aan het werk worden gezet, bijvoorbeeld door alle noten in een hoge hoed te gooien en door een notoire notaris de noten één voor één weer te voorschijn te laten toveren. Leve de willekeurigheid. Een andere verwarrende methode is de chronologische, zoals de nummering van de huizen in Tokio, waar het laatst gebouwde huis het hoogste nummer krijgt, zodat adres nummer 17 heel wel naast nummer 233 kan liggen. <Arnold Koper. Lustoord van het wilde wonen. de Volkskrant 09/11/2000. Naar aanleiding van de expositie *Towards Totalscape* in het NAI> De kroon op het zoekwerk is te vinden bij Georges Perec. Zie het nawoord van Rokus Hofstede bij Georges Perec. Ik ben geboren. Arbeiderspers. Amsterdam. 2003, p. 236. Hofstede gaat daar, geïnspireerd door de grappenmakers van Oulipo, in op de mogelijke ordeningsprincipes voor de vele teksten in dat boek: een thematische opzet, een chronologische opzet, een uitgeefhistorische opzet, maar de meest verleidelijke variant is een Oulipaanse opzet, waarbij Perecs geboortedatum wordt gerelateerd aan de som van de in de teksten voorkomende letterwaarden (a=1, b=2, etcetera), of waarbij de afstand van de in tekst genoemde locaties tot de Rue Vilin bepalend is, of de frequentie van de lettercombinatie 'GP' in de teksten, of de lengte van de stukken of die van de titels of ... gewoon ... een alfabetische ordening van de titels. Maar lezer, wees gerust, alle noten staan hier keurig op hun enig juiste plaats.

\*

# INDEX LIBRORUM OBLIGATORUM

I  
PROLOOG  
17 - 18

II  
ENTR'ACTE(S)  
19, etcetera

III  
MANIFEST  
21 - 23

IV  
HET ONTSTAAN, HET WEZEN EN HET VERGAAN DER DINGEN  
25 - 468

IV/1  
Mysterium cosmographicum  
Sterren stralen overal  
29 - 59

IV/2  
Ab ovo  
Uit het ei gekropen  
63 - 68

IV/3  
Horror vacui  
Niet met de muziek mee  
71 - 74

IV/4  
Festina lente  
Trage dans  
77 - 86

IV/5  
Sator arepo tenet opera rotas  
Van oerkreet tot toespraak  
89 - 95

IV/6  
Cibus cibo melior  
Tussen Kaatje en Febo  
101 - 107

IV/7  
Homo homini lupus  
Ruilen en huilen  
111 - 125

IV/8  
Mens sana in corpore sano  
De tango van lichaam en geest  
129 - 163

IV/9  
Nimium ne crede colori  
Versieren en versierd worden  
167 - 189

IV/10  
Ubi bene, ibi patria  
De wereld van bovenaf en binnenuit  
193 - 209

IV/11  
Natura architecturae magistra  
Wereldreis door maquette  
213 - 253

IV/12  
Beatus ille homo  
Man, vrouw, kinderen  
257 - 268

IV/13  
Fallacia optica  
Je leest niet wat je ziet  
271 - 281

IV/14  
Et in arcadia ego  
Lui languit liggen  
285 - 302

IV/15  
Vice versa  
Van baobab tot polder  
305 - 317

IV/16

Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo  
Buitenkant wordt binnenkant  
321 - 335

IV/17

Camera obscura  
De kwadratuur van het vierkant  
339 - 363

IV/18

Nescire quaedam magna pars sapientiae est  
De zekerheid van een stier in een labyrint  
367 - 383

IV/19

Navigare necesse est  
Varen, reizen en verdwalen  
387 - 392

IV/20

Auto omnia, auto nihil  
Achteruit reizen  
395 - 405

IV/21

Solem orientem plures adorant quam occidentem  
Over angst en afstand in Japan  
409 - 434

IV/22

Tertium non datur  
Logisch resumé  
437 - 447

IV/23

Non omnis moriar  
Geef hem een zachte dood  
451 - 468

V

EPILOOG

469 - 470





**I**

**PROLOOG**

\*

Uit de bonte, in zichzelf verstrikte kluwen van handelingen, verplaatsingen, voorkeuren, ontmoetingen, waarnemingen, gedachten en geneugten bedenkt hij zich een vangnet waarin zijn trivia als memorabilia worden gevangen en opgevist. Aan de kade sorteert hij alles, gehurkt of op zijn knieën. Op lengte, kleur, soortelijk gewicht, voedzaamheid, intensiteit en stekeligheid. Van een afstand bekijkt hij de stapels, zijn verzameling, zijn encyclopedie, zijn museum, zijn mausoleum. Zijn blik dwaalt rond over de gevonden voorwerpen. Hij ziet dat alles goed is. Zo zou hij het doen. Zo doet hij het, deze keer. Maar zoals elk vangnet willekeurige slachtoffers maakt, zo zou elke volgende vangst een andere verzameling opleveren.

\*

## II

### ENTR'ACTE(S)

\*

Wat hem frappeert: de ogenschijnlijke betekenis der woorden. Hij spreekt, hij denkt het zijne. Hij schrijft, hij leest iets anders. Zijn verlangen naar harmonie en precisie, naar een definitieve morfologie van begrippen in tijd en ruimte kwam tot uiting in de adressering van de brieven die hij vroeger aan zichzelf schreef: voornaam, tussenvoegsel, achternaam, straatnaam, nummer, woonplaats, land, werelddeel, hemellichaam. Later, anders en elders, zou hij ongevraagd horen dat voornaam, tussenvoegsel, achternaam, straatnaam, nummer, woonplaats, land, werelddeel en hemellichaam niet zonder meer een zinvol geheel vormen. Dat was een hele schok. Dat kon hij zich nog goed herinneren. Nog een verdieping op de toren van Babylon. [Noot II,1]

[Noot II,1: Sommigen zijn nooit losgekomen van dat verlangen en dat is maar goed ook. Zoals Arthur O. Lovejoy <nomen est omen> en diens speurtocht naar de morfologie van een begrip, idee of theorie "through all the provinces of history in which it appears", vastgelegd in zijn boek "The Great Chain of Being". Zie Maarten Doorman. O.c. pp. 25-26. Zie ook Ricardo Reis: Maar de precies / Gegeven aandacht / Aan uiterlijk en eigenschap der dingen / Is een veilig thuis. Fernando Pessoa/Ricardo Reis. Oden. Vertaling August Willemsen. De Arbeiderspers. Amsterdam/Antwerpen. 2002, pp. 104-105. Nee, dan liever Maarten Biesheuvel: Liefde moet je uitstralen, je moet altijd een kacheltje zijn. Je moet niet als Gerard Reve op geniale wijze spreken van de zinloosheid des levens, maar van "the incomprehensibility of all events between all human beings, human beings and animals, between stars and suns and planets." Maarten Biesheuvel. Herinnering aan Poll. In: Oude geschiedenis van Pa die leefde als een dier want hij schaamde zich nergens voor en hij was erg praktisch. Meulenhoff. Amsterdam. 2002, p. 43.]

\*

**III**  
**MANIFEST**

\*

Een spook <een hemelse wolk> waart door Europa <het universum> - het spook van het communisme <de asymmetrie>. Alle machten van het oude Europa <van de vermoede wereld der voorspelbaarheid> hebben zich tot een heilige drijfjacht tegen dit spook verbonden, de paus <de paus> en de tsaar <Vincent Icke>, Metternich <Endemol> en Guizot <Josef Albers>, Franse radikalen <chaos-profeten> en Duitse politiemannen <parlementariërs aller landen>. Waar is de oppositiepartij <de verzameling van eenzame fijnproevers>, die niet door haar regerende tegenstanders <Volvo-rijders> als communistisch <triviale quasi-quatsch> is gedoodverfd, waar de oppositiepartij <de maximale perceptionisten>, die niet de meer vooruitstrevende mannen van de oppositie <de goedkope brillo-boys van het postmodernisme>, zowel als haar reactionaire tegenstanders <de fans van prins Charles> het brandmerkende verwijt van het communisme <het anti-centralisme> voor de voeten heeft teruggeworpen?

Uit dit feit vloeien twee dingen <vloeit een oceaan van waarnemingen over het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen> voort. Het communisme <de gesublimeerde noodzaak van deviantie en eigenzinnigheid> wordt reeds door alle Europese machten <huisvrouwen> als een macht <een fraai maar onhandig keukentrapje naar een beter universum> erkend. Het is hoog tijd dat de communisten <de puntenwolk van kritisch solitaire dagdromerige scribenten> hun opvattingen <kanttekeningen bij een leeg vel papier>, hun oogmerken <twijfels omtrent de vormvastigheid van pollepels>, hun tendenties <tijdelijke onvrede met de wereld als wil en voorstelling> openlijk voor de gehele wereld <de lezers van dit pak van Sjaalman> ontvouwen en tegenover het sprookje <het fictieve scheppingsverhaal> van het spook van het communisme een manifest <een structureel complement van de wereldgeschiedenis> van de partij <die nooit een partij zal zijn, maar een losse verzameling van dartele dot-points> zelf plaatsen.

Voor dit doel zijn communisten <verzamelaars van vergeelde krantenknipsels en verdampde gedachten> van de meest verschillende nationaliteiten in Londen <virtueel> bijeengekomen en hebben zij het volgende manifest <dit schotschrift, pamflet, libel, onbedoeld levenswerk> ontworpen, dat in de Engelse, Franse, Duitse, Italiaanse, Vlaamse en Deense taal <in het Perzisch, Pools, Portugees, Punjabi, Roemeens, Russisch, Sanskriet, Saoedisch, Servisch, Sloveens, Slowaaks, Spaans, Sranan, Swahili, Syrisch, Tagalog, Tahitaans, Tamil, Telugu, Thai, Tibetaans, Tongan, Tsjechisch, Tunesisch, Turks, Twi, Urdu, Vedic, Vietnamees, Welsh, Yoruba, IJslands, Zweeds, Afrikaans, Albaans, Algerijns, Amerikaans, Amhara, Arabisch, Assamees, Baskisch, Bengaals, Berbers, Bretons, Bulgaars, Cambodjaans, Cantonnees, Catalaans, Chinees, Chinyanja, Corsicaans, Deens, Duits, Egyptisch, Engels, Esperanto, Estlands, Ethiopisch, Fijian, Filipijns, Fins, Frans, Fries, Fula, Gaelic, Grieks, Gujarati, Haussa, Hawaïaans, Hindi, Hongaars, Iers, Indonesisch, Iraaks, Italiaans, Ivriet, Japans, Javaans, Jiddisch, Joegoslavisch, Kannada, Kapingamarangi, Koerdisch, Koreaans, Kroatisch, Latijn, Latijns Amerikaans, Lao, Lets, Levantijs Arabisch, Libanees, Litouws, Macedonisch, Malay, Malayaran, Maltees, Maori, Marokkaans, Motu, Nederlands, Nepali, Noors, Occitaans, Oriya, Pali, Papiaments [Noot III,1]> wordt gepubliceerd [Noot III.2]

*Keukentrapjes aller landen, zingt een oersonate!*

[Noot III.1: Talen vermeld op de polyethyleen draagtas van Boekhandel Intertaal, Van Baerlestraat 76 Amsterdam en Schuttershofstraat 43 Antwerpen. Huiswerk: Andy Warhol houdt in één van zijn boeken een lang en onzinnig betoog over nut, noodzaak en esthetiek van plastic tassen, maar waar staat dat precies, vraagteken <Terzijde, dit manuscript bevat geen vraagtekens, louter antwoorden op niet-gestelde vragen. Chatwin: It looks shitty with the question-mark. Susannah Clapp. With Chatwin. Portrait of a Writer. Jonathan Cape. London. 1997, p. 175>]

[Noot III.2: Karl Marx, Friedrich Engels. Het communistisch manifest. Uitgeverij Pegasus. Amsterdam. Dertiende verbeterde <sic> druk. 1972, p. 39. Ja, hij kent zijn plaats in de geschiedenis. David McLellan. Marx' leven en werk. Van Gennep. Amsterdam. 1975, p. 219: Ofschoon het 'Manifest' vanwege de helderheid en de kracht die ervan uitgaat later als een klassiek werk werd beschouwd, kan rustig gezegd worden dat de publikatie ervan onopgemerkt bleef. Nog voordat het 'Communistisch Manifest' van de pers was gerold, waren de revoluties van 1848 al begonnen.]

\*





## **IV**

# **HET ONTSTAAN, HET WEZEN EN HET VERGAAN DER DINGEN**



## Entr'acte 1

De zon, de sterren, zelfs het branden van houtblokken in de open haard, zijn voorbeelden van massa die omgezet worden in energie. Fysici die subatomaire deeltjes bestuderen zijn zo vertrouwd met het concept van de uitwisseling van massa voor energie en energie voor massa, dat ze in hun praktijk de massagrootte van deeltjes uitdrukken in de mate van energie die ze bevatten. Alles bij elkaar zijn er ruwweg twaalf behoudswetten. Deze eenvoudige wetten worden steeds belangrijker, zeker in de fysica van deeltjes met hoge energie, omdat ze ontleend zijn aan wat volgens de fysici nu beschouwd worden als de uiteindelijke principes (de nieuwste dans) die de fysische wereld beheersen. Dit zijn de symmetriewetten. De symmetriewetten; het woord geeft al ongeveer aan wat zo'n wet inhoudt. Iets is symmetrisch als bepaalde kenmerken onder wisselende omstandigheden hetzelfde blijven. De ene helft van een cirkel vormt het spiegelbeeld van de andere helft, ongeacht hoe we hem doormidden snijden. We kunnen een cirkel draaien zoals we willen, de rechterhelft spiegelt altijd de linkerhelft. De plaats van de cirkel verandert, maar de symmetrie blijft. De Chinezen kennen een dergelijk concept (misschien wel hetzelfde?). De ene kant van de cirkel heet 'yin' en de andere helft heet 'yang'. Waar yin is, is ook yang. Waar hoog is, is ook laag. Waar dag is, is ook nacht. Waar dood is, is ook geboorte. Het concept van yin en yang, dat eigenlijk een oeroude symmetriewet is, is opnieuw een manier om te zeggen dat het fysische universum een geheel is dat met zichzelf in evenwicht wil blijven. [Noot E.1]

[Noot E.1: Gary Zukav. De dansende Woe-Li meesters. Een overzicht van de nieuwe fysica. Vertaling Ronald Jonkers. Bert Bakker. Amsterdam. 1986, p. 194-195.]



**1**

**MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM**

\* (1.1)

Meestal heeft hij geen tijd voor de sterren. Tientallen paddestoelen wijzen hem voortdurend de weg naar laagbijdegrondse routes, richtingen die hij inslaat, wegen die hij begaat. Gaan, wederkeren, vertrekken, komen, reizen. En bij elk keerpunt: doen, handelen, optreden, bemiddelen. Soms is er een vlaag van bewustzijn; hij verplaatst zich (van a naar b), hij neemt zijn (oneindige) lichaam mee, hij neemt waar (hij neemt waarheid waar), hij beziet de situatie. Dan neemt hij ook een houding aan en is hij een eenheid (in tijd, plaats en handeling). Zelden, sporadisch, kijkt hij naar boven, naar de sterren. Hij zoekt geen spoor (over het ontstaan). Maar als hij eens kijkt, ziet hij louter stilstand (brak water), afstand (fenomenen in een vreemd coördinatenstelsel), inertie (uitgedoofde lichamen), aantoonbaarheid (wezenloze patronen) en vanzelfsprekendheid (dagelijks vers brood).

\*

De canon luidt anders. Sterren stralen overal en altijd. En anders hebben zij ooit gestraald of zullen zij ooit stralen. De mens staart naar de sterren. De stand der sterren. De loop der dingen. Van groot naar klein. En omgekeerd. Macro en micro verschillen slechts een klinker waarvan de klank wordt vergeten. De mens stelt vragen, stelt zich vragen. En smacht naar antwoorden. Wezenlijk houvast. Het ontstaan, het zijn en het vergaan. De eerste pseudo-wetenschap: de astrologie van de blinde wichelroedeprofeten (eeuwen later is dit ambacht opgesplitst in handopleggers, nagelvirtuozen en handenschuddende politici). De eerste wetenschap: de astronomie, al snel gevolgd door de wiskunde, de natuurkunde en hun gezamenlijke bastaard, de astrofysica. Zij bemoeien zich met het alles van de oerknal. Zij bieden verklaringen aan, verpakt in elf dimensies en bijeengehouden door trillende snaren. Zij spreken vol ontzag over de kracht van symmetrie, maar het zijn bergbeklimmers die weigeren in zichzelf af te dalen. Hij volgt hun route en op de top springt hij met zijn parachute naar het magma van de gistende poëzie.

\*

Zijn leidraad. *Accidere ex una scintilla incendia passim*. Uit één kleine vonk zijn vaak hele branden voortgekomen. Bedankt, Lucretius, voor dit inzicht. *E per si mueve*. En toch beweegt zij. Bedankt, Galilei en Copernicus. De nacht danst voor onze ogen, maar het blijft een mysterie. Bedankt, regisseur Kepler.

\*

Stramme lantaarnpaal.  
Banale fractaal.  
Fatale vrouw.  
Vrolijke ster.  
Starre symmetrie.  
Symbolische interactie.  
Resterende ruimte.  
Realpolitik, *cri du coeur*.

\*

Leve Miss Electriciteit. Bedankt, Kurt Schwitters. [Noot 1.1]

[Noot 1.1: Kurt Schwitters. Anna Bloeme en ik. Gedichten 1912-1947. Vertaald en ingeleid door Hans Sleutelaar. Kwadraat. Vianen. 1983. Lied van Miss Electriciteit: ... Kortsluiting??? Hahahaha. Ik heb Kontakt! ...]

\*

Soms, heel even, ontvouwt zich het prille begin van een sprookje. Er was eens een gedachte. Die gedachte streefde naar plausibiliteit, naar elegantie, naar onverbiddelijkheid. En zie de gedachte materialiseerde zich. Maar hij keek de andere kant uit.

\*

Hoe hij telkens weer zijn hoofd afwendt van de sterren. Hoe hij later, anders en elders, zich een schotschrift voorstelt over het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen.

\* (1.2)

Eerst het oneindig grote en zelfs uitdijende geheel en het diep menselijke verlangen naar ordening, vanzelfsprekendheid, symmetrie. En dan, schijnbaar moeiteloos, de sprong naar het allerkleinste, de speldeknop die iedereen zoekt.

\*

De Grieken meenden dat God de wereld op meetkundige wijze geordend had. In overeenstemming hiermee trachtten Hipparchos en Ptolemaeus de bewegingen van de planeten, zon en maan tot cirkelvormen te herleiden. In het stelsel van Ptolemaeus was de aarde het middelpunt van het heelal en bewogen de toen bekende vijf planeten met zon en maan eromheen. De aarde als middelpunt van de kosmos en Jeruzalem als middelpunt van een liefst platte aarde. Copernicus (1473-1543) maakte een eind aan het mooie sprookje door de zon in het middelpunt te plaatsen. Johannes Kepler (1571-1630) bouwde voort op het werk van zijn grote voorganger en kwam ten slotte tot de formulering van de naar hem genoemde wetten. Daarmee werd het Platonische wereldbeeld waarbij de beweging van de hemellichamen uit cirkels was opgebouwd, definitief verlaten. De ideale banen waren kegelsneden en de zon stond in het brandpunt van een ellipsvormige planetenbaan.

Voordat het echter zover was had Kepler al eerder andere, en voor ons heel vreemde, denkbeelden gekoesterd. Zo kwam hij in 1595 op het idee dat de structuur van het planetenstelsel in verband moest staan met het bestaan van vijf regelmatige veelvlakken: kubus, tetraëder, dodecaëder, octaëder en icoesaëder (het grote stertwaalfvlak, de kerstster, de talisman van goede gezondheid; symmetrie en harmonie: uiteindelijk vooral angst voor de dood) en dat de opeenvolgende planeetsferen beschouwd konden worden als omgeschreven en ingeschreven bollen van die lichamen. Hij zette dat denkbeeld uiteen in een in 1596 verschenen werk als het *mysterium cosmographicum*. Kepler meende met die conceptie diep in de geheimen van de Schepper te zijn doorgedrongen. De bollen corresponderen met de banen van Saturnus, Jupiter, Mars, de aarde, Venus en Mercurius. Gelukkig voor Kepler waren de overige drie planeten Uranus, Neptunus en Pluto nog niet ontdekt. [Noot 1.2]

[Noot 1.2. Hans Lauwerier. Symmetrie. Regelmatige structuren in de kunst. Aramith. Amsterdam. 1988, pp. 94-96, 98. Opmerkelijk nieuws: Kepler bestaat en hij heet Gerard Caris, de kunstenaar die zijn leven heeft gedrapeerd om de regelmatige vijfhoek. Dirk van

Delft. Het pakkende pentagon. Gerard Caris verkent grensgebied tussen kunst en wetenschap. NRC Handelsblad Wetenschap & Onderwijs 02/10/99. Over die bollen van Kepler nog het volgende. Metingen met kunstmanen aan het gravitatieveld van de aard hebben uitgewezen dat het middelpunt van de (afgeplatte) aardbol niet precies samenvalt met het massacentrum van de aarde. Hetzelfde blijkt het geval te zijn bij de planeten Venus en Mars en ook bij de maan. Tot nu toe was niet bekend of zoiets ook het geval was bij Mercurius. Onderzoekers van het California Institute of Technology en van de universiteit van Californië hebben nu vastgesteld dat het middelpunt van Mercurius niet samenvalt met het massacentrum, maar er 640 meter van afwijkt. George Beekman. Ook Mercurius heeft een asymmetrische korstverdeling. NRC Handelsblad 08/02/97.]

\*

Die Kepler. Wat zou ons wereldbeeld veel hebben geleken op het warenhuis van IKEA wanneer hij zijn kubistische spinsels niet had ingeruild voor waarneming, wetenschap en waarheid. Dat is alvast één symmetrie-dimensie minder.

\*

In de macrocosmos is er voor de regelmatige lichamen geen emplot meer, maar in de microcosmos, in de levende en levenloze natuur is nog van alles te beleven. Wel is het zo dat er in de wereld van de kristallen geen plaats is voor vijftallige symmetrie, en dus ook niet voor het regelmatige twaalfvlak en twintigvlak, maar in de levende natuur bestaan die beperkingen niet. Denk alleen maar aan een zeester, een boterbloem of het vijfvingerkruid. In de microcosmos van een waterdruppel kan de natuur zich in volle symmetrische schoonheid openbaren, wanneer we met de natuuronderzoeker Ernst Haeckel (1834-1919) de kiezelzuurskeletjes van radiolaria, straaldiertjes, beschouwen. Dat zijn eencellige levensvormen met een diameter van hoogstens enkele millimeters. Haeckel heeft ze uitvoerig beschreven en afgebeeld in zijn *Kunstformen der Natur* (1899-1904). [Noot 1.3]

[Noot 1.3. Hans Lauwerier. O.c. Pagina zoveel.]

\*

Ondanks de ontroerende waterdruppel is dit de opmaat voor talloze misverstanden. De natuur is net zo symmetrisch als een auto na een botsing. De tijd dat schoonheid en symmetrie in elkaars staart beten, ligt ver achter ons. Zoals zal blijken.

\*

Toevalstreffer. Op de dag dat hij leest over de kiezelzuurskeletjes <smaakt naar een ouderwetse snoepwinkel> van Ernst Haeckel ontdekt hij dat de prent die zij voor hem heeft meegenomen uit Sint Petersburg een copie is van een houtsnede van Erich Heckel. Voorspellende kunsthistorische noot: "Too frequently his emaciated figures suggest a mannerist formula rather than any strong sense of inner conflict", en dat laatste willen de bloedzuigende Kunstbeobachters nu eenmaal graag zien. [Noot 1.4]

[Noot 1.4: H.H. Arnason over Erich Heckel [1883-1970] in: A History of Modern Art. Thames and Hudson. London. 1977, p. 177. De prent "Fränzi liegend" uit 1910 wordt in de winkel van Van Gennep ontdekt in: Serge Sabarsky. (f 39,50) Graphik des Deutschen Expressionismus. Oktogon. 1991, p. 111. <sic, symmetrischer kan het niet!>]



\* (1.3)

Kunst en kiezelzuurskeletjes af. Terug naar de Grote Ideeën. Hij maait zijn verwilderde achtertuin en harkt het gras bijeen. En zie, een spontane paradox ziet het licht. De gesnelde graskoppen vertonen een patroon, de achtergebleven grasmat daarentegen niet. Het gemaaide gras, het abracadabra van quantummechanica, fractalen, symmetrie en snaren gooit hij in de biobak waar het langzaam wegwijnt. Languit gaat hij liggen op het gras voor een verkwikkende siesta.

\*

Eerste hooiberg. Hendrik Lorentz publiceerde honderd jaar geleden zijn symmetriewet: de natuur gedraagt zich voor iedere bewegende waarnemer hetzelfde. De Lorentz-symmetrie werd sindsdien een basisgegeven, waar fysici het niet eens meer over wilde hebben. Einstein bouwde er zijn relativiteitstheorie op. Zo vanzelfsprekend dat slechts een enkeling er dit voorjaar nog bij stil zal staan dat de symmetrie precies een eeuw geleden werd geformuleerd. Als het aan Alan Kostelecky van de Indiana University in Bloomington ligt, is het echter nog maar de vraag of zelfs een bescheiden feestje gerechtvaardigd zou zijn. Al sinds de jaren tachtig wijdt hij zijn carrière in de theoretische natuurkunde aan één onderwerp: het testen van de Lorentz-symmetrie. Kostelecky staat daarbij niet alleen. Op het eerste gezicht geven de experimenten van Kostelecky c.s. stuk voor stuk echter teleurstellende resultaten. Tot nu toe geven ze alleen aan hoe groot afwijkingen van de Lorentz-symmetrie maximaal kunnen zijn. Als er afwijkingen in de perfecte symmetrie bestaan, worden die hooguit pas ergens elf tot vijftien cijfers achter de komma merkbaar. Dat lijkt verwaarloosbaar, maar dat is te snel geconcludeerd volgens Kostelecky. De theoretische natuurkunde heeft namelijk alle successen ten spijt een even hardnekkig als levensgroot probleem: de quantumtheorie, die de wetten van het allerkleinste beschrijft, staat haaks op de gravitatie-theorie, die het allergrootste beschrijft. Een van de beste kandidaten voor een theorie die wel beide beschrijft, is de snaartheorie. <zie onder> Die vat deeltjes op als manifestaties van trillende, eendimensionale, piepkleine snaartjes. Probleem aan de snaartheorie is dat de snaren zo klein zijn dat er geen versneller ter wereld ze ooit zal kunnen zien. Volgens Kostelecky echter zouden afwijkingen van de Lorentz-symmetrie zelfs al bij niet al te grote energie zichtbaar kunnen worden. Dat perspectief heeft onder meer in deeltjeslab CERN in Genève tot een speurtocht naar verschillen tussen materie en antimaterie geleid, ook een mogelijke uiting van een niet-perfecte Lorentz-symmetrie <zo gaat dat in de kromtaal van de pseudo-wetenschap; uit angst voor het fenomeen 'asymmetrie' klampt men zich vast aan een non-begrip als 'niet-perfecte symmetrie'> [Noot 1.5]

[Noot 1.5: Martijn van Calmthout. Relativiteit terug op de pijnbank. Lorentz zette Einstein mogelijk op het verkeerde been. de Volkskrant 27/03/04. Zie ook Dirk van Delft. De jacht op het minieme deeltje. NRC Handelsblad Wetenschap & Onderwijs 27/11/04. De Large Hadron Collider is het nieuwe paradepaardje van het CERN. De immense Geneefse deeltjesversneller moet de kroon zetten op het Standaardmodel van de bouwstenen der materie én een uitweg bieden voor de tekortkomingen van dat model.]

\*

Tweede hooiberg. Hij wordt verwend, voor hem ligt een heel boek over de veronderstelde zegeningen van symmetrie, *The Force of Symmetry*. Eindelijk een boek waarvan de index

tallose verwijzingen bevat naar 'symmetrie' en daaraan gerelateerde fenomenen. <op dat moment ook constateert hij het betreuenswaardige feit dat 'asymmetrie' niet als zelfstandig lemma is opgenomen in de index> Als een padvinder in een sexshop bladert hij met een rood hoofd door het boek. Wat zegt de recensent, Dirk van Delft. In de moderne theoretische natuurkunde speelt het begrip symmetrie een sleutelrol. Het gaat daarbij niet alleen om draaiingen in ruimte en tijd, het vacuüm bezit ook andere rotatieassen. Dat lokale houdt verband met de relativiteitstheorie van Einstein, die het 'waar' en het 'wanneer' koppelt en zegt dat niets sneller kan zijn dan de lichtsnelheid: 300.000 kilometer per seconde. Daarom is het onmogelijk de hele ruimte tegelijk een rotatie op te leggen <met zijn hand op zijn hart verklaart hij dat hij dat ook nooit heeft overwogen>, het kost tijd eer zo'n commando de buitengewesten bereikt. *Instantane* werking op afstand, een probleem waar Newton al mee worstelde, is een onmogelijkheid. <pas nu begrijpt hij waarom die pannekoeken van hem wel de pan uit swingen, maar zelden, zoals het hoort, ruggelings terugkeren> Daarom nemen natuurkundigen genoeg met lokale symmetrieën, waarbij de hoeveelheid rotatie van plek tot plek in de ruimte-tijd (of waar dan ook) verschilt. <testimonium paupertatis> Wat zegt de schrijver, Vincent Icke. Natuurkunde is niet moeilijk, het is gewoon absurd. Dat komt omdat de menselijke intuïtie, toegerust om te overleven, ieder begrip van het allerkleinste en allersnelste hopeloos in de weg staat. <het negeren van de intuïtie is voor een natuurkundige blijkbaar het tegendeel van absurd; is dat gebrek aan begrip zo vreemd met artefacten als de elf of zelfs zevenentwintig dimensies van de snaartheorie; en dan ook nog dit: die sterrenkijkers kunnen wel beweren dat ze zelf niet zo nodig hoeven te overleven, maar waarom zijn zij er dan zo happig op om sterren naar zichzelf te vernoemen> Wat zegt de Nobelprijswinnaar, Gerard 't Hooft. Fysici doen onnodig mysterieus. <anders nog iets, zegt de eigenaar van de supermarkt> [Noot 1.6]

[Noot 1.6: Dirk van Delft. Kreukels in het vacuüm. NRC Handelsblad. Wetenschap en Onderwijs. 01/06/95. Recensie van Vincent Icke. *The Force of Symmetry*. Cambridge University Press. 1995. Vind je het zelf niet een beetje kinderachtig, Vincent, om op de achterkant van je boek de titel in spiegelbeeld af te drukken. Martijn van Calmthout. Fysici doen te mysterieus. Interview met Gerard 't Hooft. de Volkskrant 08/02/03.]

\*

Derde hooiberg. Waarin schuilt de aantrekkingskracht van de snaartheorie? Prof.dr. R. Dijkgraaf, hoogleraar wiskunde aan de UvA: Het is die extreemste vorm van theoretische fysica, het stelt de allergrootste vragen. Ik heb een diepgevoelde overtuiging dat in de natuur om ons heen uiteindelijk een noodzakelijke regelmaat heerst. De beschrijving van het meest fundamentele laagje is door de jaren heen steeds eenvoudiger geworden. Waarom is de wereld zoals hij is? Het feit dat er een theoretisch kader ligt waarbinnen je met die vraag kunt worstelen, vind ik fascinerend. Er zit een filosofische component in, gevangen in keiharde wiskunde. Dat formalisme wil uit zichzelf een bepaalde kant op. Maar ook de natuur geeft hints en als fysicus wil je al die puntjes tot een figuur verbinden. <God dobbelt dus toch, volgens Dijkgraaf, die als dijkgraaf, nomen est omen, het moeras zelf heeft drooggepompt tot kaarsrechte polders, ha-ha> Opvallend aan de snaartheorie is dat ze veel nieuwe wiskunde genereert. Maar de wiskunde waarin de theorie uiteindelijk begrepen moet worden, moet nog uitgevonden worden. <aan de slag, jongen> [Noot 1.7] Maar wat zegt die andere Nobelprijswinnaar, Martinus Veltman, over de natuur. Overigens, mijn neus zegt me dat het Higgs-deeltje anders zal zijn dan nu wordt aangenomen. Ik denk dat de natuur een of andere smerige truc voor ons in petto heeft die we nog niet kennen. [Noot 1.8]

[Noot 1.7: Dirk van Delft. Sociale snaren. Robbert Dijkgraaf over de hectiek binnen de snarenwereld. NRC Handelsblad Wetenschap & Onderwijs 15/02/03.]

[Noot 1.8: Dirk van Delft. Verrek, dat is het. Computerprogramma zette Nobelprijswinnaar Veltman op voorsprong. NRC Handelsblad Wetenschap & Onderwijs 16/10/99.]

\*

Vierde hooiberg. Theoretisch natuurkundigen menen dat een kleine asymmetrie in de natuurwetten tijdens de Big Bang, waarmee het heelal zo'n 15 miljard jaar geleden begon, een overwicht van materie in de hand werkte. Als zij gelijk hebben, dan zou dat moeten blijken uit het gedrag van exotische subatomaire deeltjes die ontstaan als elektronen en positronen (anti-elektronen) met de juiste energie op elkaar knallen. De afgelopen twee jaar zijn miljoenen van dat soort botsingen in kolossale meetopstellingen opgewekt en geanalyseerd. Dat er zo'n asymmetrie is, lijkt op dit moment zeker, maar zij is kleiner dan verwacht op basis van het Standaard Model, de op dit moment beste beschrijving van alle subatomaire deeltjes en hun interacties. <wie het kleine niet eert> [Noot 1.9]

[Noot 1.9: Rob van den Berg. Blinde ziet. Asymmetrie natuurwetten eindelijk experimenteel aangetoond. NRC Handelsblad 10/03/01.]

\*

Vijfde hooiberg. En toch is *Symmetry in chaos* meer dan een geleerd werk voor de *freaks*. Op de keper beschouwd lijkt het immers een tegenspraak van de eerste orde te behandelen: het samengaan van chaos en symmetrie. Hoe kan het ongestructureerde versmelten met het geordende? <champignons in een rondborstige spaghetti-saus, sssttt, het verhaal van de pollepel komt nog> In de eerste plaats is vooral het alledaagse gebruik van het begrip chaos debet aan de verwarring, stellen Fields en Golubitsky vast. Chaos, een deelgebied van de wiskunde, waarvan sinds een jaar of tien uitgebreid studie wordt gemaakt, is in de strikte wiskundige zin niet volstrekt onvoorspelbaar en ongestructureerd. Volgens de mathematische definities gedraagt een systeem zich chaotisch als een willekeurig klein verschil tussen twee toestanden uiteindelijk leidt tot volkomen verschillend gedrag; het weer volgende week donderdag in Enschede hangt af van het opfladderen vandaag van een vlinder in Mexico. Gewoonlijk ontstaat deze extreme gevoeligheid doordat de vergelijkingen die het gedrag van het systeem beschrijven, op een speciale manier op zichzelf teruggrijpen; ze gebruiken de uitkomst van de berekening als grondstof voor de volgende rekenstap en dat in eindeloze herhaling. Wiskundigen hebben het over niet-lineaire systemen. <gewone stervelingen over keukentrapjes, vlinder-buik-verliefdheden, falende feedback systemen of gewoon over sociologie en psychologie> Dat betekent echter nog niet dat er over het systeem verder helemaal niets te zeggen zou zijn. Integendeel, wiskundigen kunnen de gedragingen classificeren door na te gaan onder welke omstandigheden het net niet op hol slaat. Zulke omstandigheden zijn in beeld te brengen in zogenoemde vreemde aantrekkers, *strange attractors*. <een fraaie titel voor een roman, nog niet gezien op de schappen> Met computers zijn zulke wiskundige fenomenen grafisch weer te geven. Geef de uiteenlopende gedragingen verschillende kleuren en er ontstaan spectaculaire plaatjes. Field en Golubitsky laten in hun boek zien dat zulke vreemde aantrekkers bovendien op allerlei manieren meer of minder keurig symmetrisch kunnen zijn. Onder bepaalde omstandigheden vertonen ze behang-achtige repeterende patronen of superieure ontwerpen voor Perzische tapijten. Wiskundig is het optreden van symmetrieën een aardig curiosum, waaraan de specialisten zich zullen verlustigen. De symmetrische

resultaten van soms miljoenen rekenstappen van de twee wiskundigen zijn mooi zoals kantklossen iets moois kan opleveren: kunstig en misschien wel kunst. <een vernietigender beschrijving van het kunstzinnige niveau van deze symmetrische artefacten is niet snel te geven> *Fractals* zijn extreem grillige wiskundige objecten met een gebroken dimensie. Ze zijn niet met een eendimensionale lijn te omsluiten maar een tweedimensionaal vlak zit ze weer te ruim. Ze kunnen worden gemaakt door keer op keer dezelfde wiskundige bewerking toe te passen op zijn eigen antwoorden, als een papiertje dat eindeloos verder wordt dubbelgevouwen. Ook sommige strange attractors uit de chaostheorie zijn fractaal. Waarom, vraagt Briggs zich af, lijkt de volledige abstractie van een fractal toch iets van een natuurlijke harmonie in zich te dragen? Wat maakt dat de prenten zo sterk tot de verbeelding spreken? Het antwoord had al door Benoit Mandelbrot, de medewerker van IBM die in de jaren zeventig de eerste afbeeldingen van fractals publiceerde, gegeven kunnen worden: omdat de natuur zelf fractaal is. Mandelbrot toonde dat aan door analyse van kustlijnen, rivierdelta's en planten. [Noot 1.10] <Hoogste tijd voor het afschminken: bij nader inzien heeft de clan der banale fractalen zich laten leiden door het verlangen de kantkloskunst te verheffen tot moeder der natuurkundige perceptie van de natuurlijke omgeving. Versimpelingen. Misplaatst. Vereenvoudigingen. Fout. Om niet te zeggen: absurd. De rivierdelta laat zich niet vangen in fractale hokjes. Complexiteit en symmetrie zullen nooit een tango dansen. Fractalen bestaan niet, kannibalen wel> [Noot 1.11]

[Noot 1.10: Martijn van Calmthout. Oogverblindende chaos. de Volkskrant 09/01/93. Recensie van Michael Field & Martin Golubitsky. *Symmetry in Chaos. A Search for Pattern in Mathematics, Art and Nature*. Oxford University Press. 1992 en van John Briggs. *Fractals. The Patterns of Chaos*. Touchstone Book. 1992. Er zijn altijd eenvoudige zielen die gefascineerd zijn door het onbegrijpelijke, lees en lach. Van der Heijden maakt bijvoorbeeld schilderijen op basis van zogeheten 'fractals': vormen die tot in de oneindigheid op een regelmatige manier met elkaar verbonden kunnen worden, waardoor gelijkmatige structuren ontstaan. Dergelijke patronen vinden hun oorsprong op moleculair niveau, en zijn zichtbaar in kristalstructuren, maar ook in de groeivormen van planten, bomen en dieren. Ze kunnen zelfs in landschappen herkend worden. Wie geleerd heeft 'fractals' te zien, kan op bijna iedere vierkante centimeter aarde schoonheid ontdekken. O. Schilstra. De verwondering. *Natuurwetenschappen als inspiratiebron*. In: *De verwondering. Ideas of Nature* 6. (4/1) (mei 1996), pp. 6-22. Er zijn ook altijd complexe zielen die gefascineerd door het begrijpelijke, lees en huiver. Het mechanische model van het universum heeft geen bestaansgrond. In een quantum-universum zijn hemel en hel gewoon parallelle mogelijkheden. In onze joods-christelijke mythenwereld, heeft Eva de appel gegeten. In een symmetrische wereld hiernaast, heeft ze dat niet gedaan. *Paradise lost. Paradise unlost*. Jeanette Winterson. *GUT symmetrie*. Vertaling Maarten Polman. Contact. Amsterdam/Antwerpen. 1997.]

[Noot 1.11: Zie o.a. Rob van den Berg. *Fractal valt van zijn voetstuk*. *Intermediair* 29/01/98.]

\*

Op een dag drentelt Dirk van Delft over het Rapenburg. Hij heeft zojuist een recensie geschreven van "The Force of Symmetry". Aan de overkant van de gracht meent hij Martijn van Calmthout te ontwaren. Hij zwaait. Op een dag meandert Martijn van Calmthout over het Rapenburg. Hij heeft zojuist een recensie geschreven van "Symmetry in Chaos". Aan de overkant van de gracht meent hij Dirk van Delft te zien. Hij zwaait. Wanneer ze elkaar tegenkomen op de brug bij het Academieggebouw blijkt dat zij zich beiden hebben vergist.

\*

Dit heeft hij niet gelezen. De sectie Modelling en beleving van de vakgroep Kunstdynamica van de subfaculteit Mimesis van de faculteit der Waarneming van de Universiteit van Amsterdam stelt in het komende jaar vier AIO-plaatsen beschikbaar voor onderzoek naar (1) de schoonheidsbeleving van natuurkundigen, (2) de smaakpapillaire werking van kiezelzuursteentjes, (3) de bijdrage van de schilderkunst van Van der Heijden aan het zogenaamde zwarte gaten-debat en (4) de prevalentie van fractale neurosen bij Japanners met een achtertuin.

\*

Hij beseft ook wel dat hij niet helemaal bevoegd is voor een definitief demasqué der symmetrie. Maar waarom zou hij niet een agressieve mot in de kleren van de symmetrieprofeten mogen jagen, vanwege hun gillende keukensnaren, hun expanderend heelal van dimensies, hun sektarisme waarin geen plaats is ingeruimd voor de betrekkelijkheid van hun eigen leven.

\*

Aan de hand van een fantast even terugdromen in de tijd.

\*

11 mei 1905

Lopend door de Marktgasse zie je een wonderlijk schouwspel. De kersen in de fruitstalletjes liggen keurig in rijen, de hoeden in de hoedenzaak liggen netjes opgestapeld, de bloemen op de balkons staan volmaakt symmetrisch opgesteld, er liggen geen kruimels op de vloer van de bakkerij, er is geen melk gemorst op de kasseien bij de melkboer. Alles staat op zijn plaats. Wanneer een vrolijk gezelschap een restaurant verlaat, zijn de tafels schoner dan tevoren. Lijken deze gebeurtenissen vreemd? In deze wereld wordt de orde groter met het verstrijken van de tijd. Orde is de natuurwet, de tendens van het heelal, de richting van de kosmos. Als de tijd een pijl is, wijst die pijl naar ordening. De toekomst betekent patronen, organisatie, vereniging, intensivering; het verleden willekeur, chaos, desintegratie, verstrooiing. Filosofen hebben aangevoerd dat zonder tendens naar orde de tijd geen betekenis zou hebben. De toekomst zou niet te onderscheiden zijn van het verleden. Reeksen gebeurtenissen zouden evenzovele willekeurige taferelen zijn uit talloze romans. De geschiedenis zou amorf zijn, als de mist die zich 's avonds langzaam verdicht in de boomkruinen. [Noot 1.12]

[Noot 1.12: Alan Lightman. Einsteins domen. Vertaling Barbara de Lange. Meulenhoff. Amsterdam. 1993, pp. 40-42.]

\*(1.4.)

Tallose keren was hij al langs het huis gefietst. Alsof hij een misdadiger was. Schichtig had hij naar binnen gekeken, zonder plan, zonder bedoeling. Telkens was hij geïmponeerd door de omgeving waar wetenschap en vertier al eeuwen een merkwaardige symbiose uitvochten. Het huis was smal, maar diep. Sinds kort stond er een gedicht op de muur.

Een woedende zee!  
tot aan het eiland Sado  
strekt zich de Melkweg. [Noot 1.13]

Dat had hem moed gegeven. Op een dag ruilde hij zijn voyeurschap in voor een andere status en ontfutselde hij arglistig het lang gezochte manuscript aan de bewoner van het huis. Dat wat volgt. <zie 1.5.1 t/m 1.5.15>

[Noot 1.13: Bashô. Zie ook: Marleen van der Weij. Dicht op de muur. Gedichten in Leiden. Gemeente Leiden. Leiden. 1996, pp. 72-73.]

\* (1.5.1)

### **NICO, een tragedie**

Tragedie van Vincent Icke

#### **DRAMATIS PERSONAE**

Nico (The Velvet Underground)

Dochter van Harry Mulisch, zuster van Asymmetrie en Spiegel

Zangeres zonder Naam

Haar zuster

Wubbo Ockels

Directeur van de deeltjesversneller

Willem Alexander

Zoon van Wubbo Ockels, verloofde van Nico

Lady Di

Echtgenote van Wubbo Ockels

Pavarotti

Ziener

KOOR van astraalfysici

Charles Schwietert, woordvoerder van het koor

Beveiligingsbeambte van Seceurop

Dr. Docters van Leeuwen, informant

Matroos Vos, een jongen

#### **PLAATS VAN HANDELING**

Genève, bij het laboratorium met de deeltjesversneller

\* (1.5.2)

*Nico en de Zangeres zonder Naam voor de ingang van het laboratorium met de deeltjesversneller*

#### **Nico**

Zangers zonder Naam, mijn bloedeigen zus, voor zover jij de nasleep kent van de slag die Mulisch heeft getroffen, heeft Alfred Nobel ons tweeën in ons leven soms ooit iets bespaard? Verdriet of verschrikking, schande of vernedering, op dat gebied ken ik niets, dat wij niet hebben meegemaakt. Ook nu weer. Want welk bevel is er zoëven van de hoogste instantie uitgegaan naar heel de bevolking van de stad en naar alle Internet-gebruikers? Of

ben je onbekend met de vernedering, die wie je lief zijn bedreigt alsof je ze zou haten?

**Zangeres zonder Naam**

Wie mij lief zijn ... Nico, mij heeft over hen geen enkel bericht bereikt, niets analoog en ook niet digitaal, sinds wij onze beide broers moeten missen, die op de dag van gisteren door wederzijdse overmoed, een uit de hand gelopen duo-bungy-jump, omgekomen zijn. Het Rode Kruis leger is afgelopen nacht vertrokken; sinds dat moment is mij niets nieuws bekend, niets wat mijn verdriet had kunnen verlichten of verergeren.

**Nico**

Dat wist ik wel; daarom heb ik je ook mee naar buiten genomen. Hier hoort niemand mij dan jij alleen.

**Zangeres zonder Naam**

Wat is er dan? Zo te zien kost het je moeite mij te zeggen wat je dwars zit.

**Nico**

De begrafenis van onze beide broers. Wubbo overlaadt de een met eerbewijzen, hij krijgt een beeld in Madame Tussaud, en de ander met posthume beledigingen. Ze hebben mij verteld dat hij Spiegel zoals het hoort, zoals de ongeschreven wet dat voorschrijft, ter aarde heeft besteld; hij staat daar bij de doden hoog in aanzien. Maar Asymmetrie, die aan de verkeerde kant stond, toen hij omkwam, - Wubbo moet officieel hebben laten afkondigen dat niemand hem aan het graf mag toevertrouwen of om hem rouwen. Hij moet doodgezwegen worden, onbegraven blijven, een welkome prooi voor de paperazzi, die het oog op deze kostelijke traktatie laten vallen. Wubbo moet het hoog opnemen, want als iemand toch doet wat hij verboden heeft, dan zal die in het openbaar gedood worden. Je weet dus nu waar je aan toe bent. Nu zul je spoedig kunnen laten zien of je uit het goede hout gesneden bent dan wel een Foster Parents kindje van steriele ouders met te veel geld.

**Zangeres zonder Naam**

Arme, arme zus van mij, wat kan ik, als de zaken zo staan, nog doen? Ik kan er niets aan veranderen, niet direct, en ook niet indirect.

**Nico**

Wil je niet meewerken? Denk toch na!

**Zangeres zonder Naam**

Meewerken? Aan wat voor waagstuk dan?

**Nico**

Of je de helpende hand wilt toesteken, als ik zijn lot verlichten wil.

**Zangeres zonder Naam**

Je wilt hem begraven, ondanks een officieel verbod?

**Nico**

Mijn broer, ja; de jouwe trouwens ook, of je wilt of niet. Niemand zal van mij ooit kunnen zeggen dat ik mijn plicht niet ken.

**Zangeres zonder Naam**

Heb je je verstand verloren? En het uitdrukkelijk verbod van Wubbo dan?

**Nico**

Dit is de laatste keer geweest dat hij zich in mijn persoonlijke aangelegenheden gemengd heeft.

**Zangeres zonder Naam**

O, nee! Ben je soms vergeten, zus, hoe vader aan zijn eind gekomen is, verafschuwd en veracht, nadat hij zelf in zijn eigen alchimistische onzin is gaan geloven en zich met zijn eigen hand beide ogen uitstak opdat hij niet langer zou worden genegeerd door Alfred Nobel en zijn prijskornuiten? Hoe zijn moeder, of zijn echtgenote, dat zijn twee namen voor dezelfde vrouw, voor hem was een vrouw nu eenmaal niet meer dan een vrouw, daarna het leven liet in een zelfgeknoopte strop? Hoe ten derde die twee broers van ons, gisteren nog, elkaar vermoordden, elkaar wederzijds de dood aandeden tijdens een gruwelijk survival weekend? Alleen wij twee zijn nog over.

*Nico en Zangeres zonder Naam af*

\* (1.5.3)

**Koor**

Zonsopgang, schitterendst licht sinds de oerknal dat Genève's zeven centrale banken kwam omzweven, oogopslag van deze gouden dag, met golvende tred ben je gekomen en heb je afgezet op de puisten en etterbulten van de anarchistische zieken, zwakken en misselijken en hun gillende keukentrapjes op weg naar het Grenswisselkantoor, en op die rodebloedlichaampjesloze bende sloeg je zweep fel los, toen zij aanvielen op onze welvarende stad om de dubieuze aanspraken van Asymmetrie waar te maken. Zij kozen positie rondom onze loketten, vol vergankelijkheid en pestilentie, hun leproze armen wezen naar de ingang der zeven centrale banken; maar niet lang. Voor zij pamfletten konden uitdelen over de onwetenschappelijkheid van de astrale fysica, waren zij al weg, naar huis gestuurd door het onoverwinnelijke monster. Alfred Nobel heeft namelijk een gruwelijke hekel aan zieken, zwakken en misselijken, aan dood en verderf, aan de asymmetrie van de tijd. Zo droop de bende af, een spoor van geel pus achterlatend, berustend in de onoverwinnelijkheid van ons paradigma.

In elk geval, nu lacht onze wetenschap, en gezegend zij haar naam, onze stad, befaamd om haar Ferrari's en geconfisqueerde Joodse spaartegoeden, weer goedertieren toe. Laat ons daarom dit gaan vieren, in de disco's heel de nacht, housen en slikken en Decibellus volgen dat de aarde ervan dreunt.

*Wubbo op*

Maar hier komt Wubbo, die op grond van de recente ontwikkelingen beschikt is tot het directoraat van de deeltjesversneller. Wat heeft hij in de zin? Dat hij heeft geëist dat wij, in onze wetenschap vergrijsd, hier bijeen zouden komen, waar was die algemene oproep voor?

\* (1.5.4)

**Wubbo**

Mijne heren, gelukkig is er nog steeds in geen velden of wegen een dame te ontdekken, zijn het niet immers de mannen die het absolute nulpunt van de waarheid najagen en zijn het



niet de vrouwen die slechts koesteren wat zij weten, heren, met ons laboratorium is alles goddank weer terecht gekomen na deze stormachtige episode. Daarvoor heb ik u dan ook niet op deze besloten conferentie uitgenodigd. Die heeft een dubbele reden: om te beginnen weet ik dat u zich altijd loyaal betoond heeft jegens de Klassieke Unificatie Theorie, de theorie die werd gevestigd door Chi-Hua-Hua en die gericht is op de vereniging van alle krachten en waar symmetrie, en daarmee het overwinnen van de tijd, zo'n belangrijk concept is, ik zeg altijd maar: No KUT, no kloten! Ik weet dat er in uw gevoelens jegens deze theorie geen verandering is opgetreden, ook niet na Mulisch' paradigma zoals verwoord in zijn boek "De compositie van de wereld", en evenmin na zijn val, tijdens de regering van zijn zoons. Nu deze op één en dezelfde dag allebei noodlottig omgekomen zijn, erf ik, als naaste astraal fysicus, onverminderd de zoekopdracht naar de verfijning van de KUT, de GUT, de Grote Unificatie Theorie.

Ik wil dan ook, dat weet Alfred Nobel, die alles ziet, er niet het zwijgen toe doen als ik zie, dat onze burgerij, en onder hen vooral de astraalfysici die mijn paradigma delen, in plaats van het eeuwig leven, op korte of lange termijn de dood te wachten staat.

Wat ik net aan de bevolking heb laten bekendmaken, met betrekking tot de zonen van Mulisch, is het volgende. Spiegel, die als voorvechter van onze grote zoekopdracht gevallen is, die zich publicerenderwijs in alle opzichten heeft onderscheiden en diep is doorgedrongen in de geheimen van de symmetrie, die bewezen heeft dat er geen wezenlijk verschil bestaat tussen een gebeurtenis en de reflectie daarvan in een spiegel, het zogenaamde pariteitsprincipe, heeft recht op een begrafenis en verder alle ritueel, waarmee wij onze beste doden uitgeleide doen.

Maar diens bloedverwant, Asymmetrie dus, die uit zijn ballingschap terugkwam met het plan zijn geboortegrond en alles wat daar achter of voor loopt gelijk te zetten en te wijzen op het onomkeerbaarheidsprincipe van elk Swatch horloge zal, zo is officieel bekend gemaakt, dit recht op een begrafenis ontzegd worden, en niemand mag om hem rouwen. Laat zijn lijk maar onbegraven liggen, als aas voor de paperazzi, een belediging voor ons gelijk.

#### **Charles Schwietert**

Uw woord is wet.

#### **Wubbo**

Ziet u er dan op toe, dat mijn verordening wordt nageleefd.

#### **Charles Schwietert**

Wie is er nu zo dom dat hij sterven wil?

\* (1.5.5)

*Beveiligingsbeambte van Seceurop op*

#### **Beveiligingsbeambte**

Baas, ik wil geenszins beweren dat ik talentloos ben, of dat ik bij gebrek aan alternatieven op de arbeidsmarkt mij in de beveiligingsbranche heb gestort. Ik heb op mijn lange weg naar het laboratorium vaak nagedacht over de stelling dat het bestaan van het heelal het gevolg moet zijn van een verstoring van de tijd-symmetrie door een hypothetisch oerdeeltje dat u en de uwen het Higgs boson noemen en dat als gevolg hiervan een klein surplus aan

materie werd geschapen dat de vernietiging door de antimaterie overleefde, en waaruit het gehele nu bestaande universum moet zijn voortgekomen.

**Wubbo**

Wat is er wat jij mij wilt melden?

**Beveiligingsbeambte**

Het is ontzettend! Zojuist is iemand bij het lijk het begrafenisritueel komen vervullen; de ogen en de mond zijn gesloten, het lijk ligt met een vrolijk overhemd in een prachtige ebbenhouten kist, alle voorschriften zijn in acht genomen, en de dader is verdwenen.

**Wubbo**

Wat zeg je? Wie is de man die dat heeft durven doen?

**Beveiligingsbeambte**

Onbekend.

**Charles Schwietert**

Baas, ik sta me af te vragen of er achter deze daad geen wetenschappelijke beslissing schuil gaat.

**Wubbo**

Schei uit, of je woorden maken mij nog kwaad. Ik kan niet dulden dat je met je woorden wetenschappers suggereert die deze dode goedgunstig gezind zouden zijn. Ze hadden zeker reden, om iemand die een heel eind op weg was om ons paradigma te ontmaskeren, onze wetten tot magische toevalligheden te degraderen en onze inspanningen over te hevelen van de ene en almachtige wetenschap naar het domein der wankelmoedige esthetica, met speciale eerbewijzen te overladen en hem te begraven als iemand, die hen ten zeerste had verplicht? Hebt u soms ooit gezien dat potvissen door het strand worden gerespecteerd? Dat bestaat niet. Als jullie er niet in slagen de daders bij mij voor te geleiden, dan zul je merken dat onoplettendheid geen kerstpakket oplevert!

*Wubbo en beveiligingsbeambte af*

\* (1.5.6)

**Koor**

Op de wereld is er veel waar je verstand bij stilstaat, maar niets dat meer bewondering oproept dan de astraalfysicus die de GUT in de nevelen van zijn eigen brein meent te ontwaren. Die trotseert overdag de verlokkingen van het grote geld op de beurs, die vertelt 's avonds zijn onbegrepen sprookjes over fermionen en bosonen aan zijn kinderen, die laveert 's nachts tussen zijn kijkers en computers, ver weg van zijn eega die hunkert naar een ander soort unificatie. Het meest verheven concept van allemaal, het heelal, snijdt hij van jaar tot jaar aan repen, - om vervolgens te ontdekken dat zijn kennis van het grote geheel even groot, en dus even klein, is als die van de subatomaire wereld.

Hij heeft zich een geheimtaal vol quarks en antiquarks eigen gemaakt, en vervolgens het praten, het zalvende gelispel dat tot voor kort aan theologen was voorbehouden, hij heeft zich in een groter verband van gelijkgestemde dolende zielen weten te organiseren om de aanvallen te kunnen weren van de logisch-positivistische criticasters: hij weet altijd weer vooruitgang in zijn eigen theorie te creëren; hij kan elke toekomst recht in de ogen zien.

Alleen op de Siamese tweeling van dood en tijd zal hij nooit een uitweg weten, hoeveel dimensies en virtuele deeltjes die uit het niets ontstaan en in het niets verdwijnen hij ook kan verzinnen.

\* (1.5.7)

*Beveiligingsbeambte met Nico op*

Wat gebeurt er nu? Wat moet ik denken van dit onwerkelijk tafereel? Dat is ontegenzeggelijk Nico, ik zie het toch goed! Rampzalig kind van Harry Mulisch, een al even rampzalige vader, dat jij hier voorgeleid wordt, moet dat betekenen dat je de decreten van de koning overtreden hebt, en domme dingen hebt gedaan?

**Beveiligingsbeambte**

Zij is het! Zij heeft het gedaan! Wij hebben haar op heterdaad betrappt terwijl zij weer met het begrafenisritueel bezig was. Maar waar is Wubbo?

**Charles Schwietert**

Daar komt hij al uit het laboratorium naar buiten; precies op tijd.

**Wubbo**

Wat is er aan de hand? Waarom loop ik nu voor het eerst in mijn leven niet voor de muziek uit of houd ik mij bezig met achterhoedegevechten?

**Beveiligingsbeambte**

Baas, geen geluk is zo groot als het moment waarop een plafond naar beneden stort in een kamer waarin zo juist een volksschrijver een scene heeft beschreven over de arbeidsomstandigheden van stucadoors. Maar terzake. Het meisje heb ik bij me: zij werd gegrepen terwijl zij de begrafenis verzorgde. Neemt u haar nu zelf van mij over en ondervraag haar naar eigen goeddunken, totdat zij bekend.

*Beveiligingsbeambte af.*

**Wubbo**

En jij, zeg op, zonder uitvluchten, kort en bondig: wist je dat ik een verbod had laten afkondigen ten aanzien van wat jij gedaan hebt?

**Nico**

Dat wist ik. Hoe zou ik niet? Een misverstand was uitgesloten.

**Wubbo**

En toch heb je het gewaagd deze verordening te overtreden?

**Nico**

Het was Alfred Nobel niet, van wie dit bevel was uitgegaan, en evenmin zijn ons stervelingen ooit dergelijke instructies gedictieerd door het recht dat voor de doden geldt. Verder was ik van mening, dat uw goedkope hypothesen niet zoveel kracht van wet bezaten, dat zij ongeschreven, tijdeloze, humanitaire wetten met voeten konden treden; u bent ook maar een astraalfysicus. Dat ik ooit sterven zou, dat wist ik toch, - waarom zou die regel voor mij niet opgaan? Daarom betreur ik in geen enkel opzicht dat alles zo gelopen is.

**Wubbo**

Als u maar weet, dat een dergelijke al te onafhankelijke mentaliteit des te sneller gebroken wordt. Zo zie je ook, dat het meest hartstochtelijke pleidooi voor de ongrijpbaarheid van de tijd, in het vuur van het debat aan de voor- en achterkant van het gelijk verhit, het eerst stolt in de ijzeren regelmaat van een horizontale programmering. Niets verfoei ik meer, als wanneer iemand die ergens op een mij niet welgevallige waarheid betrupt is dan ook nog probeert zijn misdaad goed te praten. Als een dergelijk stout stukje ongestraft zou blijven, dan zou hier ik geen astraalfysicus meer zijn, maar zij. Haar noch haar zuster zal het ergste bespaard blijven. Ga haar roepen!

**Nico**

U hebt mij nu toch in uw macht; u kunt mij laten terechtstellen. Waar wacht u op? Wat u ook zegt, ik zie er toch niets in, nu niet en nooit niet, en wat ik te zeggen heb, kan u moeilijk bevallen. Toch zou niets mijn naam meer goed kunnen doen dan dat ik mijn eigen broer een begrafenis gegeven heb. Al deze mensen zouden het goedkeuren, als hun tong maar niet door vrees verlamd was. Maar valse hoop op eeuwig leven mag zich nu eenmaal verheugen in een groot aantal ja-knikkers.

**Wubbo**

Zo zie jij het, maar daarin sta je alleen onder de inwoners van Genève.

**Nico**

De anderen zien het ook zo, maar uit vrees voor de Tijd hebben zij hun tong ingeslikt.

**Wubbo**

En je schaamt je niet, dat jij er anders over denkt dan de rest?

**Nico**

Niemand hoeft zich te schamen als hij zijn eigen broer de laatste eer bewijst. Ik ben niet geboren voor de eeuwigheid, enkel om in het hier en nu genegenheid te schenken.

**Wubbo**

Je gaat nu onder de grond; als je genegenheid wilt schenken, kun je die daar kwijt. Zolang ik leef, zal geen vrouw mij de wet voorschrijven.

*Zangeres zonder Naam op*

**Koor**

Waarachtig! Daar komt de Zangeres zonder Naam door de draaideur naar buiten. Je kunt zien hoeveel zij om haar zuster geeft: de tranen stromen langs haar wangen.

**Wubbo**

Jij! Als een nieuwsgierig aagje ben je mijn laboratorium binnengeslopen om heimelijk mijn paradigmata te stelen! Zeg op, was jij ook bij dit begrafenisplan betrokken, of durf je te zweren dat je er niets van af weet?

**Zangeres zonder Naam**

Als zij schuldig is, dan ik ook.

**Nico**

Dat laat de gerechtigheid niet toe! Jij wou niet, en ik heb je dan ook niet bij mijn

onderneming betrokken. Jij sterft niet samen met mij! Je eigent je niet toe, waar jij geen vinger voor hebt uitgestoken. Als ik sterf is dat genoeg.

**Zangers zonder Naam**

Als jij mij in de steek laat, wat heb ik dan nog aan mijn zangstem?

**Nico**

Dat moet je Wubbo vragen.

**Zangeres zonder Naam**

Ongelukkige die ik ben. En ik mag jouw lot niet delen?

**Nico**

Jij hebt gekozen voor de symmetrie van het leven, ik voor de asymmetrie van de dood.

**Wubbo**

Die kinderen zijn niet goed bij hun hoofd. De ene sinds zoëven, de ander is van het begin af aan al zo geweest.

**Zangeres zonder Naam**

U wilt dus de verloofde van uw eigen zoon ter dood laten brengen?

**Wubbo**

Hij zal heus nog wel een ander lekker mokkeltje vinden.

**Zangeres zonder Naam**

Maar zij pasten zo goed bij elkaar! Willem Alexander, wat doet jouw vader je onrecht!

**Wubbo**

Je verveelt me met je gezwets over het huwelijk! Daarom, nu niet langer getreuzeld: laten de bedienden hen naar binnen brengen, deze vrouwen moeten opgesloten worden. Zij mogen niet langer op vrije voeten zijn. Want komt een waarheidszoeker in de keuken van de astraalfysica, dan zal hij gaar koken in zijn oersoep.

\* (1.5.8)

**Koor**

Wat zijn zij, wier leven vrij blijft van elke vorm van oorlogsgeweld, toch enorm te benijden! Maar als ook ooit je familie van landmijnenwege een houten been heeft gekregen, dan blijven ook nooit de fotografen van Magnum meer achterwege, maar zullen zij dat huis achtervolgen tot de laatste man.

Alfred Nobel, wie van de mensen kan ooit ingaan tegen de kanonnen die door uw vinding worden gevoed? De slaap der onschuldigen, waarin elk normaal mens verzinkt, heeft er geen vat op, en evenmin de ambitieuze onderzoekers die dingen naar een Nobelprijs.

U zetelt als meester van de verminkingen op de berg van afgeschoten ledematen, die van geronnen bloed blinkt. En tot en met de laatste oorlog zal alles zoals thans verlopen volgens instructies die in de dienstdtijd zijn gegeven: het menselijk leven zal nooit voor kruitdampen blijven gespaard.

Het lot van weduwen en wezen, die zelden iets vinden om zich aan vast te klampen, heeft de hunkering naar wereldvrede bij velen versterkt, maar voor de slachtoffers is het vaak ijdele hoop gebleken.

In een lucide bui heeft ooit iemand deze gedachte uitgesproken: wil een astraalfysicus een Nobelprijs winnen, dan gaat die de asymmetrie verketteren. Een omgekeerde oerknal laat juist dan lang op zich wachten.

*Willem Alexander op*

\* (1.5.9)

### **Charles Schwietert**

Daar komt Willem Alexander aan, uw oudste zoon. Zo te zien heeft hij verdriet om het lot van Nico, zijn meisje, en omdat zijn laatste kans op een huwelijk verijdeld is.

### **Wubbo**

Dat is voorlopig een slag in de lucht. Hoe is het, jongen, je was toch niet kwaad op je vader, toen je hoorde dat je toekomstige vrouw ter dood veroordeeld was? Je kunt toch van harte instemmen met alles wat ik gedaan heb, neem ik aan? Zorg dat nu je gezonde verstand je niet in de steek laat omwille van je tedere gevoelens voor een vrouw. Geen grotere kwelling dan iemand die je lief is en tegelijk haar waarheid zoekt. Het is mij gebleken dat zij als enige in de hele stad haar tanden in mijn paradigma van de omkeerbare tijd wil zetten; en omdat zij daar openlijk voor is uitgekomen, moet ik haar wel laten liquideren. Niets is fataler dan de anarchie. Het is dus zaak ervoor te waken, dat wij astraalfysici ongestoord kunnen werken aan onze Grote Zoekopdracht, - en nooit of nimmer te zwichten voor een vrouw.

### **Willem Alexander**

U zoudt er goed aan doen uw opvatting niet als alleenzalgmakend te beschouwen, en niet alle andere te verwerpen! Want wie van mening is dat hij alleen, en niemand anders, beschikt over verstand en inzicht, en dat alleen zijn woorden tellen, die is niet alleen niet geschikt voor het vaderschap maar ook niet voor de wetenschap. Wie zijn kinderen en zijn vakbroeders de wet wil voorschrijven, zonder enige buigzaamheid en tolerantie, die treft al snel slechts het gezelschap van een handvol leptonen en quarks. Hoe kan iemand een pleidooi houden voor de chaos-theorie en tegelijk elke vorm van creatieve anarchie bij anderen de nek omdraaien?

### **Charles Schwietert**

Baas, als zijn woorden de kern raken, is zijn standpunt het overdenken waard. Die tegenstelling is overigens een mooi onderwerp voor een proefschrift.

### **Wubbo**

Dus op mijn leeftijd en met mijn wetenschappelijke status zou een man zich nog de les moeten laten lezen door zo'n manneke? Wie heeft het hier voor het zeggen, ik of iemand anders?

### **Willem Alexander**

Als mijn gevoelens voor Nico alleen niet voldoende zijn, zal ik me tot de wetenschap beperken. De wetenschap is sinds de Grieken al niet een aangelegenheid van één man alleen.

**Wubbo**

Dus ik bega een fout, als ik mijn Grote Zoekopdracht ernstig opvat? Zou je het niet heel eervol vinden wanneer ik een Nobelprijs krijg voor het weerleggen van de asymmetrie van de tijd?

**Willem Alexander**

Die prijs kan je beter nooit krijgen. Het bloed van miljoenen kleeft er aan, aangevuld met dat van Nico en van mij! U ziet mij nooit meer terug!

*Willem Alexander af*

**Charles Schwietert**

Zijn woede gaf hem vleugels, baas.

**Wubbo**

Hij doet maar! Die meisjes zijn in elk geval ten dode opgeschreven, daar kon hij niets aan veranderen.

**Charles Schwietert**

Wilt u ze dan allebei ter dood brengen?

**Wubbo**

Nee, dat is waar; alleen degene die zich metterdaad schuldig heeft gemaakt.

**Charles Schwietert**

Wat voor dood wilt u haar doen sterven?

**Wubbo**

Ik stuur haar waar nooit eerder een mens zijn voet gezet heeft. Ik laat haar levend begraven in de deeltjesversneller met genoeg neutrino's en protonen om te voorkomen dat ze snel aan anorexia nervosa zal lijden. Wie weet brengt zij het er levend van af; maar wellicht komt zij dan eindelijk tot de bevinding dat het verspilde moeite is om de mogelijkheid van een krimpend heelal belachelijk te maken.

*Wubbo af*

\* (1.5.10)

*Nico op*

**Nico**

Burgers van mijn geboortestad, hier ziet u mij nu voor het laatst op weg gaan; en mijn ogen nemen voorgoed afscheid van de zon, voor altijd! Het onderaardse rijk van Wubbo en zijn kornuiten roept mij naar de oever van de doodsrivier. Er heeft geen bruiloftslied weerklonken, er wordt geen huwelijk gevierd. Ik trouw nu met de dood.

Ik weet dat een beroep op jullie, burgers van mijn geboortestad, op heel Genève dat met haar wagenpark, betaald met zwart geld en dukaten van derdewerelddictators, als een piratennest in een rechtvaardige wereld ligt, tevergeefs is en dat ik, zonder dat er iemand een traan om mij laat, op weg moet naar de kerker van dit ongebruikelijke graf, - en op

grond van wat voor theorie'tjes! Wat een lot! Ik hoor niet thuis bij hen die reeds gestorven zijn, én zeker niet bij wie sterven zouden moeten. Ik troost mij bij de gedachte dat de zieken, zwakken en misselijken en hun gillende keukentrapjes, wier stem echter te zwak is om te horen, overtuigd zijn van mijn gelijk.

Zo ga ik, rampzalige, de weg die door Wubbo en zijn van Nobelprijzen kwijlende meute van astraalfysici voor mij is uitgezet! Ik weet dat zij Stockholm nooit zullen halen, maar moet daarvoor de hoogste prijs betalen. Ik sterf niet aan Aids of een verdwaalde landmijn, maar uit piëteit voor mijn broer en uit waarheidsliefde. Nu is het afgelopen met mij!

**Wubbo**

Als die lui van Seceurop niet opschieten, staat hier dadelijk nog iedereen met tranen in de ogen. Wat een oudewijvengejammer!

*Nico af*

\* (1.5.11)

*Pavarotti op, onder geleide van Matroos Vos*

**Pavarotti**

Directie van het laboratorium, wij zijn getweeën langs dezelfde weg gekomen, maar met slechts één paar ogen om te zien: een blinde houdt zich aan de weg, die zijn geleide volgt.

**Wubbo**

Hooggestemde Pavarotti, wat voor nieuws is er?

**Pavarotti**

Dat vertel ik u wel. Als u de raad van een ziener maar opvolgt.

**Wubbo**

Ik ben er in het verleden nooit van afgeweken.

**Pavarotti**

Bedenk dan wel, dat momenteel u op het scherp van uw lot balanceert!

**Wubbo**

Hoezo? Uit uw mond doet zoiets mij huiveren!

**Pavarotti**

U zult het kunnen opmaken uit de dingen, die mijn ambt aan het licht heeft gebracht. Ik zat waar Stockholm-watchers sinds mensenheugenis hun vaste plaats hebben, bij het trefpunt van al wat invloed heeft op het comité dat de Nobelprijzen toekent. Opeens hoor ik de stem van wereldvermaarde citaten-indexeerdere, die opgewonden allemaal door elkaar praten, en ik kon mij wel voorstellen hoe ze al hun wegingsfactoren nog eens narekenden: het lawaai van al die paperassen liet mij, Pavarotti, weinig te raden over. Meteen gingen mijn gedachten naar al die twijfelachtige experimenten, die waanzinnig kostbare deeltjesversnellers en die narcistische hang naar zelfbevestiging van u en uw kornuiten. Lang heeft deze stad, wat zeg ik, de gehele wereldbevolking, uw praktijken, die het niveau van de wichelroede bij nader inzien nooit zijn ontstegen, zich moeten laten welgevallen, maar nu, het moment waarop niet alleen uw snode plannen om alle mogelijke energie aan



de wereld te onttrekken om de zogenaamde supersymmetrie die heerste ten tijde van de Oerknal in uw eigen deeltjesversneller als eerste ter wereld te herstellen, maar nu ook het bloed van een vermoorde man aan uw handen kleeft, nu is het doek definitief gevallen. Die speurtocht naar een unificatie van de vier fundamentele natuurkrachten, die queeste naar een sluitend en symmetrisch wereldbeeld, onder de eigen kameraden immer gelegitimeerd als het vanzelfsprekende streven naar een Nobelprijs, blijkt slechts te zijn ingegeven uit angst voor het doorbreken van de eigen fragiele levenslijn. Zie hier de gevolgen; de dreiging van een wereld zonder stroom, een vastberaden comité dat de Nobelprijzen uitsluitend zal toekennen aan onderzoekers die de superioriteit van de asymmetrie kunnen aantonen, en een slachtoffer dat evenals uw goedkope theorieën ligt te stinken op de mestvaalt der geschiedenis! Besef dat wel, mijn zoon. Alle mensen doen zonder uitzondering wel eens iets verkeerd. Maar wie iets verkeerd gedaan heeft is pas een onbezonnen leeghoofd, als hij, eenmaal tot een fout vervallen, het erbij laat zitten en geen pogingen in het werk stelt om zijn fout te herstellen. Door koppig te blijven, haalt u zich het verwijt van hersenloos te zijn op de hals. Verzet u dus niet tegen wie u waarschuwt.

**Wubbo**

Och oude, ik ben mikpunt voor iedereen; zelfs waarzeggerij zetten jullie in tegen mij; dat soort heeft mij altijd verraden en verkocht. Profeteren jullie rustig verder, staar zo lang als je wilt in een bord spaghetti, mij krijgen jullie zo niet in het bejaardenhuis. Ik weet namelijk best dat geen mens bij machte is de goden te beledigen.

**Pavarotti**

Verschrikkelijk! Weet dan geen mens, begrijpt dan niemand ...

**Wubbo**

Wat is er aan de hand? Wat staat u daar nou te leuteren?

**Pavarotti**

... dat redelijkheid het kostbaarste is, dat iemand kan bezitten? Directeuren zijn verslingerd aan corruptie, zolang zij er maar op vooruitgaan!

**Wubbo**

Uw mentaliteit deugt niet.

**Pavarotti**

U brengt me nog zover, dat ik uit ga spreken, wat ik tot nu toe zelfs in gedachten nog niet aangesneden heb.

**Wubbo**

Ga uw gang, als u maar weet, dat ik mij niet laat paaien!

**Pavarotti**

En als u dan ook maar heel goed weet, dat u niet vaak getuige meer zult zijn van de bezeten kringloop van de zon, voor u met een sterfgeval van uw eigen vlees en bloed geboet zult hebben voor de dood van anderen, voor het feit dat u iemand levend in uw deeltjesversneller hebt opgesloten, terwijl u een dode, die de goden van het oneraardse toebehoort, hier houdt, en belet, dat graf en bijbehorend ritueel, waarop hij recht heeft, zijn deel worden. Het onheilspellend wraakgierig oog van de vergelding, uitgaand van zowel de redelijkheid als de menslievendheid, rust op u, kil en onbeweeglijk, en beraamt voor u een even wrede ondergang. Een stad, waar hebzuchtige burgers zich mogen ontfermen

over het bloedgeld der wereld, of anders een astraalfysicus die met de heilloze stank nog in zijn laboratoriumjas tot in de bebouwde kom wandelt, - zo'n stad zal vroeg of laat altijd worden getroffen door de giftige pijlen der rechtvaardigheid. Kom jongen, zorg dat wij thuis komen.

*Pavarotti af*

**Charles Schwietert**

Baas, die man heeft, voor hij ging, verbijsterende dingen aangekondigd. Maar sinds ik mij voor goed belachelijk heb gemaakt, dat is lang geleden, zeg maar, sinds mijn geboorte, heeft de stad uit zijn mond nooit onwaarheden vernomen.

**Wubbo**

Wat moet er gebeuren? Zeg iets, alstublieft: ik zal mij eraan houden.

**Charles Schwietert**

Ga het meisje uit je spelonk bevrijden en richt voor hem, die daar open en bloot te kijk ligt, een grafmonument op.

**Wubbo**

Dus dat is uw advies? Het dunkt u het beste om te zwichten?

**Charles Schwietert**

En wel zo snel mogelijk, baas: de vergelding van de rechtvaardigheid en van het Stockholm-comité achterhaalt kwaadwilligen maar al te vlug.

**Wubbo**

Ik ga het doen: het heeft geen zin tegen het onvermijdelijke in te gaan. Ik vertrek subiet!

*Wubbo af*

\* (1.5.12)

**Dr. Docters van Leeuwen**

Stadgenoten van Mammon! Nooit zal ik mij meer over iemands leven uitlaten, in positieve noch in negatieve zin, hoezeer ook alles in dat leven vast mag staan. Want hoe slecht of goed het ook mag gaan, het speelse lot houdt nooit zijn klauwen thuis, maar verheft de een, en slaat de ander neer, en niemand kan voorzien wat mensen te wachten staat. Wubbo bijvoorbeeld, die heb ik ooit benijd: hij had deze stad voor vergetelheid behoed en oefende zijn gezag in zijn laboratorium uit, in het gelukkige bezit van voorbeeldige zoons. En nu is hij alles kwijt. Want een leven, waaruit het geluk geweken is, dat noem ik geen leven meer, maar levende dood.

**Charles Schwietert**

Wat voor slag heeft het huis van Wubbo nu weer getroffen? Wat kom je melden?

**Dr. Docters van Leeuwen**

Zij zijn dood, en wie de schuld zijn, leven.

**Charles Schwietert**

Wie is de moordenaar? Wie slachtoffer? Maak je woorden toch eens af!

**Dr. Docters van Leeuwen**

Willem Alexander is dood, en wie zijn bloed vergoten heeft, een vreemde is het niet.

**Charles Schwietert**

Heeft hijzelf de hand aan zich geslagen, of heeft zijn vader de hand daarin gehad?

**Dr. Docters van Leeuwen**

Hijzelf, uit vertwijfeling om de moord, die zijn vader heeft begaan.

**Charles Schwietert**

Nu zie ik, hoezeer de woorden van die ziener zijn bewaarheid.

**Dr. Docters van Leeuwen**

Het is nu eenmaal zo. Aan u om de nodige maatregelen te treffen.

**Charles Schwietert**

Daar zie ik Lady Di al komen, Wubbo's ongelukkige gemalin: misschien heeft zij het al gehoord, van haar zoon, misschien is het toevallig, dat zij haar huis uit komt.

\* (1.5.13)

*Lady Di op*

**Lady Di**

Ik heb de woorden allemaal verstaan, stadgenoten; ik was net op weg naar buiten om mij tot Moeder Teresa te gaan wenden met mijn smeekbeden. Toen het bericht over de ramp, die ons huis getroffen heeft, mijn oor bereikte, ben ik ontzet teruggeweken, in de armen van mijn kamermeisjes, een bezwijming nabij. Hoe luidde dat bericht? Zeg het nog eens!

**Charles Schwietert**

Mevrouw, u kent de genegenheid, die wij u toedragen; ik ben erbij geweest, en zal geen woord van de waarheid verzwijgen. Waarom zou ik u sparen, om achteraf als leugenaar te boek te staan? De waarheid is altijd en overal op haar plaats. Ik heb uw gemaal begeleid tot waar op de laagvlakte bij het meer nog altijd, door geen mens beweend en door de paparazzi scheelgeflitst, het stoffelijk overschot van Asymmetrie lag. Eerst hebben wij gebeden tot de goden van de goede smaak of zij zo welwillend wilden zijn hun toorn te onderdrukken, en vervolgens hebben wij hem het ereteken van het Rode Kruis opgespeld zoals het hoort, waarna wij gezamenlijk de overblijfselen in de koelcel van de Zwitserse Bank hebben gedeponereerd. Toen gingen wij op weg naar het meisje in haar doodse, betonnen bruidsgewelf. Van veraf hoorde iemand al de schrille klachten van een stem uit de richting van dat ongewijde bruidsbed komen, en maakten Wubbo er attent op. Toen deze dichterbij kwam, bereikten hem ongearticuleerde kreten van verdriet, en met een zucht stootte hij in zijn ellende uit: 'Rampzalige die ik ben! Heb ik dit van tevoren kunnen weten? Ik herken de stem van mijn zoon. Haasten jullie je toch, mannen, - er op af! En als je bij de deeltjesversneller bent, zwaai dan met je security cards en baan je een weg, en kijk of ik werkelijk de stem van Willem Alexander hoor, of dat ik lijd aan waanvoorstellingen.' Op dit bevel van onze radeloze directeur zijn we gaan kijken, en zagen haar levenloze lichaam achter in de deeltjesversneller met een spuit in haar verkrampde hand, - en hij zat er op zijn knieën bij, zijn armen om haar middel, terwijl hij klaaglijk zat te huilen om zijn bruid in het hiernamaals, om wat zijn vader had aangericht, en om zijn onfortuinlijke huwelijkskeuze.

En als zijn vader hem zo ziet, gaat hij, zuchtend en steunend, het ging door merg en been, de deeltjesversneller in en roept hem met gekwelde stem toe: 'Ongelukkige! Wat ga je doen? Wat ben je toch van plan? Wat heeft je zozeer buiten zinnen kunnen brengen? Mijn jongen toch, kom mee naar buiten, smee ik je!' Zijn zoon keek hem aan, met een verwilderde blik, en spuwde hem zonder een woord te zeggen recht in het gezicht, waarna hij zich uit de voeten maakte. Zijn vader rende hem achterna, maar te laat. Zijn zoon holde naar het vliegveld, klom in een gereedstaande F-16, steeg op, maakte een looping boven de stad en boorde zich met zijn vliegtuig in het zenuwcentrum van de deeltjesversneller. Daar brandt hij nu met de dode, dood, om zijn huwelijk toch nog op lugubere manier ingezegend te krijgen in de tempel van de dood.

*Lady Di is naar huis gegaan*

**Charles Schwietert**

Wat moet je hiervan denken? Mevrouw heeft zich terug getrokken, zonder enige reactie.

**Dr. Docters van Leeuwen**

Daar stond ik ook verstomd van. Ik hoop nu maar, dat zij het met haar waardigheid in strijd acht om in het openbaar uiting te geven van haar gevoelens.

**Charles Schwietert**

Ik weet het nog niet: volgens mij is geforceerd zwijgen even onheilspellend als een buitensporige uitbarsting van smart.

**Dr. Docters van Leeuwen**

We zullen het gauw genoeg weten.

\* (1.5.14)

**Koor**

Zie, daar komt de directeur zelf. Uit wat hij in zijn armen draagt, spreekt duidelijk zijn schuld. De zwarte doos van de F-16, versmolten met de resten van de centrale computer van het laboratorium.

**Wubbo**

Vervloekt, vervloekte halsstarrigheid, die dood en misdaad zaait, vervloekte beweegredenen die voor geen rede vatbaar zijn! Hier ziet u moordenaar en slachtoffer, van hetzelfde bloed!

**Charles Schwietert**

Gruwelijk! Nu u uw dwaling inziet, is het te laat!

**Wubbo**

Ontzettend! Wat heb ik niet moeten meemaken, voor ik tot rede was gebracht! Er heeft een ijdel misverstand in mijn hoofd gezeten, dat het bijna barstte, die heeft mij op dwaalwegen geleid! Ontzettend! Mijn glorie is ten val gebracht, mijn GUT gesmolten! Wat een lot! Wat een mens al niet moet doorstaan, om zich staande te kunnen houden!

**Dr. Docters van Leeuwen**

Hoogheid, u hebt al verdriet genoeg, maar er staat u nog meer te wachten! U draagt al genoeg in uw armen, maar als u naar huis gaat, dan ziet u meteen, dat u nog een ander

verlies geleden heeft!

**Wubbo**

Wat kan nog erger zijn dan deze ellende?

**Dr. Docters van Leeuwen**

Uw vrouw is dood, moeder tot het uiterste van uw dode zoon! Zojuist is de zwaarbeproeft vrouw bezweken aan de wonden, die zij zich heeft toegebracht!

**Wubbo**

Vervloekt! Heeft de dood dan nooit genoeg? Dood, o dood, waarom heb je het op mijn ondergang voorzien? En jij, wat een onheilstijding heb je me gebracht! Hoe kun je het over je lippen krijgen! Je hebt me voor de tweede maal de doodsteek toegebracht!

\* (1.5.15)

*De deuren van de directeurswoning gaan open*

**Charles Schwietert**

De besloten ruimte geeft haar geheimen prijs, en ieder kan het nu met eigen ogen zien.

**Wubbo**

Verschrikkelijk! Ik zie nu zelf dat ik nog een verlies geleden heb. Wat heb ik nu nog eigenlijk te verwachten? Wat kan mij nu nog deren? Hier sta ik, in al mijn verworpenheid, nog met de zwarte doos van mijn zoon in mijn armen, daar zie ik het tweede slachtoffer liggen. Arme moeder! Arme zoon!

**Dr. Docters van Leeuwen**

Bij de open haard ineengezonken, na zichzelf met een landmijn te hebben beroofd van al haar ledematen, heeft zij haar ogen, waar het licht al uit begon te wijken, nog éénmaal geopend, en een klacht geuit, dat nu, na de dood, een tijd geleden, van James Dean, ook het bed van Willem Alexander voor altijd onbeslapen blijft, en u het ergste toegewent, nu uw boosaardige praktijken uw eigen zoon het leven hebben gekost.

**Wubbo**

Nee, o nee! Er gaat een schok van afgrijzen door mij heen! Waarom geeft niemand mij een dodelijke dosis Prozac? Ik ongelukkige, nee, ik ben een en al verdriet en ellende! Ondraaglijk! Een schuld als die van mij zal een ander nooit op zich laden! Ik ben het, ik ben de moordenaar! Pijn, pijn! Ik, en niemand anders! Dat is de waarheid! Vervloekt! Kom, o kom nu toch! Waarom aarzelt het lot, dat ik het meest begeer? Waar blijft mijn laatste dag? Kom, kom! Ik wil niets liever, dan nooit, nooit meer de dag aanschouwen. Breng mij weg, dwaas die ik ben; ik heb jouw dood, mijn jongen, en de jouwe, vrouw, niet bewust veroorzaakt; ik rampzalige! Ik weet niet meer, waar ik moet kijken, niet waar ik heen moet: het is allemaal uit de hand gelopen, mijn noodlot bonst ondraaglijk in mijn hoofd.

**Koor**

Er is geen geluk, dat het haalt bij een asymmetrisch verstand. <Zoek en vervang. Humeur. Humor. Keukentrapje. Stairway to heaven> [Noot 1.14]

[Noot 1.14: Met dank en excuses aan Sophocles. Antigone. Vertaald door Pé Hawinkels. Ambo. Bilthoven. 1970. En aan Time-Life. Reis door het heelal. Werking van het heelal.

Vertaling Rob Peters. Time-Life Books. 1992.]

\* (1.6)

In den beginne is er de oerknal. [Noot 1.15] Daarna beginnen de problemen. Evolutie, vraagteken. Ontwikkeling, vraagteken. Fasen, vraagteken. Leven, vraagteken. Dood, vraagteken. Nee, zo ver is men nog niet, men is nog te verbaasd over het pas verworven leven. Ordening, vraagteken. Chaos, vraagteken. Plaatsbepaling, waar zijn wij, vraagteken. Legitimering, waartoe zijn wij. Waartoe zijn wij hier. Na de ontdekking van de spiegeling in het wateroppervlak wordt dit alles een stuk duidelijker. Wij zijn er om te verklaren. Nieuw probleem: wat moeten we verklaren. Alles. Evolutie. Ontwikkeling. Fasen. Leven. Dood. Ordening. En dat voor elk deeltje van de macrokosmos en de microkosmos. Wat een werk! Wie zal ons de helpende hand bieden? Wetenschappers, onderzoekers!

[Noot 1.15: De vraag naar wat er was vóór de oerknal laat hij gemakshalve achter in de parkeergarage van de University of Broken Dreams. Hier wordt volstaan met de vermelding dat het meest humoristische antwoord op deze vraag is dat de oerknal niet de oorsprong van het heelal is geweest, maar een explosieve overgang van een kosmos die versneld uitdijt naar een kosmos die vertraagd uitdijt. Dat levert een oneindig heelal op: aan de huidige kosmos zou dan een gespiegelde kosmos vooraf zijn gegaan. Zie Dirk van Delft. Voor de oerknal. Scientific American mei 2004. NRC Handelsblad 15/03/03. Hij kijkt in de spiegel, probeert zich een leven in de achteruit-versnelling voor te stellen en vraagt zich af of dit wel een antwoord is. Dat lijkt hem voldoende.]

\*

De wetenschapper onderzoekt, hij zoekt. Wat zoekt hij. Hij zoekt een bewijs (formule, effect, deeltje) voor een stelling. Of omgekeerd: hij zoekt een stelling voor een feit. Anything goes. Een interactief, incrementeel en iteratief proces. Zolang er maar sprake is van een zekere overeenkomst (gelijkenis, verhouding, relatie, om niet te zeggen symmetrie) tussen bewijs en stelling. Waarom valt een appel. Waarom valt een appel op zijn hoofd. Waarom valt een appel op zijn hoofd in zijn achtertuin. Waarom valt een appel op zijn hoofd in zijn achtertuin op vrijdag de dertiende. Waarom valt een appel op zijn hoofd in zijn achtertuin op vrijdag de dertiende terwijl hij nadenkt over de vorm van een appel. Waarom wil hij dat weten.

\*

De wetenschapper onderzoekt, hij neemt waar. Hij registreert. Hij kanaliseert zijn primitieve verbazing in afgesproken methoden (en soms: afgesproken effecten of resultaten). Hij bestudeert nauwgezet gegevens, stukjes van een puzzle die nog geen geheel vormen maar die smachtend op zijn ordenende hand wachten. En dan: Eureka! Het bad loopt over van zelfbevestiging.

\*

Wat doet de wetenschapper. Hij transformeert zijn onzekerheid in een aha-erlebnis. Door talent, bloed, zweet en tranen en vooral door geluk bereikt hij zijn doel: zijn diepgewortelde angst voor vallende appels in zijn achtertuin op vrijdag de dertiende weet hij om te zetten in regels en wetten. Op deze wijze kan de wetenschapper zijn onzekerheid, zijn angst om beslissingen te nemen, zijn verlegenheid, zijn twijfels aan de noodzaak van zijn bestaan,

omzetten in gedragsvoorschriften en denkgeregels voor anderen.

\*

De mens zoekt zekerheid. De mens zoekt analogieën. De mens zoekt symmetrie. Zelfs in de grootste chaos.

\*

Astraalfysici claimen weliswaar de meest intelligente representanten van de menselijke soort te zijn, maar ook zij worden uitsluitend gedreven door het verlangen naar een harmonisch universum, symmetrische pais en vree. Bij elke gevonden afwijking, het asymmetrisch gedrag van een of ander rondslingerend deeltje, astraalfysici haten dat en hebben altijd een full-time werkster in dienst, een werkster die overigens zelden veel heeft te doen want astraalfysici ruimen altijd hun rommel op, sterker zelfs, ze maken nauwelijks rommel, wringen zij zich net zo lang in allerlei bochten totdat ze na hard werken, toeval bestaat niet meer in dit gezelschap, een vallende appel heeft geen van hen ooit gezien, bovendien huldigen ze het calvinistische principe dat een Nobelprijs moet worden verdiend, een theoretisch wangedrocht met een symmetrische Januskop hebben geconstrueerd.

\*

Maar het zijn niet alleen de astraalfysici. Vanuit de exacte wetenschap is een methodologische zendingsijver ontplooid waarvoor geen enkele tak van wetenschap zich een struisvogel heeft durven betonen. Met een misselijkmakende eerlijkheid.

\*

In grote lijnen kan geconcludeerd worden dat het model op zijn minst ondersteuning geniet op basis van de empirie. Er worden voornamelijk samenhangen gevonden, die het model ondersteunen. Er worden niet of nauwelijks samenhangen gevonden die het model tegenspreken of die niet verklaard kunnen worden. De gevonden samenhangen leveren echter geen erg nieuwe inzichten op. [Noot 1.16]

[Noot 1.16: I. Houtman, A. Goudswaard, S. Dhondt, M. van der Grinten, V. Hildebrandt, M. Kompier. Evaluatie van de monitorstudie naar stress en lichamelijke belasting. Onderzoek verricht in opdracht van het Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid door TNO Preventie en Gezondheid. Leiden. Den Haag. VUGA. April 1995, p. x.]

\*

Contrast scherpt het inzicht. De grenzen van het contrast nader onderzocht.

\*

Wetenschapper en kunstenaar vormen een merkwaardig paar. Door de eeuwen heen hebben zij een spel gespeeld van aantrekken en afstoten, van wederzijdse fascinatie en verguizing. Ergens in de Romantiek is dit precaire evenwicht voorgoed verstoord. Daar waar de wetenschapper trouw bleef aan zijn eigen code en volhardde in zijn gestructureerde zoektocht naar causaliteit, samenhang en verklaring, daar voedde de

kunstenaar zich meer met de geest uit de fles en begon allengs vaker genoeg te nemen met de bewonderenswaardige schoonheid van eindagsvliegen. Naarmate de kunstenaar zijn zelfbevestiging meer ontleende aan toevallige vondsten, groeide de kloof met de steeds eenzamer wordende wetenschapper. Die kloof liet de kunstenaar koud. Hij cultiveerde zelfs de invloed van het toeval en deed steeds ongegeneerder een beroep op een conceptuele ex post legitimering van zijn twijfelachtige producten. Pas de laatste jaren, sinds het einde van de twintigste eeuw, begint het er op te lijken dat de kloof tussen beide, ooit maatschappelijk zo verbonden maar geleidelijk aan steeds meer van elkaar vervreemde, beroepsgroepen kleiner wordt. Oorzaak hiervan is niet zo zeer een koerswijziging van de kunstenaar, integendeel, wanneer er één beroepsgroep is die koketteert met het gebrek aan tucht, discipline en principes, dan is het wel de kunstenaarskolonie, nee, het zijn de wurgende bezuinigingen die de wetenschapper op het spoor van de kunstenaar hebben gezet. Publiceren! Scoren! Verkopen! Marketing! De beste barometer voor deze betreuenswaardige ontwikkeling is de nog steeds toenemende populariteit van het begrip serendipiteit; de moderne wetenschapper zoekt iets, vindt iets anders, waant zich kunstenaar en laaft zich aan de vrijblijvende instemming voor zijn wekelijkse column. Met een zwarte viltstift maakt hij het lemma onleesbaar in zijn woordenboek. [Noot 1.17]

[Noot 1.17: Deze mode is zelfs tot TNO doorgedrongen. TNO Krant 01/06/1996, p. 10; TNO op zoek naar ongezochte vondsten. Zie ook NRC Handelsblad 28/06/97; interview met immunoloog en Nobelprijs-winnaar R.M. Zinkernagel over onderzoek doen, ideeën hebben, experimenten uitvoeren en kunnen beschikken over geld voor onderzoek.]

\*

De wetenschapper en de kunstenaar die beweren dat ze altijd hun materiaal laten spreken, doen dit uit principe, maar ook uit angst zelf iets te moeten zeggen.

\*

Het vooruitgangsgeloof is diep doorgedrongen in de geesten van de wetenschapper en de kunstenaar. 'Normal science' zou tegenover 'revolutionary science' staan, 'mainstream' tegenover 'avant-garde'. Maar nog steeds dijt het heelal verder uit en zijn de musea overwegend leeg.

\*

Verborgene kwaliteiten. De wetenschapper is evenals de kunstenaar maatschappelijk volledig aangepast, maar daar waar de laatste doet alsof hij zich hieraan probeert te onttrekken, probeert de eerste elke vluchtpoging te onderdrukken.

\*

De wetenschapper is gedwongen te vertrouwen op cijfers. De kunstenaar weet zich op dit vlak superieur, hij weet dat de grote emoties van het leven op geen enkele wijze in getallen kunnen worden uitgedrukt.

\*

Kunstenaars opereren, vanuit een misplaatste behoefte aan identificatie, weliswaar soms in



groepen, maar kunst maken blijft een volstrekt individuele activiteit. Men dient zich te hoeden voor kunstzinnige groepsproducten, de *écriture automatique*-brouwsels van de Breton-boys zijn leuk, maar niet goed, mooi, vernieuwend of ontroerend. Wetenschappers daarentegen verschuilen zich graag achter elkaars rug of naam en brengen schaamteloos een boek uit met zes of meer auteurs.

\*

Wetenschappers evalueren herhaaldelijk hun eigen bevindingen en die van hun collega's, onder het mom van het leveren van een mogelijke bijdrage aan de vooruitgang van de wetenschap worden evaluaties en meta-analyses losgelaten op soms nauwelijks volgroeid gedachtengoed. Voor kunstenaars is echter vaak de romantische zucht naar vernieuwing het leitmotiv om met een slepende tred de afstand tussen kroeg <waar het laatste succes wordt gevierd> en atelier <waar nieuwe lauwerkransen zijn te verdienen> te overbruggen, immer lonkende nieuwe paden en lanen.

\*

Wetenschappers zijn in principe eerlijk en nuchter, nooit zal een zure knol voor een trouvaille worden verkocht, als een onderzoek na maanden of jaren van ploeteren en proberen (Beckett: try, fail, try again, fail better) niets heeft opgeleverd, zijn ze heus niet te beroerd om dat op de kaft van het boek te zetten. Kunstenaars daarentegen hoort men in zo'n situatie niet, zij hebben geen corrigerende mechanismen die vanuit de eigen code of de beroepsgroep worden aangereikt, zij houden permanent een loerend oog op hun twee vluchtroutes en vergeten daarbij dat die in dezelfde doodlopende steeg uitkomen, de idiosyncratische route, ik en mijn kunst zijn uniek, vernieuwend, onvergelijkbaar en dus ontzettend goed en de vlucht-vooruit-route, ooit zullen jullie mij begrijpen en waarderen, ondertussen laaf ik mij aan alles wat het IOC heeft verboden.

\*

Opeens staat het hem helder voor ogen. Er is een geheel andere categorie van mensen die de extremen van beide werelden in zich verenigt. Het zijn niet de kunstenaars die zich beroepen op een levenslang volgehouden onderzoeksprogramma waarvan de steriliteit zelfs door de paus wordt geprezen, het zijn niet de astraalfysische wetenschappers die theorieën noch telescopen nodig hebben om een fractaal te construeren dat kan wedijveren met het eerste het beste geknoopte tafelkleed in een Tweede Exloërmonds café. Het zijn evenmin de politici die de oerknal imiteren met een zelfbevestigende oproep vooral op hen te stemmen, het zijn helaas ook niet de Moeder Teresa's, de enigen op de wereld die nog in staat zijn tot een koppeling tussen het goede en het mooie. Nee, het zijn de Autodidactische Fabulerende Globaliserende Ondernemende Dienstverleners, de afgoden nieuwe stijl van de Fortune en Quote hitlijsten die, opererend vanuit een abstract multi-dimensionaal vacuüm, een volledig virtuele wereld hebben opgebouwd van informatievoorziening zonder kennis, van onroerende goederen die zelfs in Nergenshuizen niet bestaan en van afzichtelijke televisieprogramma's. Zij zijn de ware, maar steriele nazaten van wetenschap en kunst. [Noot 1.18]

[Noot 1.18: Eerder en anders verschenen als 'Ars Longa Scientia Brevis' ter gelegenheid van de creatie van een bijzonder hoogleraarschap in de inferentiële econometrie, in het bijzonder de Optiehandel in de Lage Landen ten tijde van Hoogconjunctuur, op 9 december 1999 aan de Rijksuniversiteit Groningen.]

\*

Hier zou een terzijde kunnen volgen. Over wat hij is. Of zou kunnen zijn. Een wetenschapper. Een kunstenaar. Of overdag een wetenschapper en 's nachts een kunstenaar. Of omgekeerd, als de Wet Flexibiliteit en Zekerheid hem dat zou toestaan. Die keuze voor beide ambachten zou voortkomen uit luiheid <ambitie>. Uit <gebrek aan> talent. Uit <on>zekerheid. Uit de neiging om zijn positie te zien als een gemakkelijke pose, een aangename combinatie van het tijdelijke en het eeuwige, de mix die een garantie vormt voor het vermijden van welke vorm van bepaaldheid dan ook. Als de man zonder eigenschappen in de spiegel kijkt, ziet hij de homo universalis. Hij zou dan trouw blijven aan de zoektocht naar waarheid, aan de wil een bijdrage te leveren aan die ene alomvattende verklaring voor het ontstaan, het vergaan en het wezen der dingen, terwijl hij tegelijk zich zou kunnen koesteren in het besef dat elk kunstwerk de wereld nuanceert en al te simpele stellingnames ondermijnt, dat het aantal uitzonderingen op welke regel of wet dan ook zo groot is, dat hij altijd een vrijbrief zou hebben om met een zwaai van zijn machtige machete het dorre hout van onderlinge afspraken van anderen weg te kappen. Dan zou hij bloeddorst en effectiviteit in zich verenigen en zichzelf zien als de hink-stap-springer die tijdens de aanloop aarzelt over de volgorde van de drie handelingen, over het been waarmee hij zich moet afzetten, over het gedicht dat hij tijdens het zweven door de lucht wil declameren, over het punt waar hij zal landen, terwijl hij ondertussen het stadion uitspringt. Maar dat alles zijn slechts kunstzinnige hypothesen. Het terzijde is niet ter zake. Hij is slechts een straatveger in het departement der vergeelde knipselkranten vol wilde wijsheid.

\*

Op een dag ontwaart hij de wereldberoemde astraalfysicus <contradictio in terminis> temidden van de menigte die de jaarlijkse optocht van de eerbiedwaardige universiteitsstad voorbereidt. Hij blijkt, als wetenschapper en als kunstenaar, zijn CV vermeldt immers dat hij ook heeft mogen snuiven aan het walhalla van de Rietveld Academie, een bijdrage te hebben geleverd aan het thema van dat jaar, sterren stralen overal. Hij heeft een Melkweggetje in elkaar geknutseld, dat hij vol trots de stad wil laten zien. Aldus geschiedt. Een enkeling, de gebruikelijke en die dag dronken kniesoor, vraagt zich af of dit broze kunstwerk van gips bedoeld is om diens CV te verrijken of een welwillend onderdeel is van de kies exact campagne. De kniesoor schort zijn oordeel op, totdat hij, na afloop van de optocht, het Melkweggetje achteloos en zielloos in de berm van de weg ziet staan, waar het in de daaropvolgende dagen weerloos wordt geteisterd door wind en regen. The Force of Narcissism, The Self-Indulgence of Symmetry, The Incomprehensibility of Asymmetry, mompelt de kniesoor.

\*(1.7)

In de eerste plaats moet ik bekennen dat ik blootsta aan een verzoeking die beslist alleraardigst is, hardnekkig, eigenaardig en onweerstaanbaar voor mijn geest. Namelijk om aan de wereld, aan het geheel van de dingen die ik zie of die ik me voorstel te zien, niet, zoals de meeste filosofen doen en wat ongetwijfeld redelijk is, de vorm te geven van een grote bol, een grote parel, zacht en nevelig, mistig als het ware, of integendeel, kristalachtig en helder, waarvan, zoals een van hen heeft gezegd, het centrum overal en de omtrek nergens zou zijn, noch die van een 'geometrie in de ruimte', van een onmetelijk dambord, of van een bijenkorf met ontelbare honingcellen, nu eens levend en bewoond, dan weer dood

en ongebruikt, zoals sommige kerken die schuren of loodsen zijn geworden, zoals bepaalde schelpen die, vroeger gehecht aan een bewegend weekdierlichaam met een eigen wil, door de dood geledigd rondzwerven en niet meer dan water en een beetje fijn gruis herbergen tot het moment waarop een heremietkreeft ze tot woning zal kiezen en zich er met zijn staart aan vast zal hechten, noch zelfs die van een enorm lichaam van dezelfde aard als het menselijk lichaam, zoals men zich haar ook nog zou kunnen voorstellen door in de planetenstelsels het equivalent te zien van de moleculaire systemen en het telescopische met het microscopische te verbinden. Nee, eerder op een volkomen willekeurige manier, en beurtelings, de vorm van de meest karakteristieke, de meest asymmetrische en naar men zegt toevallige dingen (en niet alleen de vorm, maar alle kenmerkende eigenschappen, de bijzonderheden van kleuren en geuren), zoals bijvoorbeeld een tak seringebloesem, een garnaal in het natuurlijk aquarium van de rotsen aan het eind van het havenhoofd van le Grau-du-Roi, een badspons in mijn kamer, een sleutelgat met een sleutel erin. En men kan er ongetwijfeld met recht de spot mee drijven of mij voor gek verklaren, maar ik vind er mijn hele geluk in. [Noot 1.19]

[Noot 1.19: Francis Ponge. De vorm van de wereld. Proëmia (1928). Vertaling Piet Meeuse. De Bezige Bij. Amsterdam. 1991, pp. 17-18.]

\*



## Entr'acte 2

**symmetrie** [evenredigheid] <fr. *symétrie* [idem] <gr. *summetria* [de juiste verhouding], van *summetrein* [door vergelijking berekenen, passief: overeenstemmen], van *sun* [samen] + *metrein* [meten] (vgl. *meter*)

**asymmetrie** [ontbreken van symmetrie] <gr. *a.* ontkenning + *symmetrie* [Noot E.2]

[Noot E.2: Etymologisch woordenboek. De herkomst van onze woorden. Dr. P.A.F. van Veen i.s.m. drs. Nicoline van der Sijs <sic>. Van Dale Lexicografie. Utrecht · Antwerpen. 1991.]



2

**AB OVO**

\* (2.1)

De mens is als een meteoriet uit het heelal op de aarde gevallen. Hij krabt en duwt en bonkt aan de binnenkant van zijn grot, zijn eenvoudige doorzonwoning. Een barst. Nog een barst. Een lichtstraal. Ruimte. Hij kruipt uit zijn ei. Het begin van de wereld. [Noot 2.1]

[Noot 2.1: Het begin van de wereld is het hoofd van een vrouw getransformeerd tot ei, een soort oerei. <Brancusi. Le Commencement du Monde. 1924> Dat werpt nieuw licht op de vraag wat er eerder was, de kip of het ei. Als de vrouw het ei is en als het ei een meteoriet is, dan is hij de kip en is tevens de kip een haan. Een andere vraag leidt immer<s> tot een ander antwoord. Ab ovo usque ad mala, van het ei tot de appelen, van het begin <de vrouw> tot het eind <de appel van Eva>, zinspelend op de Romeinse maaltijden, die veelal met eieren aanvingen en met fruit eindigden. Van Dale. Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. Twaalfde, herziene druk. Prof. dr. G. Geerts en dr. H. Heestermans. Van Dale Lexicografie. Utrecht · Antwerpen. 1992, p. 3747.]

\* (2.2)

Het begin van de wereld. Beter gezegd: het begin van zijn wereld. Maar wie is hij. Een garnaal in een aquarium. Ongetwijfeld. Hij ziet een andere garnaal. Hij zoekt naar verschillen. Wie is hij. Hij zegt: ik ben ik. In de verte hoort hij de zang van een sirene. Me, myself, I <Joan Armatrading> maar dat vindt hij ontoereikend. Hij begrijpt het niet. Is hij zichzelf en tegelijkertijd een ander. Eerst wordt hij op het verkeerde been gezet.

\*

De symmetrie is de zuivere expressie van het zich ergens bevinden zonder dubbelzinnigheid. Het is dus de expressie van een zijn met iets of een zijn tegenover iets. [Noot 2.2]

[Noot 2.2: F.J.J. Buytendijk. De vrouw; haar natuur, verschijning en bestaan. Utrecht. 1958, p. 181.]

\*

Wee degenen die dat stadium ooit bereiken, zegt hij.

\*

Hij is anders, hij is ook een ander.

\*

In het verlangen beweegt het ik zich naar de ander, zegt Levinas ongeveer. En daardoor wordt de identificatie van het ik met zichzelf, daar gaat het allemaal om, in gevaar gebracht. De relatie tot de ander stelt mij in discussie en ontdoet mij van mezelf, en doet dat telkens opnieuw doordat het mij steeds weer nieuwe mogelijkheden doet ontdekken. Ik wist niet dat ik zo rijk was, maar ik heb geen recht meer om iets voor mezelf te behouden. Uiteindelijk gaat het daarom: verlangen naar de ander, het andere. [Noot 2.3]

[Noot 2.3: Marcel Möring. Het grote verlangen. Meulenhoff. Amsterdam. 1992, p. 110 en p.



114. Zie ook Ger Groot: Volgens Levinas was de Europese filosofie verstrikt geraakt in abstracte beschouwingen en was daarmee het belangrijkste vergeten: de mens, en dan vooral de mens die tegenover mij staat. De 'ander' is niet een tweede 'ik', maar is iemand die vanuit zijn eigen waarde en bestaan aanspraak maakt op respect. Dat inzicht was volgens Levinas het belangrijkste wat de filosofie uit te dragen had, maar in plaats van de ander hadden filosofen het onpersoonlijke 'zijn' centraal gesteld. Niemand was daarin – vooral na de oorlog – zo ver gegaan als Heidegger. NRC Handelsblad 27/12/95. Curieus gegeven: Levinas overlijdt op eerste kerstdag, hij heeft zich blijkbaar niet helemaal kunnen onttrekken aan het christelijk drama. Tenslotte, een waarschuwing. Kijk uit voor de post-paradijselijke appel-en-ei christenen en hun filosofen. Zij kunnen zich niets voorstellen bij een 'abstracte ander' en nog minder bij een 'onpersoonlijk zijn'. Zij willen zo snel mogelijk een maatschappelijke dienstplicht invoeren, om kerkpleinen aan te laten vege en hoogbejaarde diep-gelovige demente vrouwen netzolang te laten verzorgen totdat hun geest en lichaam volledig zijn verdampt. Zie hiervoor Ad Verbrugge: Immanuel Kant zag de Verlichting niet simpelweg als een bevrijding van het individu. Voor hem was het individu pas vrij als het boven zichzelf uitsteeg en zich nuttig maakte als lid van de gemeenschap. De mens moest geen slaaf van zijn passies zijn. Ware autonomie lag in de negatie van de zelfzucht. Die Kantiaanse ethiek is echter als 'te moralistisch' in onbruik geraakt. Tegenwoordig staat Verlichting vooral voor persoonlijke autonomie. de Volkskrant 08/05/04. Interview van Peter Giesen.]

\*

Eerste stelling. Het ik is symmetrisch zolang het zich uitsluitend identificeert met zichzelf. Dan staat de tijd stil.

\*

In zijn eenzame jaren maakt hij een zelfportret op een hotelkamer in Parijs. Alleen de kunst kan hem redden. Maar de kunst is dubbelzinnig. Hij tekent niet zichzelf, maar zijn spiegelbeeld. Hij tekent niet zichzelf, hij ziet dwars door de trillende potloodlijnen zijn vader opdoemen. Dat wat geloofend had moeten worden.

\*

Een tijd later maakt een garnaal <K> die zich ergens in de hoeken van zijn aquarium ophoudt, een einde aan zijn leven. Geen succesvolle ontkenning van een verkeerde identificatie, maar het resultaat van een verloren spiegelgevecht met de vader (Lacan). Hij spreekt het aquarium toe. Hij hekelt het hinkelspel tussen narcisme en autisme, slechts één stap van elkaar verwijderd. Een tekort aan verlangen. Dat mag hem nooit overkomen. Toch is het een dagelijkse zonde, als hij in het Zen-restaurant 'Now & Then' om zich heen kijkt.

\*

Tweede stelling. Het verlangen is altijd dubbelzinnig. De relatie tot de ander maakt het ik asymmetrisch en dubbelzinnig.

\*

Derde stelling. Als hij toegeeft aan zijn verlangen, is hij in de unieke positie een ander te zijn. In het goede geval, de ander. Het kost enige tijd voordat hij zich dat realiseert.

\*

Zichzelf, schijnbaar een ander.

\*

Zijn romans zijn allemaal volgens hetzelfde principe geschreven, het principe van de dubbelganger. Spiegelbeelden, broers, vijanden, symmetrieën - het is een eindeloze onderzoeking van de dualiteit, maar niet de dualiteit van de menselijke natuur. [Noot 2.4]

[Noot 2.4: Lien Heyting. Ik heb meer met katten gemeen dan met mijn eigen soort. Interview met Joseph Brodsky. NRC Handelsblad CS 15/11/91.]

\*

Twee maal een ander, maar altijd dezelfde.

\*

Ton: Onze karakters zijn totaal verschillend, maar als je goed kijkt zijn wij elkaars spiegelbeeld. Dick: Ik heb nog nooit een vriendinnetje van hem leuk gevonden en andersom. Ton: Dick is altijd driftiger geweest, hij heeft een enorme geldingsdrang. Dick: Ton is makkelijk en net als mijn vader tevreden met een tweede plaats. Ik niet, ik ga voor goud. Ik heb het koopmanschap van mijn moeders kant, denk ik. Ton: Dick is rationeel, zoals mijn vader. Ik lijk meer op mijn moeder; ze is inmiddels overleden, maar zij was mijn vader in emotioneel opzicht veruit de baas. Ik ben de lange-termijndenker, de visionair van ons tweeën. Hij is kort door de bocht. Ik denk in de wij-vorm, Dick denkt altijd in ik. [Noot 2.5]

[Noot 2.5: H. Baartman. Interview met de eeneïgige tweeling Dick en Ton P. de Volkskrant 15/01/94.]

\*

Soms, op dagen met onbestendig weer, zag hij zich zelf als een ander, op zoek naar zijn spiegelbeeld, verlangend naar een versmelting.

\*

Zichzelf, maar altijd anders.

\*

Ik ben geboren in de prehistorie van het tijdperk van de zichtbaarheid. Door de nog steeds toenemende overvloed aan beelden om ons heen, heeft men steeds vaker bij allerlei gebeurtenissen, zelfs degene die men zelf voor het eerst meemaakt, een déjà vu gevoel. Ik kwam, zou men dus kunnen zeggen, ter wereld als unicum, temeer daar ik het eerste kind was. De verschijning van mijn kruin werd waargenomen door een vader die, tegen alle evidentie in, kon denken dat alleen zijn kind met een dergelijke kruin kon verschijnen. Een voornaam bij-effect van het tijdperk van de zichtbaarheid is de energie-verslindende

vergelijkingswoede, die tegelijkertijd misschien wel de beste remedie is tegen de jalouzie en de wrok. Het wil er bij mij overigens niet in dat iemand zich kan voorstellen dat hij geboren is. Ik besef dat ik belang heb bij de onvoorstelbaarheid van mijn geboorte. De kwestie is dat ik verwisselbaar, eigenschapsloos ter wereld ben gekomen, en dat ik, sinds ik over mijn geboorte na kan denken, onverwisselbaar wil zijn. Echt uniek zou ik natuurlijk pas zijn wanneer ik kon bewijzen dat ik inderdaad niet geboren ben; een uniciteit die vervolgens alleen nog maar kan worden overtroffen door niet te sterven. Wat zou het effect zijn op iemands geheugen, en dus op de beheersbaarheid van zijn chaos, wanneer het beeld van de geboorteplaats ook in werkelijkheid stabiel blijft? De kwestie is dat ik ervan overtuigd ben dat een tijd zonder vooruitgang - die van kroontjespen tot tekstverwerker daargelaten - het beste is dat mij, gegeven de eeuw, had kunnen overkomen. Zegt mijn verstand. [Noot 2.6]

[Noot 2.6: Willem Jan Otten. Ik wil onverwisselbaar zijn. <over zijn geboorte en geboortedag, 4/10/1951>. Vrij Nederland 20/10/84, p. 17.]

\*

De hang naar het onverwisselbare, het onverwachte, het onvoltooide, het eigenschapsloze, het ongedachte. Maar ergens gaat het onverwisselbare over in het complementaire en verliest daarmee zijn unieke status. Hij wordt geboren. Hij wordt volwassen. Hij sterft.

\*(2.3)

Dubbele paradox: door reproductie bevestigt hij de uniciteit van zijn relatie met de ander. [Noot 2.7]

[Noot 2.7: Zie ook Strindberg: De absolute identiteit bestaat niet, we moeten ons tevredenstellen met analogieën. Geciteerd in: Atte Jongstra. De psychologie van de zwavel. Contact. Amsterdam. 1989, p. 164.]

\*

Hij kijkt in zijn boekenkast en de schrik slaat hem om het hart. Flaubert: geen nageslacht. Nietzsche: geen nageslacht. Wittgenstein: geen nageslacht. Duchamp: geen nageslacht [Noot 2.8]. Slauerhoff: geen nageslacht, slechts één doodgeboren kind. Céline: geen nageslacht. Charms: geen nageslacht. Majakovski: per ongeluk een kind [Noot 2.9]. Kawabata: liever een schone slaapster dan een kind. Chatwin: liever een zeldzame Chinese schimmelinfectie dan een kind. In welk gezelschap verkeert hij. Tussen ego-potentaten en impotenten, tussen twijfelaars en leugenaars. [Noot 2.10]

[Noot 2.8: R. van den Boogaard. Remake film over Duchamp maakt zinledige indruk. NRC Handelsblad 05/08/95. Want, zo legt de kunstenaar uit, wat hem aan New York stad interesseert is de eentonigheid, die hem doet denken aan het oude Europa van voor 1914. Aan de statussymbolen van het moderne Amerika doet hij niet mee, blijktens deze vier jaar voor Duchamps dood gemaakte opnamen: geen auto, geen buitenhuisje en vooral geen kinderen. Wel een vrouw in huis, voor het eerst van zijn leven. 'Délicieux' is dat, constateert de kunstenaar. Zie ook: Riki Simons. De gijzeling van de beeldende kunst. Meulenhoff/Kritak. 1997, p. 63: Maar vóór alles verfijnt hij zijn manier van leven. Niet alleen zijn kunst, zijn hele leven wijdt hij aan het geheimzinnige gebied tussen zin en onzin, aan die elementen van het menselijk bestaan die zich aan rationele ontleding onttrekken, zoals toeval, erotiek, humor en spel. Om daar zo veel en zo gevarieerd mogelijk van te

genieten is een maximum aan persoonlijke vrijheid noodzakelijk en moet 'werk' in ieder geval vermeden worden. Voor een maximum aan vrijheid is de eerste voorwaarde dat alle materiële levensbehoeften tot een minimum beperkt blijven: geen huwelijk, geen kinderen, geen huis, geen auto. Tot zijn zevenenzestigste jaar blijft hij vrijgezel, met uitzondering van een merkwaardig huwelijk van zes maanden met de dochter van een automobieltycoon, die al na korte tijd woedend zijn schaaakstukken op het bord vastlijmt.]

[Noot 2.9: NRC Handelsblad 22/05/93: Ook na de dood van Majakovski waren moeder en dochter genoodzaakt de identiteit van de vader streng geheim te houden.]

[Noot 2.10: Voorbeeld 1: Atte Jongstra. O.c. p. 159: Toen mijn vriendin mij van haar zwangerschap had verteld kreeg ik wekenlang geen pen meer op papier. Zwetend liep ik in mijn bibliotheek heen en weer en dacht: mijn werk, mijn werk! Voorbeeld 2: Atte Jongstra. O.c. p. 167: Toch moeten in Strindbergs borst twee extreem verschillende zielen hebben gehuisd, waarvan de naar een vreedzaam, verantwoordelijk gezinsleven hakende vader er één was. Voor zijn kinderen kon hij niet zorgen: hij had niet genoeg geld om ze te onderhouden en energie om ze te kunnen opvoeden kon hij niet aan zijn schrijverschap onttrekken. Dat gaf hem een sociaal schuldgevoel. Voorbeeld 3: Michel Maas. De aap van God. W.F. Hermans en de materiële identiteit. de Volkskrant 05/03/93: Mulisch die, toen Hermans' eerste kind geboren werd, riep dat een schrijver die vader werd zijn talent verloor, en die prompt een halfjaar later zèlf vader werd.]

\*

De redding. Een spiegel. Zijn zoon en de spiegel: een aanslag op zijn wezen. Wie is dat. Dan, in de badkamer, het synchroon draaien van de twee klapspiegels: de wonderbaarlijke vermenigvuldiging, steeds sneller en sneller. Hoe kan dat. Het summum: de lachspiegels op de kermis. Dat ben ik niet, nee hè. Nog een keer, vraagt zijn zoon. Ja, nog een keer.

\*

### Entr'acte 3

**symmetrisch** / *ant* asymmetrisch → gelijk

**gelijk** (bn.) / dezelfde / eender / hetzelfde / identiek / een en dezelfde / van hetzelfde laken een pak / gelijkelijk (form.) / van hetzelfde laken een broek (Belg.) () dat is één pot nat / dat is op dezelfde leest geschoeid / dat zijn variaties op één thema / het is al koek van één deeg / het is weer het oude liedje, altijd hetzelfde liedje [Noot E.3]

[Noot E.3: Groot woordenboek van Synoniemen en andere betekenisverwante woorden. Prof.dr. P.G.J. van Sterkenburg i.s.m. drs. M.C. van Dalen, drs. M.J.M. Hooyman, drs. M.E. Verburg. Van Dale Lexicografie bv. Utrecht/Antwerpen. 1991.]



**3**

**HORROR VACUI**

\* (3.1)

De mens heeft zich gezien, gespiegeld. Maar de ruimte om hem heen is nog woest, ledig en stil. Om die ruimte te vullen imiteert de mens de oerknal. [Noot 3.1] De echo is uitgevonden. Geluid uit de onontkoombare spiegel. Hoe die echo vorm te geven. De mens zoekt houvast, behang, decorum, regelmaat. Geluiden borrelen uit de ingewanden op.

[Noot 3.1: Het geluid van die oerknal blijkt trouwens niet veel soeps te zijn. Schilling: Tussen de sterren bestaat geen geluid. Maar tijdens het ontstaan van het heelal werd er flink getrild en gegolfd. Astronomen luisteren naar verre echo's van deze kosmische symfonie. Van een etherische 'muziek der sferen' of een lieflijke 'harmonie der werelden' is overigens geen sprake. Als het geluid van de oerknal ooit getransponeerd zou worden naar frequenties waar het menselijk oor gevoelig voor is, blijft er weinig van over dan een chaotische mengelmoes, alsof het hemels symfonieorkest de instrumenten aan het stemmen is. Govert Schilling. Een klankloos oerknalorkest. NRC Handelsblad 21/12/02.]

\* (3.2)

Boos was hij, toen de leraar die hem inwijdde in de geheimen van de literaire ontroering, muziek de meest abstracte der kunsten noemde. Dat was toch de schilderkunst, het liefst de vanuit een helicopter moeiteloos neergekwakte abstract-expressionistische verfstreken die hem verpletterden door hun gewichtloosheid. Hij begreep wel dat klanken als ongrondstoffelijker dan verfstreken moesten worden gewaardeerd, maar dat was toch maar op het eerste gehoor en vooral het eerste gezicht. Muziek dat was toch een kerk vol elkaar spionerende spijtoptanten die bang waren dat de hel of anders het kerkorgel op hun hoofd zou vallen, of een orkestbak met volstrekt gelijk geklede musici waarbij de enige opdracht voor de toehoorders, toeschouwers leek hem een meer adequate beschrijving, bestond uit het zoeken van de honderd-drie-en-dertig-en-nog-wat verschillen in hun haardos, in de manier waarop zij ruime klanken probeerden voort te brengen in een naargestige ruimte, in hun symmetrische gebaren, of een platenspeler die zich krampachtig had voorgenomen 33 blèrende Boléro toeren per minuut te draaien en daardoor eerder een bevestiging was van de kwaliteit van het industriële productieproces dan een heraut van allerindividueelste erupties, of anders, in het meest gunstige maar hem onbekende geval, een voluptueuze operazangeres die zingend onder de douche haar tevredenheid met de temperatuur van het water tot uiting bracht, dat waren toch allemaal fysieke entiteiten die niet konden tippen aan zijn zintuigelijke ervaring van het bangmakende rood, geel en blauw. Jarenlang bleef die opmerking knagen, verborgen als een veenbrand, soms plotseling opblaiend, bij de sporadische keren dat hij zijn leraar zag of toen hij hoorde van diens asymmetrische hersenbloeding, dan woelde het gevoel dat een fijnproever als hij, de onderzoeker van het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen, verplicht was zijn zintuigelijke tekortkomingen aan een nadere beschouwing te onderwerpen. [Noot 3.2]

[Noot 3.2: Het ging hem daarbij overigens meer om het classificeren zijn eigen warme of koude gevoelens dan om de mogelijke wisselwerking tussen muziek en maatschappij. Daar had hij, anders dan bij het geschreven woord, altijd al een hard hoofd in. Daar was hij niet de enige in. Zie Harm Visser. Muziek is muziek, meer niet. Harmonieën van de Beatles verklaren niets. NRC Handelsblad 22/08/98. In dit artikel wordt het proefschrift van G. Tillekens afgebrand omdat er een relatie wordt gelegd tussen muziek (de harmonische of ritmische structuur daarvan) en sociaal-maatschappelijke verhoudingen en ontwikkelingen. Visser gelooft daar niet in, maar hij beseft daardoor in een soort verklaringsvacuüm terecht te zijn gekomen: Je zou een bepaald muzikaal tijdvak ook als een in zichzelf opgesloten



stelsel van 'ideeën over muziek' kunnen betitelen, dat enige tijd persistent is. Op een bepaald moment vindt er een toevallige 'mutatie' plaats, die dan nieuwe mogelijkheden schept ten aanzien van de uitbreiding van het stelsel van ideeën. In feite gaat het hier dan om de geschiedenis van een idee, of: de keten van transformaties die het in de loop der tijden ondergaat. Die transformaties hebben echter geen 'reden' - mogelijk zijn ze zelfs 'intrinsiek'.]

\*

Muziek, een afwezige kunstvorm in zijn bestaan, een horror vacui. [Noot 3.3]

[Noot 3.3: Horror vacui: de afschuw (der natuur) van het ledige, waaraan men vroeger allerlei verschijnselen toeschreef die op de werking van de luchtdruk berusten (vgl. 'natura abhorret vacuum', geciteerd door Rabelais, 'Pantagruel' 1,5): (ook fig.) die horror vacui, die misschien een kenmerk van eindigende geestesperioden mag heten (Huizinga). Van Dale. O.c. p. 1200. De angst voor het ledige wordt voortdurend levend gehouden. Eduard Reeser: Muziek is het enig wezenlijke. Interview van Pauline Micheelsen. de Volkskrant 03/04/98. Reinbert de Leeuw: Zelf heb ik ook een geloof, namelijk dat muziek zo mooi is. Ik kan het niet bewijzen, maar voor mij is het een onwankelbare zekerheid. Sterker nog, als ik diep in mijn hart kijk, begrijp ik niet dat mijn geloof niet door de hele wereld wordt gedeeld. Ik heb medelijden met mensen die niet horen hoe geweldig muziek is. Wat een armoede! Interview van Paul Luttikhuis. NRC Handelsblad 18/11/94.]

\*

Hoe kan een gemis worden ervaren, bezongen, beschreven. Als een geliefde die zich nooit heeft aangediend. Als een recept waarvoor de ingrediënten onvindbaar zijn. Als een droom die weigert te worden onthouden.

\*

Waar zit de kunst in de muziek. Wellicht in de compositie en anders wel in de uitvoering. Verwarring. Bij geen enkele andere kunstvorm krijgt de interpreter welhaast even veel aandacht als de componist. Wie is de echte kunstenaar. Niemand die zich bekommert om copieën van Bram van Velde in het Mauritshuis. De lezer van een meesterwerk in Schin op Geul blijft anoniem. Waar zit asymmetrie in muziek.

\*

Uiteraard, hij zou op onderzoek uit kunnen gaan, als onderdeel van zijn jarenlange reductie van de wereld tot een simpel begrippenpaar, hij zou als een padvinder kunnen zoeken naar systemen in de witte en zwarte toetsen van muziekinstrumenten, hij zou als een laborant de DNA-structuur van composities kunnen ontrafelen, hij zou als een antropoloog de ruilrelatie tussen muzikant en luisteraar kunnen beschrijven, hij zou als een spion uit de koude oorlog de waaivormige opstelling van orkesten kunnen analyseren, hij zou als fysicus het gevaar van harmonische trillingen kunnen ervaren in een avontuurlijke proefopstelling, hij zou als romanticus de hypothese kunnen opperen dat ware kunstenaars altijd dissonanten zijn temidden van de slagroomtaart van de burgerlijke harmonie, hij zou als een mens met twee oren naar muziek kunnen luisteren. Wat hield hem tegen dit onderzoek daadwerkelijk uit te voeren. Hij is doof. Aan beide oren.

\* (3.3)

Maar gelukkig kan hij lezen. Over de ware aard van de superioriteit van muziek, haar asymmetrie.

\*

Neither is there an exact analogy in music to the most important resort of the designer, symmetry and the resultant impression of balance. At any rate the perception of symmetry in music is confirmed to the brief time span we can hold in our echo memory. We may hear a scale or a chord ascending and then descending to the baseline, we may more intuitively relate the up and down of two corresponding phrases to the speech-melody of question and answer. 'Baa baa blacksheep, have you any wool? - Yes, Sir, Yes, Sir, three bags full.' The term 'symmetry' or 'architecture' is also used in the description of large-scale symphonic structures with their repeats and recapitulations, but though their effect is based on the same kind of recognition which plays in visual symmetry they are not oriented in opposite directions as is the case in design. True, ever since music could be written down, long truly symmetrical sequences could be planned by composers fond of artifice; the device called 'cantricians' (moving backwards like a crab) has been developed and displayed in early and modern music, but is certainly much easier to see it on paper than to take it in by ear. An inverted sequence of tones mostly eludes recognition. For naturally music like all the arts of time is relentlessly asymmetrical <sic>: it goes from the beginning to its predetermined end and the more cogent its structure, the more it makes us sense this directedness from the start. [Noot 3.4]

[Noot 3.4: E.H. Gombrich. O.c. p. 297.]

\*

Hij zet een plopper op zijn oren.

\*

#### Entr'acte 4

**symmetrie'** (<Fr.<Lat.-Gr.), v., 1. juiste onderlinge verhouding, wat vorm en afmeting betreft, van de onderdelen van een geheel: *in gebouwen moet symmetrie heersen; de symmetrie der delen springt terstond in het oog; dat verbreekt de symmetrie*; -m.n. een zodanige bouw, inrichting of opstelling dat die door een lijn of vlak verdeeld kan worden in twee delen die elkaars spiegelbeeld zijn: *symmetrie speelt een belangrijke rol in de kristallografie; symmetrie is het fundamentele kenmerk van kristalroosters; in een ruimere opvatting is symmetrie het onttrokken-zijn in de beschrijving van een object aan een verandering in het systeem van betrekkingen* ("die Invarianz eines Gebildes gegenüber Gruppen bestimmter Transformationen", Von Fritsch); -in de stijl leer gebruikt m.betr.t. gelijk verlopende zinnen; -2. (wisk., m.betr.t. de waarden der veranderlijken of onbekenden in een vergelijking enz.) onderlinge verwisselbaarheid zonder dat de waarden der vergelijking verandert; -**as**, v.(m.)(-sen), as ten opzichte van welke de symmetrie geldt; -**element**, o. (-en); -**eigenschap**, v. (-pen); -**klasse**, v. (-n); -**vorming**, v.; -**waarde**, v.

**symme'trisch**, bn. bw. 1. in overeenstemming met de symmetrie, zodanig verdeeld of te verdelen dat de linker- en rechterzijde elkaars spiegelbeeld of gelijkvormig zijn; *vele dieren kunnen in twee symmetrische helften verdeeld worden; de vleugels van dat gebouw zijn symmetrisch; symmetrische as*, lijn die twee symmetrische helften scheidt; -symmetrisch gerangschikt; -2. (plantk.) (*zijdelings*) *symmetrisch*, (van een bloem enz.) slechts op één wijze in twee gelijkvormige helften verdeeld kunnen worden, in tegenst. met *regelmatig symmetrisch*, dat op meer dan één wijze kan gebeuren; -3. (wisk.) *symmetrische functie, vergelijking.*, waarvan de waarde niet verandert door de waarde der veranderlijken of onbekenden te verwisselen.

**asymmetrie'** (<Gr.), v., het ontbreken van symmetrie; het asymmetrisch- zijn.

**asymme'trisch**, bn. en bw., niet symmetrisch; van een zodanige vorm dat de delen ter weerszijden van een mediane lijn niet gelijk (resp. elkaars spiegelbeeld) zijn; onevenredig, ongelijkmatig; -(scheik.) *asymmetrisch koolstofatoom*, dat aan vier verschillende atomen of atoomgroepen gebonden is. [Noot E.4]

[Noot E.4: Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal. Elfde, herziene druk. Prof. dr. G. Geerts en dr. H. Heestermans met medewerking van dr. C. Kruyskamp. Van Dale Lexicografie. Utrecht/ Antwerpen. 1984, resp. pp. 2830, 2831 en 214.)]



**4**

**FESTINA LENTE**

\* (4.1)

Het vacuüm van de muziek stelt hij zich voor als een leeg stuwmeer. Een standbeeld van Caruso staat op de dam. Imponerend, bevroren. Maar het menselijk lichaam is geschapen om te bewegen. Spieren die zich spannen. Een stap die wordt gezet. Spieren die zich ontspannen. Na de eerste stap volgt de volgende, noodzakelijkerwijs. Stappen die een richting zoeken. De richting, de keus, wordt waargenomen. Observatie leidt tot identificatie, met het eindpunt, een gebeurtenis <een picknick in het gras>, een persoon <zijn muze>, een object <een schilderij>. Identificatie en nabijheid zijn verliefd op elkaar. Zó ontstaan richting en doel. Maar wat bezielt de wandelaar. Hier, vooralsnog, het doorbreken van de eenheid van tijd, plaats en handeling, het overwinnen van de zwaartekracht.

\* (4.2)

Always, everywhere, people have walked, veining the earth with paths, visible and invisible, symmetrical or meandering. [Noot 4.1]

[Noot 4.1: Thomas A. Clark. In praise of walking. Cairn Gallery. 1988.]

\*

Hoe wandelt de loper. Hoe loopt de wandelaar. Traag. [Noot 4.2]

[Noot 4.2: Festina lente: haast u langzaam. Soms aangevuld met 'cauta fac omnia mente', doe alles met beleid. Ook aldus: 'Festina lente! Recte, sed festina', haast u langzaam! heel goed, maar haast u in elk geval. Die aanvullingen ontkrachten echter volledig de gewenste paradox. Van Dale. O.c. p. 3777. Zie ook: Milan Kundera. Waarom is het genot van de traagheid verdwenen? Ach, waar zijn ze gebleven, de flaneurs van weleer? Waar zijn ze gebleven, de lanterfantende helden van het populaire lied, de landlopers die van de ene molen naar de andere dansen en onder de blote hemel slapen? Zijn ze verdwenen tegelijk met de landweggetjes, met de weiden en de open plekken in het bos, met de natuur? Een Tsjechisch spreekwoord omschrijft hun zalige ledigheid met een metafoor: ze beschouwen de vensters van de goede God. Degene die de vensters van de goede God beschouwt, verveelt zich niet; hij is gelukkig. In onze wereld heeft ledigheid zich omgezet in nietsdoen, wat iets heel anders is: de nietsdoener is gefrustreerd, verveelt zich, is voortdurend op zoek naar de beweging waaraan het hem ontbreekt. Milan Kundera. De traagheid. Vertaald door Joop van Helmond. Ambo. Baarn. 1995, p. 7. Zie ook: Carlo Petrini, de Italiaanse grondlegger van de Slow Food-beweging. Als het snelle leven in dienst van de productiviteit ons leven verandert en milieu en landschap bedreigt, dan is Slow Food daarop het antwoord. Tegen de krankzinnigheid van het Fast Life moeten we ons verdedigen met traag materieel genot. De idee: door te genieten van ambachtelijk bereide lokale producten lever je tegelijkertijd een bijdrage aan de biodiversiteit, duurzame landbouw, de culturele identiteit van een gebied en de lokale economie. De beweging doet haar best om met uitsterven bedreigde delicatessen te redden, dat is bijvoorbeeld gelukt met linzen uit de Abruzzen, Ligurische aardappels, ongebleekte selderij uit Trevi, abrikozen uit het gebied rond de Vesuvius en parse asperges uit Albenga. Bas Mesters. NRC Handelsblad 30/01/04 en Monique Snoeijen. Het recht om sloom te zijn, pardon slow. NRC Handelsblad 11/09/04 <zie ook paragraaf 23.3>]

\*

Wanneer lopen mensen en wanneer wandelen zij, wanneer is de beweging symmetrisch <S> en wanneer meanderend <M>. Twee invalshoeken. Vanuit de evolutie bezien. Voor de jagende en verzamelende mens is de richting van de beweging onvoorspelbaar, de prooi heeft zich verstopt, de route is alleen na afloop bekend. <M> De sedentaire landbouwer en zijn feodale heer daarentegen vallen samen met hun prooi, hun grondbezit, waarvan de contouren hun wandelingen begrenzen; heen- en terugreis zijn identiek. <S> De koloniale ontdekkingsreiziger stoort zich aan god noch gebod, oost noch west; de terugreis brengt weliswaar de roem maar de heenreis het allerbelangrijkste: het avontuur van de onzekerheid. <M> De arbeider en zijn vakbond proberen de ondernemer voortdurend tot een geprogrammeerde wandeling te verleiden, een CAO-ronde met input als output. <S> De post-moderne mens tenslotte, verdrinkt in zijn opportunistische chaos-theorie, maar gelukkig is daar altijd weer de ANWB-verzorgingsstaat om de Wanderlust van de Pieterpaders in goede banen te leiden. Deze dubbelzinnige mens droomt over een romantisch en asymmetrisch leven als Slauerhoff maar leest bovenal de polisvoorwaarden van zijn pensioen. <SM> [Noot 4.3] Vanuit de levensfasen van de mens bezien. De eerste stap van de mens, als blozende baby, is een ontdekkingsreis in de moerasdelta van de wereld. Er is geen doel, geen eindpunt, het bestaan van een beginpunt wordt niet beseft, de moederschoot, de moederborst. <M> Al met de tweede stap van de mens, als peuter en kleuter, doet de calculerende burger zijn intrede. Voor deze variant van de jager-verzamelaar van snoep en bekende impressies is de terugweg belangrijker dan de heenweg. <S> Dat geldt nog sterker voor de homo economicus, de derde stap van de mens, richting en doel zijn louter ingegeven door kostenbatenanalyses. <S> Bij de vierde en laatste stap van de mens, grijzer, strammer en opnieuw onzeker, kiezen de benen, vaak ongewild, weer een meanderende route. <MS>

[Noot 4.3: Hans Achterhuis over de wandelaar die even aan het hectische leven probeert te ontsnappen: Dat het zogenaamde authentieke en vrije wandelen onderhand even gereguleerd is als de maatschappelijke arbeid, lijdt weinig twijfel. Dat het hier desondanks nog steeds gaat om een andere tijdsbeleving dan die van 'druk, druk, druk' gelukkig ook. Hans Achterhuis. Wandelaar heeft de tijd. de Volkskrant 14/09/02. <Het wordt echter steeds moeilijker om die meer ontspannen tijdsbeleving te realiseren door de opkomst van de mobiele telefoon en de geleidelijke transformatie van dergelijke activiteiten tot sportprestaties die meetbaar en daardoor verbeterbaar zijn. De fietser koopt een fietscomputer, de wandelaar een stappenteller, straks beschikken alle dolenden van geest over een GPS> Arnon Grunberg, als prototype van de urbane neuroot die de Wanderlust in zichzelf onderdrukt: Het wandelen is een spel waarbij de wandelaar zelf de spelregels heeft ontworpen en die halverwege ook nog kan wijzigen. Hoewel beslist niet alle wandelaars autisten zijn, noemen wij het universum van de wandelaar: het autistische universum. Arnon Grunberg. De ware wandelaar is een verlicht heerser. NRC Handelsblad 22/05/04.]

\*

De ware levenskunstenaar meandert, ongrijpbaar, onvoorspelbaar, asymmetrisch. Maar doet de kunstenaar dat ook.

\*

If one follows the walk [A Hundred Tors in a Hundred Hours. A 114 mile walk on Dartmoor.] on the map - which, incidentally, is not part of the 'presentational' form of the piece, which consists of title, the names of all the tors and a photograph of one of them - one

can imagine the rhythm of the walk, which was a hundred hours from beginning to end, including the hundred tors as well as camping in the normal way. The work was about the overall symmetry of time and places; the actual walking was easily adapted to that. [Noot 4.4]

[Noot 4.4: R.H. Fuchs. Richard Long. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Thames and Hudson. London. 1986, p. 98.]

\*

Hier wordt de verbeelding getart. Wat is het kunstwerk. De oorspronkelijke wandeling (over symmetrie van tijd en plaats gesproken: waarom geen honderd tors in honderd uren en honderd mijl, of nog beter, kilometer), de presentatie daarvan (duizenden kilometers verderop aan zijn muur), het commentaar op die presentatie (in zijn boekenkast, met op een gele sticker de vraag: ooit Rudi Fuchs tegengekomen op een camping, ooit hem meanderend zien wandelen) of de verbeelding naar aanleiding van het commentaar (in honderd dagen honderd pakken hondenbrokken kopen in honderd winkels in honderd straten in honderd steden in honderd landen).

\*

Terug naar de wandelaar. Een poging tot empathie, op zoek naar het snijpunt van beweging en doel, van plaats en tijd.

\*

Er wordt beweerd dat de woestijnwandelaar door het ontbreken van een oriëntatiepunt vroeg of laat in een cirkel loopt. Maar is dat ooit uitgeprobeerd. Of is het een calvinistische dreigbrief voor de ploeteraar die zijn ene talent op een ongemarkeerde plek in de grond heeft gestopt. Hij neemt de proef op de som. Hij loopt in een cirkel. Nogmaals, hij herhaalt zijn route. Erosie, opkrullende cirkelranden. En zie daar: doel en richting vormen zich; de uitgesleten cirkel wordt verheven tot rite. Rite, concentratie, herhaling, ritueel: concentrische cirkels. Vanuit het middelpunt wordt de rest van de wereld verklaard. Stenen als markeringspunten tussen binnen en buiten, bekend en barbaars, nu en straks. Hij meandert om Stonehenge. Een kleine fout in de choreografie: de kern mag niet worden betreden. De kern is het hart. Het hart behoort de schepper. Hij voelt zich even buitengesloten, belemmerd in zijn mijmeringen.

\*

Hebben kinderen die in een digitaal tijdperk opgroeien een ander tijdsbesef. Zij kunnen beter rekenen dan al hun voorgangers, maar weten nooit hoe laat is. Tijd is voor hen een verzameling van vier willekeurige cijfers, iets wat met een druk op de knop kan worden opgeroepen, een fenomeen dat kan piepen, niet een ervaring. Even, heel even, fantaseert hij over het lot van de mens die onbekend is met de zonnewijzer en het analoge horloge.

\*

Hij moet verder wandelen, naar Avebury, om zich verbonden te weten met de navelstreng van de tijd. Vorm volgt functie. Het is een ernstig misverstand om dat een recente ontdekking te noemen. Intens volgt hij de *Stone Circle*, de cirkelvormige aarden wal met



gracht die 700 kolossale stenen omgeeft, daarbinnen, om de complexiteit te verhogen, kleinere cirkels met kleinere stenen. [Noot 4.5]

[Noot 4.5: Zie o.a. Henk Buma. Reishandboek Zuidwest-Engeland. Elmar Reishandboeken. Rijswijk. 1993. Stonehenge, p. 115; Avebury, p. 118.]

\*

Hier kan hij rondlopen, letterlijk, figuurlijk, met heel zijn wezen. Hier is geen plaats voor verkleinwoorden. Hij loopt. Hij loopt over de grachtheuvel. Hij start en eindigt op hetzelfde punt. Hij start en eindigt als hetzelfde wezen. Eén maal nul is nul. Als hij gedurende één ronde niet verandert, dan gebeurt dat evenmin wanneer hij dertig miljoen duizend, zoals zijn zoon de onmetelijkheid van het overtreffende uitdrukt, ronden loopt. De tijd heeft geen grip meer op hem. Hollen of stilstaan zijn aan elkaar gelijk geworden. Hij vliegt in het luchtledige, in een coördinaatloze wolk van zelfbevestiging.

\*

Dromen zijn bedrog. Ook Avebury staat geen horloge zonder markering toe. Verankerde centrifuge. Erosie. De wand van de grachtheuvel brokkelt af onder zijn gewicht. De bevestiging van de onvermoeibare zwaartekracht in zijn bestaan. Hij ziet de wijzers van een reusachtige klok. Rite en verzoening, de tijd schrijdt voort, zijn hoofd is geen ijle ruimte, zijn lichaam geen vacuüm zonder eigenschappen, zijn dossier geen klimwand zonder uitsteeksels, zijn haar vergrijsd met elk vleugje lentewind.

\*

Op een dag zal hij dromen over zijn laatste wandeling. Meanderende stappen die een cirkel vervormen tot een spiraal. Het middelpunt ontdekt hem. De geschikte plek voor zijn laatste daad.

\* (4.3)

Maar eerst alles wat daaraan vooraf gaat. Laten wij vrolijk zijn. Laten wij dansen.

\*

Albatrossen hebben een uitgebreid baltsritueel. Er hoort een ingewikkelde dans bij die jonge vogels pas na jaren oefenen voldoende beheersen om een partner voor het leven te kunnen paaien. Hier zien we hoe een nieuw paar Laysanalbatrossen aan de oever van een lagune op de atol Midway hun koppen omhoog steken in een symmetrisch gebaar. [Noot 4.6]

[Noot 4.6: Frans Lanting. Oog in oog. Redactie: Christine Eckstrom. Taschen-Librero. Benedikt Taschen Verlag. Keulen. 1997. Laysanalbatrossen, *Diomedea immutabilis*, Hawaii. Foto pp. 116-117, tekst p. 237.]

\*

Paaien. Gepaaid worden. Het oude lied. Een garage in een vergeten oord, muziek stuitert langs de harde wanden, een meisje wil met een jongen dansen. De jongen begrijpt er niets

van. Waarom hij. Waarom dansen. Waarom nu. Wanhopig zoekt hij in zijn ledematen naar bewegingen die spontaniteit en structuur verheffen tot de vanzelfsprekendheid van een dubbele helix. [Noot 4.7]

[Noot 4.7: Paul Valéry laat in zijn opstel "Ziel en dans" Socrates, Phaedrus en Eryximachus filosoferen, terwijl voor hun ogen een adembenemende dans wordt uitgevoerd. Socrates stelt daarbij de vraag: 'Wat is toch in waarheid de dans.' Waarop Eryximachus niets anders kan doen dan antwoorden met een wedervraag: 'Hoe kan je iets duidelikers over dans verlangen dan de dans zelf?' Geciteerd in: Ariejan Korteweg. De lastigste bron van inspiratie. Schilders leggen de geboorte van moderne dans vast. de Volkskrant 06/12/96.]

\*

Dansen is een superieure, extatische vorm van wandelen. Hoe verhouden symmetrie en asymmetrie zich tot elkaar in dit medium. Een snelle reconstructie. Is een pirouette een wandeling.

\*

Modern dance did not spring from a void. Beginning around 1900, a number of dancers grew dissatisfied with the mechanical sterility of a ballet aesthetic then in decline and with the decorative triviality of conventional theater dance. The early moderns danced in bare feet, stayed close to the ground, emphasized body weight, eschewed elaborate costumes and sets, worked with simple musical arrangements, and moved with deliberate force, angularity, asymmetry, and distortion. Each dancer had to develop a technique of movement suited to the dancer's own body and to the subject to be expressed. [Noot 4.8]

[Noot 4.8: Modern dance. Grolier Encyclopedia. Grolier Electronic Publishing. 1992.]

\*

Van Duchamp en Oppenheim loopt via Cage, en via zijn evenknie in de dans, Merce Cunningham, een directe lijn naar William Forsythe. Forsythe staat sinds het begin van de jaren tachtig bekend als een *wonderboy*, een postmodernist, een balletvernieuwer, een eclecticus. Hij is de uitvinder van het ballet van de eenentwintigste eeuw. Dat alles is hij inderdaad, maar hij is het ook niet.

Balanchine bevrijdde het academische ballet van de anekdote, die voorheen al door Diaghilev en zijn Ballets Russes uitgediept en verbreed was ten opzichte van het negentiende-eeuwse 'ijzeren' repertoire. Met gebruikmaking van de klassieke techniek ontwierp 'Mr. B.' dans die, zoals onze eigen Hans van Manen het verwoordt, 'dans uitdrukt, en verder niets'. En passant werd Balanchine ook nog synoniem aan vaart en snelheid, en aan voortdurend op het scherp van de snede balancerende virtuositeit.

Dezelfde razendsnelle virtuositeit zien we bij Cunningham, die voor het overige totaal ander werk maakt. Waar bij Balanchine de symmetrie regeert, met wonderschoon, patroonmatig gebruik van de ruimte als gevolg, laat Cunningham het toeval het resultaat bepalen. Cunningham legt zichzelf ten aanzien van de vlakverdeling, beweging en formaties willekeurige spelregels op - bijvoorbeeld door het gooien van dobbelstenen - waaraan hij zichzelf vervolgens met granieten consequentie onderwerpt. Cunningham hanteert een strijdplan, waarvan de regels veranderen, maar dat in principe onveranderd

blijft. Al zijn 'typische' stukken voldoen aan de omschrijving die *New York Times*-critica Anna Kisselgoff eens gaf van de dans die hij vijftig jaar geleden al uitvond: 'Non-lineaire activiteit, bestaande uit gebeurtenissen die zonder enige voorspelbare logica plaats hebben op het toneel'. Cunningham is de Duchamp van de dans. Bij hem is de vorm de inhoud: de toeschouwer moet per se niet meer willen zien dan hij ziet. Er is geen wil tot ontroeren, zijn dans is 'waardevrij', zelfs de notie van lelijk of mooi is van geen enkel belang. Dat is bij Balanchine anders. Elk geslaagd ballet van zijn hand is 'af', 'rond', hermetisch en autonoom. Balanchine wil dat de toeschouwer meer 'ziet' dan hij ziet. Hij wil vervoeren, meeslepen en 'verrukken'.

Van deze twee is Forsythe het wonderkind. Methodisch staat hij het dichtst bij Cunningham; net als de oude meester ontwerpt hij zijn dans aan de hand van algoritmen en met behulp van de computer. Geen enkele van Forsythes bewegingen draagt betekenis. Zijn dansers verbeelden geen emoties, ze reageren ook niet op elkaar, zelfs niet als zij lijfelijk wel contact hebben. Wat gezegd wordt, doet er ook niet toe. Het zijn kreten. Ze zijn, als bij Cage, geluid, geen betekenis. Wat Forsythe verbindt met Balanchine is niet in de eerste plaats zijn gebruik van het klassieke idioom (spitzen, snelheid, alle bekende dansposities): delen van de klassieke techniek vind je ook bij Cunningham terug. Nee, het is het op losse schroeven zetten van zijn scheppingsmethode. Die is hem niet heilig. Hij manipuleert, en neemt beslissingen. Zijn smaak, gevoel voor effect en zijn esthetisch inzicht wegen zwaar. Hij wil theater maken, al bekreunt hij zich niet, zoals hij al dikwijls heeft opgemerkt, over de perceptie van zijn werk. Van de blik van de toeschouwer geeft hij zich geen rekenschap. Hij wil zichzelf verleiden. Hij is daarbij niet alleen erfgenaam van een traditie, maar ook een kind van zijn tijd. Chaos is een belangrijk kenmerk van zijn werk. Ruimtelijke patronen zijn, zeker in de latere stukken, nauwelijks te onderscheiden. Een formatie van Forsythe waaiert nooit uiteen, zoals bij Balanchine, ze desintegreert, valt uit elkaar, op niet te volgen wijze. De aloude fuga, waarin een bewegingsthema bijna onmerkbaar verschuift, bouwt Forsythe, anders dan de meeste choreografen, niet zorgvuldig op. Individuele dansers snellen gewoon toe van verschillende asymmetrische richtingen en houden even onverwacht weer op zich te voegen naar het geheel.

Forsythes dans - en dat wordt per werk heftiger - is de kunst van de abrupte afbreking. Alles is verstoord: de beweging zelf, de muziek, de belichting, de stemmen, de organisatie, kortom, van het geheel, die gericht is op verlies van overzicht, op het schijnbare gebrek aan organisatie. De vloeiende lijn van het klassieke ballet is er, maar verbrokken, binnenste buiten gekeerd, achterstevoren uitgevoerd. Forsythes dans is die van een naar zijn inzicht in elkaar gezette robot. De wil tot vervoeren, zo prominent aanwezig bij Balanchine en zo volledig afwezig bij Cunningham, is bij Forsythe dubbelzinnig. Fascinatie is zijn loon. Maar de begeestering is wankel, het is bewondering aan de afgrond. Aan Forsythes kunst kleeft het bezwaar van conceptuele kunst. Kent men het idee en de uitvoering eenmaal, dan kan men het voor gezien houden. Zijn werk is te troebel, in opzet en resultaat. Men kan het bewonderen om de technisch perfecte uitvoering, om het verrassende, het onvoorspelbare, het angstaanjagende en de inventiviteit waarmee de oude middelen worden ingezet. Maar desondanks kan het je koud laten. Het virtuoze kan je geen moer interesseren. Want je ontwaart geen ziel. [Noot 4.9]

[Noot 4.9: Pieter Kottman. Alles is verstoord. William Forsythe breekt elke beweging af. NRC Handelsblad CS 31/05/96.]

\*

Een opvallende combinatie van kruisbestuiving en plaatsverwisseling openbaart zich hier in de evolutie van de dans. Waar de vroeg-moderne dans zich nog afzet tegen de lyriek, de herhalingen en de symmetrie van het klassieke ballet, daar hebben veel van de latere varianten van de moderne dans deze elementen op een listige wijze weer geïncorporeerd in hun choreografie. Wanneer verschillende asymmetrische lichaamshoudingen snel en dwangmatig worden afgewisseld, leidt dit uiteindelijk tot een symmetrisch beeld en een lyrisch effect. Wanneer een dobbelsteen als methode wordt gebruikt, wijkt de hand van de kunstenaar voor het patroon van het toeval.

\*

Ook individuele choreografen hebben soms last van een kruisbestuiving, van een 'loop' in hun evolutie. Twee voorbeelden.

\*

De danseressen blijven tot het einde van de presentatie op het toneel aanwezig. In volstrekt symmetrisch patroon voeren zij al even volmaakt simultaan elementaire dansoefeningen uit. Als links de rechterbenen langzaam omhoog gaan, verheffen rechts de andere vier het linkerbeen. De armen buigen in de lucht in perfecte halve rondingen, de hoofden neigen of draaien op de seconde af tegelijkertijd. De twee helften van het toneel vormen voortdurend elkaars spiegelbeeld. Het lukt Fabre om in wezen onnozele discipline tot een fascinerend element van zijn werk te maken. [Noot 4.10]

[Noot 4.10: Pieter Kottman. Technische raadsels en symmetrie. Dansfragmenten van Jan Fabre op Documenta in Kassel. NRC Handelsblad 22/06/87.]

\*

De vroeger zo strenge vormgever Fabre laat zich gaan in *Universal Copyrights*: zijn acteurs blèren, trekken bekken, kraaien en krioelen er lustig op los in een veelal chaotische mise-en-scène, die nog slechts af en toe de symmetrie vertoont van het oude werk. Het geheel oogt vrij en spontaan, maar dat is vreemd genoeg geen onversneden kwaliteit. De vorm ontbeert de rigiditeit die voorheen bewondering afdwong, het spel is soms zelfs amateuristisch en de montage van de scènes stoplapperig. [Noot 4.11]

[Noot 4.11: Pieter Kottman. Jan Fabre geeft zich over aan de wanorde. NRC Handelsblad 4/11/95. Recensie van de voorstelling *Universal Copyrights 1 and 9*.]

\*

Eerste wijze les. Het publiek, de waarnemer, de recensent, is conservatief. Verandering of ontwikkeling wordt niet op prijs gesteld. Tweede wijze les. Het publiek, de waarnemer, de recensent, is opportunistisch. Eerst wordt discipline 'in wezen' onnozel genoemd en tegelijkertijd bewonderd, maar enige jaren later wordt de afwezigheid van discipline streng gekapitteld. Derde wijze les. Veracht het publiek, de waarnemer, de recensent, ook al hebben zij gelijk. Vierde wijze les. Fabre heeft pas laat de wijze les van de asymmetrie tot zich genomen.

Maar waarom was Fabre eerst zo geïntrigeerd door discipline en dat nog wel in een land met te veel geschiedenis om zo maar te kunnen verdragen. Waarom geen choreografisch

loflied op de bevrijding van de mens van de overbodige veldslagen, van het militaristisch juk, van de knellende symmetrie van het carré. Waarom geen laudatio op de promotie van de mens van kanonnevoer tot autonoom wezen, kunstenaar. En waarom die plotse verandering. Was Fabre zich bewust geworden van zijn status van vertraagde nazaat van het minimalisme.

\*

Tweede voorbeeld.

\*

Drie ogenblikken, zegt de choreografe, waarin drie toestanden nagestreefd worden, drie atmosferen, drie 'lichamen'. Wij weten dat Rosas zich graag tussen continuïteit en discontinuïteit beweegt. Alles wordt telkens van nul herbegonnen en in een nieuwe context geplaatst. Voor de Lyrische Suite (Alban Berg) wil Anne Teresa De Keersmaeker een 'constructivistisch' werkstuk afleveren; vandaar het gebruik van de klassieke danstaal en haar structuren. De choreografietaal wordt in dezelfde beweging opgebouwd en opnieuw uiteengerafeld, naar het voorbeeld van deze Suite, die "zo intelligent geschreven, maar tegelijk uiterst emotioneel" is. Dit opbouwen van de beweging en haar complexiteit schenken het stuk zijn poëtische kracht. Zo bestaat het boeiende Allegro Misterioso, dat een erg goed gekozen naam draagt, als het ware uit een boog gevormd door een reeks van symmetrisch aflopende bewegingen. Deze figuur gaat verder dan de gebruikelijke inversie van de dodecafonische stijl; het lijkt wel alsof een spiegel ons een duizelingwekkend beeld voorhoudt. En de dans van Rosas speelt graag met dergelijke onzekerheden, verdubbelingen, weerspiegelingen. Amor Constante, más allá de la muerte uit 1994 was opgebouwd rond de reeks van Fibonacci, rond de tegengestelde opeenvolging van getallen, leidend naar het niets of naar de oneindigheid. [Noot 4.12]

[Noot 4.12: Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas. Three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner. Laurence Louppe. Woud. Nederlandse vertaling Martine Blom. Amsterdam Muziektheater 05/01/97.]

\*

Ooit fascinerend (Rosas danst Rosas), maar inmiddels verblind door de koplampen van het wereldtoneel. Voor een keer danst hij samen met de recensent: De woede en het fanatisme die haar eerste stukken onder hoogspanning zetten, maakten geleidelijk plaats voor lyriek en liefde. Dat klinkt door in de keuze van de muziekstukken voor haar jongste voorstelling. Wagner onderbrak het werk aan de Siegfried-cyclus om de teksten van zijn beminde Mathilde Wesendonk op muziek te zetten. Schönberg koos de tekst van Verklärte Nacht uit liefde voor Mathilde Zemlinsky. Berg liet zich in zijn Lyrische Suite leiden door de initialen en het lievelingsgetal van Hanna Fuchs, zijn aanbedene. De tegenspraak is samenspraak geworden, de dialoog harmonie. Ik zou stiekem willen dat De Keersmaeker ouderwets ontzettend boos zou worden, zou stampvoeten en stamelen van pure woede. [Noot 4.13]

[Noot 4.13: Ariejan Korteweg. Anna Teresa de Keersmaeker. de Volkskrant 03/01/97.]

\* (4.4)

Poging tot eenvoud: het ware leven, de echte kunst, het diepe inzicht, kan nooit worden

gebaseerd op een verzoening van ervvijanden. De weg naar het licht is eenzaam, onverzoenlijk, radicaal en asymmetrisch. Woede is asymmetrisch.

\*

Laatste les. Alleen de dans kan hem redden, redden van de arteriosclerose van het dagelijks brood, redden van de hypnose van de onaanraakbaarheid van de einder, redden van de pose van de spiegel, soms, heel even, voelt hij dan de extase van het hemellichaam in zich, dan weet hij zich innig verbonden met de geschiedenis van het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen, dan is hij het snijpunt van de mikado-houtjes van het lot die roerloos voor hem liggen, dan ziet hij de arena waar het al en het niets, het eeuwige en het tijdelijke, het mooie en het boosaardige, de hemel en de hel, de god en de duivel, het symmetrische en het asymmetrische zich aandienen voor een tweegevecht, want in de ark van het eeuwige leven is geen plaats voor opgeheven tegenstellingen, de kemphanen bevestigen de scheermesjes aan hun kuit, staan klaar voor de beslissende dans en gaan elkaar meedogenloos te lijf. Hij zet zijn geld en zijn troefkaart in.

\*

## Entr'acte 5

**Symmetrie** (Grieks : proportie, juiste onderlinge verhouding van de delen van een geheel) Benaming voor de spiegelbeeldige samenhang van twee onderdelen van een geheel ten opzichte van een lijn (symmetrieas) of vlak, bijv. de twee vleugels van een gebouw, de linker- en de rechterhand. In de stijl leer de parallelle herhaling van een constructie (zinnen, zinsdelen, syntactische maar ook semantische elementen) waarbij de twee delen elkaar in evenwicht houden ten opzichte van een ritmisch of morfologisch centrum (Schlocker). Symmetrie komt voor o.m. in de antithese en in de vergelijking (het tertium comparationis fungeert dan als centrum). In de praktijk wordt 'symmetrie' ongeveer als een synoniem van parallellisme (zie aldaar) (dat wil zeggen correspondentie of gelijkheid in bouw van opeenvolgende zinnen of zinsdelen, schema abab) gebezigd. Volgens deze definitie zijn constructies waarbij de gelijksoortige delen in omgekeerde volgorde voorkomen, bijv. in het chiasme (zie aldaar) (schema abba) asymmetrisch. De term symmetrie wordt soms ook gebruikt m.b.t. de bouw of de structuur van een literair werk, bijv. als aanduiding van het feit dat Gorters *Mei* is opgebouwd uit drie zangen waarvan het middendeel tweemaal zo omvangrijk is als het eerste of het derde, terwijl bovendien deze beide op aarde spelen en het middendeel in de hemel.

Literatuur: M.A. LE DŪ, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de V. Hugo (de 1815 à 1856)* (1929); G.S. Overdiep, *Stilistische grammatica van het moderne Nederlandsch* (1949); G. Schlocker, *Equilibre et s. dans la phrase française moderne* (1957). [G. Kazemier en red.] [Noot E.5]

[Noot E.5: *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Prof.dr. A.G.H. Bachrach et al. De Haan/De Standaard. Weesp/Antwerpen. 1984.]





5

**SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS**

\* (5.1)

Na de oerknal en het ei gaat de mens geluiden voortbrengen. Klanken vormen zang, om de volgorde van de mededelingen gemakkelijker te kunnen onthouden. Omdat de zon vroeg of laat opkomt en vroeg of laat weer ondergaat, omdat het menselijk uithoudingsvermogen grenzen kent, omdat het menselijk bevattingvermogen eveneens beperkingen kent, heeft zang een begin en een even onherroepelijk einde. Na elk einde volgt weer een begin. Op dat moment is er de keuze tussen herhaling en variatie. Op het snijvlak van die keuze ontstaat kunst, literatuur.

\* (5.2)

Leidmotief, prealabele stelling: zang, taal, kunst en literatuur zijn in principe asymmetrisch. Gerbrandy: Grote literatuur is nooit evenwichtig. [Noot 5.1]

[Noot 5.1: Geciteerd door Kees Fens in zijn bespreking van 'Boeken die ertoe doen. Over klassieke literatuur' van Piet Gerbrandy. de Volkskrant 17/03/2000.]

\*

Bij het zien van een leeg blad papier of het opdoemen van een 'screen saver' worden veel schrijvers nerveus en onzeker. Ze zijn bang om in het zwarte gat van de structuurloosheid te vallen. Sinds Duchamp denken ze dat ze een concept moeten hebben, sterker zelfs, dat de klus van het scheppen bijna is geklaard wanneer de contouren van een concept zijn benoemd. Simon Vestdijk had voor het uittekenen van het schema van een roman nog voldoende aan het deksel van een schoendoos, Julio Cortázar hakte de wereld van Rayuela al op in een systeem van 155 modulen. Eerste gevaar: het concept overwoekert de oorspronkelijke gedachte, het schema is niet meer dan een kapstok voor uitgewoone woorden.

\*

Soms weten schrijvers niet meer wat ze moeten schrijven, niet zo zeer uit bescheidenheid als wel uit een gebrek aan creativiteit, levenslust of nieuwsgierigheid. Is alles al gezegd. Wat hebben zij toe te voegen aan de bibliotheek in hun hoofd. Op die momenten ontluikt het gemankeerde kind in hen, het kind dat goed kon rekenen. Taal wordt dan een spel, een grap. Een spel dat is gebaseerd op herhalingen, een grote doos met Lego of, nog erger, Duplo. Soms wordt dit nog gecombineerd met zelf-opgelegde restricties, spelregels. De levenslust, de betekenis, de verbazing, wordt dan losgekoppeld van letters, de waarde van letters beperkt zich tot de letterwaarde. Scrabble. Om het kunstzinnig gehalte van dergelijke inspanningen te verdedigen, wordt een beroep gedaan op filosofen en wiskundigen. Voorbeeld, Ludwig Wittgenstein: Es könnte auch eine Sprache geben, in deren Verwendung der Eindruck, den wir von den Zeichen erhalten, keine Rolle spielt; in der es ein Verstehen im Sinne eines solchen Eindrucks nicht gibt. [Noot 5.2] Maar het kan geen toeval zijn dat de autobiografische geschriften van de Oulipo-schrijvers interessanter en lezenswaardiger zijn dan hun romans.

[Noot 5.2: Eén van de motto's van Battus. Opperlandse taal- en letterkunde. Querido. Zesde druk. Amsterdam. 1985, p. 5.]

\*

Waar je ook kijkt, in de dode natuur of in de levende, in de natuur of in de cultuur, overal zie je symmetrie en herhaling. Kristallen en planten en gezichten en gebouwen, allemaal symmetrisch. De schepper verzoon de helft, en maakte de andere helft daaraan gelijk. [Noot 5.3] De mens doet dat meestal ook. Maar op één terrein is symmetrie juist de grote uitzondering: de taal. Herhaling is daar in mindere mate ook uitzondering. Symmetrische grammen (een gram kan zijn: een tekst, een zin, een halve zin, een woord, een half woord, een lettergreep, een letter, of een stukje van een letter, zoals het puntje op de i; ondergrammen zijn onderdelen van grammen) zijn schaars en dus zeer gevraagd in Opperland. Er zijn twee niveaus die bij spiegeling van grammen een rol spelen. Een gram heet een palingram als de rij ondergrammen die dat gram vormt in omgekeerde volgorde hetzelfde gram oplevert. Meestal denkt men aan de letters die een zin vormen (de spaties wordt dan buiten beschouwing gelaten). Voor deze spiegeling van de letters in een zin reserveren we de term 'palindroom', van het Griekse 'palin', terug, en 'droom', wandeling. Elementairder dan het palingram is het grammenpaar dat elkaars gespiegelde is. Een palingram is dan dát paar dat uit twee keer hetzelfde gram bestaat. [Noot 5.4]

[Noot 5.3: Zie ook Joost Swarte. Niet zo, maar zo! Deel 5. De Harmonie / Het raadsel. Amsterdam. 1991, pp. 52-53. Niet zo: Een architect die in weinig tijd een huis moet ontwerpen, bedenkt een half huis en maakt de andere helft gespiegeld gelijk: een heel huis ontworpen in de tijd van een half. Maar zo: Twee helften gespiegeld gelijk, dat heet symmetrie. Bijna heel de natuur is symmetrisch, door een luilak bedacht dus. Corrigeert de natuur als u daar praktisch voordeel bij hebt!]

[Noot 5.4: Battus. O.c. 1985 p. 66.]

\*

Er heerst grote verwarring over de benaming van symmetrische taalobjecten. Dat kunnen letters zijn, lettergrepen, woorden, zinnen, versregels, gedichten en verhalen. De elementen die je op een rij van achter naar voren kunt lezen, met hetzelfde resultaat als van voor naar achter, kunnen letterdelen zijn, letters, lettergrepen, woorden, zinnen, versregels en alinea's. Voor al die mogelijkheden zijn termen in omloop als: palindromen, Janus-, kreeft-, keer-, symmetrische, anacyclische anastrofe, bifrontale, diabolische, recurrente, retrogade, karkinische, en sotadische verzen, woorden of zinnen. Ik wil hier alleen zinnen (soms bestaande uit een paar zinnen, soms uit een enkel woord) behandelen waarvan de letters (niet de spaties, accenten, leestekens, enzovoorts) gespiegeld kunnen zijn. Die noem ik symmys. [Noot 5.5]

[Noot 5.5: Battus. SYMMYS (met gespiegelde s). Querido. Amsterdam. 1991 <sic> p. 2. Maar waarom telt dit boek 100 pagina's in plaats van 101 pagina's.]

\*

Ter toelichting enkele Opperlandse taalgrappen <door hem gramgrappen genoemd>.

\*

*Woordparen*  
rook – koor  
doorregen – negerrood

nettobedrag – gardebotten

*Letters in woorden (keerwoord, palingram)*

lepel

pikkip

nijlleeckoortsmeetsysteemstrookdeellijn

*Lettergrepen in woorden*

weduwe

verover

kenmerken

*Woordhelften in woord*

aardbei – beiaard

zuurkool – koolzuur

tafelbiljart – biljarttafel

*Palindromen (kreeftvers, symmys)*

Mooi dit idioom.

Er is geen ene eg, sire.

A man, a plan, a canal: Panama.

*Toervierkant [Noot 5.6]*

S A T O R

A R E P O

T E N E T

O P E R A

R O T A S

[Noot 5.6: Battus. O.c. 1991 p. 97 en p. 19: Over deze vijf woorden van vijf letters is meer geschreven dan ze verdienen. Ze vormen een toervierkant, maar Arepo is dan wel de naam van de zoon van wie deze symmy bedacht. Jan de Bisschop, ook bekend als Janus Episcopius (1646-1686), verving 'arepo' (geen Latijn) door 'erepo' (wel Latijn), aldus een symmy makend maar een toervierkant afbrekend. Alle pogingen om een christelijke symboliek in de spreuk te vinden (kruisvorm, paternoster, de Zaaier) vielen in het water toen in 1936 de toverspreuk ingekrast in Pompeï werd aangetroffen, zoals hij ook in een Roemeense tegel van voor het jaar nul zit ingebakken. Het is dus ongetwijfeld een oude Latijnse spreuk, maar is het ook een symmy?]

\*

Voor de kleine kinderen onder de grote taalmensen zijn gramgrappen het mooiste speelgoed. Zij koesteren hun ontdekkingen en willen het liefst hun leven lang louter palindromen slaken. Op zoek naar houvast tegenover een boze buitenwereld. Lego. Ik ben een kunstenaar want ik bouw. Duplo. Ik besta want ik herhaal. Tijd voor een demasqué. Van iemand die ontkent dat hij een knutselaar is en wel een gastschrijverschap aan de Technische Universiteit van Delft accepteert. [Noot 5.7]

[Noot 5.7: Michael Persson en Henk van Renssen. Toepassing is geen wetenschap. de Volkskrant 29/03/03. Interview met Hugo Brandt Corstius. 'Een knutselaar ben ik niet. Ik heb wel eens op het strand een vuurpijl in elkaar gezet, maar erg hoog kwam die niet. En ik

heb wel eens luciferdoosjes gekocht om iets van te bouwen, maar het lukte mij niet om ze fatsoenlijk aan elkaar te lijmen. ... Het gaat mij niet om betekenis, nut of schoonheid ... het gaat mij om de pure vorm.']

\* (5.3)

Geachte heer Brandt Corstius, Grijs, Battus, Stoker, Chapkis, Cohen, mevrouw Van Buren en alle andere afsplitsingen van uw meervoudige persoonlijkheid en <rustig lezen, denk aan ademhaling> alle andere alter ego's met of zonder pseudoniem die mij en mijn vertrouwde ambtenaren nog niet vertrouwd zijn of die door u nog niet zijn gebruikt of die zelfs door u nog niet zijn verzonnen of die weliswaar door anderen zijn verzonnen maar waarvan u betwijfelt of zij wel van pas komen in uw santenkraam; geachte alle overige aanwezigen, in het bijzonder mevrouw Renate Rubinstein <een hoofdknik naar rechts> als vertegenwoordigster van alle door de heer Brandt Corstius, Grijs, Battus, Stoker, Chapkis, Cohen, mevrouw Van Buren en alle andere afsplitsingen van uw meervoudige persoonlijkheid en alle andere alter ego's met of zonder pseudoniem die mij en mijn vertrouwde ambtenaren nog niet vertrouwd zijn of die door u nog niet zijn gebruikt of die zelfs door u nog niet zijn verzonnen, of die weliswaar door anderen zijn verzonnen maar waarvan u betwijfelt of zij wel van pas komen in uw santengram, beledigde personen en bevolkingsgroepen; voor zo ver u het nog niet uit diverse columns hebt vernomen, zult u vanmiddag getuige zijn van een historisch moment, nog niet eerder in de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde is het namelijk voorgekomen dat de Minister van Cultuur, op wiens schouders ogenschijnlijk de plezierige taak rust met een joviaal gebaar een eenvoudige letterknecht aan de vergetelheid te ontrukken en hem met een flinke bos belastingvrije rozen huiswaarts te sturen, een handeling, die hem wordt opgedrongen door een jury die zich heeft losgezongen van elk cultureel en maatschappelijk besef, heeft moeten verrichten waartegen hij zulke principiële bezwaren heeft dat het een, excusez le mot, ten hemelschreiend godswonder is dat het zo ver is gekomen of, in predestinatiev zin, maar wie maalt daar tegenwoordig nog om <een grimlach>, heeft moeten komen; maar goed, het moment is daar dat ik, Minister van Cultuur, mijn rede, die ik gisteren met mijn PR-secondant Fritz en mijn Janneke <een glimlach> in extenso heb doorgenomen, zal houden.

Uitgangspunt hierbij zal zijn het motto van mijn PR-secondant Fritschl: maak van een bedreiging een kans, of, in dit geval, maak van een krans een graf. Ik ga in de aanval. Wie volgt mij? <doodse stilte, slok water, denken en uitstralen: lafaards> Mijn bezwaren tegen het oeuvre van de laureaat, dat zo zeer met de persoon is verweven dat ik liever het oeuvre vergeet en mij concentreer op de laureaat, die ik overigens nog liever zou vergeten, richten zich nog niet eens zo zeer op zijn weinig fijnzinnig optreden, om niet te zeggen zijn onbehouwen kippik-achtige mentaliteit die louter van brandstof wordt voorzien door de immer aanwezige tactiek van verschroeide aarde; evenmin zijn deze bezwaren ingegeven door de omstandigheid dat de laureool, heel goed, dat rijmt op vitriool, van vandaag, een tijdelijke kwestie, deze status, zult u zeggen, maar zo kort van memorie is de vaderlandse letterkunde niet, onder het solitaire mom van ik-heb-altijd-gelijk-en-de-rest-kan-doodvallen voortdurend als een hageprediker op zoek is naar claqueurs, dwalende zielen voor zijn quasi-speelse maar in feite rabiaat anti-Amerikanisme, terwijl zijn kwalijke queeste naar solidaire hielenlikkers niets anders oplevert dan een mausoleum van dode zielen; evenmin wil ik mijn aanval concentreren op de matige kwaliteit van het notenapparaat in zijn geschriften, hoewel dat ronduit teleurstellend is voor iemand die naast hofnar ook graag wetenschapper pretendeert te zijn en ook enige tijd als zodanig door onze vaak al te vriendelijke overheid is beloond, ik zal u overigens hiervan een voorbeeld geven: in Le

Dichtstal/Lille Fumière [Noot 5.8] laat u, eigenlijk gebruik ik hier liever het afstandelijke hij, niet te verwarren met HIJ, in 1914 een stoomlocomotief gebruik maken van de zeer nauwe nooduitgang van Gare d'Orsay, terwijl meer betrouwbare historische bronnen hiervoor niet alleen een ander jaartal aanwijzen <22 oktober 1895>, maar ook een ander station <Gare du Montparnasse> [Noot 5.9]; een ander voorbeeld is het soms volledig ontbreken van verwijzingen naar de auteurs waaraan hij zo veel te danken heeft <waarmee hij toch, gewild of ongewild, wat mij betreft liever gevild, de indruk wekt literaire prestaties van anderen zich toe te eigenen, daar waar zou kunnen worden volstaan met het schouderklopje voor de ijverige grammencollectieur; overigens een treffende karakterisering die ik bij toeval ontdekte tijdens de voorbereidingen van deze rede, want zegt u nu zelf, hij kan toch het best worden omschreven als iemand die voortdurend zijn gram wil halen>.

Nee, <bezwerende stilte, zoals ik met Fritzi eindeloos heb geoefend> niets van dat alles <opnieuw adempauze>, de werkelijke reden dat ik hier met bijzonder ambivalente gevoelens sta, die des te heviger zijn nu ik het moment voel naderen dat ik niet alleen word geacht hem de P.C. Hooftprijs te overhandigen maar hem daarmee ook te moeten feliciteren, waarbij ik waarschijnlijk niet gevrijwaard zal blijven van enig fysiek contact met hem, mijn god, laat het minder pregnant in de pers komen dan de kus van Klompé, alleen al de gedachte zijn vermoedelijk weke en klamme hand te schudden bezorgt mij een geestelijk en lichamelijk horreur waarvan mijn Janneke, deo volente, niet het slachtoffer mag worden in de komende maanden, is vanwege een veel fundamentele kritiek op zijn taalopvattingen, zijn openlijke desinteresse in klank en betekenis <steeds agressiever, maar beheerst>, zijn loochening van het nut en de schoonheid van taal, zijn gefröbel met letters en woorden die in bijna eindeloze combinaties over ons heen worden gestort onder de goedkope dekmantel van taal op vakantie, zijn openlijk uitgesproken voorliefde voor de oppervlakte, de buitenkant, het zichtbare, het tastbare, waarmee elke betekenisgeving, elke dreigende creatieve weerstand, elk ontluikend gevoel, elke mogelijke ontroering, elke daad van zuivere schepping wordt ontkend, bruut de nek wordt omgedraaid als een foetus in een abortuskliniek; geven wij, Nederlanders, aan een dergelijke onwaardige nazaat van P.C. Hooft een prijs, een geldbedrag, een bos bloemen, een handdruk?

Voordat ik deze vraag met een hartgrondig nee beantwoord, zal ik eerst voldoen aan een, overigens volledig ten onrechte gestelde, eis van de laurioot. Ik citeer hem hierbij voor de eerste en de laatste keer. 'In zijn boek *Les jeux de mots* schrijft Pierre Guiraud over het palindroom: "Het palindroom is louter een staaltje van virtuositeit. Een bij uitstek zinloze handeling, zonder de minste functie, niet informatief, expressief, cryptologisch, dichtelijk, en zelfs niet speels, want een palindroom is niet leuk. Het palindroom heeft geen ander doel dan te zijn wat het is, teneinde de vindingrijkheid en de handigheid van zijn schepper te bewijzen." Volkomen juist. Vervang in deze veroordeling het woord 'palindroom' door 'voetbal', 'schaak', 'Mont Blanc' of 'leven', en hij blijft waar. Je vraagt je alleen af of een vegetariër de aangewezen persoon is om een monografie over gehaktballen te schrijven. Alleen wie wel eens zelf heeft geprobeerd een palindroom te vervaardigen, heeft het recht palindroomproducten kritisch te lezen, en te beslissen of ze dichtelijk, speels of leuk zijn.' [Noot 5.10] Afgezien van het feit dat hier de oudste en goedkoopste retorische truc wordt gebruikt om een afwezige tegenstander een dolk in de rug te steken, op zich al een reden om de prijs niet uit te reiken, biedt dit citaat mij de gelegenheid de zieke laurier van vandaag in zijn epicentrum te treffen. Uitgedaagd door de aansporing tot triviaal huisvljht heb ik mij, geheel zonder de steun van mijn geestschrijver Fruns en mijn taalgevoelige Janneke, aan mijn schrijftafel gezet, niet dan nadat ik enkele kunstzinnige tekeningen van onbedorven natuur, hoe in strijd met uw aard, terzijde heb gelegd, om uit de losse pols

enkele zogenaamde symmies te vervaardigen. Zie hier de resultaten: *Nassinissan*; de eerste Japanse auto waar duizenden Chinezen in passen; *Deel per EP leed*; waarbij EP staat voor Elektronische Post en de diepere betekenis van het palindroom op het christelijke gedachtengoed van gedeelde smart is halve smart berust; *Laat 'n ezel 's lezen taal*; waarbij taal bij voorkeur staat voor fraaie en betekenisvolle literatuur zoals Maarten 't Hart gelukkig voor Janneke met enige regelmaat aan zijn pen weet te ontlokken; *RET ramt marter*; waarbij RET staat voor een Rotterdamse tram of bus en de botsing der ongelijksoortige lichamen het drieste en gevoelloze optreden symboliseert van de rancuneuze chauffeur zonder rijbewijs die wij hier in ons midden hebben.

Nu ik mij heb geschaard onder het Pantheon der palindroom-poëten, kan ik met een gerust hart de finale van mijn rede uitspreken. Battus, hoe graag ook ik hier geachte Battus heb willen zeggen, ik krijg het niet over mijn lippen, naar mijn bescheiden mening lijdt u aan ontroeringsangst, zingevingsangst, uniciteitsangst, om niet te zeggen aan asymmetrieangst een P.C. Hooftprijswinnaar onwaardig. U kunt fluiten naar die prijs.

Dames en heren, ik dank u voor uw aandacht. Wel thuis en tot volgend jaar. [Noot 5.11]

[Noot 5.8: Battus/Veerkamp. *Le Dichtstal/Lille Fumière*. Nova Zembla, Arnhem. 1988.]

[Noot 5.9: *Carte Postale*. Editions Gendre. Paris. Photo Coll. R. Viollet.]

[Noot 5.10: Battus. O.c. 1985 p. 78.]

[Noot 5.11: Tekst van de nooit uitgesproken rede van mr.drs. L.C. Brinkman, minister van het toenmalige ministerie van WVC, ter gelegenheid van de uitreiking van de P.C. Hooftprijs 1985. De tekst van deze rede is belangeloos beschikbaar gesteld door de fanclub van Frits Wester, tegenwoordig bekend van het televisieprogramma *Speakerscorner*, maar in een eerder leven voorlichter en politiek adviseur van Brinkman.]

\*





## Entr'acte 6

**SYMMETRIE**, znw. vr. mv. -ieën. Uit ouder fr. *symmétrie*, thans *symétrie*, van gr. - lat *symmetria*. 1) Juiste onderlinge verhouding, wat vorm en afmeting betreft, van de onderdeelen van een geheel; gewoonlijk aldus opgevat, dat de eene helft gelijk is aan de andere maar met omgekeerde volgorde van de onderdeelen der beide helften. || Symmetrie, heet ... de geschikte Verhouding of proportie van de Deelen van een Gebouw onder zig zelfs en tegen het Geheel, STAMMETZ-LA BORDUS, *Wisk. Wdb.* 432 b. Het dissert was zulk een schoon stuk van smaak en symmetrie, dat de Heer de Groot ... te kennen gaf, hoe het jammer zijn zoude, daar het minste van afteneemen, dewijl er dan iets ongevalligs voor het oog uit zoude ontstaan, *Wildsch.* 5, 67. Vorm en kleedij zijn allerkeurigst en laten misschien te wenschen over dat, ten behoeve der symmetrie met het tytelblad, op de laatste buitenzijde als epigraaf gesteld ware: *Et quorum pars magna fui*, FALCK, Br. 406. Wie onzer heeft geen Chineesch schrift gezien? Het heeft iets bevalligs voor het oog, door symmetrie en kracht van trekken, GEEL 36. Voor de symmetrie zullen we nog een vaasje met bloemen aan den anderen kant van de eettafel zetten. 2) In de wiskunde, met betrekking tot de waarden der veranderlijken of onbekenden in een vergelijking enz. : onderlinge verwisselbaarheid zonder dat de waarde der vergelijking verandert. || Oplossing van een stelsel van twee, drie en meer vergelijkingen tot de eerste magt. ... Symmetrie van de waarden der onbekenden, DE GELDER, *Beg. D. Stelk.* 2 206

**SYMMETRISCH**, bnw. en bijw. A) **Bnw.** - B) **Bijw.** Op een wijze die in overeenstemming is met de symmetrie, die symmetrie vertoont. || Ginder lag als een lichtende doorn een wijde kale plek en vele lichten stonden daar. ... Doch, hier dichterbij, stonden de andere, in rechte, opgaande reke ... hangend lijk eendere vruchten, symmetrisch gerangschikt, aan een onzichtbaren boom, VERMEERSCH, in *Vlaanderen* 2, 407.

**ASYMMETRIE**, znw. vr., mv. -ën. Uit gr. ἀσυμμετρία, (neo)lat. *asymmetria*, of uit fr. *asymétrie*. Het niet-symmetrisch-zijn, onevenredigheid. || *Asymetria*, on-evenmatigheydt, on-meetbaerheydt, MEYER, *Woorden-Schat* [1654]. *Asymmetrie*, ongelijkheid, onevenredigheid, WEIL, *Kunstwdb.* [1824]. *Asymmetrie* is beweging, is rusteloosheid, is het tegendeel van de evenwichtigheid, de rust, de stabiliteit, die het hoofdprincipe is in de bouwkunst der antieken, VERMEULEN, *Gesch. Ned. Bouwk.* 1, 130 [1928]. Met recht ziet hij het kenmerkende van het rococo in de asymmetrie van het ornament, HENKEL in *Oud-Holland* 46, 142 [1929]. De zetter ... moet begrijpen, dat een titelpagina niet kan worden opgemaakt als een advertentie, dat asymmetrie voor titel en voor-de-handse titel dan pas goed is, als zij een beter resultaat geeft dan de symmetrie, BLANKENSTEIN, *Zetk.* 81 [1940]. Dat de afwijkingen, de asymmetrie, het scheeve, zeer ondergeschikt blijven aan de normale plaatsing van oogen, neus, mond en ooren, en aan hun symetrische plaatsing, LUNS, *Schilderen m. Oliev.* 77 [1940]. Het beginsel der moleculaire asymmetrie van Pasteur, HOLLEMAN, *Chemie* 2, 85 [1942]. Elk spoor van asymmetrie was uitgevaagd in haar trekken : zij was als een Grieksch beeld zoo harmonisch en kalm, MARNIX GIJSEN, *Joachim* 46 [1946]. Dat ongelijkheid in verstandelijk opzicht van identieke tweelingpartners is

toegeschreven aan ongelijkheid, asymmetrie, van den bouw der hersenen, waardoor de eene partner rechtshandig, de andere linkshandig is, SCHULTE, *Erfelijkh.* 2, 191 [1939]. Asymmetrie, afwezigheid van symmetrie, uitwendig haarwervels (kruin), gelaat, inwendig functioneel hersenen (links overweegt over rechts), morfologisch borst- en buikorganen, *E.N.S.I.E.* 10 [1952].

**ASYMMETRISCH**, bnw. en bijw. Uit hd. *asymmetrisch* of analogisch gevormd naast *asymmetrie*. I) **Bnw.** Niet-symmetrisch. - 1) Eig., met betr. tot figuren, lichamen en houdingen of opstellingen : van een zoodanigen vorm dat de deelen ter weerszijden van een mediane lijn niet gelijk en niet elkaars spiegelbeeld zijn. || Asymmetrische houding, bij lichaamsoefeningen de houding waarbij het geheele lichaamsgewicht op één been rust en het andere been licht gebogen is, *Oosthoek's Encyclop.* [1916]. De picturale geaardheid onzer late gothiek, haar streven naar schilderachtigheid, bespeuren we bij het uitwendige lichaam der bouwwerken al dadelijk in den volkomen asymmetrischen aanleg, VERMEULEN, *Gesch. Ned. Bouwk.* 2, 19 [1931]. Een kunstenaar, wien overdreven expressieve gelaatspartijen door den geest spoken zooals groote donkere oogen, een breede, asymmetrische mond, V. SCHAİK-WILLING, *Sofie Blank* 100 [1934]. Asymmetrische vlucht, vlucht waarbij het symmetrievlak van het vliegtuig niet steeds samenvalt met het Noord-Zuidvlak, *Techn. W.P. Encyclop.* [1952]. - In 't bijz. met betr. tot den bouw van planten en dieren. || 1. Asymmetrische of onregelmatige grondvorm. Er zijn dieren, waarvan de vorm en rangschikking der organen geheel onregelmatig is, zoodat zij op geenerlei wijze door één snede in twee symmetrische helften te verdeelen zijn, VOSMAER, *Dierk.* 99 [1910]. Goebel's term bilateraal symmetrisch (wordt) in de dierkunde geregeld gebruikt ter aanduiding van de dorsiventraliteit, waarvoor ook de onjuiste termen onregelmatig of asymmetrisch worden gebezigd, SCHOUTE in *Leerb. d. alg. Plantk.* 1, 14 [1943]. Dat (zoals bij alle tandwalvissen) de geheele ontwikkeling van het lichaam min of meer asymmetrisch is, IJSSELING en SCHEYGROND, *Zoogd.* 423 [1943]. - Met betr. tot den bouw van kristallen en moleculen ; in de organische scheikunde in 't bijz. in de benaming *asymmetrisch koolstofatoom*. || Asymmetrische klasse, een der 32 symmetrieklassen der kristallen, gekenmerkt door de algeheele afwezigheid van symmetrieelementen, bv. calciumthiosulfaat, *Oosthoek's Encyclop.* [1916]. (Pasteur) stelde in 1860 de hypothese op, dat optisch actieve lichamen asymmetrische gebouwde moleculen zouden hebben. ("*Dissymmetrie moléculaire*"), HOLLEMAN, *Chemie* 2, 84 [1942]. - 2) Oneig. met betr. tot onstoffelijke zaken en begrippen. || Een vooral in epischen stijl voorkomende bijzondere coördineerende vorm is het parallellisme, de coördinatie van een verband van leden in gelijke volgorde en overeenkomstigen vorm. ... Bij asymmetrische volgorde der leden ontstaat het chiasme ("De bruidegom was de lentezon, en Holland was de bruid", J. Prins). OVERDIEP, *Stil. Gram.* 568 [1937]. Asymmetrische tonen, bijtonen, klanken, ontstaan onder invloed van een asymmetrische kracht (demping). *Kath. Encyclop.* 3, 270 [1949]. II) **Bijw.** Op een zoodanige wijze dat geen symmetrische verdeling mogelijk is || De Noord-Nederlandsche en in het bijzonder de Hollandsche bouwkunst ... componeert bij voorkeur asymmetrisch, VERMEULEN, *Gesch. Ned. Bouwk.* 2, 191 [1931]. Het kruipen wordt verdeeld in : ... symmetrisch en asymmetrisch kruipen ... Bij symmetrisch kruipen zijn alle passen even groot ; bij asymmetrisch kruipen wordt na elke kruippas een aansluit- of neutrale pas gemaakt. *Leerb. Oefentherapie* 1, 114 [1950]. [Noot E.6]

[Noot E.6: <Symmetrie en symmetrisch> Woordenboek der Nederlandsche Taal. Zestiende deel, vijfde aflevering. Supplicatie-Tabakker. Bewerkt door Dr. J. Heinsius. 's-Gravenhage en Leiden, Martinus Nijhoff - A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij. 1928. <asymmetrie en asymmetrisch> Woordenboek der Nederlandsche Taal. Supplement. <A is de enige letter waar ooit een supplement op gemaakt is). Eerste deel. Vijftiende aflevering. Aschvijster-

asymmetrisch. Bewerkt door Dr. C.H.A. Kruyskamp. 's-Gravenhage en Leiden. Martinus Nijhoff - A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij. 1954. <asymmetrisch-vervolg> Woordenboek der Nederlandsche Taal. Supplement. Eerste deel. Zestiende aflevering. Asymmetrisch-Augustus. Bewerkt door Dr. C.H.A. Kruyskamp. 's-Gravenhage en Leiden. Martinus Nijhoff - A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij. 1955.]



6

**CIBUS CIBO MELIOR**

\* (6.1)

Na de dans heeft de mens honger. Hij gaat op jacht en doodt, vilt, snijdt, bereidt, roostert en verorbert de buit. Het civilisatieproces weerspiegelt zich in de voedselketen. Nee, hij zal het hier niet hebben over de symmetrie van de pijl, de boog, de speer, het mes dat diep in de halsslagader van de prooi dringt. Evenmin over de simpele rechthoek of de volledige cirkel van het barbeque-rooster, de troosteloosheid van het keukenkastje en het granieten aanrecht, de voorspelbaarheid van de verdeling van de kookpitten van het fornuis. En ook niet, althans hier niet, over het spiegelbeeldige karakter van de kaken die het steeds weker wordende wild steeds ongemanierder vermalen. En evenmin over de geciviliseerde vorm waarin exotische ingrediënten worden aangeboden in keurig-overzichtelijke schappen in de recht-toe-recht-aan ingerichte supermarkt om de hoek. En zelfs niet over de spijs die beter is dan alle andere spijzen, die 'hoger honing' smaakt hem niet. [Noot 6.1]

[Noot 6.1: Cibus cibo melior, een spijs die beter is dan alle spijzen; woorden op de lezenaar in kloosterrefters. Van Dale. O.c. p. 3759. Ook vermakelijk in dit verband is het potjeslatijn <sic> van Asterix en Obelix: De gustibus non est disputare, over smaak valt niet te twisten, een onbegrijpelijke uitdrukking.]

\* (6.2)

Twee oudere bedienden in witte gewaden kwamen stilletjes aangeslopen met schalen in hun handen. De zwarte jongen tilde de deksels op. Er was een kom hete melk, en een symmetrisch gerangschikte verzameling in olie gebakken wafeltjes. De sajjid zat zijn gasten steeds schalks aan te kijken. Zijn aanwezigheid vulde het vertrek, rustig, zwaarwichtig, met een raadselachtige innemendheid die om hem heen speelde als het licht van een kaarsvlam. 'Lieve vrienden,' fluisterde hij telkens, 'verwacht alstublieft geen Parijse keuken!' Er werden schalen zoetigheid binnengebracht, een puree van dadels en vijgen en toen een enorme couscous, vermengd met lamsvlees en rozijnen, en vervolgens een grote schaal rijst, versierd met plakjes schapelever. Ten slotte kwam er gepeperde koffie, en drie soorten thee. [Noot 6.2]

[Noot 6.2: Frederic Prokosch. Negen dagen naar Mukalla. Vertaling: Martha Heesen. Coppens & Frenks. Amsterdam, 1994 (oorspr. 1953), pp. 117-118.]

\*

Wat hem intrigeerde was haar hese stem. De stem waarmee ze de regels van de delicate ruilhandel van de politieke bovenlaag van haar land uitlegde, het voor-wat-hoort-wat dat als een Tupperware-systeem de belangen van de elite behoedde voor infectie van buitenaf, de stem die werd gebruikt voor het uitspreken van de grote, metafysische begrippen waarin haar eigen Macondo was gevangen, de stem waarmee ze hem uitnodigde voor het familiediner dat door haar alcoholische vader zo rijkelijk was voorzien van varkensoren die hem krulstaartvrolijk aanstaarden vanaf het bord, keurig gerangschikt, alsof ze voor het grijpen moesten liggen voor het weer in de natuurlijke staat assembleren van het zo kundig verknipte varken, de stem waarmee ze ...

\*

Temidden van dit onverdraaglijke gezwam vindt men toch gedachten die opmerkelijk genoeg zijn om aan te nemen dat Gasquet <Joaquin Gasquet, publiceert in 1921, vijftien jaar

na de dood van de schilder, een boek waarin hij Cézanne laat praten> ze waarschijnlijk niet al te veel heeft "aangepast". Dat is onder andere het geval op twee plaatsen waar Cézanne zijn toevlucht zoekt tot de literatuur, tot literaire herinneringen of analogieën om zijn kunst te verklaren. Zo verklaart hij, terwijl hij van een plank 'La peau de chagrin' van Balzac pakt: "Kijk, kijk, ... hij spreekt over een gedekte tafel, hij maakt zijn stilleven, Balzac, maar in de trant van Veronese ... Een tafellaken ..." Hij leest: "... wit als een vers gevallen sneeuwlaag en daarop verhieven zich symmetrisch de gerechten be kroond met kleine witte broodjes". "Mijn hele jeugd heb ik dat willen schilderen, dat tafellaken van verse sneeuw ... Ik weet nu dat men slechts moet willen schilderen "verhieven zich symmetrisch de gerechten" en "kleine witte broodjes". Als ik "bekroond" schilder, ben ik verloren ... Begrijpt U? En als ik werkelijk mijn gerechten en mijn broodjes als naar natuur in evenwicht breng en nuanceer, wees er dan zeker van dat de kronen, de sneeuw en heel het trillen er zullen zijn ..." [Noot 6.3]

[Noot 6.3: Jean-Pierre Criqui. <<CEZANNE>> (Enquête). Witte de With & Imschoot, uitgevers. Rotterdam 1991, p. 30.]

\*

Eenvoud en helderheid verlangt de mens. En zie, hij heeft woord gehouden, de gastronomische vormgeving is van een wurgende symmetrische regelmaat. Kamer, tafel en stoelen. Glazen en bestek. Maar het gaat veel verder. De plaatsing van schalen op tafel. De vorm van de menukaart, de typografie waarmee de verschillende gangen zijn verspreid over die menukaart, even lineair als de gang van het voedsel door het lichaam van de mens. De tafelschikking, man-vrouw, oud-jong, koud-warm. De perfecte linkerhand-rechterhand coördinatie. De systematische variatie in het verorberen van de verschillende soorten voedsel. [Noot 6.4]

[Noot 6.4: Huiswerk, lezen: Claude Lévi-Strauss. L'origine des manières de table. Paris. 1968. Leerzaam: zoeken naar parallellen tussen tafelmanieren en tafelschikking enerzijds en de kunst van het vergaderen anderzijds. Vergaderkundig consultant Wilbert van Vree: De betekenis van de plaats aan de vergadertafel wordt vaak onderschat. Het is geen geheim dat telkens terugkerende vergaderingen snel saai worden. Ter bestrijding van dit euvel kan het helpen geregeld van plaats te wisselen. Let eens op hoe de interactie daarmee verandert. Intermediair 03/07/97.]

\*

Na jaren kan hij het gerecht blindelings bereiden. Grote pan, tonijnolie, uien, knoflook, gezeefde tomaten, peper, zout, bouillon, basilicum. Andere pan, water, zout. Grote pan, tonijn, groene paprika. Andere pan, spaghetti. Bakje, geraspte kaas. Ondertussen maakt hij verzamelingen. De keukenkastjes waar hij heeft gezocht naar ronde pannen. De vierkante fornuizen waar hij de pannen op heeft gezet. De rechthoekige keukens waar de fornuizen staan opgesteld. De langwerpige tafels waar de pannen zelfverzekerd een plaats hebben gekozen. De ronde borden die graag op de onderste helft de spaghetti torsen en op de bovenste helft de tonijnsaus. De mensen die ordelijk om de tafels zitten, tussen hun belangrijke besognes door. Daarna verwisselt hij elementen van de verzamelingen. Hij verenigt mensen die elkaar nog nooit hebben gezien. Hij volgt hun gesprek. Tenslotte werpt hij een blik op de lepel waarmee hij, als rechtshandige en rechtsdraaiende, al die jaren in de saus heeft geroerd. De linkerhelft is bijna volledig verteerd.

\*

Als je bent wat je eet, en de armen haver, rogge of boekweit in hun gerechten verwerken, dan kun je je al onderscheiden door spijzen op tafel te zetten die zijn toebereid met een graan dat in hoger aanzien stond. Wie status wilde uitdrukken, at in Nederland tarwebrood, eeuwenlang. Waar de sociale contrasten nog groter waren (Frankrijk), ontstond vanzelf een eetcultuur met een nog grotere differentiatie. De elite beschouwde gerechten niet als een voedingsmiddel alleen, al in de middeleeuwen waren de feestelijke banketten bedoeld om prestige uit te drukken, status te benadrukken. Eten als vertoon. In de middeleeuwen lag de nadruk nog op veelheid. De tafel moest doorbuigen onder het gewicht van ontelbare schotels. Vanaf de zeventiende eeuw begon het accent te liggen op het exotische element, terwijl in de vorige eeuw het beheersen van tafelmanieren een essentiële manier was om je sociaal te onderscheiden. In onze eeuw, het tijdvak van de grote vervaging, vallen nauwelijks nog relaties aan te brengen tussen iemands maatschappelijke positie en zijn consumptiepatronen. [Noot 6.5]

[Noot 6.5: Adriaan de Boer. de Volkskrant 22/07/95. Naar aanleiding van het boek van Jozien Jobse-van Putten, *Eenvoudig maar voedzaam. Cultuurgeschiedenis van de dagelijkse maaltijd in Nederland*. SUN, Nijmegen, 1995.]

\*

Fout. Relaties alom. Onder de sluier van de grote gelijkschakeling sluipt het civilisatieproces voort. Post-modern: alles tegelijk; differentiatie en homogenisatie, vomatie en constipatie, Kaatje en Febo.

\* (6.3)

Over de vorm van smaak. Eerste aflevering: het uiterlijk. Toblerone. Bokma. Wybertje. Echte merken binnen de voedselindustrie kiezen voor eenvoudige en herkenbare geometrische vormen. Machines kennen geen asymmetrische <random> schoonheid. Ook een kwestie van marketing; de smaak van melkchocolade vereist een andere vorm dan die van bittere of pure chocolade. [Noot 6.6]

[Noot 6.6: Gerda Smets e.a. Ruimtelijk inzicht en beelddenken. Delftse Universitaire Pers, 1994. Besproken in: Delft Integraal 94-56 door Paul Reinshagen, p. 39 onder de titel "Bitter heeft een andere vorm dan melk".]

\*

Over de vorm van smaak. Tweede aflevering: het innerlijk, de meer complexe variant, de kookkunst, de wijze waarop gerechten worden geprepareerd, gekruid en gecombineerd tot een trefzeker, tongstrelend en zinnenprikkelend geheel. Bestaat er een culinaire gulden snede. Wat zou dat eigenlijk betekenen. Dat er voor elk gerecht slechts één ideale wijze van bereiding zou zijn. Hoe moeten wij ons dat voorstellen. Eerste poging, de meest platvloerse, van Hans van Trip, deeltijd-hoogleraar en onderzoeker consumentengedrag bij Unilever. De voedingsindustrie reageert op wat de mensen willen. Ondanks alle smaaktheorieën is er voor bedrijven maar één manier om erachter te komen wat de mensen willen: consumentenonderzoek. Met behulp van proefpanels proberen bedrijven uit te vinden wat het meest in de smaak valt. De smaak zit wel degelijk in het product. Natuurlijk streeft de industrie uit oogpunt van efficiency naar een zekere standaardisatie, maar we hebben geen



enkel belang bij smaakvervlakking. Dat sommige smaakexperts neerkijken op industrieel geproduceerd voedsel, vindt hij knap arrogant. Maar, zucht smaakonderzoeker Bob Cramwinckel van het Centrum voor Smaakonderzoek in Wageningen, de makke van smaakpanels is nou net dat ze altijd leiden tot de grootste gemene deler, waar uiteindelijk niemand blij mee is. Verworpen. [Noot 6.7]. Tweede poging, van zijn voormalige lotgenoot Schepman. <nomen> De vier basis-smaken of smaak-sensaties zijn zoet, zuur, zout en bitter. Hoewel de betreffende smaakpapillen ergens achterelkaar op de tong schijnen te liggen, stelt de Eerste Wet van Schepman dat voor elk gerecht slechts één rechthoekig figuur bestaat, waarbij elke smaak in een hoek is gelokaliseerd en waarbij de enig juiste wijze van bereiding van het gerecht wordt bereikt op het snijpunt van de diagonalen. Dat snijpunt bepaalt derhalve de dosering van de kruiden. Voorwaar, een poging tot theorievorming, maar de grafische voorstelling die zich hierbij opdringt vindt hij veel te saai. Verworpen. Derde poging, van een veelzijdige insider, Peter Klosse, restaurateur en tevens schrijver van het proefschrift *The Concept of Flavor Styles*. [Noot 6.8] Daar moeten de tanden stevig in worden gezet. Klosse heeft een smaak kubus geconceptualiseerd. Met deze kubus worden etenswaren en dranken ingedeeld op basis van twee universele smaakfactoren: mondgevoel en smaakrijkdom. Elke punt van de kubus is een smaakstijl. Punt 1 (linksonder) is neutraal, licht en luchtig. Hierbij horen zaken als droge rijst, eiwit, pasta. De horizontale lijnen van de kubus geven het mondgevoel aan, met aan de ene kant (punt 4, linksachter) fris, zuur en samentrekkend (azijn, kappertjes, appel). Daartegenover (punt 2, rechtsvoor) staat rond, romig en soepel (jonge kaas, boter, melkchocolade). Deze etenswaren zijn 'filmend' wat wil zeggen dat ze een laagje op de tong achterlaten. Op punt 3 (rechtsachter) zijn fris en rond in balans en vormen zij een eenvoudige combinatie, zoals in rijpe peer of vinaigrette van olie en azijn. De verticale lijnen staan voor een toename in smaakrijkdom. Bij punt 5 (linksboven) horen zaken die krachtig en robuust smaken, zoals chips, koffie en pure chocolade. Punt 6 (rechtsboven) staat voor vol, rijp en maagvullend, denk aan karamel en likeur. Punt 8 (linksachter) is pittig, prikkelend, explosief (peper, gember, mosterd). Bij punt 7 (rechtsachter) is alles weer in balans en is het smaakgehalte hoog, hier gaat het om complexe combinaties (rijpe kwaliteitswijn, wilde paddestoelen). Met de kubus kunnen van wijnen en gerechten smaakprofielen worden gemaakt die het mogelijk maken goede combinaties te vinden. Je zou een computerprogramma kunnen maken waarin je de karakteristieken van een gerecht invoert en waarbij er dan vijf wijnen uit rollen, zegt Peter Klosse. Ho stop, hier moet Klosse tot de orde worden gekotst. De vraag was niet een methode te ontwikkelen om die combinaties van wijnen en gerechten te vinden, maar hoe een gerecht idealiter moet worden bereid en, nog spannender, hoe een zinsbegoochelend nieuw gerecht kan worden uitgevonden. Vierde poging, bij voorbaat tot mislukken gedoemd, van de eerdergenoemde Bob Cramwinckel. Er is geen gouden standaard voor lekker. Lekker zit niet in de mond, maar tussen de oren. En die hersenen lijken in de verste verte niet op een <immer symmetrische> kubus. Aangenomen.

[Noot 6.7: Mac van Dinther. Twisten rond de tong. de Volkskrant 24/12/99. Over smaakvervlakking zegt Cas Spijkers, jarenlang Nederlands meest toonaangevende kok: De fijnste smaken worden geleverd door de natuur. Maar de pure smaken staan onder druk door de voedingsindustrie. Mensen vinden zoet lekker. Dus wat doen ze? Het bittertje wordt weggeteeld uit de witlof, overal gaat suiker in. Als je kinderen echte mayonaise voorzet van verse eieren, vinden ze het niet lekker. Ze hebben het liever uit de pot. Dat is toch godgeklaagd.]

[Noot 6.8: Mac van Dinther. De gulden snede van lekker. Restaurateur/promovendus inventariseert factoren van aangename spijs en drank. de Volkskrant 20/03/04.]

\* (6.4)

Het is een kamer die op het eerste gezicht lijkt op alle andere. Beheerste inrichting; ruimte, licht, planten. Witte wanden. Kunst aan de muur, waaronder een zwart-wit foto van een hanengevecht. Stevig meubilair, zwart en chroom. Het gezelschap telt vier personen. Gastvrouw, gastheer, twee gasten. Eerste gegeven: de gasten kennen elkaar niet.

De kennismaking is allerhartelijkst. Hoe gaat het met je. Ben je weer in het land. Wat een toestand daar. Rozen en wijn worden in ontvangst genomen. Het haar wordt in een ongedwongen pose gedrapeerd door vier vingers. Even wordt naar een spiegel gezocht. Te laat, die hangt elders. Het gezelschap dwaalt op een paar vierkante meter en zoekt zich een stoel. Versnaperingen duiken op; gerookte amandelen en margarita's. Het zoutrandje vecht bij elke slok voor zijn bestaan. Tweede gegeven: er zijn geen openlijke wonden.

De onderwerpen wisselen elkaar snel af. Baby. Spaarhypotheek. Pyramide van Maslow. Media-tycoons. Telefoon-hype. Dynamiek van ontspanning. Derde gegeven: nieuwe inzichten worden in eenzaamheid geboren.

Het gezelschap gaat aan tafel. Alles volgens de regels, het leven als poppenhuis. Uit de keuken worden heerlijke gerechten opgediend. De wijn vloeit rijkelijk. Het gesprek wordt voortgezet. Vierde gegeven: cultuur is driftbeheersing.

Een vliegtuig trekt een onzichtbare streep over het huis. Op een boerderij vormen drie ganzen een gesloten driehoek. De buizerd hangt lang stil in de lucht. Vijfde gegeven: cultuur en natuur blijven elkaar verbazen.

Het leven wordt geleid langs lineaire lijnen. Van hier naar daar en verder. Lijnen snijden elkaar, trekken soms enige tijd gezamenlijk op en zwaaien elkaar vervolgens weer uit. Berend Botje. Haardvuur en sentimenten roepen vaak de waan van een cirkelgang op waarbij geboorte en dood elkaar ontmoeten. Leven binnen concentrische cirkels, die als een wurgkoord steeds nauwer om de adamsappel knellen. Moeilijk te bepalen, want geboorte en dood worden zelden bewust beleefd. Mogelijke analogie: de misdadiger, die weerstandsloos naar de plek des onheils wordt gezogen. De dubbele moraal van een reünie. Zesde gegeven: vanavond is het zover.

Het vliegtuig boort zich een weg in het flatgebouw. De ganzen straffen een dissidente eend. De buizerd duikt op zijn prooi. Zevende gegeven: de kracht van het zachtaardige kan alleen in een kerk worden verkondigd. [Noot 6.9]

Ogenschijnlijk vrijwillig maar geholpen door de omstandigheden en wellicht vanuit een zekere verplichting hun status quo te verklaren, beginnen de twee gasten hun weg terug af te leggen. Hoe warm het was en hoe ver. Meanderende wegen, zonder rode draad en gedurende vele jaren schijnbaar onafhankelijk van elkaar. Dan opeens de naam van dezelfde stad. Grachten. Plantsoenen. Stadhuis. Ganzen bij de singels. Vertedering, voorzichtig nog, over de onschuld van die tijd. Welke tijd. Toen de vrijbuiters hun eerste strijd hadden gestreden en de volgende generatie zich aan het kielzog probeerde te ontworstelen. Op zoek naar een houding. Dezelfde tijd. Het ene glas wordt gevuld, het andere geleegd. Adem halen. Geen tijd zonder plaats, kruispunten, concentraties van handelingen. De plaats zoekt zich een vorm. Bakstenen. Dezelfde school. De school met grijze tegeltjes in de gangen, bekroond met een geel streepje dat pas jaren later als een frivol element wordt herkend. Verbazing. Het onschuldig uitwisselen van ervaringen, met

de terloopse hoop op nieuwe faits divers, strijdt met de aanslag op de uniciteit van de eigen geschiedenis. Maar het gaat verder, veel verder. Een bliksemschicht verlicht het hanengevecht. Aan die school, aan die tijd, aan die gangen waar zo velen met hun wijsvinger de voegen van de tegels hebben beroerd, kleeft een voetnoot, een gebeurtenis, een verhaal van nooit uitgesproken verwachtingen, van geschonden intimiteit, van bruto geweld. Ze kijkt op, slaat haar ogen neer, prevelt een naam en verlaat gehaast de kamer.

[Noot 6.9: Stefan Themerson. Een leerstoel in fatsoen. Huizinga-lezing 1981. Zie ook: Willem Otterspeer. Proloog in de Hooglandse Kerk. De kracht van het zachte. In: Utopieën van een onvermoeibaar mens. Bert Bakker, Amsterdam, 1996; pp. 11-28.]

\*



## Entr'acte 7

**symmetrisch** [wiskunde en logica] (v. Gr. *summetria* = juiste verhouding), in de meetkunde de eigenschap van een figuur, als deze door \*spiegeling ten opzichte van een punt, een rechte of een vlak in zichzelf overgaat. Dit punt, deze rechte of dat vlak wordt dan resp. *symmetriepunt*, *symmetrieas* of *symmetrievlak* genoemd. In de verzamelingsleer en logica heet een \*relatie  $R$  symmetrisch, als uit  $a R b$  volgt  $b R a$ . In de analyse heet een functie van twee of meer variabelen symmetrisch, wanneer zij invariant is onder permutaties van deze variabelen.

**asymmetrisch**, niet \*symmetrisch [Noot E.7]

[Noot E.7: Grote Winkler Prins. Encyclopedie in 25 delen. Hoofdredactie: Prof.dr. R.C. van Caenegem et al. Achtste druk. Elsevier. Amsterdam/Brussel. 1983.]



7

**HOMO HOMINI LUPUS**

\* (7.1)

Na de tactische terugtocht uit het paradijs vallen de rijpe appels niet langer vanzelf naar beneden. De mens moet voor de eigen overleving op zoek naar eten, goederen, diensten en kennis. Naarmate jagers en verzamelaars succesvoller zijn in hun zoektocht worden zij kieskeuriger in hun verlangens. Om daaraan te kunnen voldoen specialiseren zij zich. Waar de ene mens zich ontwikkelt tot kweker van gepofte rode aardappelen, daar weet de andere alles van het verwerken van wilde varkenshuiden tot trendy mocassins. Op een nieuwsgierige dag ontmoet de gepofte kweker de varkensverwerker. De een proeft de rode aardappel, de ander past het schoeisel. Ze besluiten tot een ruil met gesloten beurzen in een tijd dat betaalmiddelen nog niet zijn uitgevonden. Langzaam maar zeker transformeren jagers en verzamelaars zich in landbouwers en ambachtslieden en vervolgens in een uiterst bont gezelschap van burgers, koopjesjagers, arbeidskrachten en managers. Het nationale instituut van overbodige interventies voegt daar later de loempiavellenvouwer en de bonsaikweker nog aan toe. De markt van goederen, diensten en kennis is geboren. De arbeidsmarkt ziet het licht. En bovenal: de mens wil ruilen, steeds meer en steeds vaker. Niet alleen wordt de roep om een universeel betaalmiddel, geld, sterker, maar ook die om ruilspelregels. Ruilen leidt immers uiteindelijk tot in wederzijdse verwachtingen vertaalde afhankelijkheden, tot protocollen over de volgorde van handelingen, tot normen bij het bepalen van de waarde van goederen en gedachten, tot een schimmige en heilloze symbiose van angst voor en verlangen naar wederkerigheid, gelijkschakeling, harmonie, gezelligheid, nivellering, om niet te zeggen symmetrie. Speelt fatsoen hier een rol.

\* (7.2)

Geef ons heden ons dagelijks brood. Maar wie geeft en wie neemt. Wie geeft die neemt. Ora et labora. Werken voor de kost. Elke dag weer. Het dagelijks brood ligt netjes op een rij, het vormt een patroon van telkens weerkerende handelingen. Herhalingen.

\*

In het begrip 'repetitie' heb ik al de afstand van de verplaatsing genoemd, die in de wiskunde de 'elementaire afstand' wordt genoemd. Deze maat speelt in alle ordeningsprincipes een belangrijke rol, dus: maat is de elementaire afstand van vormelementen, vaak berustend op ordeningsprincipes. Het is daarom van belang om na te gaan waarop de keuze van de elementaire maat gebaseerd kan zijn. Ching onderscheidt in dit verband de volgende mogelijkheden: we ontlene de maat aan de natuurlijke eigenschappen van het gebruikte materiaal, aan het gebruik dat we technisch van het ding willen maken, of aan de combinatie van die beide eigenschappen in de produkten zoals die op de bouwmarkt voorradig zijn. Maar tegenover deze technologische maat-voorwaarden kunnen de voorwaarden staan die voortkomen uit onze menselijke behoeften. In verband met die laatste maatvoorwaarden is in de loop van de geschiedenis een aantal theorieën ontwikkeld die meestal tevens een verhoudingenstelsel insluiten: de klassieke orden, de gulden snede, Le Corbusier's modulator, de Japanse maatsystemen en grids die gebaseerd zijn op 'natuurlijke maten'. Hoewel er vraagtekens gezet kunnen worden bij het gebruik van 'de' menselijke maat, speelt die maat toch in alle formele en funktionele maatsystemen een rol. [Noot 7.1]

[Noot 7.1: Ted de Jong. De structurele samenhang van architectuurbegrippen. De mogelijkheid tot een generatieve systematiek in de architectonische vormleer. Delftse Universitaire Pers. Delft. 1987, pp. 91-92.]



\*

Ook sociale verhoudingen of relaties zijn gebaseerd op ordeningsprincipes. De elementaire afstand tussen twee personen wordt onder andere bepaald door de grenzen die zij aan hun fysieke integriteit stellen. Die grenzen kunnen zijn ontleend aan eerdere ervaringen (hij stinkt uit zijn bek), aan vooroordelen (elke laaggeschoolde medelander stinkt uit zijn bek) en aan al dan niet onderdrukte verlangens (nooit een zwart lijf tussen mijn witte lakens). Maar soms staat men voor een verrassing. "Moet u eens in mijn neus knijpen, voel dan hoe hard hij is", zegt de vrouw met de mislukte cosmetische ingreep plotseling tegen de kapper.

\*

Veel gedragingen op dit ondermaanse zijn repetitief, eigenlijk vormen geboorte en dood hierop de enige uitzonderingen. In dit opzicht heeft thanatos zich losgezongen van eros. De massale aandacht voor de geslachtsdaad, naast eten en alles wat daar bijhoort de meest repetitieve vorm van menselijk gedrag (zoals Alfred Jarry al opmerkte), kan daarom als belachelijk worden beschouwd.

\*

Neus en eros zijn afleidingsmanoeuvres, let op. Het gaat hier om de ruil als sociaal-economische relatie en om het repetitieve element daarin. Op zoek naar het patroon. En om de angst een dief te zijn van de eigen portemonnaie. Herkenning van het patroon leidt tot een eenvoudige maar tevens doeltreffende categorisering.

\*

*Negative reciprocity.* This is the attempt to get something for nothing: transactions opened and conducted toward net utilitarian advantage. In other words, what we might consider sound business principles. The participants in all instances confront each other not merely as distinct but opposed interests, each looking to maximize his position at the others expense. Like generalized reciprocity, the "reciprocation" is conditional, but in an opposite way: contingent on mustering enough countervailing pressure or guile to serve or, better, enhance one's own interests.

*Balanced reciprocity.* Direct exchange: the return is made straight off and is equivalent in value to the goods received. Balanced reciprocity is less "personal" than generalized reciprocity. The people deal as parties of separate economic and social interests. The pragmatic test here is an inability to tolerate one-way flows: the relations between people are disrupted when one reneges, fails to make a quid pro quo within a limited time period.

*Generalized reciprocity.* These transactions are at least putatively altruistic, on the lines of assistance given and, if possible and necessary, assistance returned. Pure gifts, sharing, hospitality, token gifts, mutual aid, generosity. The social side of the relations overwhelms the material and in a way conceals it, as if it were of no account. Reckoning is simply not proper. Not that there is no obligation to reciprocate, but the expectation of reciprocity is left indefinite, unspecified as to time, quantity, and quality. A sustained one-way flow is a good pragmatic sign of generalized reciprocity. [Noot 7.2]

[Noot 7.2: Marshall D. Sahlins. Tribesmen. Prentice-Hall. New Jersey. 1968, pp. 82-83. Voor

een uitgebreid maar discutabel overzicht van ruiltheorieën zie: Peter Ekeh. Social Exchange Theory. The Two Traditions. Heinemann. London. 1974. De ondertitel verwijst naar de collectivistische en de individualistische oriëntaties of stromingen in de sociologie. Gelet op de diepe kloof die gaapt tussen de Angelsaksische utilitaristen (Hobbes, Smith, Bentham) en de Franse structuralisten (Mauss, Lévi-Strauss) is het eigenlijk helemaal niet vreemd dat de Kanaaltunnel nog steeds een verliesgevende onderneming is. Misschien moet Amartya Sen daarvoor worden aangetrokken als adviseur. "Anders dan de meeste mainstream-economen, is Sen minder gepreoccupeerd met vraagstukken als efficiënte marktwerking en optimale allocatie, dan met gelijke rechten en kansen, democratische vrijheden en geluk." Ed. Lof. Amartya Sen: econoom van het pluralisme. Intermediair 28/08/97.]

\*

Actie, reactie. Micro, macro. Ruilen is niet alleen een tijdelijke affaire tussen gepofte kwekers en mocassinmakers, maar ook een boven-individuele kwestie, cultuur, beschaving. De tanden in elke ruilvariant.

\* (7.3)

Negatieve reciprociteit. Ontroerend, die lenigheid van de taal. Maar ook verwarrend. Behoort roof tot het domein der ruil. Aanname. Het spreekwoord luidt: waar twee ruilen, moet er een huilen. De kortste en meest doeltreffende kritiek op de kapitalistische wereldeconomie. Waarom huilen. Omdat het paradijs van de volmaakte zelfrealisering met elke ruil verder achter de horizon verdwijnt. Homo homini lupus. De ene mens is voor de andere een wolf, zijn grootste vijand. [Noot 7.3] Dat klinkt heel vanzelfsprekend bij het knapperendhaardvuurgesprek.

[Noot 7.3: Van Dale. O.c. p. 3782.]

\*

Het lot van culturen is bepaald door *guns, germs and steel*, zegt Jared Diamond. Wapens, bacteriën en staal symboliseren samen de vooruitgang van samenlevingen die een georganiseerde voedselproductie konden opzetten. Nergens bleek dat zo duidelijk als bij de kolonisatie van de Nieuwe Wereld. Als illustratie van die dramatische botsing van culturen, die voor de meeste groepen indianen de ondergang betekende, haalt Diamond de opmerkelijke confrontatie aan tussen de Spaanse conquistador Francisco Pizarro en de machtige Inca-vorst Atahuallpa, op 16 november 1532. Pizarro bevond zich in het Peruaanse hoogland op vreemd terrein en zijn strijdmacht was een ongeregeld zootje van 168 Spaanse soldaten. Atahuallpa beschikte over een leger van 80.000 man en was in zijn eigen land, omringd door miljoenen onderdanen. En toch slaagde Pizarro erin om zijn tegenstander binnen een paar minuten in gijzeling te nemen, waarna hij diens volk een reusachtige losprijs aan goud afdwong, om vervolgens de koning alsnog te doden, diens leger te verslaan en zo de hele Inca-cultuur een beslissende slag toe te brengen. [Noot 7.4] Koenigs-collectie, restitutiecommissie, langdurig bruikleen. Inderdaad, de geschiedenis moet voortdurend worden herschreven. Inclusief het notenapparaat.

[Noot 7.4: Interview met Jared Diamond door Marcel aan de Brugh en Juurd Eijsvogel. NRC Handelsblad M 1(1), 19/12/98, p. 68.]

\*

Volgens de Utrechtse hoogleraar in de 'organisatiepsychologie met inbegrip van symmetrische aspecten', Wilmar Duivelsdans, komen gevoelens van emotionele uitputting relatief het vaakst voor in wat hij 'eenzijdige beroepen' noemt. Zoals bij hoeren, glazenwassers, onderzoekers en generaals. Hun 'klanten' zijn 'moeilijke mensen die met hun zucht naar aha-orgasmen, blinkende ruiten, significante resultaten en totale overwinningen vaak zo'n groot beroep doen op de professional dat deze het gevaar loopt emotioneel uitgeput te raken'. Als dat proces lang genoeg voortduurt is er sprake van *burnout*. Iemand is chronisch vermoeid, heeft een bovenmatig ontwikkelde rechterarm, is wanhopig op zoek naar de juiste toets of kan niet meer normaal met zijn kinderen omgaan, neemt dan uit een soort zelfbescherming een cynische houding aan, waardoor de verhouding verslechtert met de mensen met wie hij werkt. Daardoor blijft succes uit, want in eenzijdige beroepen draait het om de asymmetrie van de sociale relaties. Door het uitblijven van succes gaat de professional nog meer aan zichzelf twijfelen dan hij al deed. 'De cirkel is rond, want hierdoor worden de gevoelens van emotionele uitputting verder versterkt', aldus Duivelsdans. In navolging van de sociale uitwisselingstheorie stelt Duivelsdans dat mensen zich in relaties met anderen het prettigst voelen wanneer er sprake is van wederkerigheid. In economische terminologie: de investeringen in een relatie moeten in overeenstemming zijn met de daaruit verkregen opbrengsten. Bij opgebrande professionals is er geen evenwicht, maar een voortdurende discrepantie tussen investeringen en opbrengsten. [Noot 7.5]

[Noot 7.5: Annegreet van Bergen. 'Doe ik het wel goed?' Stress en onzekerheid op de werkplek. In: Elsevier 7/10/95, p. 90. Het oorspronkelijk citaat luidt iets anders: "Volgens de Utrechtse hoogleraar in de 'organisatiepsychologie met inbegrip van klinisch-psychologische aspecten', Wilmar Schaufeli, komen gevoelens van emotionele uitputting relatief het vaakst voor in wat hij 'contactuele beroepen' noemt. Zoals bij artsen, verpleegkundigen, leerkrachten, psychologen en maatschappelijk werkers. Hun 'klanten' zijn 'moeilijke mensen die met hun lijden, pijn, frustraties en problemen vaak zo'n groot beroep doen op de professional dat deze het gevaar loopt emotioneel uitgeput te raken'. Etcetera."]

\*

Hij danst even met deze Duivelsdans. Maar bij het haardvuur vertelt hij hem dat zijn theorie slechts een poging is om het fenomeen asymmetrie in een kwaad daglicht te stellen. De mens, de arbeidende mens, moet er maar aan wennen dat de inbreng in een ruilrelatie nooit gelijkwaardig kan zijn en de uitkomst daardoor evenmin. Input en output, kosten en baten, dansen immer een verschillende choreografie. Reduceer de mens niet langer tot een homo economicus, droom niet meer over het gelijk van de calculerende burger. Wordt vervolgd.

\*

Ongelijkheid creëert macht. Macht leidt vaak tot misbruik en maakt soms verlegen. In dat laatste geval worden pogingen ondernomen tot machtsafstandsreductie, ter legitimering van de ongelijkheid, als een mislukte poging voor het introduceren van een beschavingsnorm.

\*

Het is in het land van het knisperend gras. Waar de afstand tussen huis, waterput, markt en akker blootvoets wordt afgelegd. Ondanks het stof en het verweerde eelt is de lichte voetzool zichtbaar. Stonden zij niet op handen en voeten bij god in de oven. Onderdanig, gehoorzaam, lijdend. Is het niet zo dat zij zich nooit helemaal hebben weten te ontworstelen aan deze variant van het scheppingsverhaal. Ook vandaag lopen zij langs de eindeloze weg. Heupwiegend, niet als levensritme, maar door de zware last op hun hoofd. In de verte verzamelt het stof zich in een wolk, snelheid als status. Sirenes dwingen de auto waar hij in zit naar de zijkant van de weg. Iedereen staat stil en kijkt. Meneer de president. Destijds was het een legergroene Chevrolet Impala die de plattegrond van de hoofdstad zichtbaar maakte, twintig jaar later een zwarte Mercedes 600 die zich een weg zoekt tussen de varkens van het geboortedorp van meneer de president. De auto komt in zijn gezichtsveld. Hij ziet zichzelf zwaaien. Iedereen zwaait. Meneer de president kijkt hem aan en zwaait terug. Gestolen legitimering. De weg wordt vervolgd, de onderdanen worden vervolgd. [Noot 7.6]

[Noot 7.6: Het lot is wreed, maar er zijn ook momenten waarop hij een schaterglimlach niet kan onderdrukken. Bijna veertig jaar later ontvangt hij het volgende bericht. "Dear friend, I am Mrs. Sese-Seko, widow of late president Mobutu Sese-Seko of Zaire, now known as Democratic Republic of Congo (DRC). I am moved to write you this letter, this was in confidence considering my present circumstance and situation. I escaped along with my husband and two of our sons, Kennedy and Basher, out of Democratic Republic of Congo to Abidjan, Côte d'Ivoire where my family and I settled, while we later moved to settle in Morocco where my husband later died of cancer disease. However due to this situation we decided to change most of my husband's billions of dollars deposited in Swiss bank and other countries into other forms of money coded for safe purpose because the new head of state (of DRC) Mr. Laurent Kabila has made arrangement with the Swiss government and other European countries to freeze all my late husband's treasures deposited in some European countries. Hence my children and I decided laying low in Africa to study the situation till when things get better, like now that president Kabila is dead and the son is taking over (Joseph Kabila). I have deposited the sum of eighteen million United States dollars (US \$ 18,000,000,00) with a security company, for safekeeping. The funds are security coded to prevent them from knowing the content. What I want you to do is to indicate your interest that you will assist us by receiving the money on our behalf. Acknowledge this message, so that I can introduce you to my son (Kennedy) who has the out modalities for the claim of the said funds. I want you to assist in investing this money, but I will not want my identity revealed. I will also want to buy properties and stock in multi-national companies and to engage in other safe and non-speculative investments. May I at this point emphasise the high level of confidentiality, which this business demands, and hope you will not betray the trust and confidence, which I repose in you. In conclusion, if you want to assist us, my son shall put you in the picture of the business, tell you where the funds are currently being maintained and also discuss other modalities including remuneration for your services. For this reason kindly furnish us your contact information, that is your personal telephone and fax number for confidential purpose and acknowledge receipt of this mail. Best regards, Mrs. M. Sese Seko." Hij zwaait vriendelijk naar zijn beeldscherm en mompelt iets over branden in de hel.]

\* (7.4)

Evenwichtige reciprociteit. Voor wat, hoort wat. Gelijk oversteken. Loven en bieden. Handjeklap. Halen en brengen. De politiek-correcte natte droom van 'fair trade' en 'gelijke behandeling', van symmetrie in ruilrelaties. Maar hoe reëel is die droom.

\*

Onafhankelijke rechtspraak is één van de pijlers van de democratische natiestaat. Actie en reactie. Misdaad en straf. Schuld en boete. Quid pro quo, iets voor iets. Rechtspraak behoort daarmee tot het domein van de evenwichtige reciprociteit. Met een evolutionaire bril op is het echter bovenal de geciviliseerde opvolger van het 'oog om oog, tand om tand' beginsel. Dit principe kent gruwelijke verschijningsvormen. "Na de val van de Talibaan in Afghanistan is Saoedi-Arabië nu het meest puriteinse islamitische land ter wereld. Het past tot diepe ellende van de moslimliberalen elders op ruime schaal lijfstraffen toe. Dit jaar werden al tweeëntwintig mensen onthoofd, tegen 81 vorig jaar. Een onbekend aantal handen werd afgehakt, terwijl in het openbaar in Saoedi-Arabië regelmatig wordt gezeseld, bijvoorbeeld alcoholhandelaars of jongens die op straat meisjes lastig vallen. Ten slotte voltrekt Saoedi-Arabië nog 'symmetrische lijfstraffen'. Zo werd laatst bij een Egyptenaar chirurgisch een oog verwijderd, nadat hij een Saoediër zuur in het gezicht had gegooid waardoor deze het zicht aan een oog had verloren." [Noot 7.7]

[Noot 7.7: Joris Luyendijk. Gejuich als de beul de kop laat rollen. NRC Handelsblad 06/06/02.]

\*

Naarmate specialisatie en differentiatie voort kruipen op de eeuwige tijdbalk worden de ketens van ruiltransacties steeds langer, complexer en minder transparant. Daardoor wordt het moeilijker de principes van evenwichtige reciprociteit te handhaven. Voorspoed maakt angstig. Angst leidt tot defensieve reacties. Hemd en rok. Insiders en outsiders. Autochtonen en allochtonen. Wij en zij.

\*

Er voltrekken zich processen die naar hun aard wereldwijd zijn en de gehele mensheid betreffen. Twee trefwoorden zijn hier het meest relevant. Milieubederf en migratie. De ontwikkelingen die zich daarin voordoen brengen mondiale en wederkerige afhankelijkheden met zich mee, verhoudingen waarin volkeren over de gehele wereld op elkaar aangewezen zijn, en waarin dus ook de machtsverhoudingen wat meer symmetrisch kunnen worden. [Noot 7.8]

[Noot 7.8: Abram de Swaan. De verzorging in het teken van het kapitaal. In: Abram de Swaan. Perron Nederland. Meulenhoff. Amsterdam. 1992, pp. 175-176.]

\*

Hoe schoon is dit verlangen naar symmetrie, hoe anders het leven. Think global, act local. Niet zozeer onjuist, als wel vaak door de verkeerde personen uitgevoerd. Dan wordt het vrome principe gedegradeerd tot een naargeestige oorlogskreet.

\*

Het echte risico van de Economische en Monetaire Unie is dan ook niet een explosie van werkloosheid. Het risico is dat landen die hun arbeidsmarkt niet dereguleren en ook geen flexibel begrotingsbeleid meer kunnen voeren, behoorlijk veel last kunnen krijgen van

'asymmetrische economische schokken' - economische tegenslag die het ene land meer treft dan het andere. Dat is, paradoxaal genoeg, het beste argument voor uitstel van de euro. [Noot 7.9]

[Noot 7.9: The Economist. Geciteerd in Intermediair 27/02/98. Vertaling Jan-Jaap Heij.]

\*

Omdat hij niet weet wat hij zich moet voorstellen bij 'symmetrische economische schokken' - elk land, elke economie is weer anders - schaart hij dit onder de noemer 'dubieuze asymmetrie-kritiek'. Gelukkig staat Jacques Delors hoog en droog op zijn keukentrapje en is daardoor onbereikbaar voor deze journalistieke nep-economen. Over dubieuze zaken gesproken. In 2001 ontvangen Joseph Stiglitz, Michael Spence en George Akerlof de Nobelprijs voor de economie voor hun "baanbrekende analyses van markten met asymmetrische informatie". Waar de klassieke economie uitgaat van zogenoemde transparante markten waarop vragers en aanbieders 'open kaart spelen', wijst dit drietal erop dat deze veronderstelling op drijfzand is gebouwd. Dergelijke perfecte markten zijn een zeldzaamheid en de daaraan gekoppelde aanname dat competitie resulteert in een optimale welvaartsverdeling gaat evenmin op. So far, so good. Toch is er sprake van een ongewenst neven-effect; de aandacht voor de realiteit van de asymmetrische informatievoorziening heeft nieuw leven ingeblazen in de droom van de perfecte markt. "Het adagium is om óf de asymmetrie op de markt zelf te bestrijden, óf er voor te zorgen dat de oorzaak van de asymmetrie de kop wordt ingedrukt." [Noot 7.10] Zijn zij helemaal van de pot gerukt.

[Noot 7.10: Cees Banning en Maarten Schinkel. Ook in de economie is niets perfect. NRC Handelsblad 11/10/01.]

\*

Evenwichtige reciprociteit veronderstelt een zekere mate van gelijkwaardigheid en gelijkheid. Dat bekt lekker. Maar liberalen en andere autistische psycho-neurotici zien daarin ook de dreiging van gelijkschakeling.

\*

Newcomb suggests that if there is an asymmetric system, the actors may discuss their attitudes toward the object, X, in order to come to an agreement about their attitude toward X. For example, if one person finds that they like another very much (A likes B), perceives that the other likes him (A perceives that B likes A), likes sport cars (A likes X), and perceives that the other person does not like sport cars (A perceives that B dislikes X), Newcomb's formulation would suggest that the person would "communicate" with the other. A would talk to B in an attempt to change B's opinion about sport cars. If the other person perceives the situation in the same fashion, he may "communicate" to A an attempt to change his opinion about the sport cars, X. A lively discussion should ensue. It is for this reason that Newcomb called his formulation "A Theory of Communicative Acts". [Noot 7.11]

[Noot 7.11: Paul Davidson Reynolds. A Primer in Theory Construction. The Bobbs-Merrill Company. Indianapolis and New York. 1971, p. 41.]

\*

Laat die mannen maar over sportauto's praten. Dan vergeten ze even de echte oorlog buiten hun gezichtsveld. Maar waarom zou A alle moeite doen om B te overtuigen. De ware debater buigt (eerst) mee met zijn opponent (om vervolgens genadeloos toe te slaan).

\*

Blauw wil niets overhaasts ondernemen, vindt het best om af te wachten en de zaak op zijn beloop te laten. Als de ober ten slotte komt vragen wat er van hun dienst is, bestelt Zwart een Black & White met ijs, en Blauw vat dat onwillekeurig op als een hint dat de pret gaat beginnen, maar tevens verbaast hij zich over Zwarts brutaliteit, z'n botheid, z'n laag-bij-de-grondse bezetenheid. Voor de symmetrie bestelt Blauw hetzelfde drankje. Intussen kijkt hij Zwart recht aan, maar Zwart geeft geen krimp, kijkt volkomen uitdrukkingsloos naar Blauw terug met dode ogen die lijken te zeggen dat er niets achter ze zit en dat Blauw niks zal vinden, hoe doordringend hij ook kijkt. [Noot 7.12]

[Noot 7.12: Paul Auster. Schimmen. Vertaald door Bartho Kriek. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1988, pp. 56-57.]

\*

Is dit nog een verlangen naar symmetrie of louter navolging, volgens velen de laffe staat van onzelfstandig handelen. Of heeft Blauw te diep in het glaasje van de nouveau roman gekeken en zal hem dat duur komen te staan.

\*

Hoe Blauw ronddwaalt in de wondere wereld van symmetrie. Over (arbeids)organisaties als sociale entiteiten.

\*

Organisaties beïnvloeden in toenemende mate het maatschappelijk leven. Ze zijn vaak in het nieuws en stellen steeds meer regels aan het gedrag van individuen, terwijl individuen op hun beurt weinig mogelijkheden hebben het 'gedrag' van organisaties te beïnvloeden. Deze asymmetrie tussen burger en 'corporate actors' zal met de (economische) ontwikkeling van welvarende samenlevingen steeds sterker worden. [Noot 7.13]

[Noot 7.13: C. Remery, R. Batenburg, H. van Emmerik, K. Tijdens. Sociale jaarverslagen in Nederland: visitekaartje of databron? Paper voor het WESWA-congres 1996. Utrecht, 12-13 november 1996. Hierin wordt onder andere verwezen naar James S. Coleman. The Asymmetric Society. Syracuse University Press. 1990. Via Google. The rise of the modern corporate form has long been regarded as one of the defining social innovations of the modern era. Most scholars agree that it marks a defining shift in the relation of capital to enterprise and enterprise to labor. Sociologist James Coleman (1982) has gone so far as to portray the rise of the corporate form as part of a larger shift in modern social relations; a shift toward something he called "the asymmetric society," or a society in which both individuals and society are dwarfed by corporations. Private corporations are "legal persons" entitled to do things ordinary individuals cannot, particularly when it comes to matters of financial management and legal accountability. The private legal corporate form

has thus evolved as a powerful tool for the growth and management of capital by providing incorporated organizations legal rights and protections not otherwise afforded unincorporated ventures.]

\*

Hier begrijpt hij niets van. Hier wil hij niets van begrijpen. Voor hem begint de wereld bij de daad, bij de draad van Ariadne waarin hij een knoop legt. De homo faber is superieur aan de homo economicus. Over het moderne overleven, de hunkering naar gelijkheid, de machtskwestie in arbeidsorganisaties.

\*

De ontwikkeling in de richting van meer symmetrische machtsrelaties bij de transformatie van een Tayloristische Productie Concept (TPC) organisatie naar een Nieuwe Productie Concept (NPC) organisatie creëert in alle lagen van de organisatie, zowel bij het management, als in de staforganen en op de werkvloer, onrust. De functie van de hiërarchisch verdeelde macht wordt verzwakt en de verantwoordelijkheden worden minder duidelijk afgebakend. De angst hiervoor bij het management is groot. "De beer is los als we aan onze hiërarchie gaan tornen", geeft de mening van menig manager kernachtig weer. De asymmetrische machtsverdeling in de TPC-organisatie mag in de steeds complexer geworden relaties tussen organisatie en omgeving wellicht niet langer efficiënt zijn, zij zorgt intern wel voor duidelijkheid en zekerheid.

De voor het NPC geldende integratie van regelende en uitvoerende taken houdt in dat in dit productieconcept de macht symmetrischer verdeeld is dan in het TPC, dat gekenmerkt wordt door de splitsing van regelende en uitvoerende taken. Wanneer de machtsverhoudingen meer symmetrisch zijn, beslissen meerdere leden van de organisatie in onzekerheid.

Over de vraag waarom de machtsverhoudingen in TPC-organisaties zo asymmetrisch zijn, lopen de opvattingen uiteen. Ik bespreek hier vier van die opvattingen. In de eerste, die van Jacques (1991:109), wordt de scheve verdeling van macht als noodzaak gezien: "The hierarchical kind of organization we call bureaucracy did not emerge accidentally. It is the only form of organization that can enable a company to employ large numbers of people and yet preserve unambiguous accountability for the work they do." Ook Williamson (1980) is een representant van deze opvatting: hij beargumenteert op theoretische gronden dat op de lange duur alleen hiërarchisch opgebouwde organisaties waarin het management op basis van machts- en gezagsargumenten haar ondergeschikten opdrachten kan verstrekken, kans op overleven hebben. Hiërarchie bewijst zijn nut echter vooral bij de interne coördinatie van het arbeidsproces. Wanneer er sprake zou zijn van een relatief platte organisatie, dan zou het effect van opportunistisch gedrag van de verschillende belangengroepen in de organisatie de doelmatigheid van de organisatie in verregaande mate schaden.

Een sluitend bewijs voor de noodzaak van een asymmetrische machtsverdeling levert bovenstaande redenering echter niet op. Het is bijvoorbeeld, zoals Groenewegen (1990) terecht opmerkt, ook mogelijk dat het management opportunistisch gedrag vertoont. Deze kritiek op de eerste verklaring voor de asymmetrische machtsverdeling in de TPC-organisatie past min of meer in het Weberiaanse denken over de werking van de bureaucratie: de tweede opvatting die ik hier wil aanstippen. In de bureaucratische



organisatie bestaat er een door de regelmakers en de regeluitvoerders gedeeld geloof in de legitimiteit van de eenzijdig verdeelde macht. Deze legitimiteit zet macht om in gezag. De effectiviteit van dit gezag is afhankelijk van de mate waarin 'geloofd' wordt, dat wil zeggen de mate waarin een aantal door Weber geformuleerde, onderling samenhangende en in de structuur van de organisatie geïncorporeerde ideeën ('sets of beliefs') als zinvol en valide wordt geaccepteerd (Weber 1991: 120-121). Er is nooit sprake van volledige acceptatie en absoluut gezag.

Een derde, geheel andere opvatting over de asymmetrische machtsverhouding in het TPC is in neo-marxistische kringen te vinden. Daar worden de hardnekkigheid - of beter gezegd de noodzaak - van de scheve, de transformatie naar het NPC belemmerende machtsverdeling in de TPC-organisatie verklaard op basis van politiek-economische mechanismen in het productieproces. Braverman ziet de toenemende machtsongelijkheid in (Tayloristische) productieorganisaties, ofwel de vernietiging van de autonomie van steeds meer werknemers, als een logisch gevolg van de noodzaak tot beheersing van de factor arbeid in de bestaande kapitalistische productieverhoudingen. Deze beheersing is noodzakelijk omdat in het voor het kapitalisme kenmerkende contract tussen de werknemer en de werkgever geen afspraken worden gemaakt over de output van de door de werknemer te verrichten arbeid, maar slechts over de inzet van het arbeidsvermogen onder bepaalde arbeidsvoorwaarden (Snels 1975). In het 'Bravermandebat' (Christis 1983: 15-57) werd het standpunt van Braverman dat het Taylorisme de enig mogelijke vorm van beheersing zou zijn, genuanceerd. Zo onderscheidde Friedman (1977) naast de op autonomiedestructie gerichte beheersingsstrategie de strategie van autonomieregulatie, een strategie die een veel symmetrischer machtsverhouding impliceert. Met de strategie van autonomieregulatie wordt bedoeld op het bewust creëren van arbeidssituaties "waarin de moeilijkere en exceptionele arbeidsverrichtingen worden gedaan door mensen die een hoogwaardige opleiding hebben en die in hun werk alle ruimte hebben om de bijzondere problemen waarvoor zij komen te staan naar behoren op te lossen" (Doornewaard 1989: 55). Maar deze arbeidsplaatsen zijn alleen weggelegd voor een kleine elite van werknemers binnen de context van de autonomiedestructie van het TPC.

In het verlengde van deze nuancering van Friedman van de opvattingen van Braverman ligt het werk van Burawoy (1979). Zijn visie op de asymmetrische machtsverhoudingen in TPC-organisaties onderscheid ik als vierde opvatting. Hij beschrijft in zijn boek 'Manufacturing consent' door welke subtiele, geraffineerde processen de inzet van het arbeidsvermogen door arbeiders bewerkstelligd wordt. Hij vindt in zijn onderzoek in bedrijven een, voor een belangrijk deel door de arbeiders zelf in stand gehouden, stelsel van reguleringen dat, buiten de formele organisatie om, zorgt voor de instemming en identificatie van de arbeiders met hun (machtsarme) arbeidssituatie en voor een modus vivendi tussen management en 'shop floor'.

Het Bravermandebat is in de loop van tijd dan ook minder een debat geworden over de noodzaak of onvermijdelijkheid van Tayloristische structuren en meer een debat over de vraag welke veranderingsstrategieën door de verschillende belangengroepen gevolgd moeten worden om menswaardige en tevens efficiënte arbeidsorganisaties te krijgen. [Noot 7.14]

[Noot 7.14: Ben Fruytier. Organisatieverandering en het probleem van de Baron van Münchhausen. Een systeemtheoretische analyse van de overgang van het Tayloristische Productie Concept naar het Nieuwe Productie Concept. Eburon. Delft. 1994, pp. 50,92-93,51,52,53. Even overweegt hij een passage te wijden aan de vele havenbaronnen die hij als

tankercleaner heeft gediend. Echter, bij gebrek aan soortelijk gewicht vervluchtigt deze gedachte even snel als zij is gekomen.].

\*

De veronderstelde efficiency en duidelijkheid van de negatieve en dus asymmetrische TPC reciprociteit voert hier wel een bijzonder stramme en steriele danswedstrijd met de veronderstelde meerwaarde van de evenwichtige en dus symmetrische NPC reciprociteit. Dat moet hij in het eerstvolgend MT aan de orde stellen. Maar zijn er ook minder zwaar beladen geluiden te horen.

\*

Weick betoogt dat bedrijven het beste hun organogrammen kunnen verscheuren. <OK> Een schets van de hiërarchische ladder is op z'n best een momentopname en op z'n slechtst een knellend keurslijf. <You're my man> De traditionele metaforen voor arbeidsorganisaties zijn veel te statisch. <Ooit een hark zien dansen> Managers moeten in een beweeglijke kenniseconomie geen organisaties bouwen maar werkprocessen organiseren. <Right> De moderne onderneming bestaat uit losjes met elkaar verbonden medewerkers die, bevrijd van strenge structuren, handelen naar bevind van zaken. <Bingo> Zo'n *loosely coupled* onderneming vormt zich voortdurend naar haar omgeving. <Open nerves> Ze kan beter inspelen op veranderingen op de markt, omdat medewerkers in grote zelfstandigheid kunnen reageren op interne en externe signalen. De creatieve chaos die onherroepelijk ontstaat, valt te verkiezen boven de logge bureaucratie. 'Chaotische actie verdient de voorkeur boven georganiseerde inactiviteit', aldus Weick. <En liever één vogel in de hand dan tien 'hot leads' in de diepvries> [Noot 7.15]

[Noot 7.15: Ron van Gelderen. Managementklassieken. Karl Weick: The Social Psychology of Organizing. Intermediair (34/50) 10/12/98, p. 141.]

\*

Even is hij stil. Het pleidooi voor het omkeren van het proces van autonomiedestructie, voor het opgeven van duidelijkheid en zekerheid, voor het stimuleren van creatieve chaos, lijkt sympathiek. Zijn er wel tegenstanders van dat proces. Ja, zeker. De vermolmde regenten van de politieke partijen en de oude adel van de bureaucratie die uit hun hand eet. En een enkele onafhankelijke twijfelaar. [Noot 7.16]. Maar eigenlijk zoekt hij iets anders, een meer omvattende bestemming. Hij klimt op een ladder, verkent de omgeving en benoemt zijn eigen doelen. Voorbij de dichotomie van regelen en uitvoeren. Voorbij de platvoersheid van arbeid. Voorbij de dwang van de markt. Voorbij de goedkope ideologie van 'de nieuwe mens'. Hoe groot is die nieuwe mens eigenlijk. Zelfregulerende radertjes in een arbeidsorganisatie. Burgers in een volwassen democratie. Kosmopolieten met een abonnement op verantwoorde avonturen in een onbespoten omgeving. Aardappels in een vangnetje met wortelpotige uitsteeksels in een collectief rottingsproces. Dat is niet zijn route. Hij is immers al jaren generaal van zijn eigen leger des heils.

[Noot 7.16: Uit zijn archief tovert hij een memorabel artikel waarin J.A.M. Winnubst heerlijk fulmineert tegen het veronderstelde heil van de "moderne, professionele organisatie met haar ontstaffing, verplating, openheid, autonome werknemers, team-opbouw, innovatiegerichtheid, klant-georiënteerdheid, oriëntatie op de lijn, toetsing achteraf, enzovoorts" als remedie tegen de "oude, bureaucratische organisatie". Hij ontdoet Charles Handy van zijn

regenjas en laat hem in zijn hemd achter. J.A.M. Winnubst. Organisaties worden professioneler, maar niet beter. NRC Handelsblad 04/11/95. Tot slot en vanuit een heel ander perspectief, de organisatie-psychologie, nog een argument voor de superioriteit van asymmetrie en het vertrouwen dat uiteindelijk de zachte krachten zullen overwinnen. Jennifer M. George: "Since social loafing (lummelen, lanterfanten) is an undesirable behaviour, intuitively one might expect that contingent punishment would help to curtail social loafing. Indeed, the social loafing literature <persoonlijk leest hij liever iets anders> assumes that contingent rewards and punishments will have symmetrical effects on social loafing. However, the effects of punishments are not necessarily simple or straightforward as suggested by the literature. Rewards and punishments do not have symmetrical effects on behaviours and punishments appears to engender unintended negative consequences. In the case of social loafing, a supervisor's contingent punishment behaviour does not appear to be a deterrent, as hypothesized. Hence, while a supervisor's first reaction to substandard performance <ja, want overal bestaan normen voor> may be to reprimand a worker, in the long run such behaviours are not likely to be as effective as noticing and reinforcing desirable behaviours. Jennifer M. George. Asymmetrical effects of rewards and punishments: The case of social loafing. Journal of Occupational and Organizational Psychology (1995), 68, 327-338.]

\* (7.5)

Generalized reciprocity. Algemene reciprociteit. Mmmm, dat bekt niet zo lekker. Universele reciprociteit. Heeft al meer inhoud, maar is te keurig. Uitgestelde wederkerigheid. Nee, dat klinkt te berekenend. Vrijblijvende retourplicht. Te paradoxaal. Algehele vrijgevigheid. Te naïef. Gevonden: generale generositeit.

\*

Ruiltransacties lijken in eerste instantie in economische termen te moeten worden gevangen. Maar, zoals bekend, is economie bovenal psychologie. En elke psychologie draait rond het begrip nabijheid. Langs deze route hebben ruiltransacties ook een ruimtelijke dimensie. Toen de mens nog in berenvellen rondliep, was verwantschap het beslissende criterium. Vijanden, barbaren, buitenstaanders, vreemden die op geen enkele manier verwant waren, werden met een gezonde portie negatieve reciprociteit bejegend. Op het moment dat een deel van die groep te sterk werd om hun waardevolle etenswaren, goederen, diensten of kennis zonder statiegeld mee te kunnen nemen, was het fenomeen van de evenwichtige reciprociteit geboren. Deze groep raakte uiteindelijk vermengd met een deel van de eigen familie, die inmiddels zo groot was geworden dat niet langer alle verjaardagen van neefjes en nichtjes gezamenlijk konden worden gevierd. Voor de echte naasten, gezinsleden en bovenal geliefden was generale generositeit de norm. Dat geldt nog onverkort. Zo is de lawine aan cadeaus die hij over haar heeft uitgestort, waarbij dit pamflet, deze uit de hand gelopen grap, slechts een sneeuwvlokje is, nu ook theoretisch thuisgebracht.

\*

Door roof, plundering, brandschatting, moord en erger <zoals de generale genocide in het land van de knisperende krekels> kan een machtspositie worden opgebouwd. Maar omdat die positie, die troon, die kroon, ongeloofwaardig is, mag de aandacht voor de eigen defensie geen moment verslappen. Prettig is anders. Middels opties, voorkennis, bonussen en de universele hebberigheid van de consument kan een fortuin worden opgebouwd. En

geld schijnt macht te zijn. Hoe zit het dan met vrijgevigheid, altruïsme en groene beleggingsfondsen.

\*

Op een dag zijn Hobbes en Malinowski aan het schaken. Hobbes wil zijn jongere opponent van het bord vegen, al is het maar om zijn eigen gelijk aan te tonen. Schaken is oorlog. Malinowski echter gunt Hobbes uit respect de overwinning en geeft het ene offer na het andere weg. Bij elk offer neemt de vertwijfeling bij Hobbes toe. Wordt hij in de maling genomen. Het gaat om de weerstand, zegt hij nog, maar ook Malinowski is vastbesloten. De stukken rollen over het bord. Scheidsrechter Weber is dermate aangeslagen door de gang van zaken dat hij geen van beiden tot winnaar durft uit te roepen. Van een afstand glimlacht de oude Go-meester. [Noot 7.17]

[Noot 7.17: Lees! Yasunari Kawabata. *The Master of Go*. Translated by Edward G. Seidensticker. Alfred A. Knopf. New York. 1973. Onleesbaar! Jürgen Habermas. Hij vreest dat hij de degens van het debat met deze Duitse filosoof moet kruisen. Wat beweert Habermas. 'Als de wederkerigheid wordt verbroken, komt de causaliteit van het lot op gang'. 'Hij bedoelt het noodlot, sociale uitsluiting, sociaal lijden', zegt Pessers. Hij leest de opmerkingen van Habermas en Pessers tien keer. Onbegrijpelijk. Ten eerste is het volstrekt onduidelijk wat Habermas onder wederkerigheid verstaat. Gaat het om generositeit of om het evenwicht van de perfecte markt, die bij nader inzien helemaal niet bestaat. Ten tweede is het een raadsel waarom de zogenoemde causaliteit van het lot niet op gang zou komen wanneer de wederkerigheid niet wordt verbroken. Bestaat er een mogelijkheid om aan het lot, wat dat dan ook moge zijn, te ontsnappen. Neen, per definitie niet. Het is daarom beter om niet over het lot te spreken. Ten derde doet de reductie door Pessers van lot tot noodlot vrezen dat zij niet als een onbekommerd lachebekje zonder predestinatiezorgen door het leven gaat. Geciteerd in Peter Brusse. Geven omdat ooit is gegeven. Interview met Dorien Pessers. de Volkskrant 18/12/99.]

\*

De stelling is eenvoudig. Als de mens fatsoen nastrevenswaardig vindt, keurt hij de asymmetrie van negatieve reciprociteit af. Als de mens niet gereduceerd wil worden tot een homo economicus, verwerpt hij de symmetrie van de evenwichtige reciprociteit. Als de mens alle dagen feest wil vieren, omarmt hij de asymmetrie van de generositeit.

\*

Pathologieën. *Negative reciprocity*: het Francisco Pizarro-syndroom. *Balanced reciprocity*: het Adam Smith-syndroom. *Generalized reciprocity*: het Moeder Theresa, het Albert Schweitzer, maar bovenal het Sinterklaas-syndroom. Hij verenigt al deze pathologieën in zijn biografie, maar de meeste van deze is het Sinterklaas-syndroom.

\* (7.6)

Hoogste tijd voor de meest extreme en complexe ruilverant. The only gift is a portion of thyself. [Noot 7.18].

[Noot 7.18: Ralph Waldo Emerson, geciteerd in Paul Depondt. De kunst van het geven. Interview met A. Komter naar aanleiding van haar boek 'Het geschenk'. de Volkskrant

30/12/97. Na de drie Nobel-musketiers opnieuw een rode kaart voor de economie. Wat beweert promovendus Jeroen van de Ven. "Mensen gaan de stad in op zoek naar 'het beste cadeau'. 'Maar als je echt uit liefde iemand wat wil geven, kan je beter geld geven. Dan weet je zeker dat je slaagt in de opzet het beste cadeau te geven. Schenken we dan nooit uit liefde? Van de Ven heeft z'n twijfels. 'Er zullen ongetwijfeld een paar mensen zijn die echt uit altruïsme geven, maar de meesten handelen uit egoïsme. Ze compenseren het gevoel dat ze misschien slecht zijn, of zoeken sociale waardering door te geven.' Kim van Keken. Gulheid voelt geweldig als iedereen het ziet. de Volkskrant 10/10/03. Wanneer gaan economen nu eens werk maken van hun echte 'roots', de sociale wetenschappen.]

\*

De meest ingrijpende ruil is het zich verliezen in een ander, in haar. Homo homini humus. De ene mens is voor de andere aarde. Een akker. Bewerken, zaaien, bloeien en oogsten.

\*



## Entr'acte 8

**symmetry** (*Crystal.*) The quality possessed by crystalline substances by virtue of which they exhibit a repetitive arrangement of similar faces. This is a result of their peculiar internal atomic structure, and the feature is used as a basis of crystal classification. (*Zool.*) (1) The method of arrangement of the constituent parts of the animal body. (2) In higher animals, the disposition of such organs as show bilateral or radial symmetry.

**asymmetry** The condition of being *asymmetrical* (*Zool.*) The condition of the animal body in which no plane can be found which will divide the body into two similar halves; as in Snails and Whelks.

**asymmeter** (*Elec. Eng.*) An instrument having 3 movements so arranged that any lack of symmetry when these are connected to a 3-phase system can be observed by a single reading.

**asymmetric conductivity** (*Elec. Eng.*) Phenomenon whereby a substance, or a combination of substances such as in a rectifier, conducts electric current differently in opposite directions.

**asymmetric flight** (*Aero.*) The condition of flying with one or more engines stopped, so that the aeroplane is subject to offset power which requires correction by the flying controls. [Noot E.8]

[Noot E.8: Dictionary of Science and Technology. Editor T.C. Collocott M.A. W. & R. Chambers Ltd. London. 1971.]





8

**MENS SANA IN CORPORE SANO**

\* (8.1)

De mens heeft het licht gezien, hij zingt, danst, spreekt, schrijft, eet, ruilt en bewondert zich in de spiegel van het Theatrum Anatomicum, de paskamer en tevens snijkamer van dit schotschrift. Wees welkom, verzamel moed voor een vrijblijvende psycho-analytische autopsie. Wat ziet de mens in die spiegel. Zijn lichaam. Stevig, maar ook zacht. Hoekig, soms rond. Gesloten, met hier en daar een opening. De mens bewondert zich, maar hij wil meer, hij wil ook zijn ziel en zaligheid weerspiegeld zien. Lichaam en geest. Het verlangen is nog niet gestild, hij wil meer nog meer zien. Een gezonde ziel in een gezond lichaam. Mens sana in corpore sano. [Noot 8.1]. Lichaam en geest, begin- en eindpunt van zijn reis, het centraal station dat tegelijk de locomotief is die de mens door het leven loodst. Lichaam en geest, een merkwaardig en spannend duo dat de gemoederen al enige tijd bezighoudt, niet in het minst het lichaam en de geest zelf. De noodzaak om lichaam en geest beurtelings te verwennen en te kastijden. De liefde voor het een, de angst voor een afwijzing door de ander. Kijken en zich bekeken weten. Lichaam en geest, zijn zij niet een en dezelfde, vraagteken. Interactieve evolutie.

[Noot 8.1: Van Dale. O.c. p. 3803. Juvenalis. Rabelais parodieerde dit in zijn uitspraak 'Mens sana non potest vivere in corpore sicco', een gezonde ziel kan niet leven in een droog lichaam, met andere woorden: men moet drinken. Ooit schreef hij een brief aan Kihachiro Onitsuka, de oprichter van Asics <anima sana in corpore sano> met de vraag of de vervanging van 'mens' <geest, verstand, denken> door 'anima' <levensbeginsel van mens en dier> niet een stap terug was in de evolutie van de mens. Sindsdien ontvangt hij elk jaar gratis een vers paar Asics Gel hardloopschoenen en mijmert hij wekelijks over zijn liederlijke dierlijkheid.]

\*

Lichaam en geest. Van de vermeende superioriteit van de spiegelsymmetrie via een stil intermezzo naar de poëtische werkelijkheid van het volle asymmetrische leven en de ware aard der dingen.

\* (8.2)

Hoe onjuiste waarnemingen en valse verwachtingen de droom van de spiegelsymmetrie hebben voortgebracht. Hoe die droom is geworden tot de universele cosmetische en morele norm.

\* (8.2.1)

Ooit was de mens slechts lichaam. Totdat appel, slang en vrouw met hun verleidingskunst Adam bewust maakten van de perfide verlangens van appels, slangen en vrouwen, van het verschil tussen mens en dier. De periode tot dat moment wordt paradijselijk genoemd. Dat geeft te denken.

\*

Een kleine tijdsprong naar het contemporaine ideaal: het volmaakt(e) symmetrische lichaam.

\*

Een van de beslissingen van de natuur, of resultaten (een van de vaak voorkomende stollingen) van de natuur is de mens. Een van haar verwerkelijkingen (de natuur verwerkelijkt zich in hem). Instroming van leven in de gekozen proporties. Symmetrie van het menselijk lichaam. Intieme complexiteit. Maar de natuur verwerkelijkt zich ongetwijfeld volledig in elk van de stollingen die ze tot stand brengt. [Noot 8.2] <Heeft de natuur een zichtbare hand. Hoe beslist de natuur. Kan zij, de natuur, op een nukkige herfst dag niet kiezen voor een onvolledige stolling. Moet hij, binnen de grenzen van zijn eigen intieme complexiteit, zich zorgen maken over zijn verschijning, zijn stolling, zijn wezen. Vraagteken>

[Noot 8.2: Francis Ponge. Eerste aantekeningen voor 'de mens'. In: Francis Ponge. Proëmia. Vertaling Piet Meeuse. De Bezige Bij. Amsterdam. 1991, p. 123. ]

\*

Onderzoek naar schoonheid? Typisch Amerikaans onderzoek? Psycholoog dr. V. Johnston van de New Mexico State University en lid van de Human Behaviour Evolution Society (HBES) reageert verbaasd: 'Overall ter wereld nemen mensen belangrijke beslissingen waarbij schoonheid een cruciale rol speelt. Zonder enige reden worden aan mooie mensen positieve eigenschappen toegedicht als aardig, warm, belangstellend en intelligent. Bij juryrechtspraak worden mooie mensen minder vaak schuldig bevonden dan lelijkerds. Schoonheid is bovendien *big business*. Volgens de Amerikaanse onderzoeker is schoonheid daarom niet te negeren en is het belangrijk inzicht te krijgen in de vraag wat maakt dat mensen mooi of minder mooi worden gevonden.

Volgens bioloog dr. R. Thornhill van de University of New Mexico, eveneens lid van de HBES, gaat schoonheid hand in hand met de oerdrift om gezond nageslacht op de wereld te zetten. Een gezonde partner is daarvoor een eerste vereiste. Dit wegen van de potentiële partner gebeurt onbewust. Maar het is niet toevallig dat degenen die wij mooi vinden, de meeste kans op nageslacht bieden. Thornhill onderzocht voor zowel dieren als mensen waarop hun partnerkeuze is gebaseerd en concludeerde dat mens en dier grote waarde hechten aan een symmetrische lichaamsbouw. 'Symmetrie is het belangrijkste kenmerk van een gezond lichaam, dus van gezonde genen. Mensen met een genetische afwijking, bijvoorbeeld mongooltjes, hebben asymmetrische lichamen. Zij blijken vatbaarder voor ziekten dan degenen die een symmetrisch lichaam hebben.' Collega's van Thornhill spotten mongolen en een controlegroep van normale mensen in met ziektekiemen om te zien hoe zij reageerden. De leden van de controlegroep, met hun gemiddeld veel symmetrischer lichaamsbouw, verweerden zich beter tegen de infecties dan hun asymmetrische mongoloïde soortgenoten. Thornhill: 'Hun immuniteitssysteem is beter ontwikkeld.' <Mongolen aller landen, verenigt u. Trek met jullie keukentrapjes ten strijde tegen deze professor Doornenkrans!>

De bioloog bestudeerde samen met psycholoog dr. S. Gangestad in 1994 de rol van symmetrie voor het seksleven van jongvolwassenen. De onderzoekers bepaalden de lichaamssymmetrie van vierhonderd studenten. Ze maten de breedte van de voeten, enkels, handen, polsen, ellebogen en oren <maar vergaten essentiële ingrediënten als borsten en borsten> en vergeleken de uitkomsten van elk linker- en rechterexemplaar. Het gemiddelde verschil in breedte gaf de mate van asymmetrie aan. De studenten vulden vervolgens een vragenlijst in over hun persoonlijkheid en hun seksleven. De onderzoekers ontdekten dat de meest symmetrische mannen hun eerste seksuele contacten <en dat is

waar het in de USA nog steeds om gaat, van president tot sigarendozen> drie tot vier jaar eerder opdeden dan de meest asymmetrische mannen. Voor zowel mannen als vrouwen gold: hoe symmetrischer, hoe meer partners ze de voorgaande jaren hadden. <Great, fabulous. Na de Fortune 500 met de rijkste Amerikanen kan nu een Fuck 500 worden opgesteld met de meest bronstige Yankees en hun Doodles> Een vervolgstudie moest de geheimen van het vrouwelijk orgasme prijsgeven. Thornhill: 'Onze hypothese was, dat vrouwen met een symmetrische partner vaker een orgasme krijgen. <tot hier heeft Popper ons gebracht, gedurfde hypothesen uit New Mexico> Een orgasme vergroot de kans op bevruchting.' <zoals een leeg bord de kans op een voedzame maaltijd vergroot> Een studie naar het seksleven van 86 paren bevestigde de stelling. Maar is symmetrie een garantie voor schoonheid? Hebben symmetrische mensen heldere ogen, een gave huid, rode lippen en al die andere zaken die in het algemeen mooi worden gevonden? Thornhill: 'Dat blijkt inderdaad het geval te zijn. Dat soort kenmerken wijst namelijk ook op een goede gezondheid. Symmetrische mannen zijn atletischer gebouwd, hebben beter ontwikkelde spieren, een betere conditie en een grotere emotionele stabiliteit. Ze hebben veel mannelijke hormonen. Voor symmetrische vrouwen geldt dat ze over meer vrouwelijke hormonen beschikken dan vrouwen die minder mooi worden gevonden.'

Johnston ontwikkelde de afgelopen vijf jaar een computerprogramma waarmee proefpersonen zelf hun ideale mannen- en vrouwengezicht kunnen samenstellen. In een maand tijd ontwierpen vijftigduizend Internet-gebruikers uit honderd verschillende landen hun ideale mannen- en vrouwengezicht. Een analyse van de uitkomsten gaf Johnston meteen inzicht in culturele verschillen. Wat blijkt? Er bestaat wereldwijde consensus over bepaalde kenmerken van schoonheid. Johnston: 'De gelaatstreken die worden veroorzaakt door de geslachtshormonen, hebben in alle culturen een grote betekenis. Vrouwen met volle lippen en een relatief kleine afstand tussen ogen en kin worden mooi gevonden, evenals een smalle onderkaak. Dit geldt van Afrika tot Azië en van Europa tot Amerika. Bij mannen worden juist een ferme, brede kin en volle wenkbrauwen hoog gewaardeerd. De ideale gezichten zijn bovendien symmetrisch. <Wereldburgers, bescherm u tegen het Yankee imperialisme, wantrouw de smaak van die Doodle-doughnuts, gebruik een Playmate hoogstens als place-mat>

Johnston en Thornhill zijn voorlopig nog niet klaar met schoonheid als onderzoeksobject. Johnston werkt aan een computerprogramma waarbij de ideale foto puur op basis van hersengolven van de proefpersonen wordt samengesteld. De proefpersonen hoeven dan niet langer op knoppen te drukken om de ideale foto samen te stellen. <Daarnaast werkt Johnston aan een computersimulatieprogramma om mongolen puur op basis van hersengolven de liefde te laten bedrijven. De verzorgers hoeven de mongolen dan niet meer na afloop uit een spastische omstrengeling te halen en met het opruimen zijn ze sneller klaar> Thornhill houdt zich de komende tijd bezig met stemgeluid en intelligentie, beide in relatie tot lichaamssymmetrie. 'Wij verwachten <nu draaien de erfgenamen van Popper hem om in zijn graf, een stevige rochel is tot in Wenen hoorbaar> een positieve relatie. Dus dat mensen met een symmetrische lichaamsbouw mooie stemmen hebben en intelligenter zijn.' [Noot 8.3]

[Noot 8.3: Karin Alberts. Mooie mensen. de Volkskrant 21/09/96. Wees gerust, het experiment betrof niet mongolen maar 'slechts' vogels die in een meer-symmetrische en een minder-symmetrische groep werden onderscheiden.]

\*

Helaas, de onzinnige lavastroom uit New Mexcio, zeg maar taco-taco-land, is nog niet volledig gestold.

\*

Mensen met een symmetrisch lichaam presteren beter op intelligentietests, zo blijkt uit nog niet gepubliceerd onderzoek dat Randy Thornhill van de Universiteit van New Mexico twee weken geleden presenteerde tijdens een congres in Seattle. Thornhill nam bij 250 studenten een groot aantal lichaamsmaten op. Uit die gegevens stelde hij een 'symmetrie-index' samen. Vervolgens onderzocht hij door middel van een uitgebreide serie tests de cognitieve vaardigheden van zijn proefpersonen. De symmetrische studenten bleken significant beter te scoren. Volgens Thornhill schuilt de verklaring in het begrip 'ontwikkelingsstabiliteit'. Nadelige omstandigheden, zoals stress of voedselgebrek, kunnen tot asymmetrie leiden - behalve bij degenen die genetisch zo in elkaar zitten dat hun ontwikkeling uiterst stabiel verloopt. Zij hebben een 'goed stel hersenen', en zijn daarom aantrekkelijke partners. Diezelfde stabiliteit zou ook kunnen betekenen dat de hersenen zich beter kunnen ontwikkelen, aldus Thornhill, en dat symmetrische mensen dus slimmer zijn. [Noot 8.4]

[Noot 8.4: Symmetrische mensen hebben hoger IQ. Intermediair 27/02/97.]

\*(8.2.2)

De camera zoomt in op het gezicht. <Volgens Thornhill ongetwijfeld de spiegel van de ziel en volgens onze nationale-huis-tuin-en-keuken-filosoof niet het masker dat de werkelijkheid bedekt maar de werkelijkheid die het niets bedekt>

\*

Een van de eersten die proefondervindelijk onderzoek deed naar de verschillen in gelaatsvorm bij mens en dier was Charles Le Brun (1619-1690). Niet alleen verrichtte hij metingen, maar hij experimenteerde ook met het overplanten - op papier - van mensenogen in een dieresnuit en andersom. Le Brun zocht nog naar parallellen tussen mens en dier. Een kleine eeuw later vatte de man wiens naam lange tijd synoniem was met fysiognomiek, de predikant Johann Caspas Lavater (1741-1801), de mens op als spiegel van God. Het is moeilijk voorstelbaar dat Lavaters chaotische en bigotte *Physiognomische Fragmente* zo'n invloed hebben uitgeoefend; ze waren het begin van een ware 'fysiognomische razernij', zoals Lichtenberg dat heeft genoemd. Een verklaring voor die plotselinge populariteit ligt misschien in een boutade van de cynicus Talleyrand; de achttiende eeuw was de eeuw van het woord, en, aldus Talleyrand, 'het woord is de mens gegeven om zijn gedachten te verbergen'. Men ging op zoek naar de waarheid achter de woorden.

Na Lavater kreeg de fysiognomiek steeds meer een pseudo-natuurwetenschappelijk karakter: het tellen en rekenen begon. Interessant is hoe kunst en wetenschap daarin op elkaar inwerkten. Borrmann maakt (in 'Kunst und Phsyiognomik') aannemelijk dat beeldhouwers onder invloed van Galls schedelmetingen een dichters- of denkerskop een extra breed voorhoofd gaven, en dat een latere generatie van schedelmeeters zich op diezelfde kop beriep om de juistheid van de eigen theorieën te onderstrepen. [Noot 8.5]

[Noot 8.5: Hans W. Backx. Het gezicht van de ziel. Vrij Nederland 15/04/95. Recensie van Norbert Borrmann. Kunst und Phsyiognomik.]

\*

Kunst en wetenschap, een even brisante combinatie als lichaam en geest.

\*

Waarom zijn bepaalde kunstuitingen mooi? Deze vraag is in de kunstgeschiedenis vaak beantwoord met een verwijzing naar het menselijk lichaam. In de Renaissance schreef de architect Filarete: 'Het gelaat van een mens is het belangrijkste deel van zijn schoonheid en omdat de ingang bij een mens de mond is en de mens ziet door zijn ogen, moet ook een gebouw een deur hebben en ramen om door te kijken.' Michelangelo dacht een eeuw later iets dergelijks: 'Het is absoluut zeker dat de onderdelen van de bouwkunst ontleend zijn aan de ledematen van de mens.' Daarom moesten de vensters in een ontwerp op elkaar lijken, net zoals de ogen in het gezicht. De ingang stond op zichzelf, zoals de mond een uniek element is in het gelaat, maar kreeg bij voorkeur wel een centrale positie, de ingang vormt dan het startpunt van een symmetrisch bouwontwerp. David Pierre Giotto Humbert de Superville (1770-1849), in de negentiende eeuw wereldburger in Leiden, ontwikkelde in zijn *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* uit 1827 de theorie dat het menselijk, immer spiegelsymmetrisch getekende, lichaam niet alleen maatgevend is voor schoonheid, maar ook voor de expressie. Hij gebruikte hiervoor drie lijnstukken, een voor de ogen en twee voor de mond, die volgens hem uiting gaven aan een bepaalde emotie. Verticale lijnen drukken de menselijke waardigheid uit omdat de mens zich onderscheidt van de dieren door zijn verticale positie. Een schuin omhoog lopende lijn is expansief, deze heeft zich bevrijd van de zwaartekracht en drukt vreugde uit <zie de beurskoersen en de jubeldaken van de laatste jaren van de twintigste eeuw>. Een schuin omlaag lopende lijn drukt daarentegen droefheid uit. Horizontale lijnen zijn neutraal en duiden op rust. De theorie van Humbert werd ook toegepast in de binnenhuisarchitectuur en vond ook zijn weg naar schilders, bijvoorbeeld naar George Seurat. De laatste jaren is het gezicht als inspiratiebron voor ontwerpers en kunstenaars teruggekeerd, zie onder andere de Renault Twingo (met de vrolijk-vrouwelijke oogopslag van Katrien Duck). [Noot 8.6]

[Noot 8.6: Ad Bergsma. Het verdriet van de treurwilg. Het gezicht van emoties 12. NRC Handelsblad.]

\*

Onzinnige wetenschap blijkt niet alleen uit de negentiende eeuw of New Mexcio te komen. Oorzaak en gevolg dansen een slordige tango.

\*

Stephen R. Marquardt, gepensioneerd kaakchirurg met een passie voor wiskunde, is gafascineerd door de 'Gulden Snede', de mysterieuze maatvoering met een verhouding van 1:1,618. Volgens hem kent het ideale gezicht, behalve symmetrie, talloze gulden driehoeken, vijfhoeken en tienhoeken in de afstanden tussen ogen, neus, mond, lippen, wenkbrauwen en kaaklijnen. Een archetype, een soort ideaal masker, van het menselijk gezicht zou ergens in onze hersenen zijn opgeslagen. Dat archetype gebruiken we om levende wezens te herkennen als mensen. Voor mannen en vrouwen – en ook voor diverse etnische groepen – zijn er verschillende, maar sterk op elkaar lijkend, archetypen. En al die archetypen zijn gecomponeerd uit geometrische figuren op basis van de Gulden Snede,

volgens Marquardt. Vandaar dat we gezichten die daaraan voldoen het mooist vinden.  
[Noot 8.7]

[Noot 8.7: Maarten Evenblij. Supervrouw zoekt superman. Ideale mensenfiguren zijn universeel. de Volkskrant 20/12/03. Hé, waar heeft hij dat eerder gelezen. Gevonden. Ed van Hinte. De Gulden Snede van het gezicht. NRC Handelsblad Wetenschap & Onderwijs 05/01/95. Het harmonieuze gelaat, zo stellen kaakchirurg dr. Rijnko Brons en orthodontist drs. Rob Beenhakker, vormt een eenheid. Er is een onopvallende balans, zonder karikaturale blikvangende aspecten. En dat is in beginsel een doelstelling bij de behandeling. Zij ontwierpen een beoordelingssysteem en een objectieve maatstaf voor de esthetiek van het individuele gelaat. Als uitgangspunt voor hun rekenmodel, dat is gebaseerd op de afstanden tussen de projecties van vier meetpunten, wordt het 'Gulden-Snede-gelaat' gebruikt. Dit in de praktijk zeldzame profiel blijkt harmonieus over te komen. De klassieke Gulden-Snede-verhouding is 1 staat tot 0,62. Bij het gezicht met die naam geldt neus staat tot bovenlip staat tot kin = 1 staat 0,62 staat tot 1. Waaruit overigens ook blijkt dat de Volkskrant een achterstand heeft van acht jaar op NRC Handelsblad. Of heeft de Nederlandse wetenschap een voorsprong van acht jaar op de Noordamerikaanse collega's.]

\* (8.2.3)

Van het gezicht naar de haardracht van de mens.

\*

De slang kijkt eerst in de spiegel en bijt daarna in zijn eigen staart. Slang en Eva herenigd. De culturele voorhoede versus de rest van de wereld, vriendelijk gesteund door de reactionaire middenstand.

\*

De kapper. Ik heb de zaak overgenomen van mijn vader, in 1971. Vlak daarna is hij overleden. Ja, ik ben hierboven geboren, in 1944, altijd hier gewoond. Helaas heb ik geen kinderen, anders zou een van hen de winkel over kunnen nemen. Als er dan nog brood is te verdienen in deze buurt. Misschien bevallen mijn spiegels niet. Alsof ze thuis mooier zijn. Mijn mooiste momenten beleef ik wanneer ik met mijn hond door de buurt loop. Vooral sinds die hartaanval. Dat was bijna het einde. Nee, ik ben toen niet gestopt met het verkopen van sigaretten. Dat kan ik me niet permitteren. Dat moeten de mensen toch zelf weten. Bij het knippen let ik er natuurlijk op of het haar overal even kort is geknipt. Nou ja, overal. Het is voor meestal korter dan achter. Nee, Van Aardenne woont hier niet in de straat. Volgens mij gaat die naar een kapper die hem altijd achterstevoren in de stoel zet. Vast een geintje van zijn kapper, waar hij elke keer weer intuït en waaartegen hij niet durft te protesteren. Of ik er op let of mensen een symmetrisch hoofd hebben? Nee, ik vind dat een kapper zich zo min mogelijk met privé zaken van klanten moet bemoeien. Dat is hun zaak. Ik ga toch ook niet lachen om hun kleren? Nou ja, die buurman van mij, dat is een uitzondering. Ja, dat is een zeldzaam beest, elke keer als ik hem op de fiets van zijn vrouw zie klimmen moet ik even lachen. Wie doet er nou op zijn zeventigste een grote ring door zijn oor? Heeft hij er al twee? Allebei door zijn linkeroor? Om eerlijk te zijn, ik heb hem liever niet in mijn winkel. Hij stinkt, ja, naar drank, de hele dag, god mag weten naar wat nog meer, hij staat daar te grommen aan de toonbank over van alles en nog wat. Dat voetballen van hem interesseert me geen zier. Of ik moeite heb met die nieuwe kapsels? U bedoelt van die kapsels die links kort zijn en rechts lang, of omgekeerd? Nou, kijk, niet om

het een of ander, maar ik vind het geen gezicht. Zo kan je toch niet thuis komen. Dan valt je hoofd de hele dag naar een kant, ja toch? Daar krijg je maar hoofdpijn van.

\* (8.2.4)

De blik, de blik van het mannengilde, maakt een systematische beweging, van het gezicht via het kapsel naar de borsten.

\*

Yalom moet en zal bewijzen dat de maatschappij zich op monsterlijke wijze heeft meester gemaakt van de vrouwenborst. Buiten kijf staat dat de mannen het gedaan hebben. Zij wensen vrouwenborsten niet zozeer groot als wel 'stevig, symmetrisch, parmantig.' [Noot 8.8]

[Noot 8.8: Diny Schouten. Stevig, symmetrisch, parmantig. Recensie van Marilyn Yalom. Geschiedenis van de borst. Westerse beeldvorming door de eeuwen heen. Vertaling Pauline Moody. Uitgever De Kern. Vrij Nederland 12 juli 1997.]

\* (8.2.5)

Vervolgens gaat de blik weer omhoog en zuigt zich vast aan de parelwitte tanden.

\*

De aandacht voor het gebit is de laatste decennia in Nederland spectaculair gestegen. We poetsen meer en gaan vaker naar de tandarts. Steeds meer mensen, ook volwassenen, laten hun gebit verfraaien, bijvoorbeeld met een beugel. Wie een mooi en gezond gebit heeft, is aantrekkelijk en stapt probleemloos de wereld door. Zulke mensen hebben een ring van vertrouwen om zich heen. Het Nederlandse gebit is de afgelopen drie decennia aanmerkelijk verbeterd. In 1969 bedroeg het aantal elfjarige kinderen met een gaaf gebit één procent. Nu is ruim de helft van de elfjarigen vrij van welke gebitsschade ook. Niet omdat de suikerconsumptie plotseling is gedaald, maar omdat vrijwel alle tandpasta's fluoride bevatten. Er zijn tandartsen die mensen in de stoel krijgen met een foto van een televisiester en zeggen dat ze een net zo wit, jong, recht en strak symmetrisch gebit willen hebben. Dat is de mode. Het gebit is maakbaar geworden. Niemand hoeft er meer voor schandaal bij te lopen. Wie een ingrijpende tandheerkundige behandeling ondergaat, laat dat zien. Want we kunnen deze behandeling betalen. We willen het ons veroorloven. We houden van onszelf. En de anderen houden van ons. Er zit bij het succesverhaal van de tandheerkunde in Nederland één adder onder het gras. Dat is de stelselwijziging die begin 1995 is ingevoerd. Sindsdien krijgen volwassen ziekenfondsverzekerden alleen nog preventieve tandartshulp vergoed. De rest is voortaan voor eigen rekening of voor rekening van een particuliere verzekeraar. [Noot 8.9]

[Noot 8.9: Arjen Schreuder. Een ring van vertrouwen. Het tandenpoetsen is een kleine overwinning op de vergankelijkheid. NRC Handelsblad 13/07/96.]

\*

Dilemma: moet hij nu, uitgaande van de veronderstelling dat gaatjes niet symmetrisch zijn verdeeld over de tanden en kiezen, een voorstander zijn van deze stelselwijziging omdat



daardoor het Nederlandse gebit asymmetrischer zal worden, vraagteken. Neen, liever heeft hij dat het ideaalbeeld wordt bijgesteld.

\*

Anecdote. In het land van de trillende lucht loopt een man over straat. Een blanke man. Hij loopt over de betonnen stoep, gebarsten, maar toch een teken van beschaving. De winkels liggen vol schoolschriften, potloden en pennen. En niet te vergeten de fraaie passers met uitschuifbare poten, snakkend naar een groot vel papier en vaardige handen die voldoening vinden in het trekken van een volledige cirkel. Nog steeds koestert hij zijn passer in het zwarte etui. Maar dat is een ander verhaal. In het kielzog van de man lopen straatjongens die iets willen verkopen. Portefeuilles van slangenleer, een schaakspel van ebbenhout, een briefopener van ivoor. Met elke stap zakt de prijs en neemt de honger toe. Echte honger, honger naar kennis. De man heeft geld, onmiskenbaar, maar geen zin in dit ritueel. De stad is groot, de straat is lang, de jongens geven niet snel op en de schoolschriften in de etalages zijn al bijna kromgetrokken van de hitte. Plotseling heeft de man er genoeg van, hij trekt zijn kunstgebit een fractie van een seconde uit zijn mond, ziet de verbazing in de ogen van de jongens en loopt snel weg. De rest van de middag trekken de jongens tevergeefs aan hun eigen tanden.

\*

Lichaam en geest zijn listig. Volgens zijn eigen tandarts groeien hoektanden symmetrisch scheef en verstandskiezen niet. Alsof ergens in de programmering van het groeiproces rekening wordt gehouden met de zichtbaarheid van de hoektanden en het symmetrische schoonheidsideaal. Curieus is volgens hem ook dat afwijkingen in gebitten bij eeniige tweelingen vaak gespiegeld zijn, de ene heeft links een afwijking, de ander rechts. Alleen samen kunnen ze symmetrie pretenderen.

\* (8.3)

De spiegel reflecteert de droom die lichaam, gezicht, haardracht, borsten en tanden zich verbeelden. Hoe manifesteert die droom zich, hoe wandelt die nachtmerrie door het dagelijks leven.

\* (8.3.1)

Eerder al is de partnerkeuze kort belicht, in het bijzonder de wankelmoedigheid van vrouwen bij de belangrijkste beslissing in hun leven. Juist dan laten zij zich leiden door het waanlichaam en de waangeest van de dag. Elke vrouw is een Eva.

\*

Symmetrie is op dit moment een gedragsbiologische hype. Als de schuifmaat langs lichaamshelften en lichaamsdelen wordt gelegd - van insecten tot zoogdieren - en daarna het sociale gedrag onder de loep genomen, blijkt vaak dat extreem symmetrische dieren het aantrekkelijkst zijn voor hun soortgenoten. Op het seksuele vlak zijn ze populair. Daarmee worden het succesvolle voortplanters. Voor tal van diersoorten en hun lichaamsdelen wordt sinds kort in publicaties een asymmetrie-index opgevoerd. Ze gebruiken de mate van symmetrie zelfs als equivalent van de fitness, een maat voor het succes van voortplanten.

Bij een hype moet je voorzichtig zijn, maar het lijkt erop dat de gedragsbiologen werkelijk iets in handen hebben. Een symmetrisch lichaam is immers een bewijs dat de genetische samenstelling tijdens het precaire groeiproces voldeed, en dat het dier tijdens zijn leven zo slagvaardig heeft gehandeld dat het de symmetrie heeft kunnen handhaven. De genetische cocktail of de ziekte- en stressbestendigheid van een dier dat niet evenwichtig is vormgegeven deugt niet. [Noot 8.10]

[Noot 8.10: Frans van der Helm. Symmetrie trekt aan. Evenwichtige lichaamsbouw verhoogt paringskans. NRC Handelsblad 23/01/99.]

\*

Die gedragsbiologen kunnen beter hun eigen gedrag bij hypes onderzoeken. Kluitjesvoetbal, heet dat bij de pupillen.

\*

‘Die universele karakteristieken voor schoonheid hebben alles te maken met voortplanting’, zegt psycholoog dr. Pieter Dijkstra. De Groningse adviseur en publicist, die in haar vrije tijd een praatpaal is voor gestresste dolfijnen en zeehonden, promoveerde op een onderzoek naar jalouzie en partnerkeuze. De evolutionaire koppeling van partnerkeuze aan nageslacht is zo diep geworteld dat deze onbewust een belangrijke rol bij onze keuzen speelt. [Noot 8.11]

[Noot 8.11: Maarten Evenblij. O.c.]

\*

Gelukkig zijn er ook nog wetenschappers die wel serieus onderzoek doen. Helaas hebben ook zij niet de moed om al hun hypothesen te verwerpen. Angst om met lege handen in het haar achter te blijven.

\*

Hoe symmetrischer het gezicht, hoe aantrekkelijker een persoon gevonden wordt. Dat blijkt telkens weer uit psychologische testen waarbij proefpersonen al dan niet gemanipuleerde foto's van gezichten krijgen voorgelegd. Van de twee verklaringen die altijd voor dit fenomeen werden gegeven – een visuele en een evolutionaire – hebben de Britse psychologen Anthony Little en Benedict Jones er nu een ontzenuwd: de visuele. Uit hun experimenten blijkt dat de voorkeur voor symmetrie niet ontstaat doordat symmetrische beelden door de visuele systemen in de hersenen makkelijker zouden worden verwerkt, ook wel de ‘verklaring van de waarnemingsvoorkeur’ genoemd. Blijft over dat mensen met een symmetrisch gezicht ‘goede genen’ hebben, omdat zij bijvoorbeeld dankzij een optimaal werkend immuunsysteem geen last hebben gehad van infecties die de gezichtssymmetrie kunnen verstoren. Mensen met zulke ‘gave gezichten’ zijn aantrekkelijke partners omdat zij hun goede genen aan het nageslacht kunnen doorgeven. Little en Jones geloven niet dat de voorkeur voor symmetrie van gezichten wordt ingegeven door een *algemene* voorkeur voor symmetrie. Eerder hangen zij het omgekeerde aan: de op biologische omstandigheden gebaseerde meerwaarde van een geschikte partner die zich uit in een betere symmetrie, is door mensen gegeneraliseerd als een algemeen

schoonheidsprincipe dat ook voor objecten geldt. [Noot 8.12]

[Noot 8.12: Sander Voormolen. Gelijke helften. Symmetrie-liefde is niet visueel. NRC Handelsblad 02/08/03. Een grappig neveneffect van dit onderzoek is dat hiermee de stelling van Ronald Plasterk wordt weerlegd. Plasterk: Zo werken onze hersenen. We hebben tussen de oren ruim een kilo weefsel dat er maar zit met één doel: orde <symmetrie> herkennen. Gegevens filteren en patronen zoeken. Proberen indrukken te passen in het kader van het wereldbeeld dat je hebt. Ons vermogen orde te zien in de chaos is een groot goed. Het scheidt misschien illusies, maar soms wel heel dierbare. Je moet ze niet allemaal doorprikken. <Ronald toch, het gaat om wetenschap, om onderzoek, om bewijzen> Ronald Plasterk. Van alfa tot omega. Intermediair.]

\* (8.3.2)

De nachtmerrie beperkt zich niet tot ontmoetingen waar de keuze van een partner op het spel staat. De norm bepaalt, ter herinnering, dat Batman de held is en Two-Face de schurk.

\*

Het zijn niet zo zeer de afzonderlijke onderdelen van een gezicht die leiden tot herkenning, als wel de samenhang tussen die onderdelen. Van een gezicht wordt een (holistisch) totaalbeeld in het geheugen opgeslagen. Uit een experimenteel onderzoek blijkt dat mensen, bijvoorbeeld bij een bushalte, een grotere afstand houden tot mensen met een afwijking, een geschminkte wijnvlek op het gezicht, dat wil zeggen 100 cm in plaats van 56 cm. Bij mongolen zou het zelfs om 200 cm gaan. <grapje> Ook blijkt dat gevangene misdadigers vaker een duidelijke afwijking in het gezicht hebben dan gemiddeld. Volgens Bergsma kan een misvorming dus een ernstige sociale handicap zijn. Maar de vraag die door Bergsma niet wordt beantwoord is: wat komt door wat? Leiden afwijkingen tot een snellere opsporing en arrestatie of leiden afwijkingen tot meer misdaden? Wat ontbreekt, en dat geldt voor het hele boek, is niet alleen een kader waarbinnen de gegevens betekenis krijgen, maar vooral een eigen stellingname. [Noot 8.13]

[Noot 8.13: Ranne Hovius. Aspecten van het gezicht. de Volkskrant 07/02/97. Recensie van Ad Bergsma. Het gezicht. Het visitekaartje van de ziel. Veen. 1997. Het eerste antwoord wordt gegeven door Roele: Het gezicht van een bedrieger wordt beter onthouden dan dat van een betrouwbaar persoon. Marcel Roele. Een gezicht om nooit te vergeten. Intermediair 11/10/96. Het tweede en het derde antwoord, over het kader en de eigen stellingname, vallen samen met de kern van dit schotschrift.]

\* (8.3.3)

De amoëbe van de tot norm verheven spiegelsymmetrie heeft zich ook bij de medische stand naar binnen weten te werken. Angst voor deviantie die tot 'overkill' leidt.

\*

Tenslotte werden dezelfde spiralen die zo kenmerkend zijn voor de BZ reactie (genoemd naar Belousov en Zhabotinskii, twee Russische scheikundigen die de chemische reactie ontdekten waarbij door het mengen van een aantal chemicaliën uit het niets de prachtigste figuren kunnen ontstaan, van zich langzaam uitbreidende kleurcirkels tot zelfs roterende spiralen, die terug te vinden zijn in de patronenrijkdom in het dierenrijk en waarover Alan

Turing al eerder had geopperd dat hieraan slechts één enkel mechanisme ten grondslag zou liggen) - zij het dan niet van chemische, maar van elektrische activiteit - ook waargenomen in het menselijk lichaam. Ze duiden dan op een uiterst levensbedreigende situatie: in een gezond kloppend hart worden alle spiercellen gesynchroniseerd door concentrische patronen van elektrische signalen, maar bij sommige mensen breken dergelijke cirkels af en toe op in spiralen. Dat heeft tot gevolg dat het hart gaat *fibrilleren*, hetgeen de dood tot gevolg kan hebben. [Noot 8.14]

[Noot 8.14: R. van den Berg. De magische doolhof. Turingpatronen. NRC Handelsblad 27/12/97. Nu begrijpt hij ook waarom hartpatiënt Josef Albers de laatste decennia van zijn leven het kunstzinnig universum krampachtig consequent reduceerde tot een reeks van vierkanten in vierkanten in vierkanten. Symmetrischer kan het niet. Zuivere *fibrilleerangst*.]

\*

Om te weten of iemand wellicht aan prostaatkanker lijdt, werden in het Rotterdamse onderzoek van Rietbergen vier methoden getest. Met rectaal onderzoek, de tweede mogelijkheid, wordt de prostaat onderzocht op harde plekken of asymmetrie. Dat wordt eveneens als afwijkend beschouwd. [Noot 8.15]

[Noot 8.15: Suzanne Baart. Zieke prostaat soms liever onopgemerkt. de Volkskrant 05/12/98. Maar zie ook Ineke Holtwijk in de Volkskrant van 05/08/03 hoe gedeelde smart halve smart kan zijn: De Engelse uitgeefster Liz Calder hield voor het eerst een literair festival in het Braziliaanse Parati. Gewone Brazilianen en beroemde schrijvers ontmoetten elkaar. De Amerikaanse auteur Don DeLillo van *Cosmopolis* waarin een asymmetrische prostaat voorkomt, had gedacht als Mister Anonymous door de dorpskern te kunnen stappen. Maar hij werd meteen na zijn aankomst door een bewoner aangesproken. 'Ik heb óók een scheve prostaat', deelde de Braziliaan hem zonder omhaal mee. DeLillo: 'Het gebeurt niet elke dag dat je een personage uit je eigen boek tegenkomt.']

\*

De overtreffende trap. Gestolde natuur versus glibberige mode. Geholpen door de nieuwste technologie komt de mens op vreemde gedachten.

\*

De borsten van een vrouw zijn niet zomaar twee identieke lichaamsdelen, ze vormen eigenlijk één orgaan. In het geval van borstkanker dient de chirurg daarom niet alleen de borst met het gezwel te opereren, maar ook de andere borst. Zo verwoordde prof. dr. Umberto Veronesi deze week op een seminar in zijn instituut een nieuwe ontwikkeling in het opereren bij borstkanker: de symmetrische aanpak. [Noot 8.16]

[Noot 8.16: Gerbrand Feenstra. Symmetrie en beenmerg voor de borstkankerpatiënte. de Volkskrant 21/10/95. Misschien moet deze Veronesi zijn werkgebied uitbreiden, zie de Volkskrant 07/03/92: Borstkanker komt vaker voor bij vrouwen bij wie de asymmetrische aanleg van de hersenen gespiegeld is, dat wil zeggen dat rechts en links zijn verwisseld.]

\* (8.3.4)

Ook de commerciële bastaard-dochter van de medische wetenschap blijkt geïnfecteerd te

zijn: de plastische chirurgie voert voor goed geld elke aftandse lelijkerd het paradijs van de bionische mens binnen.

\*

Dansers zijn 10 uur per dag met hun lichaam bezig. Ze zijn experts in het trainen en nog eens trainen, tot het zo perfect is dat ze er bij wijze van spreken mee kunnen vliegen. Dat is de obsessie van elke danser. Wanneer je om je heen kijkt zie je een vergelijkbare obsessie in onze huidige maatschappij. We beleven een technologische invasie in het menselijk lichaam. Kijk naar de televisie, reclame, sport-doping, plastische chirurgie. Het oorspronkelijke, natuurlijke lichaam wordt als mislukt ervaren en moet worden aangepast. Het is een prothese-lichaam geworden, en daarmee volkomen imaginair. Er heeft zich een nieuwe vorm van schizofrenie ontwikkeld. Door de snelheid van het vervoer en de onmiddellijkheid van de constante informatiestromen zijn afstanden in tijd en ruimte weggefallen. We koesteren een idee dat we overal en altijd in het 'nu' leven en reflecteren niet meer op het verleden. We creëren onze eigen werkelijkheid en ons eigen lichaam. [Noot 8.17]

[Noot 8.17: Floris Brester. Het lichaam wordt als mislukt ervaren. Interview met Frédéric Flamand <nomen non est omen>, de artistiek leider van Charleroi/Danses, het vroegere Ballet Royal de Wallonie <dansen in Charleroi, contradictio in terminis> NRC Handelsblad 29/09/97.]

\*

Vroeger deed Molenaar vooral aan reconstructieve chirurgie, maar de spoeling daarin werd steeds dunner vanwege snelheidsbeperkingen, integraalhelmen en dubbele air-bags. <een compliment voor de overheid> Daarna kwamen de 'menselijke afwijkingen' in beeld. 'Voor mij is het heel bevredigend om afwijkingen, die in onze maatschappij afwijkingen zijn en die iemand op een negatieve manier typeren, te corrigeren.' Hij doelt op kinderen met flaporen, 'die vreselijk worden gepest', kinderen met grote neuzen, 'tegen wie iedereen roept: hé neus of hé heks', 'meisjes met zúlke grote borsten die bijna op de navel hangen', 'meisjes met niks', 'iemand met geweldige wallen onder de ogen, waar nu eenmaal het etiket aanhangt: zal wel aan de drank zijn', vrouwen die geen broek aankunnen omdat die dan lijkt op een rijbroek. Maar tegenwoordig gaan de wensen veel en veel verder - en dáár verzet hij zich tegen. Velen die bij hem in de spreekkamer komen, denken dat ze récht hebben op een mooi lichaam, het récht om eruit te zien als 'Pamela Anderson'. 'En dat recht wordt groter naarmate de welvaart stijgt.' [Noot 8.18]

[Noot 8.18: Greta Riemersma. Hè, hè, eindelijk topless. Interview met plastisch chirurg Andries Molenaar. de Volkskrant 05/07/97. Huiswerk voor een fantast: bedenk een goed gesprek tussen een reconstructivistische chirurg en een deconstructivistische architect, wat de een moeizaam bij elkaar zoekt en aan elkaar plakt, wordt door de ander genadeloos weer in een potpourri veranderd.]

\*

In hun boek *Street Trends* voorspellen de Amerikaanse trendwatchers Joanne de Luca en Janine Lopiano-Misdom <Miss Dumb> de komst van de 'bionische mens', stelselmatig verfraaid en versterkt door nieuwe technologische vindingen. [Noot 8.19]

[Noot 8.19: Peter Giesen. De bionische mens. de Volkskrant 15/10/98.]

\*

Nog een voorbeeld, waarbij de plastische chirurgie digitaal virtueel is geworden. De foto bij de recensie van het boek 'The Body. Photoworks of the Human Form' is opgebouwd uit twee Polaroid-opnamen van Chuck Close <sup></sup> en toont de torso van Laura Diptych <sup></sup>. Verzuchting van de recensent: "In de kunst en in de media is het menselijk lichaam een metafoor voor een verloren samenhang geworden. In een tijdperk van biotechnologie en *virtual reality* wordt 'het Zelf' aan een radicale onthechting onderworpen, daarbij fluks een handje geholpen door de manipulatieve, digitale beeldcultuur." [Noot 8.20]

[Noot 8.20: Wim de Jong. Recensie van het boek 'The Body. Photoworks of the Human Form' van William A. Ewing. de Volkskrant 17/12/94.]

\* (8.3.5)

Normen bestaan bij de gratie van bevestiging, handhaving. Brave burgers willen graag laten zien hoezeer ze aan die normen voldoen. Zie daar: het competitie-element is geboren, de Champions League van de kneedbaarheid van het lichaam, bodybuilding, het Adonis-complex, de negatieve masculiene tegenhanger van het anorexia-complex.

\*

Volgens het programmaboekje beoordeelt de jury de symmetrie en omvang van de spiergroepen, getraindheid van de spieren, wijze van uitbeelden, totaal indruk en technische en artistieke uitvoering bij het vrij poseren. Daarnaast moet de bodybuilder ook verplicht poseren, luisterend naar de opdrachten die een omroeper met zalvende stem uitspreekt. [Noot 8.21] <Vermakelijk: de gène van de intellectueel die door zijn krant op pad is gestuurd>

[Noot 8.21: Jaap Bloembergen. Linker tepel hangt een decimeter te laag. World Games, Den Haag, bodybuilding. NRC Handelsblad 02/08/93.]

\*

Naar schatting gebruiken veertigduizend Nederlandse fitnessers en bodybuilders doping. Het idee van de maakbaarheid van het lichaam is volgens psychologe en seksuologe Liesbeth Woertman al gevaarlijk. Nu mannen en vrouwen qua sociale rollen steeds meer op elkaar gaan lijken, lijkt het lichaam volgens haar "het enige trefzekere referentiepunt te worden waar we onze genderidentiteit aan ontleen. We zien daarom dat klassieke beelden van vrouwelijkheid en mannelijkheid overtrokken worden in de verbeelding. Grote borsten voor vrouwen, grote spieren voor mannen. Er is een enorme druk om er perfect uit te zien. Gezondheid en perfectie hebben weinig met elkaar te maken. Maar in onze beeldvorming worden ze sterk aan elkaar gekoppeld." [Noot 8.22]

[Noot 8.22: Peter Pijls. Onzekere Adonis en de wasbordmythe. NRC Handelsblad 18/10/03. In dit artikel staat ook nog het volgende citaat van Zwier Noordman over de veranderende normen bij bodybuilding: "Schwarzenegger had op zijn hoogtijdagen een fysiek dat nu achterhaald wordt gevonden. Zijn symmetrie was niet goed. Hij besteedde te weinig aandacht aan zijn onderlichaam." Dat is een mooie opstap naar een oude grap

van Freek de Jonge. In zijn jonge jaren kreeg Freek van zijn moeder een gebreide onderbroek met een zeer strak elastiek. Door listig te onderhandelen wist Freek deze onderbroek te ruilen met een klasgenoot. Die klasgenoot kon toen nog niet bevroeden dat door het strakke elastiek zijn onderlichaam een volledig eigen leven zou leiden, het was volledig losgekoppeld van het bovenlichaam. Die klasgenoot was, volgens Freek, de toenmalige fractieleider van de VVD. <Hans Wiegel>

\*

Swan is om te beginnen blank. Haar haar is weliswaar zwarter dan 'inkt-, kool-, ravenzwart', maar haar huid is wit. Albast, ivoor, nee, *deadwhite*. Bovendien is Swan aardig op het saaie af tegen alle mensen om haar heen, collega's, agente's van de modellenbureaus, fotografen. Dan lijkt Swan's collega, de zwarte Amy de la Mar, met 'hazelnoot-ogen in een perfect-symmetrisch gezicht op een superfit lichaam', meer Naomi's spreekbuis te zijn (en misschien is Swan haar ideaal?). [Noot 8.23]

[Noot 8.23: Edith Schoots. NRC Handelsblad 05/11/94. Over 'Swan', het boek van fotomodel Naomi Campbell en ghostwriter Caroline Upscher.]

\*

Een paradox, tussendoor. Terwijl de westerse mens steeds steriel wordt door de vervuiling van het leefmilieu, steeds vaker zijn vrouw in de steek laat en mede daardoor steeds minder kinderen voortbrengt, wil hij steeds fitter zijn. Superfit tussen vlekvrrije lakens in een leeg huis.

\*

Nog een overtreffende trap.

\*

Aan de finale van de Miss Italia-verkiezingen, die van 2 tot 6 september plaatsvinden in Salsomaggiore Terme, doen drie eeneiige tweelingen mee. Vlnr. Gabriella en Antonella Olieni, Chiara en Cecilia Orlandi en Isabella en Barbara Traversone. [Noot 8.24]

[Noot 8.24: Foto AP in NRC Handelsblad 29/08/97. De overtreffelijkste trap is waarschijnlijk een miss-verkiezing tussen twee homoseksuele autistische tweelingen. Dan is er werkelijk sprake van supersymmetrie. <Unverified theory that allows bosons to turn into fermions, and vice versa, by means of a postulated supersymmetry. It has the consequence that all particles have a supersymmetric partner. There is no evidence at all that such particles exist. Vincent Icke. O.c. p. 326> Zie ook Intermediair 01/7/94, Troetelkinderen van de genetica. Eeneiige tweelingen vormen aantrekkelijk onderzoeksmateriaal voor genetici (en psychologen) in het kader van het *nature* (aanleg) versus *nurture* (omgevingfactoren) debat. De onderwerpen variëren van homoseksualiteit tot borstkanker. Maar veel heeft het eigenlijk nog niet opgeleverd. The Economist (vertaald artikel in Intermediair 05/11/98): "Hoe we worden zoals we zijn, is nog net zo'n groot mysterie als altijd. Goddank." <Waarom goddank. Heeft hij twijfelachtige medestanders of komt deze houding voort uit een ongezonde angst voor wetenschappelijke ontdekkingen. Spreek vrijmoedig over de wetenschap, maar misbruik haar naam niet>]

\* (8.3.6)

Zelfs in het heilige der heiligen, de schatkamer die literatuur heet, wordt het tot norm verheven misverstand gebruikt, als beeldspraak, als teken van perfectie.

\*

Daar beneden waren haar plooiën bijna net zo symmetrisch als bij Marike uit Nijmegen, maar minder teer, minder pervers, minder verborgen ... gezwollener, bijna angstaanjagend bloedvol, en in de greep van krachtige rondingen. Met die rechte en stugge zwarte haren - een naaldvachtje bijna - had in gesloten toestand het geheel iets van een opgerolde egel. Door de stand van haar benen een heel klein beetje te wijzigen, kom Maggie zich bijna naadloos sluiten. [Noot 8.25]

[Noot 8.25: A.F.Th. van der Heijden. De tandeloze tijd. Deel III. Onder het plaveisel het moeras. Querido. Amsterdam. 1996. Citaat uit NRC Handelsblad CS 21/06/96. Hij vermoedt dat de buikplooiën en wangzakken van A.F.Th. even symmetrisch zijn als het egeltje van Maggie.]

\*

Dat er iets ontwrichtends sluimert, suggereert Peper al op de eerste bladzijden. Schijnbaar koel registreert ze daar hoe strak symmetrisch Bokslag - de geneesheer-directeur van kuuroord Huize Slangenstein, een hinkende bultenaar en een norse façade waar een man achter schuilt die niet met zijn zinnelijkheid overweg kan - zijn werkkamer en de tuin waar hij op uitkijkt, heeft ingedeeld: "Het enige asymmetrische element was de uitkijkende man zelf op zijn verhoging." Hij is de sta-in-de-weg van zijn ideaalbeeld. [Noot 8.26]

[Noot 8.26: A. Peters. Boekbespreking van 'Oefeningen in manhaftigheid' van Rascha Peper. de Volkskrant 30/10/92. Bokslag, Slangenstein, bult, zinnelijkheid, die Rascha gebruikt iets te veel peper in haar gaarkeuken.]

\*

De mannen trokken hun futa's uit en plensden het water over hun hoofd. Ze gilden van verrukking toen de koude groene druppels langs hun ruggegraat gleden. Karakter, gewoonte, zelfs het landschap lag weerspiegeld in hun lichamen. Ahmeds lichaam was gespannen en pezig, al een beetje aangetast door de woestijn. De oudere mannen hadden magere, kromme benen en een holle rug van het karavaanleven. Alleen Idries was recht en symmetrisch, met een harde, stevige borst en een driehoekige buik die neergolfde naar de vlakke, welige liezen. Ze waren allemaal besneden, zoals bij moslims gebruikelijk is, en de meesten van hen waren vrijwel haarloos, maar Jusuf Kamiesj was zo ruig als een os, vol met plukken blauwzwart haar. [Noot 8.27]

[Noot 8.27: Frederic Prokosch. Negen dagen naar Mukalla. Vertaling Martha Heesen. Coppens & Frenks. Amsterdam. 1994 (oorspr. 1953), p.176. Welige liezen, hij probeert zich daar een handtastelijke voorstelling van te maken. Dat is niet eenvoudig. Welige Lies daarentegen kost hem geen enkele moeite.]

\*



Könik had zoals gezegd een diepe rimpel in zijn voorhoofd, een groef recht omlaag vanaf zijn haarinplant tot boven aan zijn neus, hij was ermee geboren, de rimpel liep zelfs nog door over zijn neus en eindigde onder zijn kin, het leek een teken dat iemand had ingekerfd zonder hem iets te vragen, en het deelde zijn gezicht in twee helften. De twee gezichtshelften schenen totaal niet bij elkaar te horen: de ene leek wel uit een berkestam gesneden, hard en onbeweeglijk, de andere was als vochtig leer, slap en week, zijn ene oog was droog en wijdopen, het andere was halfdicht en het vloeide, zodat hij het steeds met zijn pols droog moest vege. Eira legde vaak haar wijsvinger op de groef en streelde dan zijn voorhoofd. Soms nam ze al haar vingers te baat om zijn voorhoofd te kneden en die lijn tussen zijn rechter en zijn linker gezicht, tussen de bittere en de wanhopige kant, uit te wissen. <vrouwen zijn bang voor chaos, voor tweespalt, voor ruzie; vrouwen houden van een keurige, zondagse evolutie; vrouwen dichten de natuur harmonie toe; vrouwen prenten zich in dat vossen geen tanden hebben> En soms hielp het zowaar weleens, zijn huid en vlees werden zachter en voegden zich naar haar vingertoppen, ze masseerde de echte <vrouwen zijn romantisch en goedgelovig, ze houden vol goede moed vol dat onder een buitenkant altijd een binnenkant zit, die vroeg of laat weer buitenkant wordt> Könik te voorschijn op zijn voorhoofd en wangen en huid, zoals men het bloed in een bevroren lichaamsdeel naar de huid toe masseert.

Op Köniks gezicht was nog steeds iets gaande, de groef werd dieper en donkerder en vormde een steile kloof tussen de twee helften van zijn voorhoofd. En zijn wangen en lippen en ogen waren niet langer stil en roerloos, de ene helft van zijn gezicht sidderde van droefheid en wanhoop, de andere helft was onbewolkt en glad en glansde bijna van hoop en verwachting. Eira voelde een vreemde onrust en beklemming toen ze zag wat er met hem gebeurde, ze was eraan gewend geraakt dat hij verstard en versuft was.

Toen ging Könik zoveel mogelijk rechtop staan en wendde zijn gezicht omhoog naar Nils, de helft van zijn gezicht was streng en krachtig, de helft was ootmoedig smekend.

De ene helft van Köniks gezicht glimlachte om de schoonheid van de woorden, de andere helft vertrok in grimmige rimpels vanwege hun betekenis. Ja, er viel oneindig veel te zeggen over orde en recht, terwijl het, zo betoogde hij, in laatste instantie ziekte en dood waren die hier verantwoording dienden af te leggen, ja, overal waar mensen leefden en woonden dienden ziekte en dood verantwoordelijk gesteld te worden omdat die twee, die samen eigenlijk één gestalte vormden, alle vaste vormen en vanzelfsprekendheden hadden gestolen en verminkt, maar tegen zulke meesters was men machteloos, zelfs al kwam hij uit naam van de koning.

Könik wilde zich hier werkelijk van overtuigen, hij nam andere woorden en zelfs beelden te baat, rechtvaardigheid en waarheid konden dus niet als een in twee helften gekleefd gezicht zijn, één helft met een uitdrukking van spotzieke twijfel en één helft angstaanjagend verbeten en onverschrokken, of als een konijn dat aan één stuk door paart en jongt en in lasterlijke en goddeloze onbestendigheid rondart. Of als twee mannelijke gestalten, de ene rijzig en blond en glimlachend, de andere donker en somber. Nee, zei die man des konings, Magnus. Het recht is onwrikbaar en onbetwistbaar, van alle eenheden der schepping is het recht het meest volmaakt en ondeelbaar en het kan zich slechts in één gestalte tonen. Het is een toestand van vrede en verzoening. Eén enkele bron van licht.

Die nacht was Köniks gezicht zo onherstelbaar in tweeën uiteengevallen dat hij zijn ene ooglid met zijn wijsvinger omhoog moest houden, dat was aan de kant die van ontzetting helemaal ingevallen was, met het andere oog knipperde hij zelfs niet, die helft van zijn

gezicht was star en hard, alsof hij die kant zelf uit een stuk elzewortel had gesneden.

En Könik probeerde helemaal niet meer om zijn gezicht bij elkaar te houden, hij zat vrijwel steeds met beide handen voor zijn gelaat.

Nee, Könik kon in geen geval schuldig worden bevonden aan bagatellen. Könik dus. Hij had met al zijn gepraat over verwarring en wanorde en onrecht verwarring en wanorde en onrecht geschapen. Kortom: met zijn gespleten gezicht en met de duisternis in zijn ziel had hij aanstoot gewekt en de orde, de veiligheid en de rust in Kadis verstoord. Voorwaar, hier kon men aanklacht op aanklacht blijven stapelen, de hele nacht door, ja tot in der eeuwigheid.

Eira's blik rustte nu eens op Könik, dan weer op Blasius. En toen ze Könik eens goed bekeek, dacht ze te zien dat er iets met zijn gezicht aan de hand was. Aanvankelijk hield hij zijn ogen dicht, het leek wel of hij sliep. Maar ten slotte liet hij toch zijn oogleden openkieren, wat maakte het ook uit. Hij kon naar de konijnen kijken, zijn blik kon best een poosje met de konijnen meedwalen. Maar al gauw deed hij zijn ogen wat verder open. Hij zag geen konijnen. Maar toen hij zijn ogen eenmaal open had kon hij ze niet weer dichtkrijgen en zag hij natuurlijk van alles en nog wat. Hij was immers niet alleen vernederd maar ook opgehangen, om niet te zeggen opgeheven, zodat hij alles als het ware van bovenaf kon bekijken. Hij zag het gras. Het was groen. Hij zag een vogel, de vogel die geelgors wordt genoemd, hij trok een worm uit de grond. En de huizen. Ze schitterden als zilverstukken, ze stonden waar ze altijd hadden gestaan. En het berkenbosje achter de kapel zag hij, het leek wel één reusachtige engelwortelbloem. Hij zag de zonneschijn, de gloed was sterk maar toch fris als bronwater. En hij verwonderde zich. Dat was het moment waarop Eira zag dat er iets met zijn gezicht gebeurde. De groef werd minder diep, over zijn neus was hij zelfs helemaal verdwenen. Könik draaide zijn hoofd en keek naar Blasius. Hij hing niet langer slap en onverschillig, nee, nu spartelde hij, hij vocht en worstelde uit alle macht, hij kronkelde zijn lijf en schopte met zijn hoeven en sloeg woest met zijn kop om los te komen. Eigenlijk was het niet uitsluitend Blasius die daar hing te vechten voor zijn leven, Könik zag dat Blasius iets veel groters in zich had. Wat daar worstelde, wat daar geteisterd aan het touw hing, dat was Kadis, om niet te zeggen Gods hele schepping. En Könik voelde hoe de rimpel in zijn voorhoofd voorgoed werd uitgewist.

Wat deden ze nog meer die dag. Könik werd nauwkeurig bekeken. Ze herkenden hem haast niet, niemand kon zich meer herinneren wanneer zijn gezicht voor het laatst een gaaf en samenhangend geheel was geweest. [Noot 8.28]

[Noot 8.28: Torgny Lindgren. Het licht. Vertaling Bertie van der Meij. De Bezige Bij. Amsterdam. 1996, resp. pp. 161-162, 201-202, 208, 225-226, 254, 259, 267, 272-273, 279, 283-284. Sprookje: hoe Two-Face dankzij het noorderlicht verandert in Batman.]

\* (8.4)

Stil intermezzo. Chute. Val. Volta. Wending.

\*

Er is gestorven. Nagenoeg. Lees niet: na genoeg leven. Na lijden. Te veel lijden. Ergens. De reis naar dichtbij. De reis naar de dood. Hij wordt verwacht. Voor het moment. Hij dient zich te verplaatsen. Aanwezigheid. Er is sprake van een dienstregeling. Voor het vervoer.

Niet voor het leven. Denkt hij. Zegt men. De gele slang zoekt zich een weg door het landschap. Meedogenloos, efficiënt, monotoon. Cadans. Hij probeert naar buiten te kijken. Zwarte avond, voorbijschietende lichtjes, dwarrelende perspectieven, maar toch komen ergens de lijnen bij elkaar. Waar hij naar toe moet. Ergens hapert het systeem. De slang vertraagt, stopt, rijdt langzaam verder en verwordt tot een spons die de laatste passanten opzuigt. Hij probeert zich te concentreren. Op zijn teksten. Op het moment. Op de weg daarnaar toe. Onmogelijk. Wij gaan naar Rome toe. Zang zonder noten. Christenen, leeuwen, probeert hij te denken. Tevergeefs. Heeft hij genoeg gegeven. Heeft hij genoeg aangeboden. Kabelbreuk. Lijnen die elkaar niet langer ontmoeten. Is het moment ook zijn moment. Het zijn niet alleen extremen die elkaar niet ontmoeten. De slang sleept zich traag naar de bestemming. Bij aankomst is het teveel immens teveel gebleken. Het moment is ergens. Elders. Hij heeft de dood gemist. Hij reist terug, traag, triest, met een koffer vol gestolde waarnemingen, herinneringen.

\* (8.5)

Hij schuift de gordijnen opzij en opent de ramen. Een dauwfrisse lente waait zijn neusvleugels tegemoet. Hij praat met paradijsvogels over de ware aard der dingen, de poëtische werkelijkheid van het volle asymmetrische leven, van het doorleefde lichaam en de dolende geest. Hij maakt de reis opnieuw en passeert dezelfde stations.

\* (8.5.1)

In de spiegel van het Theatrum Anatomicum bekijkt hij zijn eigen lichaam. Zijn eigen stolling. Zijn rechterarm vaart op onvoorspelbare momenten uit de veilige havenkom. Zijn linker oor is sinds zijn geboorte eerder in drie dan in twee dimensies gebeeldhouwd. Zijn rechterbeen is een halve centimeter korter. Zijn wapen vertoont een linkse kromming. Hij gaat dan ook zelden recht op zijn doel af.

\*

Anderen willen ook in de spiegel kijken, beleefd maakt hij plaats voor Griekse en Japanse toeristen. Een stortvloed aan waarnemingen, voetnoten en bewijzen voor zijn stelling manifesteert zich.

\*

Filosofen in het oude Griekenland zagen iedere afwijking van de symmetrie als een voorbeeld van de menselijke onvolkomenheid, vergeleken met de goden. Een verhaal van Aristophanes stelt dat de mens eigenlijk rond, als een bal, geschapen is. Dit ronde wezen had zijn maangezicht naar de hemel gekeerd. Aan de andere zijde was zijn grote bolvormige onderdeel dat door de zwaartekracht naar beneden werd getrokken, zoals een opblaasbare speelgoedclown die je omver kunt duwen maar die daarna weer vrolijk rechtop komt. Voor deze volstrekt symmetrische wezens bestond er voor noch achter, links noch rechts. Maar, zoals gebruikelijk bij mensen, zij brachten hun eigen ondergang teweeg. Zij werden uiteindelijk zo arrogant en hooghartig dat Zeus boos op hen werd. Om hen te straffen, splitste hij hen in tweeën en gooide die helften naar Apollo, die bij de ruwe halfbollen nieuwe gezichten en genitaliën uit de gladde doorsnede naar buiten trok. Op deze manier zouden zij beter kunnen letten op de waarschuwingen van hun god. 'Als zij ongehoorzaam blijven, zal ik ze nog een keer splitsen en dan moeten ze verder springen op één been.' Volgens dit verhaal is onze asymmetrie een teken van onvolkomenheid, niet een

teken van onze speciale plaats temidden van de andere dieren op onze wereld. [Noot 8.29]

[Noot 8.29: Stanley Coren. Is links handig? Oorzaken en gevolgen van linkshandigheid. Vertaling E.H. van Steenis-Perelaër. Scriptum. Schiedam. 1994, p. 33.]

\*

Hier plaatst hij een 'cruciale' voetnoot. Het verlangen naar symmetrie, naar de perfecte bolvorm, naar de ideale staat, komt voort uit de angst voor een bestraffing door de goden, voor een verplichte exodus uit het paradijs, voor een eenzame lijdensweg die eindigt aan het kruis. Maar hij kent die angst, die immers zinloos is, niet. Wie goed doet, ontmoet geen goden, paradijs of kruis.

\*

De algemene opzet van lichaam is symmetrisch. Maar als wij beter kijken, zien wij dat de schijnbare symmetrie van het menselijk lichaam in feite een illusie is. Het menselijk lichaam lijkt alleen maar symmetrisch omdat wij de gewoonte hebben naar algemene overeenkomsten te kijken zonder aandacht te besteden aan de vele structurele verschillen die het lichaam asymmetrisch maken. [Noot 8.30]

[Noot 8.30: Stanley Coren. O.c. pp. 34-37. Een lichaam op zich is niet meer dan een beeld, een standbeeld. Het gaat om specialisatie en differentiatie, om gebruik en gebruiksaanwijzingen. Coren gaat uit van het principe van 'zijdigheid' en onderscheidt naast 'handigheid' ook 'voetigheid', 'ogigheid' en 'origheid'. Hier wordt verder niet uitgebreid ingegaan op het links-rechts verschil, het gaat slechts om het constateren van de alom aanwezige 'zijdigheid', van asymmetrie. Als troost een greep uit de grabbelton. Warna Oosterbaan: Bij scharen, kurketrekkers, blikopeners, linialen, spiraalblokken, koffiezetapparaten, wapens, auto's en alle andere attributen is rechtshandigheid de norm. Een aantal van die spullen is weliswaar ook voor linkshandigen verkrijgbaar, maar voor de echt belangrijke dingen - auto's, geweren, snijmachines - is dat niet het geval. Warna Oosterbaan. Is links handig? NRC Handelsblad 06/11/93. Bespreking van Stanley Coren. The Left-Hander Syndrome. The Causes and Consequences of Left-Handedness. John Murray. 1992 en van Rik Smits. De linkshandige picador. Over links- en rechtshandigheid: feiten en verzinsels. Nijgh en Van Ditmar. 1993. Douwe Draaisma: Linkshandigen moeten leven in een wereld die is ingericht op rechtshandigen. Deze eenzijdigheid is vervelend, maar vaak ongevaarlijk. Douwe Draaisma. Het droevige lot van de linkshandige. de Volkskrant 08/08/92. Bespreking van Stanley Coren. O.c. <Wat heet ongevaarlijk. Op basis van het ongelijke aanbod aan apparaten formuleerden Stanley Coren en Diane Halpern in 1988 hun eliminatie-hypothese in een artikel in Nature. De levensverwachting van linkshandigen zou maar liefst negen jaar minder zijn dan die van rechtshandigen. Mogelijke oorzaken hiervan zouden zijn dat veel apparaten zijn ingericht op rechtshandigen zodat stuntelende linkshandigen onevenredig veel ongevallen oproepen en dat linkshandigheid te maken heeft met neurologische afwijkingen die blijkbaar weinig goeds in petto hebben> Douwe Draaisma: Nagenoeg iedereen heeft een voorkeurshand, of dat nu de linker of de rechter is, en daarin verschilt de mens van andere dieren. Ratten, katten en apen hebben maar in de helft van de gevallen een voorkeurspoot en dat is dan even vaak de linker als de rechter. De mens is een scheefhangend dier en slijtagesporen op prehistorisch gereedschap bewijzen dat dat al in de Steentijd het geval was. Diezelfde asymmetrie is iets minder afgetekend ook te vinden in het gebruik van onze voeten en ogen: acht op de tien mensen is rechtsvoetig, bij zeven op de tien mensen is het rechteroog

dominant. Vrouwen hellen iets meer naar rechts dan mannen. Veel van het onderzoek naar linkshandigheid heeft het raadsel alleen maar vergroot. Bij nagenoeg alle rechtshandigen zit taal inderdaad links (op 3 procent na), maar ook bij het merendeel van de linkshandigen (zo'n 70 procent) zit taal links. Douwe Draaisma. O.c. Liesbeth Koenen: Om de verwarring te vergroten: uit hersenscans blijkt dat taal niet alleen links zit. Alles wat met syntaxis (de vormkant, herkennen van de volgorde van woorden, snel toekennen van structuur) heeft te maken zit links, <terwijl> semantiek (de betekeniskant, houdt informatie langer vast, belangrijk voor het begrijpen van dubbele betekenissen, grappen en beeldspraak) rechts zit. Maar het fraaie is dat rechts te hulp schiet als links er niet uit komt. Liesbeth Koenen. Patat met hond. Taal zit niet alleen links blijkt uit hersenscans. NRC Handelsblad 31/05/97. <Suggestie voor vervolgonderzoek: spuit het licht-radioactieve materiaal in bij een aantal lezers en laat hen een serie van goede en slechte boeken lezen, kijk wanneer welke hersendelen worden geactiveerd> Voor een publieke bekentenis zie: Tijs Goldschmidt. De andere linkerkant. Vrijwel geen dier heeft benul van links en rechts. Ingekorte versie van de Stephen J. Gould-lezing 2003. NRC Handelsblad 24/05/03. Voor een overzicht van asymmetrische vissen zie: De geheimen van het dierenrijk. Officine Grafiche de Agostini. Novara. 1984, pp. 139-146: Het is belangrijk om te bedenken dat de platvissen bij hun geboorte een symmetrische vorm hebben en dat ze pas tijdens een tweede ontwikkelingsfase asymmetrisch worden. De gedaanteverandering van de schol begint op de leeftijd van één maand. In tweeënhalve week veranderen de symmetrische larven in jonge scholletjes: het linkeroog 'verhuist' naar de rechterzijde en komt boven het rechteroog te liggen. De bek draait een kwart slag en de zwemblaas verdwijnt. Aan het einde van dit tijdsbestek zakken de jonge vissen, die dan 14 cm lang zijn, naar de bodem. De rechterzijde krijgt daar zijn typische schutkleur, terwijl de linkerkant alle kleur verliest. <Hij kent wel enkele mensen die hij een dergelijke transformatie toewentst>]

\*

In the middle of the eighteenth century, the non-symmetrical figure entered mainstream fashion. Hermes' loom was introduced to achieve the ideal body, formulated according to Greek sculpture, in which the figure was never symmetrical yet maintained solidity. In the design of this machine we can see the influence of traditional looms. The use of such a machine activated only specific muscles such as the infraspinous, the lateral great, and the common extensor of the fingers, which was the way to achieve this ideal body. [Noot 8.31]

[Noot 8.31: Shin Egashira. Beauty of Our Pain. Architectural Association. London. 1996, p. 19. 'Beauty of Our Pain' is the title of an installation composed of reconstructed fitness machines which would not have looked out of place in the Middle Ages. They represent fitness and the act of confession; the extraction of beauty through pain.]

\*

Kippen en een enkele haan blijken nodig te zijn om dieper in het mysterie door te dringen.

\*

Hoe je ook naar ze kijkt, mensen zijn asymmetrisch. Je hart zit aan de linkerkant, en je lever aan de rechterkant. Waarom is dat zo? Mensen functioneren immers ook perfect als de organen in spiegelbeeld liggen. Dat blijkt uit het feit dat één op de 10.000 mensen zo is geboren, zonder daar last van te hebben. Maar hoe komt het dan dat al die anderen hun hart aan de linkerkant hebben? Ontwikkelingsbiologen, werkzaam aan de Harvard Medical

School, hebben twee genen in kippen ontdekt die hen kunnen helpen de oorsprong van asymmetrie in mensen en andere gewervelde dieren te begrijpen. De onderzoekers, Cliff Tabin en collega's, beschreven onlangs in het Amerikaanse blad *Cell* (8 sept.) hoe ze de genen isoleerden uit kippe-embryo's van één dag oud. Door de genen en hun eiwitprodukten te manipuleren, wisten Tabin en collega's het kippehart te laten groeien in een willekeurige oriëntatie, half van de keren aan de linkerkant, en half van de keren aan de rechterkant van het embryo. Hiermee toonden ze aan dat deze genen betrokken zijn bij de vorming van het hart aan de linkerkant.

Links-rechts asymmetrie vormt een interessant probleem voor ontwikkelingsbiologen omdat het geen duidelijke functie lijkt te hebben. Dat is wel zo met de voorkant en de achterkant. Bij elk organisme dat gecompliceerder is dan een amoebe, zijn dit de kanten die het eerst voedsel of vijanden ontmoeten. Maar, zoals ontwikkelingsbiologen zeggen, links en rechts hebben geen 'intrinsieke betekenis'. Tabin's collega en promovendus Mike Levin: "Dat confronteert ons met een aantal kwellende vragen rond asymmetrie. Waarom is er eigenlijk asymmetrie? Doet de natuur al die moeite omdat het ergens belangrijk voor is of is symmetrie louter een neveneffect van andere processen?"

Werkelijke symmetrie kan dodelijk zijn. <het non plus ultra bewijs voor zijn stelling> Het komt wel voor dat één lid van een tweelingpaar is geboren met twee rechter- of twee linkerhelften. Dat kan leiden tot ernstige consequenties zoals twee rechter hartkamers of geen milt (die normaal links ligt). Tabin benadrukt dat hij nog niet heeft bewezen dat alle organismen dezelfde eiwitten gebruiken om links-rechts asymmetrie te bereiken. Experimenten in andere laboratoria spreken dit vooralsnog tegen.

Er zijn twee hoofdtheorieën die verklaren hoe asymmetrie zich ontwikkelt. Veel ontwikkelingsbiologen geloven dat het uiteindelijk mogelijk is om links-rechts asymmetrie te herleiden tot één 'handig' molecuul, dat in het embryo op een of andere manier wordt vastgezet in een bepaalde positie ten opzichte van de horizontale en verticale as van het embryo. Anderen denken dat een signaal van de moeder de oriëntatie bepaalt van het ontwikkelende embryo. [Noot 8.32]

[Noot 8.32: Steven Dickman. Een gen voor links of voor rechts. NRC Handelsblad 14/12/95.]

\*

Volgaarne aanvaardt onze voormalige nationale wetenschapsnar aan het verzoek ook een duits in het zakje te doen.

\*

Griekse beeldhouwers wisten dat de linkertestikel meestal wat lager hangt (raadpleeg uw spiegel). Zij concludeerden dat hij zwaarder was, maar die eer komt buurman toe. <onbegrijpelijk> Later werd bekend dat echte hermafrodieten <zijn Grieken geen echte hermafrodieten> links zijn voorzien van een functionerende eierstok, en rechts van een testikel. Misschien hebben deze asymmetrieën sommige middeleeuwen op het idee gebracht hun zaakje links af te binden als zij een jongetje wilden, en andersom. <zij bonden een jongen als zij wilden>

Deze verschijnselen hebben te maken met een merkwaardig feit. Ons lichaam heeft één

symmetrie-as, maar aan de beide helften worden heel verschillende betekenissen gehecht. Al duizenden jaren wordt links in verband gebracht met vrouwelijkheid, onhandig gedrag, koude en nattigheid; rechts staat voor begrippen als warm, mannelijk, zakelijk en stoer. <curieuze combinaties, gezien de vrouwelijke behoefte aan een warm en droog nest> Dat heeft te maken met onze manier van doen: anatomische symmetrie <zie onder> gaat immers samen met asymmetrisch gebruik. Lange tijd is gedacht dat dit laatste een alleenrecht was van de mens, maar dat klopt niet. Links-rechts-asymmetrie komt in de natuur vaak voor. De bèta-partikels die vrijkomen bij radioactief verval hebben een voorkeur voor een spinrichting naar rechts, sommige kristallen polariseren het licht met de klok mee en andere gaan daar juist tegen in, en de draairichting van aminozuren schijnt een voorkeur te kennen. <leve de grabbelton van de standwerker die zich heeft vermomd als columnist>

Ook talloze diersoorten laten een links-rechts-asymmetrie zien. Bij veel soorten uilen is één oor wat hoger geplaatst dan het andere. <exit anatomische symmetrie> Dat heeft waarschijnlijk zin. De afstand tussen de oren geeft informatie over de richting van geluiden, het hoogteverschil kan gebruikt worden om de hoogte van de geluidsbron te schatten. Bij vogels zijn er zelfs asymmetrieën die aan de mens doen denken. Het zingen wordt meestal gestuurd vanuit de linker hersenhelft, evenals het spreken bij ons. De combinatie van het vasthouden en manipuleren van objecten is bij de papegaai bijna menselijk: de linkerpoot omklemt het object en de snavel rommelt ermee.

Zoals bekend, zijn er bij ons verschillen in de typen psychische processen die zich in de beide hersenhelften afspelen. De linkerhelft heeft nogal wat met taal en logisch denken te maken, de rechter is meer gespecialiseerd in het herkennen van patronen zoals gezichten, in emoties en ruimtelijk inzicht. De anatomie laat daar ook iets van zien. Vooral bij mannen zijn er gemiddeld vrij grote verschillen tussen de bouw van de hersenhelften, waar tegenover staat dat vrouwen gemiddeld wat meer uitgesproken links- of rechtshandig zouden zijn.

Bij andere dieren dan de mens is er in dit vlak ook iets aan de hand. Evenals de beleggingsdeskundige met zijn gebakken lucht van drie mille per dag ex. btw <die eeuwige jalouzie en rancune van columnisten> ramt de gorilla zich bij voorkeur met de rechterhand op de borst. De linkerhersentjes van kippen hebben vooral te maken met aanvallen en copuleren, de rechter met leerprocessen en patroonherkenning.

Merkwaardig is ook dat er een voorkeursrichting lijkt te zijn bij het maken van bewegingen. Antilopen en talloze andere diersoorten hebben gemiddeld veel wonden aan de rechterkant van hun lichaam, wat erop wijst dat zij in geval van bedreiging bij voorkeur naar links wegvluchten. Een voorkeur voor links is er ook bij dolfijnen, die graag tegen de klok in zwemmen (vergelijk het Dolfinarium). Dat komt waarschijnlijk doordat de rechterhersenen bij deze dieren meer zijn ontwikkeld, en een beweging naar links min of meer dicteren. Bij de mens zijn dezelfde observaties gedaan. Tijdens cruisevaarten, in musea, parken en supermarkten kuieren we veel vaker dan het toeval zegt tegen de klok in. Bokswedstrijden op de televisie laten dat eveneens zien, en duidelijke voorbeelden zijn het wedstrijdschaatsen, speedway, en zo meer. <waaroverlatermeer>

In ieder geval is het asymmetrisch gebruik van het lichaam de mens niet voorbehouden, en het is geruststellend dat er niets is veranderd. Onze antieke voorouder *Homo habilis* hield links de stenen vast en hakte ze met de rechterhand tot de eerste beleidsnota. Zelfs aan gebitresten schijnt men te kunnen zien dat ze met de rechterhand het vlees tussen hun

tanden weghaalden. De vraag hoe dergelijke asymmetrieën zijn ontstaan, is niet beantwoord. Rechtshandigheid betekent dat de linkerhersenhelft veel te maken heeft met het sturen van fijne bewegingen. Dat laatste gebeurt ook tijdens het spreken, waarvoor grote aantallen commando's per seconde moeten worden gegeven. Uit proefjes is naar voren gekomen dat de linkerhersenen beter in de tijd kunnen plannen dan rechts, maar daar volgt niets uit. Zo wordt wel beweerd dat het gebruik van werktuigen mogelijk werd nadat de mens rechtop ging lopen; anderen zeggen daarentegen dat de noodzaak tot het gebruik van gereedschappen vooraf ging aan het veranderen van de manier van voortbewegen. [Noot 8.33]

[Noot 8.33: Piet Vroon. Symmetrie. Signalement. de Volkskrant 29/06/91. Merkwaardig is dat de grote natuurvorser Nabokov of zijn vertellende alter ego Wadim Wadimowitsj N. voor wat betreft de positionering van de testikelen minder goed heeft gekeken dan de Griekse beeldhouwers. Vladimir Nabokov. Let op de Harlekijn. Vertaling Anneke van Huisseling. De Bezige Bij. Amsterdam. 1995, p. 38. In de zuidpunt tekende zich, in angstaanjagend *repoussé* en ongekend lelijk, tegen het wit van het abdomen de draagbare dieergaarde van de man af, een symmetrische klomp animale attributen, de olifantsslurf, het zeeëgelduo, het gorillajong dat zich met rug naar de toeschouwers aan mijn onderbuik klampte.]

\*

Als symmetrie de geselende norm is maar asymmetrie het volle leven, dan zal het lichaam zich willen onttrekken aan de dictatuur van de norm.

\*

Egberts' ideeën komen erop neer dat zijn 'ik-figuur' voortdurend probeert te ontsnappen 'aan de knellende symmetrie van de gelijktijdig gevoelde aan- en afwezigheid van zijn lichaam'. Deze gedachten worden op de tentoonstelling geïllustreerd met het schilderij 'De kunst van het overleven'. Het stelt een huilende jongeman voor met clownesk opgemaakte ogen die op een plank zit. Hij draagt alleen een overhemd en kniekousen. Zijn ontblote bovenbenen rusten op een kussen. Hij staart naar een stuk vlees dat aan het plafond lijkt te hangen. Je vermoedt dat althans dat een homp vlees is, want Egberts geeft met zijn schildertechniek niet weer om wat voor materie het gaat. Het zou ook een paardekop kunnen voorstellen. De ontsnappingspoging aan een 'knellende symmetrie' komt tot uitdrukking in een studie in houtskool en krijt voor een kruisiging. Twee worstachtige vormen hangen aan een strak geometrisch kruis. [Noot 8.34]

[Noot 8.34: Mark Peeters. De knellende symmetrie van het lichaam. Naar aanleiding van de tentoonstelling "van Vlees en Bloed" in het Stedelijk Museum Schiedam, georganiseerd door Otto Egberts. NRC Handelsblad 04/12/91.]

\* (8.5.2)

Opnieuw zoomt de camera in op het gezicht.

\*

In de twintigste eeuw is de fysiognomiek geleidelijk opgegaan in de karakterologie en de *Ausdruckspsychologie*; een verhuizing naar de rommelzolder van de moderne psychologie,



waar ze een korte plank deelt met de grafologie. Dat zal ook te maken hebben met haar deterministische karakter; dat een gelaatsuitdrukking verband houdt met een bepaalde, tijdelijke emotie (de zogenoemde pathonomie) is acceptabel, maar dat de 'vaste' gelaatsstreken corresponderen met een onveranderlijk innerlijk is voor het moderne gevoel onverdraaglijk. Al was het maar om redenen van politieke correctheid. Nico Frijda: 'Het is buitengewoon boeiend te weten dat het menselijk lichaam met de menselijke natuur samenhangt. Maar deze samenhang is niet groot genoeg om ook maar met enige graad van zekerheid op grond van iemands lichaamsbouw de aanwezigheid van bepaalde karaktertrekken te kunnen vaststellen.'

Borrmann houdt in het slothoofdstuk een elegisch betoog over de teloorgang van de 'markante kop'. Volgens Backx klopt dat betoog niet. "De door Bormann bezongen fysiognomieën op foto's van Nadar en August Sander ontleen hun charme aan de primitieve materiële omstandigheden (gebrekkig materiaal, langere belichtingstijden), maar vooral aan de sociale. Wat die gezichten markant maakt, zijn de sporen van overwerktheid, armoe en slechte voeding. Moderne foto's zijn door de voortgeschreden techniek ontegenzeggelijk 'gladder' - vandaar misschien het koppig voortbestaan van het geschilderde portret. En het is denkbaar dat door de toegenomen welvaart, de gezondheidsleer en onder invloed van een zeker conformisme in kleding en lichaamsverzorging ons voorkomen eentoniger wordt. Maar juist Borrmann zou na zijn historische studies toch moeten weten hoe weinig de uiterlijke schijn zegt. Kan niet, in weerwil van ons bijgeloof, onder het vlakste gezicht het diepste innerlijk schuilen?" [Noot 8.35] < Het antwoord luidt: neen, enkele uren 'zappen' langs willekeurig gekozen zenders met de gebruikelijke stortvloed aan zelfgenoegzame presentatoren en artiesten is ruim voldoende om tot die vaststelling te komen, media-persoonlijkheden, slachtoffers van zichzelf >

[Noot 8.35: Hans W. Backx. Het gezicht van de ziel. O.c.]

\*

Laat Linda de Mol een voorbeeld nemen aan Pol en Bert.

\*

Wat ik heel verwarrend vind, dat is dat de achterkant van de mensen en dan in het bijzonder de achterkant van hun hoofd hetzelfde heet als de voorkant! Heet de voorkant Pol, dan heet de achterkant gegarandeerd ook Pol! Bij mij is dat dus niet zo ... dit is Bert! (wijst op voorhoofd) ... en dit is Piet! (heeft zich omgedraaid) [Noot 8.36]

[Noot 8.36: Kamagurka. Planeet Kamagurka. Bert. NRC Handelsblad 11/09/98.]

\*

Het démasqué der symmetrische schoonheid kan zelfs van een wiskundige basis worden voorzien. Roemloos belandt de gulden snede op de vuilnisbelt der pasklare ideeën.

\*

De gulden snede geldt als een absolute richtlijn van schoonheid, die sinds de Griekse oudheid alle stormen heeft getrotseerd. Waar heeft de gulden snede die status aan te

danken en waar komt die verering vandaan, vraagt Albert van der Schoot zich in zijn boek af. Menig guldensnedeboek weet te melden dat de verering teruggaat op de Griekse wiskundige en filosoof Pythagoras uit de zesde eeuw voor Christus. Die heeft zelf geen geschriften nagelaten, maar bekend is wel dat hij wiskundige inzichten verbond met een getallenmystiek, die de orde van de wereld door meet- en rekenkundige vormen beheerst zag. Getallen lagen aan de grondslag van de kosmos en garandeerden haar harmonie. Volgens Van der Schoot is er echter geen enkele reden om aan te nemen dat de gulden snede daarbij een bijzondere rol speelde. De eerste ondubbelzinnige verwijzing naar de gulden snede vinden we rond 300 voor Christus bij Euclides, constateert Van der Schoot. Euclides vermeldt ook een groot aantal bijzondere wiskundige eigenschappen van deze verhouding, maar het belang daarvan blijft in de oudheid tot de wiskunde beperkt. Zo is er in het beroemde tractaat van Vitruvius *De Architectura* (rond 25 voor Christus) geen bijzondere rol voor de gulden snede weggelegd. Het zal tot in de Renaissance duren voordat de gulden snede onderwerp wordt van een afzonderlijke verhandeling. In 1509 publiceert de Italiaanse monnik Pacioli zijn tractaat *Divina Proportione*, geïllustreerd door Leonardo da Vinci, waarin hij veel van de eigenschappen die door Euclides werden vermeld opnieuw in herinnering roept. Ook Pacioli verlaat het vlak van de wiskunde maar nauwelijks. Wanneer hij over de architectuur komt te spreken, herhaalt hij de criteria van Vitruvius en komt de gulden snede niet meer ter sprake. Pacioli noemt haar overigens de 'goddelijke verhouding' omdat zij volgens hem een aantal eigenschappen met God gemeen heeft. Daarvan is de irrationaliteit het meest opmerkelijke. Pas in 1835 duikt de term 'gulden snede' voor het eerst op, in Duitsland, in een wiskundeboek van een zekere Martin Ohm. Zo'n twintig jaar later publiceert de Duitse filosoof Adolf Zeising zijn *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, waarin hij het menselijk lichaam tot in details volgens de gulden snede verdeeld ziet. Ook het hele dierenrijk wordt volgens hem door de gulden snede beheerst. Helaas, zo constateert Van der Schoot, je kunt, als je wilt, de gulden snede projecteren in natuurverschijnselen, maar dat zegt meer over de waarnemer dan over het feit. In het rijk van de cultuurvoorsing gaat het nauwelijks beter. Hoe hard de experimentele psychologie in de tweede helft van de negentiende eeuw ook zoekt, een bijzondere voorkeur voor de gulden snede komt alleen maar af en toe in zicht. Vooral Gustav Theodor Fechner heeft er onderzoek naar gedaan door zijn respondenten een keuze te laten maken uit een reeks rechthoeken van verschillend formaat. Bij een inventarisatie van de formaten van meer dan 10.000 schilderijen bleek er geen voorkeur te zijn. Daarmee was het met het gulden-snede-onderzoek echter allerminst gedaan. Waarom laten uiterst serieuze wetenschappers zich in eerbiedwaardige tijdschriften verleiden om her en der gulden sneden te ontdekken? Van der Schoot stelt daarvoor de romantische wil een nieuwe eenheid in het universum te ontdekken verantwoordelijk. Rond 1800 begon de wetenschap natuur en cultuur steeds verder uit elkaar te drijven. Het rijk van de geest en dat van het universum leken elkaar niet meer te verstaan en dreigden als het irrationele tegenover het rationele elkaars vijanden te worden. De romantiek en de filosofie van het Duitse idealisme probeerden de kloof te overbruggen in een nieuwe synthese. En daarbij kwam de gulden snede als geroepen: een irrationele verhouding die zowel de natuurlijke wereld als de menselijke geest leek te beheersen. Het is alsof de romantici de gulden snede herontdekten vanuit de wereldvisie van Pythagoras (de mathematische verhouding als grond van de wereld) maar met de instelling van Pacioli (die grond is voor de rede ondoorvorsbaar). En daarom moest de gulden snede wel alomtegenwoordig zijn, en dat liefst ook altijd al geweest zijn. Hij werd met terugwerkende kracht geprojecteerd op de eerste eeuwen van de Europese beschaving, als het geheim dat daaraan letterlijk vorm had gegeven. Zo onthult zich achter het mombakkes van de wetenschap een fascinerend panorama van menselijke hoop en (zelf)deceptie. [Noot 8.37]

[Noot 8.37: Ger Groot. De fictie van de gulden snede. Recensie van Albert van der Schoor. De ontstelling van Pythagoras. Kok Agora. 1992. NRC Handelsblad 19/02/99. Zijn conclusie, voor alle duidelijkheid, is dat wanneer de gulden snede een fictie is, de links-rechts symmetrie van het menselijk lichaam en dus ook van het gezicht evenzeer een verzinsel is. Zie ook het proefschrift *Artful Judgements* van Paul Hekkert, waarin hij afrekenet met de drogredenen van de persoonlijke smaak en de Gulden Snede. In een empirisch onderzoek liet Hekkert 22 proefpersonen een keuze maken uit zestien rechthoeken. <Terzijde, dit zijn bedenkelijke aantallen, waar Fechner 10.000 schilderijen uit de mottenballen haalt, volstaat de vaderlandse wetenschap met 22 respondenten en zestien rechthoeken> Slechts één van de respondenten bleek een voorkeur te hebben voor de feilloze rechthoek, terwijl de meeste anderen het vierkant prefereerden. <QED of een logisch gevolg van de nivellering in Nederland en de angst voor hiërarchie, vraagteken> "Er bestaat niet zoiets als de ideale proportie", is zijn stellige overtuiging. "En evenmin een louter persoonlijk oordeel. De beoordeling van een object is een combinatie van de bagage van de beoordelaar en de karakteristieken van het object in kwestie. Iedereen heeft zijn afzonderlijke voorkeuren voor ideale proporties waaruit in de praktijk wetmatigheden zijn af te leiden." Hekkert besluit, gelukkig voor hem, met een waardevol inzicht: "Het ideale gezicht blijkt de grootste gemene deler te zijn van de honderden afzonderlijke portretten die in een groot empirisch onderzoek zijn beoordeeld. Je kunt die gemiddelde vrouw, type Linda de Mol, een hele tijd aanstaren met een passief gelukkig gevoel in je buik. Totdat je ineens wordt ontroerd door een asymmetrische kop en dan is de wetmatigheid van het menselijk uiterlijk toch weer een paradox." Jutta Chorus. De paradox van de schoonheid. Naar aanleiding van het proefschrift *Artful Judgements* van Paul Hekkert. NRC Handelsblad 05/10/95.]

\*

Het schone gelaat werpt opnieuw een priemende blik in de spiegel van de wetenschap.

\*

At a glance the face appears to have perfect bilateral symmetry; that is, the right side of the face seems to be a mirror image of the left side. This apparent anatomical symmetry, however, is an illusion. Most faces are surprisingly asymmetrical, with clear and distinct differences between the two sides. This two-sided pattern appears to be universal among all human faces, in all cultures, in all parts of the world, and possibly extending back into prehistory. This has been, according to Norman Geschwind, advantageous in the development of the human animal simply because it increases intelligence. Geschwind suggested that the roots of the divided brain lie deep in our prehistoric past, when early hominids found it necessary to use the arms independently of each other. This required an asymmetric arrangement between the two hemispheres, since each hemisphere was responsible for controlling the movement of only one side of the body. As one arm or hand began to be used more, the hemisphere controlling it specialized. As soon as man learned to use tools that are better operated by one hand than by two, asymmetrical handedness became an asset; and when sequential thought began to be recorded in linear writing, one lateral direction came to dominate the other. [Noot 8.38]

[Noot 8.38: Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye.* University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1974, p. 33. Nog enkele behartenswaardige citaten uit Arnheim. The more perfect the creature, the more dissimilar its parts get to be (Goethe). Nothing oppresses the heart so much as symmetry (Victor

Hugo). I am convinced that life, as it manifests itself to us, is a function of the dyssymmetry of the universe or the consequences of this dyssymmetry (Louis Pasteur).]

\*

In order to put the face's asymmetry in perspective, it is necessary to look for a moment at the two-sided brain, which is ultimately responsible for the differences, both visible and behavioral, that we perceive between the two sides of the face. That the brain is a divided structure and that each side has different talents and specializations has been known for more than a hundred years. It was in 1861 that Paul Broca, a French surgeon and neuroanatomist, pointed out that damage to a particular part of the brain consistently resulted in aphasia, or speech disorder. He showed that, while damage to an area on the left side of the brain produced aphasia, similar damage to the corresponding area on the right side left the faculty of speech intact.

Over the last hundred years, attention has been focused on understanding how structural asymmetry could lead to a favoring of one side of the body or other. A recent theory claims, but it has not yet been proved, that a composite made from the two left halves not only looks different from one made from the two right halves but also indicates the subject's current emotional state more clearly and intensely. The reason this is so, some speculate, is that the left side of the face reflects the work of the right hemisphere's concern with negative emotions such as sadness or anxiety, while the right side of the face reflects the left hemisphere's role in the expression of more positive moods such as happiness, joy, and laughter. It is possible that the greater expressiveness of the left side of the face has evolved to compensate for the relative inferiority of our left hemisphere in such nonverbal behavior as the recognition of faces and emotions. Theories like this, however, are disputed by many scientists. The only evidence we have of information contained in the face's asymmetry is that an expression made deliberately is more asymmetric than if it occurs naturally and spontaneously.

Asymmetries, it turns out, are visible in the human embryo only fourteen days after conception. This suggests that asymmetry is a preprogrammed property of our species and of human development. In fact, human laterality appears to embody those very talents that set us apart from other species, namely, our sophisticated abilities to communicate and to manipulate. It is tempting to try and stretch its meaning and to conclude that laterality provides a key to understanding other uniquely human characteristics. However, there is no evidence to support such a notion. Rather, it seems that the asymmetry we recognize on the two sides of the face is a relatively surface manifestation of the evolution of language and other skills that have become lateralized in the human brain. [Noot 8.39]

[Noot 8.39: Terry Landau. About Faces. The Evolution of the Human Face. Anchor Books. New York. 1989. Chapter 4. Asymmetry: The Riddle of Sidedness, pp. 69-79.]

\*

Nog even fierljeppen om vanuit grote hoogte te kunnen zien hoe wetenschappers aan de hand van links-rechts verschillen op zoek zijn naar de steen der wijzen.

\*

Mensen gebruiken hun gezicht niet symmetrisch. Darwin gaf het al aan in 'The Expression

of the Emotions in Man and Animals': de linker- en rechterkant zijn niet even expressief. Vooral bij wat scheve lachjes blijkt ieder mens een gespleten persoonlijkheid. Een vaak gehanteerde verklaring is dat de rechterkant van het gezicht onder bewuste controle staat en alleen publiekelijk bruikbare emoties weergeeft, terwijl de linkerkant van het gezicht, onbewust aangestuurd, juist de werkelijke, persoonlijke emoties prijsgeeft. En dat heeft weer alles te maken met de bekende kruiskoppeling tussen hersenhelften en lichaamshelften. De rechter hersenhelft, de iets meer geprononceerde emotie-verwerker, stuurt vooral de gezichtspieren in het linkerdeel van het gelaat aan. Dat klopt dus met het beeld van de linker gezichtshelft als de meest expressieve.

Maar een gezicht kun je natuurlijk nog op een andere manier verdelen: tussen onder en boven. Dat is wat Indiase psychologen onlangs hebben gedaan (*British Journal of Psychology*, 88-3, augustus 1997). Wie wel eens een politicus breed lachend een verkiezingsnederlaag heeft zien wegslikken, weet dat wanneer een mond manmoedig lacht, wenkbrauwen en ogen soms grote moeite hebben mee te doen. Hierbij is er een vergelijkbaar verschijnsel als bij links-rechts-asymmetrie. Onderzoek van asymmetrie met compositiefoto's beperkt zich doorgaans tot links-rechtsverschillen. Maar de Indiase onderzoekers hebben een boeiend kruisingsschema opgesteld. Zij combineerden links-rechts met onder-boven. Gespiegelde LL (links-links) en RR (rechts-rechts) beelden plakten zij op deze wijze nog eens aan elkaar. Dat resulteerde in een zestal fotomontages. Vervolgens lieten zij er tachtig proefpersonen naar kijken. Voor beide emotie-sferen, de publiekelijk bruikbare emotie-sfeer en de werkelijk persoonlijke emotie-sfeer, kwam een duidelijke winnaar uit de bus: de RR(boven)/LL(onder)-samenstelling. Volgens de onderzoekers geeft neuro-anatomisch onderzoek aan dat vooral de gezichtsspieren rond de mond kruiselings door de hersenhelften worden aangestuurd. Voor het bovenste gezichtsdeel geldt dat mogelijk in veel mindere mate. [Noot 8.40]

[Noot 8.40: Frans van der Helm. De mens trekt op twee manieren een scheef gezicht. NRC Handelsblad 29/11/97. Van der Helm is van dit onderzoek niet bijzonder onder de indruk. Van der Helm: "De psychologen verleggen vrolijk glimlachend de waarom-vraag, zonder een werkelijke oplossing aan te dragen. Het hoe en waarom van expressie is nog niet overtuigend in beeld gebracht." De scepsis van Van der Helm is uiteraard terecht, maar de vraag is of die waarom-vraag wel zo interessant is. Ware hij politicus of media-artiest, dan zou hij het heel anders aanpakken. Ten eerste zouden er niet zes combinaties moeten worden onderscheiden (RR/RR, RR/LL, LL/LL, LL/RR, LR/RL, RL/LR) maar acht (ook nog het spiegelbeeld RL/RL en het ware beeld LR/LR). Ten tweede zouden er niet twee emotie-sferen moeten worden benoemd, maar veel meer (bijvoorbeeld gezichten die zingen, lachen, huilen, bidden en bewonderen). Ten derde zouden die gezichten moeten worden gepresenteerd aan een groot aantal proefpersonen, bijvoorbeeld de gehele bevolking van India, om voor elke emotie-sfeer de meest authentieke en waarachtige combinatie te weten te komen. Tenslotte zou hij een team van de beste plastisch chirurg, neuroloog en nano-technoloog aan het werk zetten om zijn gezicht zodanig te verbouwen dat hij op elk gewenst moment het gewenste gezicht tevoorschijn kan toveren. Of bereiken de nazaten van Ton Plankenkoorts hetzelfde effect voor minder geld, vraagteken.]

\*

Zonneklaar: er is geen steen der wijzen, behalve het besef dat de mens asymmetrisch is. Bewijs: de ware spiegel.

\*

De 'ware spiegel' is een uitvinding van de New Yorker John Walter. De spiegel toont jezelf zoals anderen je zien. Steek je je rechterhand op, dan steekt het spiegelbeeld zijn rechterhand op. Draai je je hoofd opzij, dan kijkt het spiegelbeeld in de tegenovergestelde richting. En als je een krant omhooghoudt, dan blijkt de tekst in de spiegel gewoon leesbaar. De True Mirror bestaat uit een soort houten kastje, waarin twee spiegels onder een hoek van negentig graden naadloos op elkaar aansluiten. Maar de twee spiegels zie je niet: het oogt alsof je in een kubus kijkt, waarvan de achterwand je ware spiegelbeeld laat zien. Na twaalf jaar experimenteren slaagde John Walter erin om de de naad die verschijnt tussen twee spiegeldelen onzichtbaar weg te werken door een speciaal soort 'optisch glas'. Mensen reageren heel verschillend als ze hun ware spiegelbeeld voor het eerst zien. Veel mensen vinden dat ze er in de True Mirror asymmetrisch uitzien, helemaal schots en scheef. Maar dat is een kwestie van gewenning, volgens Walter. Als je neus bijvoorbeeld vijf graden naar links staat, dan zie je hem in deze spiegel vijf graden de andere kant op wijzen. Dat is een verschil van tien graden ten opzichte van wat je gewend bent om te zien. Alleen jijzelf ziet dat sterke contrast. En dat is inderdaad even schrikken. Een tweede reden waarom veel mensen het een vreemde ervaring vinden is volgens Walter dat ze hun eigen innerlijk weerspiegeld zien. Je kijkt jezelf in de ogen zoals je normaal gesproken alleen andere mensen in de ogen kunt zien. Walter is er van overtuigd dat het slecht is voor je persoonlijkheid om op te groeien met een zelfbeeld dat niet klopt. Hij ziet tal van zelfkennis-vergrotende toepassingen voor zijn product. "All the best to you in your personal journey to self-discovery! We hope the True Mirror will give you positive feedback that encourages you to keep learning and growing!" [Noot 8.41]

[Noot 8.41: Corine Vloet. Met vreemde ogen. NRC Handelsblad 25/01/01. In Nederland is de spiegel te bewonderen op Landgoed de Horst in Driebergen, de speeltuin voor managers die snakken naar een stukje goedgebetaalde verdieping in hun leven. De True Mirror is fantastisch in zijn eenvoud, jammer dat John Walter daar een nieuwe versie van The American Dream, het bereiken van het ware zelfinzicht, aan verbindt. Het gaat niet om een nieuwe gewenning, maar om een voortdurende ontregeling der zinnen. Daarom zou de True Mirror naast een gewone spiegel moeten worden geplaatst.]

\* (8.5.3)

Opnieuw van het gezicht naar de haardracht van de mens.

\*

Tegenwoordig zie je steeds meer *lifestyle victims*. Ze zijn niet alleen modieus gekapt en gekleed, maar maken zelfs van het kleinste onderdeelje van hun verschijning een statement. Dit ben ik! Ik ben een interessant individu! Hoe ziet de *lifestyle victim* er dit jaar uit? Kapsel: pony's en geblondeerde en/of piekerige skate-kapsels blijven populair. 'Maar het probleem is dat alles al een keertje geweest is. Daarom knippen wij graag asymmetrische, rare modellen: een korte pony en dan een scheve lijn aan de zijkant', zegt George de Keyzer van de toonaangevende kapsalon Kinki in Amsterdam. [Noot 8.42]

[Noot 8.42: Peter Giesen. De bionische mens. de Volkskrant 15/10/98. Binnenkort kan deze doelgroep van trendy narcisten zich laven aan Ípsei, het nieuwste drankje van Coca-Cola. Het is roodgekleurd water met een smaakje. In de drank zit een extract van rode druiven en rooibos thee. Ípsei is een vervoeging van ipse, en dat is Latijn voor zelf, meldt Coca-Cola. Dat laatste klopt, dat eerste echter niet: ipsei is flesjeslatijn, melden latinisten na raadpleging

van de benodigde hand- en woordenboeken. Het rode caloriearme drankje is bedoeld voor jongeren tussen 18 en 39 jaar met een 'bewuste levensstijl op zoek naar balans in het leven' <dat dan weer wel>, heet het in het reclamejargon. Ípsei zit in een kekke pet-fles van een halve liter met een eigentijds, ergonomisch verantwoord ontwerp, stelt Coca-Cola. De fles is asymmetrisch en dat is 'voor het eerst in de geschiedenis'. De fles ligt makkelijk in de hand, van zowel rechts- als linkshandigen, aldus een persbericht. Broer Scholtens. Potjeslatijn op een asymmetrisch flesje. de Volkskrant 26/10/04.]

\*

Heel fijn, maar gelukkig zijn er ook mensen die uit zichzelf dit inzicht bereiken, zonder kinki konkelende kappers die vroeg of laat in hun eigen redenering verstrikt raken als King Kong in walkie-talkie land. Helaas is hun aantal gering. Michaël Zeeman interviewt Rick van der Ploeg. 'Ik ben niet excentriek', zegt hij fel, bits bijna. 'Nederlanders kunnen niet om zichzelf lachen. Die lachen anderen uit, maar dat is geen humor. Britten lachen om zichzelf, Belgen ook. Nederland is een land van verklikkers, zei mijn moeder altijd, die de gemeente opbellen als je je vuilniszakken te vroeg buiten zet, maar je vervolgens wel hartelijk groeten. Daar zit een soort schraalheid in en dat maakt het minder leuk er te zijn. Toen ik 21 was werkte ik met een Sikh. Die kwam naar zijn werk met zijn zwaard omgegord. Daar reageerde niemand verbaasd op, terwijl het toch een vreemd gezicht was. Zelf had ik, toen ik 18 was, aan de ene kant van mijn hoofd al het haar weggeschoren en aan de andere kant het lang laten groeien. Met mijn baard had ik spiegelsymmetrisch hetzelfde gedaan, lang voor de punks. Niemand vond dat raar, want ze waren geïnteresseerd in wat ik kon.' [Noot 8.43]

[Noot 8.43: Michaël Zeeman. de Volkskrant Magazine 20/03/04.]

\* (8.5.4)

Opnieuw zwerven de ogen langs het lichaam, op een onverwachte plek ontmoeten ze een 'eye-opener'.

\*

Als er in Nederland ruim honderdduizend vrouwen zijn die borstkanker hebben of hebben gehad, dan moeten er minimaal enige tienduizenden eenborstige vrouwen zijn. Maar je ziet ze niet. Niet in de sauna, niet in het zwembad, niet op tv en niet op straat. 'Alsof je geen borstkanker gehad mág hebben'. Dat was het begin van Lobstar, de kledinglijn voor vrouwen met één borst. Met één borst kun je ook mooi en sexy zijn, menen de oprichtsters. Sommige vrouwen dragen de prothese alleen buitenshuis, thuis niet. 'Maar zodra er iemand kwam, deed ik hem weer aan. Ik had het idee dat ik dan toch twee borsten moest hebben.' Het is natuurlijk een keuze, maar als je dan een tegengestelde richting inslaat (zoals de zijwaarts bewegende kreeft waarnaar de ziekte kanker is vernoemd), wordt pas duidelijk hoe vanzelfsprekend de wereld naar twee borsten is ingericht. Of eigenlijk naar symmetrie, want mag de borstomvang nog een kwestie van individuele smaak zijn, symmetrie is een schoonheidsideaal van alle tijden en culturen, in kunst en in lichamen. Alleen de amazones, de Griekse krijgsvrouwen die naar verluidt een borst afbonden om beter te kunnen boogschieten, hebben zich van dit ideaal weinig aangetrokken. [Noot 8.44]

[Noot 8.44: Pay-Uun Hiu. Eén borst en toch prachtig. Speciale kleding past vrouwen die protheses weigeren. de Volkskrant 09/10/04.]

\* (8.5.5)

Waarom niemand zich zorgen hoeft te maken bij de eeuwigdurende parade van de partnerkeuze <zelfs lelijke vrouwen niet, mits voorzien van een schoonheidsvlekje>.

\*

Overigens kiezen mannen en vrouwen in het dagelijks leven lang niet altijd voor de meest symmetrische partner. Uit eerder onderzoek van Little blijkt namelijk dat vrouwen die zichzelf aantrekkelijk vonden vaker kozen voor mannen met een symmetrisch en mannelijk gezicht. Symmetrie en mannelijkheid staan dan weer voor 'goede genen'. Maar er is ook een keerzijde. Masculiene partners geven misschien wel een goed genenpakket door, maar zijn niet van het type zorgzame vader. [Noot 8.45] <moraal: het kwaad straft zichzelf>

[Noot 8.45: Sander Voormolen. Gelijke helften. Symmetrie-liefde is niet visueel. NRC Handelsblad 02/08/03. Toch is er altijd nog een vluchtroute voor 'lelijke' mannen die ondanks hun asymmetrisch uiterlijk op zoek zijn naar een Barbie-pop. Doomen: In een onderzoek kregen mensen foto's te zien van mannen en vrouwen die in uiterlijk varieerden van erg knap tot beneden gemiddeld. Er werd bij verteld dat ze in opleiding waren voor een beroep dat slecht, gemiddeld of goed werd betaald (kelner, onderwijzer, arts). Men vroeg de respondenten met wie ze graag een kop koffie zouden drinken, naar bed zouden gaan of zouden willen trouwen. Uiteraard hadden de vrouwen een voorkeur voor de knapste man met het meeste geld. Maar artsen met een gemiddeld of zelfs onaantrekkelijk uiterlijk kregen dezelfde waarderingen als erg aantrekkelijke onderwijzers. Status compenseerde hun uiterlijk. Andersom was dat niet zo. Onaantrekkelijke vrouwen waren niet gewild, ongeacht hun maatschappelijke positie. Jeanne Doomen. De marktwaarde van een knap gezicht. de Volkskrant 11/02/2000.]

\*

Boeiend is dat bij de mens een asymmetrisch detail, zoals een welgeplaatst <sic> schoonheidsvlekje, aantrekkelijk kan werken - mogelijk omdat het de overige symmetrie benadrukt. <liefde of repressieve tolerantie> Een asymmetrisch kenmerk, zoals één enigszins wijkend en schijnbaar dromerig oog, kan een gezicht een persoonlijke uitstraling verlenen. Dieren <zoals de mens> mogen een ideaalbeeld van hun potentiële partner hanteren, in de dagelijkse praktijk nemen ze nogal eens genoegen met ietsje minder. [Noot 8.46] <in hoeverre is het goedgeefse gedrag bij de plaatselijke slager daarvan een compensatie>

[Noot 8.46: Frans van der Helm. O.c. 23/01/99.]

\*

<Symmetrie-profeet> Johnston haast zich aan het eind van het gesprek te zeggen dat schoonheid niet het enige is waarop mensen elkaar beoordelen. 'Karakter en gevoel voor humor spelen in de praktijk vaak een even grote, zo niet grotere rol als mensen eenmaal een vaste relatie aangaan.' [Noot 8.47] <maar daar komen die promiscue Amerikanen, voor wie duurzaamheid en Kyoto onbekende begrippen zijn, zelden aan toe ... >

[Noot 8.47: Karin Alberts. O.c.]



\* (8.5.6)

De trein nadert het particuliere station der reconstructieve chirurgie. Een vraag. Waar ligt de grens van de gedroomde vervolmaking. Een doorleefd antwoord.

\*

De tijdgeest kent een steeds grotere drang naar perfectie. Ziek is uit, gehandicapt is uit. Met allerlei moderne gientechnieken, prenatale testen wordt de wereld steeds maakbaarder, een begrip dat ooit socialistisch was, maar nu bepaald niet meer. Mensen denken dat wanneer ze de techniek meer in de hand hebben de wereld perfecter wordt. Een illusie. Je kind kan op zijn tweede onder een auto komen of <later> junk worden. Het zou beter zijn om te leren om te gaan met het leven zoals het komt, dan je te laten leiden door die krampachtige drang naar perfectie. Het heeft ook met angst te maken voor alles wat afwijkend en vreemd is. En het erge is, hoe minder mensen er komen die afwijken, hoe groter de angst en hoe schever de beoordeling van degenen die afwijken. Daarom ben ik er voorstander van om gehandicapten zo snel mogelijk de wereld in te sturen in plaats van ze te isoleren. [Noot 8.48]

[Noot 8.48: Colet van der Ven. Ik besta bij de gratie van taal. Blinde cabaretier <Vincent Bijlo> wordt langzaam doof. NRC Handelsblad 17/11/01. Voor een paradoxaler maar eigenlijk onmogelijk antwoord, zie Noordervliet: Elk streven dat gezondheid naderbij brengt, brengt geluk naderbij. Het streven naar geluk is het streven naar zekerheid. De tragiek en het toeval worden zoveel mogelijk uitgebannen. Dat daarin een tegenspraak zit – want op de hoogvlakte van het geluk wordt geluk niet meer ervaren – erkennen we liever niet. De deugd van zelfbeheersing richt zich, en daar zou ik voor willen pleiten, op het gecontroleerde behoud van het toeval. Nelleke Noordervliet. De deugd van zelfbeheersing. de Volkskrant 26/02/01.]

\*

Een ander antwoord. Het verlangen naar perfectie en symmetrie is de uiterlijke manifestatie van een angstige overlevingsdrang die eindigt tussen de steriele lakens in het lege huis.

\*

Vanuit evolutionair oogpunt is het nastreven van schoonheid, bijvoorbeeld door plastische chirurgie, dus bedrog. Want dat bezoedelt de spiegel die aan potentiële partners iets laat zien over de overlevingskansen van onze kinderen. Maar misschien is dat sluwe bedrog in het huidige tijdperk van Homo Intellectualis <juister: Homo Reconstructionis> juist weer een kenmerk van *fitness*. [Noot 8.49]

[Noot 8.49: Maarten Evenblij. O.c.]

\* (8.5.7)

Ook de schatkamer wordt voor een tweede keer betreden. Met een lantaarn gaat hij op zoek naar parels voor de zwijnen.

\*

Ik ben een keer, toen ze pas klaar was met studeren, begonnen haar te tekenen. De klep van de piano stond nog open, en we zaten niet ver van elkaar. Ik kneep mijn ogen halfdicht en wachtte. De tekenimpuls komt eerder van de hand dan van de ogen. Of van de rechterarm misschien, zoals bij een scherpschutter. Ik denk weleens dat alles een kwestie van richten is. Zelfs het spelen van opus 110 <Beethovens voorlaatste pianosonate>. Haar linkeroog is niet helemaal stabiel en neemt soms een iets afwijkende stand aan. Dat licht asymmetrische was op dat moment het kostbaarste wat ik zag. Als ik dat nu eens met mijn stompje houtskool kon vangen, als ik daaraan een plaats kon geven, zonder het te benoemen ... [Noot 8.50]

[Noot 8.50: John Berger. Jonge vrouw met hand aan haar kin. In: John Berger. Een vrouw en een man bij een pruimenboom. Vertaling Sjaak Commandeur. De Bezige Bij. Amsterdam. 1999, p. 36.]

\*

De 123 foto's in *Slauerhoff* zijn verrukkelijk! Over een ervan citeert Hazeu navolgende uitspraak van Du Perron: 'Slauerhoff had een merkwaardig gezicht, niet alleen asymmetrisch, maar in zichzelf tegenstrijdig. Bovendien kan men erbij fantaseren, dat het zo gek nog niet was wat hij van zichzelf zei: "Ik voel me soms een gereïncarneerde Chinees." Die tegenstrijdigheid school evenzeer in zijn karakter. De onorthodoxe romanticus Slauerhoff, met zijn discrete verlangen naar burgerlijkheid, was een groot rokkenjager, maar hij wilde per se trouwen. Hij hunkerde naar vriendschap, maar blonk uit in de kunst vijanden te maken. Hij was een Friese provinciaal, maar vond Europa veel te benauwd. [Noot 8.51]

[Noot 8.51: Benno Barnard. Een teringlijder in de twintigste eeuw. De zwalkende mythe Jan Jacob Slauerhoff. Recensie van Wim Hazeu. *Slauerhoff. Een biografie. De Arbeiderspers. 1995. NRC Handelsblad CS 16/06/95. Opa en oma maken zich zorgen over het feit dat zijn zoon altijd op zijn rechterzijde en dus ook op zijn rechterwang slaapt. Hierdoor zou deze kant van zijn gezicht platter kunnen worden dan de andere kant. Hij declameert Slauerhoff <Alleen zij die het in hun dromen / Tegen de wereld hebben opgenomen, / Raken vlot, weten los te komen / Uit de oude verbanning, verrukt ontzind> en laat zijn zoon rustig slapen. Hij neemt zich voor om hem later voor te lezen uit Luigi Pirandello. Iemand, niemand en honderdduizend. Vertaling Annegret Böttner en Leontine Bijman. Coppens & Frenks. Amsterdam. 1988, p. 5: 'Wat doe je?' vroeg mijn vrouw, toen ze me ongewoon lang zag treuzelen voor de spiegel. 'Niets', antwoordde ik, 'ik kijk hier, in mijn neus, in dit neusgat. Als ik er op druk, doet het een beetje zeer.' Mijn vrouw glimlachte en zei: 'Ik dacht dat je stond te kijken hoe scheef hij staat.' Ik draaide me om als een hond die op zijn staart is getrapt. 'Wat! Scheef? Mijn neus?' En mijn vrouw, op rustige toon: 'Jazeker, schat. Kijk maar eens goed: hij staat scheef, naar rechts!' <het eerste boek dat hij na het afronden van dit pamflet zelf zal lezen!>]*

\* (8.6)

Pasgeborenen stralen in de eerste plaats zichzelf uit, hun oerkreet, hun nieuwe leven, hun wezen. Het idee van een schattige symmetrie wordt pas later bedacht. Onder het mom van vooruitgang heeft het kosmetisch-reconstructieve complot het militair-industriële complex vervangen. Symmetrische schoonheid in plaats van loopgraven, maar meer slachtoffers. Vanuit zijn eigen scheve toren groet hij alle mongolen en Quasimodo's. Het paradijs heeft nooit bestaan. Omdat de overlevingsvraag niet aan de orde is, sterfelijk als mensen nu

eenmaal zijn, kunnen ze met een gerust hart hun voorkeur voor symmetrie laten varen. Zolang het vlees zwak is, zonder zelfbeheersing, is de mens op zoek naar zelfbevestiging in de illusoire lachspiegels van het dagelijks leven. In het rivierbed van de spiegelsymmetrische mainstream lijkt het veilig toeven. Maar het ware zelfinzicht ontstaat pas bij de ontmoeting met een verdwaalde dukdalf, met een afkalvende dijk. Hersenvocht dat zich een uitweg zoekt, dat de gestroomlijnde rivierbedding wil verlaten.

\*



## **Entr'acte 9**

**simmetria** symmetrie: evenredigheid

**simme'trico** symmetrisch

**asi'mmetro, asimme'trico** asymmetrisch [Noot E.9]

[Noot E.9: Kramers' Woordenboek Italiaans. Italiaans – Nederlands. Nederlands – Italiaans. H.J. Lindt. Van Goor Zonen. Den Haag. 1969.]



9

**NIMIUM NE CREDE COLORI**

\* (9.1)

De ruimte is in kaart gebracht. De mens leeft, hij maakt muziek, hij danst, hij legt zieleroerselen vast, hij jaagt en vangt bot, hij ontdekt het Sinterklaas-syndroom en hij bestudeert zijn spiegelbeeld. Nu is het tijd om zijn perceptie van de naaste omgeving en het heelal te laten resoneren in handige gebruiksvoorwerpen en warme kledingstukken.

\* (9.2)

De oude man wrijft in zijn ogen, zijn gerimpelde handen drukken de pupillen hardhandig op hun plaats. Hij heeft zo veel gezien, zo veel voorwerpen in zijn handen gehad, zo veel boeken gelezen, zo veel stormen over de aardbol zien razen. Waar te beginnen. Hij staart naar zijn schrijfhand en probeert nog een keer alles te omvatten. Een lange wandeling door zijn leven.

\*

Usually we walk through life without paying much attention to the infinite variety of patterns and decorative motifs which we encounter all around us, on fabrics and wallpaper, on buildings and furniture, on tableware and boxes - on almost every article which is not self-consciously stylish and functional. We take them in as background and rarely stop to analyse their intricacies. Even more rarely do we ask ourselves what it is all about and why mankind has felt this universal urge to expand vast amounts of energy on covering things with dots and scrolls, chequerboard or floral patterns.

I believe that in the struggle for existence organisms developed a sense of order not because their environment was generally orderly but rather because perception requires a framework against which to plot deviations from regularity. To anticipate the simplest example of this relationship, it is the break in the order which arouses attention and results in the elementary visual or auditory accents which often account for the interest of decorative and musical forms.

It is certain that one of the earliest forms of pattern-making is the decoration of the human body. It modifies the body by cosmetic devices, by paint, tattooing, jewellery, headgear, or clothing, in a variety of combinations and with spectacular effect. In adorning the body an order is superimposed on an existing order, respecting or sometimes contradicting the symmetries of the organic form. The same applies to the decoration of technical products.

We might imagine an instrument we could call a 'break-spotter'. It is an instrument programmed to search the environment for discontinuities of stimulation. A mere renewal of the identical stimulation would cause no external reaction, but the greater the difference between the recent stimulation and the new one, the more our break-spotter would be made to react. In other words it would pass continuous arrays but in accordance with the Popperian principle of asymmetry, it would stop and flash at breaks. The break is a magnet to the eye, too many such magnets competing with each other in an unexpected way would result in uncoordinated movements of the eye.

There is one visual effect which clearly occupies a privileged position in our field of study, and which must therefore offer an important test case for any explanatory hypothesis - I am referring to bilateral symmetry and the impression of 'balance' it creates spontaneously. If repetition is a form of redundancy, it is easy to see that symmetry must be a special form.



But why is such a reversed sequence favoured by our perceptual system? [Because] 'translation' is less easily seen than 'reflection' [whereas] in bilateral symmetry the central axis must offer a 'magnet to the eye' since it is the only area which, by definition, is not repeated in the array. Our imaginary device therefore remains suspended between the two equal attractions and locks in on the point of maximal information.

The force of habit is selective and survivals are often capricious. But, speaking in the most general terms, it may still be accepted that the principle of the survival of the fittest is a useful guideline. Maybe motifs survive because they are easy to remember and easy to apply in diverse contexts.

The force of habit may be said to spring from the sense of order. It results from our resistance to change and our search for continuity. Once a perceptual interpretation is set up for whatever reasons it is likely to persist.

What I have called the sense of order may be said to serve us first and foremost to orient ourselves in space and time. The 'simplicity hypothesis' allows to take things as read and to attend selectively to individual meanings. The perception of regularity, of repetition and redundancy, presents a great economy. [Noot 9.1]

[Noot 9.1: E.H. Gombrich. O.c. pp. VII, XII, 65, 121, 126, 172, 150. Geachte meneer Phaidon. Hoe heeft u de omslag van dit diepdoorleefde boek ooit kunnen voorzien van die vermaledijde Escher-kubussen. Dear Ernst. Hoe heeft u kunnen toestaan dat in de index van uw prachtige studie maar liefst 39 keer wordt verwezen naar het lemma 'symmetrie' en geen enkele keer naar 'asymmetrie', met uitzondering van 'the Popperian asymmetry between confirmation and refutation.']

\*

Korte herhaling van het voorafgaande. De mens is een organisme dat met enige doodsangst de eigen instincten observeert. Maar de drang tot overleven, differentiatie en specialisatie overwint die angst: er moet brood op de plank. Met de verrekijker van de 'break-spotter' kan de jager konijnen vangen. Dat wat niet beweegt is niet de moeite waard. Een prettige bijkomstigheid. Hoe duidelijker de stilstand hier, des te groter de vangst elders. Zo ontwikkelen zich de behoefte aan orde en de macht der gewoonte. De gepercipieerde overzichtelijkheid van de macrokosmos wordt overgebracht naar de microkosmos van de gebruiksvoorwerpen. Orde en vanzelfsprekendheid dansen een sprakeloze choreografie. Totdat de differentiatie het niveau van verzadiging heeft bereikt: het moeiteloos gecreëerde surplus leidt tot inertie en tegelijk tot de fameuze opstand van de gebruiksvoorwerpen. <keukentrapjes!> De wegen van de vakman en van de kunstenaar scheiden zich. Waar de een de meest economische route van de symmetrie kiest, daar is de ander veroordeeld tot de lange, smalle weg van de asymmetrie.

\*

Maar zo ver is het nog lang niet. Eerst de lange aanloop, op de duikplank van Gombrich, dan de sprong.

\*

Gombrich over 'Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten', het grote werk van

Gottfried Semper (1803-1879) uit 1860. Art should apply the laws of nature rather than imitate nature. The basic laws of form with which nature operates are symmetry, proportionality and directionality. In the organic world perfect symmetry is for Semper related to the closed forms of floating organisms which have no directional accent, no vector. The growing plant, on the other hand, is extended between the pull of gravitation and its upward thrust, productive of symmetry and proportionality, while the higher animals, from the fish upwards, are organized in the direction of their movement; they have a front and a back and therefore a strong vectorial accent. It may well be that Semper would have remained entangled in generalities if he had not come to England. <Thank God he did> The debates he found in progress had resulted from a comparison between European and non-European designs. Semper: "The law of regular symmetric repetition is being observed by the uncivilized nations, possibly for the reason that they lack the means of deviating from it. Thus nature preserved them from sin. We on the other hand are the masters of enormous means and it is this abundance of means which is our greatest danger. Only by reasoning are we able to get some kind of order into this matter since we have lost our feeling for it." There is disappointingly little of this reasoning in *Der Stil*, but where it comes to the surface it foreshadows indeed the ideas and practice of a later generation.

[Noot 9.2: Gombrich. O.c. pp. 46-50. Een vrolijk terzijde van Gombrich over de studie van Semper: It is not always easy to know what his two volumes are about.]

\*

Welkom in het ethnocentrische Engeland van de negentiende eeuw. Overvloed werkt chaos in de hand, volgens Semper, alleen door het hoofd er goed bij te houden kan de 'geciviliseerde' mens orde creëren en bewaren. Maar hoe zou Semper aankijken tegen de enorme welvaart die bijna anderhalve eeuw later voor de 'beschaafde' mens voor het grijpen ligt, tot wat zou dat leiden. Er kunnen echter ook heel andere vragen worden gesteld, waarbij het niet zo zeer om de materiële welvaart gaat, als wel om de wijze waarop die wordt voortgebracht, met andere woorden: heeft de Industriële Revolutie niet uit zichzelf een ordenend of symmetrie-stimulerend effect gehad, zowel in de productiemiddelen en de productieprocessen als in de producten zelf en de consumptie daarvan. Semper heeft daar geen oog voor gehad, getuige ook het feit dat hij de uitvinding van de gebroeders Thonet, het buigen van hout voor de fabricage van meubelen, betreurt.

\*

Ook Owen Jones heeft bij het schrijven van 'The Grammar of Ornament' (1856) zijn zonnebril niet afgezet. "The Creator has not made all things beautiful, that we should thus set a limit to our admiration; on the contrary, as all His works are offered for our enjoyment, so are they offered for our study. They are there to awaken a natural instinct implanted in us - a desire to emulate in the works of our hands, the order, the symmetry, the grace, the fitness, which the Creator has sown broadcast over the earth." Gombrich: Whether the deplorable state of European design was to be found in a lack of discriminating taste, as Pugin and the reformers believed, in the ravages of the machine, as Ruskin thought, or in imbalance of ends and means, as Semper shrewdly suggested, the need to go back to school and to learn the principles of decoration from foreign traditions was almost universally felt. [Noot 9.3] Schuif de gordijnen opzij, doe de luiken open, kijk naar buiten.

[Noot 9.3: Gombrich. O.c. pp. 51-55].

\*

In deze jaren, rond 1860, ontdekt men 'opnieuw' de Japanse ontwerp-traditie, die weliswaar overeenkomsten vertoont met de Chinese, maar al snel veel intrigerender wordt gevonden. Gombrich: The Japanese were no respecters of symmetry nor of the conventional laws of frames and orders. Lewis Day tried to find out what merits were in what he calls Japanese perversity. He grants it charm because one does not readily grasp all that is in it: there is always something to find out; which is just what there would not be in a simple and orderly geometric pattern of the 'European type.' Indeed, in the end he concedes that despite their eccentricities the Japanese usually arrive at balance because their instinct in this respect is unlikely to err. [Noot 9.4] Niets menselijks lijkt hen vreemd, maar Japanners blijven ondoorgrondelijk, totdat in hoofdstuk 21 hun geheimen worden onthuld.

[Noot 9.4: Gombrich. O.c. pp. 57-58.]

\*

Gombrich, ruim een eeuw later nog steeds uit het raam kijkend, over het verschil tussen oost en west. The past masters of 'dynamic symmetry' are surely the designers of China and Japan. Here that famous symbol of harmony, the unity of 'Yin' and 'Yang', sets the key with its asymmetrical halves so perfectly fitted into a restful circle. Just as Chinoiserie gave the Rococo designers the courage to depart increasingly from bilateral symmetry, so the example of the Japanese, as we have seen, opened the eyes of the late nineteenth century to the possibilities of more complex harmonies. [Noot 9.5] Helaas, ook Gombrich schaatst scheef door het Yin-Yang symbool asymmetrisch te noemen. Duizenden studenten kunstgeschiedenis op het verkeerde been gezet. Alsof symmetrie zich beperkt tot spiegel-symmetrie.

[Noot 9.5: Gombrich. O.c. p. 139-140.]

\*

Gombrich, die intussen zijn zonnebril heeft ingeruild voor een verrekijker, over het verschil tussen Ver en Midden. In het Midden-Oosten worden volgens hem bloemen en bladeren als decoraties strikt geformaliseerd, gestandaardiseerd en in regelmatige patronen weergegeven. In het Verre Oosten daarentegen kan of, beter gezegd, mag een plant op een vaas 'vrij groeien', indruk maken zonder dat symmetrie nodig is. Liever boeddhisme dan islam, hoor je hem bijna denken.

\*

Het afscheid nadert. Nog even graaien in de grabbelton van Gombrich.

\*

Gombrich over het verschil tussen dodelijk saaie symmetrie en karakteristieke koppen. <zie hoofdstuk 8> It is well known that we pay little attention to the asymmetries of the human face as long as the expected features are roughly in their place. The tolerance we extend to such minor departures from symmetry also accounts for the success of Ruskin's plea

against precision. Precision can look 'dead', because of the surfeit of redundancies. If our hypothesis is everywhere confirmed and no fresh jolts administered to our apparatus the effect is one of monotony. [Noot 9.6]

[Noot 9.6: Gombrich. O.c. p. 129].

\*

Gombrich doet de luiken dicht, kijkt rond in zijn studeerkamer, wrijft opnieuw in zijn ogen en blijft de bescheiden wetenschapper die hij altijd is geweest. Peruaanse wevers, Slovaaks borduurwerk, Perzische kleden, Chinese vazen, niets is aan zijn aandacht ontsnapt. Maar wat nu. Wat mompelt hij als laatste zucht ... The idea of pressing all designs into one rational system is a will-o'-the-wisp ... Geometrical shapes are definable, similarity is not ... On the whole the work (K. Lothar Wolf, Robert Wolf, *Symmetrie, Versuch einer Anweisung zu gestalthaften Sehen und sinnvollem Gestalten, systematisch dargestellt und an zahlreichen Beispielen erläutert*, Münster and Cologne, 1956) has confirmed my conviction that there are limits to the usefulness of a purely morphological system ... Classification is always the product of the ordering mind, and the search for the 'logical' system in which a unique place can be assigned to any ornamental motif is doomed to failure ... ook Plato meende dat alleen de goden configuraties in een oogopslag kunnen overzien (can apprehend the whole of Truth in the immediacy of direct intuition), mensen, stervelingen, kunnen dat niet en nemen slechts fragmenten waar, verschillende fragmenten na elkaar ... It takes time for a system of conventions to crystallize till every subtle variation counts. Maybe we would be more likely to achieve a new language of form if we were less obsessed with novelty and with change. If we overload the system we lose the support of our sense of order ... [Noot 9.7]

[Noot 9.7: Gombrich. O.c. p. 305.]

\*

Vaarwel Sir Ernst. Het was leerzaam en aangenaam, maar de reis gaat verder. Aan orde en economie heeft dit manifest geen boodschap.

\*

Van de bedachtzame, voorzichtige en kunstminnende kosmopoliet naar de meer-dimensionale maar immer platte wereld van de locale wiskundige.

\*

Bij regelmaat denken we aan herhaling van hetzelfde, bij voorbeeld een meanderrand van een Griekse schaal, of de decoratie van een doek. Bij symmetrie denken we meestal in beperktere zin aan spiegelsymmetrie of aan draaiingssymmetrie, zoals we die zo fraai bij vele levende wezens kunnen waarnemen. Taalkundig zijn het oorspronkelijk synoniemen en heeft de Griekse term nauwe relaties met de begrippen harmonie en schoonheid. Wij hanteren hier de term symmetrie in ruime zin als de schoonheid van meetkundige vormen, als de harmonie van geometrische betrekkingen. Ter verduidelijking onderscheiden we daarbij spiegelsymmetrie, draaiingssymmetrie en verschuivingsymmetrie of, in een wat meer officiële terminologie, bilaterale symmetrie, rotatiesymmetrie en translatiesymmetrie. Dit zijn de drie fundamentele symmetrievormen waaruit ingewikkelde symmetrieën

opgebouwd kunnen worden. [Noot 9.8]

Het begrip 'groep' is geworden tot de mathematische abstractie van symmetrie en regelmaat, en elke symmetrievorm vindt zijn uitdrukkingwijze in een wiskundige groep. [Noot 9.9] Kunstenaars en kunsthistorici hebben de mogelijkheden van de groepen nog niet of nauwelijks onderkend. <voor een keer: godzijdank> Algemeen heet elke verandering van een meetkundige figuur een meetkundige transformatie. Met dergelijke transformaties kunnen we groepen vormen. Dat gaat bijna vanzelf, want wanneer we twee transformaties achter elkaar uitvoeren is het resultaat ook weer een transformatie, of in wat gewonere termen, een verandering in twee fases is ook een verandering. Het begrip 'verandering' of 'transformatie' moeten we niet al te letterlijk nemen. Het is nuttig ook 'het alles op zijn plaats laten' als een transformatie te betitelen. Die heel speciale transformatie pleegt men de identieke transformatie of de 'identiteit' te noemen. In de bij groepen gebruikelijke wiskundige notatie wordt de identiteit met de hoofdletter *I* aangeduid. [Noot 9.10]

Uit een niet-symmetrisch motief kan een symmetrisch motief afgeleid worden door er een of meer symmetrietransformaties op los te laten. Het uitgangsmotief zouden we dan *het primitieve motief* kunnen noemen. <kleine analyse van het begrip 'primitief': (1) oorspronkelijk, primair, (2) behorend tot het vroegste stadium van een ontwikkeling, (3) gebrekkig, onbeholpen [Koenen], zelfs op grote afstand is duidelijk hoorbaar waar de etnocentrische schoen gaat knellen>

[Noot 9.8: Hans Lauwerier. Symmetrie. Regelmatige structuren in de kunst. Aramith. Amsterdam, 1988, resp. p. 7, 10, 28 en 53.]

[Noot 9.9: Leonardo da Vinci schijnt zijn *Trattato della Pittura* te beginnen met de woorden: 'Laat niemand die geen wiskundige is mijn werken lezen'. Dat klinkt tamelijk arrogant, wil hij überhaupt gelezen worden. Een creatiever vervolg dan het beantwoorden van die vraag is het zoeken naar uitdagende parallellen. Laat niemand die geen kannibaal is mijn lichaam opeten. Laat niemand die geen waarzegger is mijn diepste gedachten raden. Laat niemand die nog nooit een boek uit wanhoop heeft verscheurd dit boek lezen. Een soortgelijk misverstand is te vinden bij Bruno Latour: 'Want scholing berust grotendeels op het vermogen vragen te beantwoorden die geen verband houden met zaken buiten het klaslokaal.' Zie: Wetenschap in actie, 1995; geciteerd in Dorian d'Oliveira. Twee wetenschapsvisies: Popper en Latour over wetenschap. Noordwijkerhout. 2001.]

[Noot 9.10: De tijd lijkt rijp voor het verhaal '*De identieke transformatie*'. Thema's: hoe de liefde tevergeefs smeekt om herhaling, waarom gelezen boeken bij hem er altijd ongelezen uitzien, waarom men elke dag weer handelingen verricht die men de dag ervoor ook al heeft verricht.]

\*

De mens heeft er steeds naar gestreefd zijn omgeving, zijn gebruiksvoorwerpen te verfraaien en te versieren. Van de zogenaamde prehistorische beschaving zijn potscherven overgebleven, zo'n vijfduizend jaar oud, waarvan de decoratie getuigt van een 'ingebakken' gevoel voor regelmaat en symmetrie. De natuurkundigen weten ons te vertellen dat bij de aanvang van de schepping, de oerknal, de wereld een grote mate van symmetrie bezat welke allengs verloren ging. Uiteindelijk heeft de natuur de mens voortgebracht en gelijk met hen een streven naar nieuwe symmetrie. [Noot 9.11]

[Noot 9.11: Lauwerier. O.c.]

\*

De hypothese van Lauwerier is duidelijk. Heimwee naar de oerknal zou de mens in de armen van de symmetrie hebben gedreven. Een eenvoudig schema van de post-christelijke 'mainstream' gedachte over de evolutie: eerst het grote niets, in alle opzichten symmetrisch; dan de oerknal en het verlies aan symmetrie; aansluitend het ontstaan van de aarde, de natuur en de mens; de mens wordt op zijn zwakke momenten geteisterd door een vage heimwee naar de moederschoot, de symmetrische baarmoeder waarbij elke geboorte een oerknal oplevert; de mens ontwikkelt een programma tegen de chaos van zijn omgeving en zijn eigen onzekerheid, hij <her>schept symmetrie en orde, van boeren en ambachtslieden tot decorateurs, industriëlen, architecten en stedenbouwers; het groeiend economisch surplus is olie op het kitscherig kampvuur van de <herstelde> symmetrie: Victor (vector) Vasarely, Josef (vierkant) Albers, Peter (random-orde) Struycken, Jan (knippen en plakken) Dibbets, Andy (herhaling) Warhol.

Maar de ware kunstzinnige (r)evolutie is een ander pad ingeslagen vanaf de heimwee naar de moederschoot: eerst bezinning en vervolgens de ontdekking dat de schoonheid haar gezicht heeft verbrand; kunst, kunstenaars, de symmetrie voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij (asymmetrie, dissymmetrie e tutti quanti).

\*

Wat is er eigenlijk misgegaan met Vasarely, Albers, Struycken, Dibbets en Warhol in de moederschoot. Op zijn ontluikende zolderkamer ontmoet hij Vasarely. Victor. De overwinning lijkt nabij. Ga heen, verwarring, wanorde, duisternis, tred binnen, overzicht, systeem, kleur. Zijn ogen reizen over het papier, spelen verstoppertje in het platte labyrint en zien even later de zon weer stralend te voorschijn komen. Met deze wetenschap gaat hij aan de slag. De vormen luisteren naar de melodie van zijn hand. Eén oerknal, nog een oerknal, elke keer wordt hij opnieuw geboren, zonder geschiedenis, zonder houvast, zijn voertuig is de gondel en niet de ark. Hij peddelt in de kalme zee en koestert de afwezigheid van deining. Opeens klinkt een scheepshoorn. Zijn zee blijkt een wak te zijn, met scherpe randen, het drijfwater gaat omhoog en naar beneden met de naderende stappen van een gigant. Pollock verkleed als olifant. No mercy. Vasarely wordt verzwolgen in een turbulente draaikolk.

\* (9.3)

Terug naar de geheimzinnige wereld van de decoratie. Het vangen van de tijd, van de ruimte, van de evolutie, in een patroon op een gebruiksvoorwerp. Want veel meer is er nog niet.

\*

Washburn: De mens versiert wat af. We decoreren onze huizen, onze kleren, de gebruiksvoorwerpen waarmee we ons omringen en ook ons eigen lichaam slaan we niet over. Ongetwijfeld is die stortvloed aan verfraaiingen ergens goed voor. Want waarom zouden we er anders zo geweldig veel energie in steken? Van Delft: Met haar knalrode jurk, indiaanse kralenketting en haar schelle, van opwinding soms overslaande stem weet Dorothy Washburn soepel de aandacht van het publiek te vangen. In een bescheiden zaaltje

van het Omni Shoreham in Washington is ze vanmorgen de vierde en laatste spreker op een symposium over symmetrie en kunst. Het maakt deel uit van de jaarbijeenkomst van de American Association for the Advancement of Science (AAAS). Washburn, archeologe en antropologe, heeft vele jaren veldwerk gedaan in het zuidwesten van de Verenigde Staten. Ze deed opgravingen naar aardewerk van de indiaanse Pueblo-beschaving, daterend van circa 400 tot 1500 na Chr, toen de westerse beschaving het gebied (gelegen in het huidige Arizona en New-Mexico) binnendrong. Washburn: Dat aardewerk stikt van de geometrische patronen. Zijn dat louter versieringen? Of zouden ze, net als figuratieve kunst, iets te vertellen kunnen hebben? Het laatste is volgens mij het geval. De patronen bieden een subtiele metafoor voor de manier waarop de indianen in het leven staan. Die magere aandacht (van collega's) voor de overkoepelende structuur (tegenover de stijl en de gebruikte vormen) heeft denk ik te maken met afkeer voor wiskunde. Van Delft: En juist wiskunde is onontbeerlijk om geometrische patronen te classificeren. Wie in een plat vlak uitgaande van één element een regelmatig patroon wil genereren, kan kiezen uit vier basisbewerkingen: verschuiving (translatie), draaiing (rotatie), spiegeling en een combinatie van verschuiving en spiegeling. Washburn: Ziehier de grammatica die aan beeldtaal ten grondslag ligt. En uit de experimentele psychologie weten we hoe geweldig krachtig symmetrie werkt. Iedere cultuur heeft zijn favoriete symmetrie, de weerslag van de wijze waarop tegen de wereld wordt aangekeken. In het indiaanse Pueblo-aardewerk, maar ook op manden en textiel uit die periode, blijkt één vorm van symmetrie dominant aanwezig: rotatie over een halve slag (180 graden). Op kruiken en potten, op kleden en korven, overal zijn patronen gerangschikt volgens die specifieke symmetrie. Van Delft: Waarom kiezen Pueblo-indianen nu net die ene mogelijkheid? Washburn kwam de afgelopen vijftientig jaar veelvuldig in contact met de Hopi, nazaten van de Pueblo-indianen. Niets wijst erop dat de levensvisie van de Hopi verschilt met die van hun voorouders. Hopi zien het planten van een zaadje met behulp van een stok als metafoor voor het bevruchten van de vrouw. Zoals koren tot wasdom komt en na verloop van tijd zaad draagt, groeien ook Hopi-kinderen op tot man en vrouw. En dus hebben de Hopi nog altijd een klein graanveldje, ook al kopen ze hun brood in de supermarkt. Het gezin is alles bij de Hopi, weken voor de huwelijksdatum zijn de families van de aanstaande bruid en bruidegom in de weer met voorbereidingen. Maar de plechtigheid zelf is privé. Man en vrouw wassen op de trouwdag in een kom gezamenlijk hun haar en de vervlechting van haarslierten die zo ontstaat geldt als het moment waarop het huwelijk ingaat. Dat complementaire - in niets lijkend op het dualisme van onze westerse cultuur - sluit fraai aan op het ineengrijpen van keramiekpatronen met rotatie-symmetrie. En dat de indianen het leven als een eeuwige cyclus opvatten, waarbij de gestorvene eindigt als regen die op aarde valt en nieuw leven doet ontkiemen, past ook wonderwel bij het idee van rotatie. Het is de perfecte metafoor van hoe de Hopi-indianen tegen het leven aankijken. Volgens Washburn maken de Navajo-indianen daarentegen vooral gebruik van spiegelsymmetrie omdat voor hen 'balans' een kernbegrip is, het evenwicht tussen goed en kwaad, armoede en rijkdom, vreugde en tragedie; die spiegelsymmetrie keert terug in de ruitvorm die zij veel gebruikten, dat zou verwijzen naar het ruitvormige land waar hun voorvaders leefden, met op de vier hoeken heilige bergen. [Noot 9.12]

[Noot 9.12: Dirk van Delft. Sprekende symmetrie. Decoraties zijn metafoor van culturele waarden. NRC Handelsblad 18/03/2000.]

\*

Voorwaar: de verdiensten van gedurfde hypothesen. Maar is de wetenschap, in dit geval meer het verleden behangen met verklaringen, een stap verder gekomen. Jammer dat

met open ogen in de klassieke kuil van de antropoloog die voor het eerst van huis is wordt gevallen: 'going native'. De letterlijke vertaling geeft hieraan de juiste morele veroordeling: vreemd gaan! En deze tante Truus gaat flink vreemd: haar verschijning (de indiaanse kralenketting), haar presentatie (de overslaande stem), haar verheerlijking van de nobele wilden (wat een harmonie, wat een fraaie verstrengeling der haren). Haar bewijsvoering is niet zozeer zwak, als wel in harmonie met haar overslaande stem. Jammer ook dat de chef-redacteur van de bijlage Wetenschap & Onderwijs van de meest gerespecteerde krant van Nederland tijdens zijn snoepreis niet aan het fenomeen asymmetrie is toegekomen. Dirk toch! En is het nu echt zo dat elk volk dat een levensverzekering heeft afgesloten bij de firma Cyclisch Levensbesef BV gebruik maakt van rotatie-symmetrie. En is het ook zo dat de Navajo's minder hoeven te betalen voor hun inburgeringscursussen aan die modernistische westerlingen met hun voorkeur voor spiegelsymmetrie.

\*

Kuifje, onze jonge onderzoeker, op herhaling, drie jaar later.

\*

Hersenonderzoeker Vilayanur S. Ramachandran over de wetten van de kunstzinnige ervaring. De verschijningsvormen van kunst zijn onuitputtelijk, ook spelen marketing en hype een grote rol. Toch passen kunstenaars volgens deze Ramachandran (R) al dan niet bewust universele principes toe: de zeven wetten van de esthetische ervaring. <wow, wetten, daar moeten de tanden in worden gezet, al is het maar om het valse bewustzijn van hersenonderzoekers te ontmaskeren> Wet 1: Peak shift. Het neurologisch principe waarbij dieren en mensen <bien étonnés> vormen kunnen onderscheiden en een voorkeur kunnen ontwikkelen voor die vorm die de meeste voordelen oplevert. <wow, een hersenkrakend-kosten-baten-analyse-systeem of gaat het hier gewoon om 'het geheugen'> Wet 2: Groepformatie. Dat is het groeperen van informatie of voorwerpen, hetgeen het brein denkkracht bespaart, waardoor een evolutionair voordeel ontstaat. <komt dit vermeende voordeel niet gewoon voort uit de [typisch Amerikaanse en daarom ook wel terechte] angst over een gebrek aan denkkracht te beschikken> Wet 3: Isoleren. Het beperken van de hoeveelheid informatie waardoor het effect groter is en waardoor een lijntekening van een auto effectiever is dan een kleurenfoto. Volgens Ramachandran <Ram-er-maar-een-redenering-an> komt dat doordat ons visuele systeem aparte modules heeft voor vorm, kleur, diepte en beweging. Al die modules zenden signalen naar het limbische systeem en bij gebrek aan voldoende neurologische capaciteit <weer die Amerikaanse angst voor schaarste> is het gewenst dat de meeste van die verzoeken om aandacht worden genegeerd en dat de mens zich concentreert op wat echt veelbelovend lijkt. <Amerikanen kunnen zich slechts op één signaal tegelijk concentreren, hier valt de 'American Dream' samen met de ideologie van het minimalisme, die een halve eeuw na de conceptie het oeverloze meer van het hersenonderzoek heeft bereikt>. Wet 4: Contrast. Het visuele systeem let op sprongen in helderheid of op kleurovergangen: die kunnen op contouren wijzen. Zo herkent het brein te midden van alle ruis die ons netvlies valt een specifiek object en dat geeft een prettig gevoel. <ja, nu we weten het wel, Amerikanen zijn verslaafd aan 'prettig', aan 'lekker', daar weten ze bij McDonald's alles van, trouwens, Hans Anders had dat verhaal over contrast ook kunnen vertellen> Wet 5: Afkeer van een bijzonder gezichtspunt. Onze hersenen houden niet van vormen die niet gemakkelijk herkenbaar zijn. R: Ook kunstenaars gaan aparte constellaties uit de weg, tenzij die Picasso heten, dan wordt juist het bijzondere gezichtspunt gezocht op om een tekening spanning te geven. <Dirk, dit is de bloody limit,



zo kan alles worden bewezen, de volgende keer moet je je ticket zelf betalen> Wet 6: Puzzelen. R: Naakt dat schuil gaat achter een sluier vinden we spannender dan openlijk naakt. Iedereen weet dat, maar niemand vraagt zich af waarom. De oorzaak is dat onze visuele vermogens evolueerden in een omgeving vol ruis en camouflage en dus stimuleert het brein het ontrafelen van amibigie taferelen. Dat kan geen kwaad voor iedereen die in de mist op zoek moet naar een partner. Hetzelfde effect zie je in de kunst: maak niet te veel expliciet, dat prikkelt de toeschouwer en daagt hem uit. <ha-ha-ha, nogmaals: ha-ha-ha, Dirk, luister, hoe zit het nu, eerst wordt beweerd dat het minimalistische principe van minder is meer geldt en nu duikt het preutse calvinisme weer op in de vorm van 'bloot slaat dood', hoe zit het nu, en Dirk, heb je wel eens om je heen gekeken, daar in Amerika, als er één samenleving is die wordt geobsedeerd door snelle stuitende stuitende seks dan is het toch de Amerikaanse> Wet 7: Kunst als metafoor. R: Dat is verreweg de moeilijkste. Een metafoor is een mentale tunnel die twee schijnbaar losstaande zaken met elkaar verbindt. Voor het functioneren van ons visuele systeem zijn ze van eminent belang. Doordat metaforen voorstellingen koppelen, ga je als brein economischer met de schaarse neuronen om. Hoe het precies zit, is nog onduidelijk. <ja hoor, als het interessant wordt, haakt deze Flip af> R. doet psycho-fysische proeven bij mensen, hij meet onder andere de huidweerstand. R: Waarom ik niet gewoon aan mensen vraag hoe ze reageren op kunst? Als je dat zou doen, passeert het 'echte' antwoord eerst de nodige stations in de linkerhersenhalft. Die filteren, vervormen en, als het zo uitkomt, censureren de boodschap. Dat is precies de reden dat de meningen van kunstcritici over een bepaald schilderij zo uiteenlopen. <Aan die volstrekt normale situatie wil deze Barabbas dus een einde maken, hij wil meningen plooiën, glad strijken, harmoniseren en symmetriseren, terwijl hij diep in zijn hart beseft dat het veel spannender is om een aselekt samengestelde groep van diabetici te begraven onder een lawine van suikerspinnen en te kijken wat er dan gebeurt. Dat is toch zo, Dirk. Het wordt allemaal toch pas echt interessant wanneer op basis van zelfgeformuleerde regels een nieuw kunstwerk zou kunnen worden gemaakt> [Noot 9.13]

[Noot 9.13: Dirk van Delft. Esthetische supervrouwen. Vilayanur S. Ramachandran over de wetten van de kunstzinnige ervaring. NRC Handelsblad 06/02/03.]

\*

Gelezen in het RMV op 24 januari 1997: Anna O. Shepard. The Symmetry of Abstract Design, with Special Reference to Ceramic Decoration. Carnegie Institution of Washington. Publ. 574. Washington D.C. Opzoeken, huiswerk.

\* (9.4)

De jacht wordt verplaatst naar interessanter oorden en materialisaties. Van de potten en de pannen naar de kleren van de mens. Op zoek naar de haperingen in de herhaling, de rafelrand van het patroon. Daar gebeurt het. In Zuid-Amerika.

\*

Opeens gaat het licht aan in de schatkamer. De sprong van decoratie naar kunst wordt in een oogopslag gerealiseerd. Vanuit het duister blinken unieke Inca tunieken de beschouwer tegemoet. Hij spelt de naam: t'oaqapu. Twaalf maal dertien vierkanten (Inca tunic. Interlocked tapestry, wool and cotton. Dumberton Oaks Research Library and Collections, Washington D.C.). Of elf maal twaalf (Uncu(shirt), tapestry, Inca culture (early colonial). Collection of the American Museum of Natural History, New York). Elk vierkant een eigen

ontwerp, geometrische patronen met willekeurige symmetrie-regels. Vierkanten, ruiten, slangen, kruisen, driehoeken. En dan de kleuren. Maar het gaat om het totaal.

\*

Some of the most remarkable examples of geometric designs in Andean art are found in Inca-style tapestry tunics - the t'oqapu - or carved or painted on ceremonial cups - the kero or paqcha - also from the Inca period. Cieza de León describes the "shirts without sleeves or collars, of the finest wool, with paintings in different manners that they called tocapu, which in our language means garments of the kings". The portraits of Inca rulers drawn by Guaman Poma to illustrate his *Nueva Crónica* of the early seventeenth century show seven of them wearing the all-over t'oqapu-patterned tunics that are similar to the Dumbarton Oaks tapestry example; portraits of ñustas, as well of prominent warriors, also depict them wearing garments with horizontal or, less often, vertical rows of t'oqapu. Although the Inca textile tradition did not come to a sudden end with the Spanish invasion, the textile designs increasingly absorbed the figural, organic motifs of European filiation demanded by the new patrons as well as new materials, such as threads wrapped with silver or gold tinsel.

First I would like to point out that in some superb examples of tunics, the designs are repeated in an intermittent and irregular fashion, such as the one in the Bliss Collection at Dumbarton Oaks, Washington D.C., the one at the Museo de América in Madrid, and the one in the American Museum of Natural History in New York. What is, for Rowe, "the lack of a simple pattern of repetition" offers, in my view, a striking parallel with the asymmetrical ordering that defines linguistic structure. If this perspective is dismissed, it then remains to be explained why, in these scarce and sumptuous examples, the repetitive organizational principles applied to the modular designs are so decisively subverted. Since the reiteration of modular units appears to be inherent to the textile language, it is important to note here some observations made by Edward Franquemont. He suggests that, rather than trying to decipher the textile symbol, we should pay attention to the operative modality in which it developed. The textile is chronicle of basic thoughts "full of language"; the weaver expresses mathematical principles, the most fundamental being that of formal symmetry: a basic cell that generates forms by means of repetitions, spatial reflections, rotations, and so on. It is clear that the formal conception of the t'oqapu signs internally responds to this process, but the asymmetry of the total composition of the aforementioned examples remains highly significant as an exception to that norm.

Second, leaving aside those examples of exceptional construction, the design of such textiles was standardized as a general rule, which indicates a central state policy involving the systematization of cultural codes in order to facilitate their diffusion and imposition. The reductive geometric design of the t'oqapu is the culmination of a process already observed during other moments of unification and centralization: Chavín and Wari-Tiwanaku. [Noot 9.14]

[Noot 9.14: César Paternosto. *The Stone & the Thread. Andean Roots of Abstract Art*. Translated by Esther Allen, 1996 [1989]. University of Texas Press, Austin, pp. 165-173. Van harte aanbevolen, ook voor degenen die op zoek zijn naar dwarsverbanden tussen de pre-Colombiaanse kunst, de Russische revolutie en Barnett Newman.]

\*

Kortom. Ten eerste. Orde, herhaling, patronen bieden een veilige basis, een goed

uitgangspunt voor een gezond leven. Geometrische patronen op potten, pannen, vazen en kleren bieden een houvast voor de niet-meer-zo-heel-erg-wilde-mens die de klok van Darwin wel eens heeft horen luiden en zich afvraagt wat hij morgen zal eten. Het civilisatieproces als onderdeel van de evolutie. Ten tweede. Die patronen, zeker die van de Inca's, bevatten boodschappen die moeten worden herinnerd, 'mnemonic codes' in een schriftloze cultuur. Het devies voor de onderzoekers luidt hier: analyseren, uiteenrafelen in kleine stukken en daaruit weer een ander bouwwerk construeren. Ten derde. Er is meer. Een mens wil ook wel eens iets anders. Niet alleen in de spiegel van het verleden kijken. Hij gaat praten. Taal blijkt opeens asymmetrisch te zijn. Naarmate taal, in de vorm van het schrift, centraler komt te staan in het leven, bevatten geometrische patronen op gebruiksvoorwerpen minder 'boodschappen' of mnemo-codes. Van Inca naar Hema is minder dan een stap. De ambachtsman heeft twee nazaten, de decorateur ('low culture', dus zonder bedoeling) en de kunstenaar ('high culture' met - helaas - vaak te veel bedoelingen). Hun wegen scheiden zich voorgoed. Ten vierde. Taal staat voor reflectie, maar bij de ware kunstenaar leidt dat juist niet tot (spiegel)symmetrie. Ten vijfde. Op die momenten in de geschiedenis dat evolutie en rationalisering een blinde alliantie sluiten, vertoont de kunst een regressie naar dwangmatige herhalingen, suggesties zonder diepte. Zie daar: Op Art, Vasarely en hun incest-bastaarden. Ten zesde: taal, vernieuwing en asymmetrie vormen een triniteit! Ten zevende. Wantrouw de staat.

\*

De scheiding tussen decoratie en kunst doet pijn en maakt onzeker. Er wordt gezocht naar een compromis; betekenisvol versieren. Een worsteling die op niets uitloopt. Een fragment.

\*

Misschien is nooit in de geschiedenis zo veel versierd als in de periode 1850-1930. <dat hangt van de definitie van versieren af> Van de nederigste gebruiksvoorwerpen tot de monumentaalste bouwsels ontkwam geen door mensenhand vervaardigd object aan een nadrukkelijke ornamentatie. Niet alleen de praktische maar ook de theoretische belangstelling voor het versieren groeide. Al was het maar omdat kritische tijdgenoten zagen dat er steeds meer lelijks werd gefabriceerd en zich afvroegen wat daartegen kon worden gedaan. Men is op zoek naar regels voor het versieren, op dezelfde manier als biologen of taalkundigen wetmatigheden zoeken in hun materiaal. Juist doordat versieringen zo vaak een zinloze, rommelige indruk maakten, zo redeneerden tijdgenoten, moesten toch, na gedegen onderzoek, richtlijnen te formuleren zijn voor wat wél deugdelijke versiering was. Het idee dat lijnen, vlakken et cetera een taal of beter, diverse talen zouden constitueren, komt al tot uiting in de titel van een boek van de Engelsman Owen Jones (1809-1874), *The Grammar of Ornament*. Net als de eerste taalkundigen waren de ornamenttheoretici aanvankelijk vooral beschrijvend bezig: het bestuderen van de oude stijlen en met name de gotiek was in hun ogen van eminent belang, en hun voornaamste aandacht ging uit naar de betekenis van ornamenten. Later verschoof de interesse naar veronderstelde 'algemene regels en principes' van versiering, zoals die in de taalkunde meer uitging naar vergelijkende taalwetenschap en het formuleren van algemene taalwetten. Het enige probleem hierbij was: wat waren nu precies die wetten van het ornament? In de praktijk blijken het er maar heel weinig te zijn geweest, en dan ook nog tamelijk evidente. Een wet waarover iedereen het wel eens was, was dat je geen twee verschillende 'ornament-talen' moet combineren, zoals je een tekst niet half in het Engels en half in het Russisch kunt schrijven. <een gemiste kans; het eeuwige verhaal van insiders en outsiders, van autochtonen en allochtonen, zo bezien kan het geen toeval zijn dat de

eclectische stijl van het post-modernisme ontstaat in een periode dat het begrip 'multiculturele samenleving' nog een positieve connotatie heeft> Een andere, iets minder voor de hand liggende wet die vrijwel algemeen werd aanvaard, was dat een plat vlak niet mocht worden versierd met een driedimensionale voorstelling. Dus geen levensechte bloemen op een vloerkleed, zodat men zou vrezen te struikelen. <nog een gemiste kans, visueel struikelen is juist de bedoeling> De natuur werd als maatstaf en bron voor nieuwe ornamenten gehanteerd. Bloemen en bladeren werden als hét alternatief voor historische stijlen gezien. De ordelijke en kleurrijke 'Moorse' decoratiestijl was duidelijk gemakkelijker aan de Nederlandse behoeften aan te passen dan de Japanse stijl <dat is merkwaardig, want juist Nederland had heel lang een geprivilegieerde toegang tot Japan> Wat gebeurde er in 1930? Volgens sommigen had het streven naar 'strak en sober' toen gezegevierd; volgens anderen echter kwam men er toen achter dat er niet zo iets als een algemene Leer van het Ornament bestond. [Noot 9.15] <reeds; maar hier hoeft helemaal niet te worden gekozen tussen de dominantie van strak en sober enerzijds en de lege handen theorie anderzijds; vanaf 1930 is klip en klaar dat symmetrische decoraties thuishoren in de schappen van het warenhuis en dat de ware kunst, met een asymmetrische kroon op het hoofd, zich mag nestelen op het pluche van het museum>

[Noot 9.15: Ileen Montijn. De smaak van het versieren. Zinvolle vormen zijn niet aan wetten gebonden. NRC Handelsblad 28/12/1996. Bespreking van: Mienke Simon Thomas. De leer van het ornament. Versieren volgens voorschrift, 1850-1930. Proefschrift. Voor de wansmaak van het versieren zie opnieuw: Hans Lauwerier. Symmetrie. Regelmatige structuren in de kunst. Aramith. Amsterdam, pp. 122-123, achterflap, 103: Veel mensen vinden regelmatige, symmetrische voorstellingen 'te wiskundig' of 'eigenlijk geen kunst'. Nu is 'kunst' een nogal vaag gedefinieerd begrip, waarover meningen sterk kunnen verschillen. Meestal is men het er wel over eens dat een kunstenaar over een groot vakmanschap en over een rijke fantasie moet beschikken. Voor het maken van symmetrische figuren is stellig vakmanschap nodig, maar men zou kunnen denken dat de strakke, wiskundige regelmaat waarmee de in dit boek beschouwde patronen ontworpen werden, te weinig mogelijkheden bieden voor de creativiteit van de kunstenaar. Maar ook daaraan is wat te doen. <Dat zijn de allerergsten. Die hartstochtelijke huiskamerknutselaars die weten dat ze drijfzand uitspuwen, maar toch denken dat ze hun tegenstanders argumenten uit handen kunnen slaan> Nu gaan we laten zien hoe we zelf symmetrische patronen kunnen ontwerpen. Dit boekje neemt u mee op reis door de wondere wereld van symmetrische figuren en laat u zien hoe eenvoudige wiskundige begrippen ons in staat stellen de veelheid van symmetrievormen te analyseren en te classificeren. De hier besproken symmetrieën zijn vooral ontleend aan de decoratieve kunst maar er zijn ook veel voorbeelden uit de levenloze en levende natuur. Van een Egyptische grafschildering tot een prent van Escher, van een sneeuwkristal tot een nietige diatomee. De lezer wordt de mogelijkheid geboden met zijn personal computer zelf Escher-achtige symmetrische patronen te ontwerpen. <En waar eindigt deze zoektocht. Bij borduurwerk, tafelkleedjes en tegeltjes! Zo gaat dat, wanneer een nitwittige wiskundige iets over kunst wil zeggen. Beste meneer Lauwerier, geachte hoogleraar in de wiskunde, u bent een gevangene van het Cartesisch coördinatenstelsel. Ambacht en kunstenaar wandelen allang niet meer hand in hand>]

\*

Intermezzo. Een wulps dans in het Alhambra.

\*

De butler wacht bij de uitgang van het toilet om me van vertrek tot vertrek te begeleiden, door een gang die zo breed is dat hij zelf een vertrek is. Op het traject ligt een verzameling ongelijke tapijten, asymmetrisch gerangschikt op de gladde plankenvloer. Ik zie het voor me als een archipel, en voel me gedwongen van het ene op het andere tapijt te springen, af en toe op nogal omslachtige wijze. Van het laatste tapijt naar het marmer van de salon meet een oceaan van hout, die ik slechts met zelfoverwinning betreed. [Noot 9.16]

[Noot 9.16: Chico Buarque. Onrust. Vertaling August Willemsen. Meulenhoff. Amsterdam. 1992, pp. 113-114.]

\*

Archipel. Eiland. Een atol, een koraalrif zou nog een symmetrische vergissing van de natuur kunnen worden genoemd, maar eilanden van enige betekenis zijn nooit symmetrisch.

\*

Een sprong van de tapijten en eilanden naar de ware laatste resten van koloniaal Nederland.

\*

Er werden tot ongeveer 1930 in Kuba, een koninkrijk in Zaïre, prachtige traditionele stoffen geweven en met verschillende borduurtechnieken versierd. De Kuba kennen verschillende ceremoniële doeken die als kunstig geplooid of gewikkelde rokken dienst doen. De stof is een uitermate intensief bewerkte raffia. De breedte ligt tussen de zestig en tachtig centimeter afhankelijk van de raffiabladen. De lengte kan tot twaalf meter oplopen, afhankelijk van de rijkdom en de status van de drager. De vrouwen borduren de doeken uit het hoofd. Een Amerikaans wiskundige heeft berekend dat de verschillende Kuba-volken tezamen tweederde van de geometrische patronen die meetkundig mogelijk zijn, benutten. De vormen werden van generatie op generatie doorgegeven, zoals bij alle analfabetische volken is hier een uitzonderlijk visueel geheugen nodig. De kleine rechthoekige of bijna vierkante doeken van de Kuba dienden als betaalmiddel en golden later als graf gave. <prachtig woord> Die doeken werden vaak opgeborgen om alleen bij de begrafenis van een hoogwaardigheidsbekleder te worden gebruikt; de achterliggende gedachte was een beperking van de waardevolle objecten, zodat mensen die zich nog niet verdienstelijk hadden gemaakt ze ook niet door toeval in hun bezit konden krijgen. Het schijnt dat Escher deze doeken verzamelde. [Noot 9.17]

[Noot 9.17: Micky Piller. Traditioneel textiel uit Zaïre. Kunstbeeld, juli-augustus 1997, p. 133. Naar aanleiding van een expositie in Loerakker Galerie, 5-23 augustus 1997.]

\*

Op de prachtige doeken zijn weliswaar herhalingen te zien en daardoor lijkt symmetrie dichtbij, maar zowel het grove lijnenspel, vergelijkbaar met Japanse kalligrafie, als de tussenliggende, volstrekt afwijkende delen zorgen voor een onvoorspelbaar en daardoor asymmetrisch vormenspel. Paul Klee geniet mee. Maar helaas, de kunst van de Kuba is uiteindelijk weggevaagd door een staaltje hardnekkige Hollandse handelsgeest. Vlisco is de

naam.

\*

Van textielen die in die jaren [i.e. 1959] werden gedragen zijn eveneens enkele afbeeldingen opgenomen. Deze katoendrukken worden al decennia lang geëxporteerd naar Afrika onder de naam: 'Guaranteed Dutch Wax Vlisco' en 'Véritable Wax Hollandais Vlisco'. Nu nog worden ieder jaar zo'n 150 nieuwe dessins ontworpen in de textielonderneming Vlisco BV in Helmond. De stoffen hebben een belangrijke symbolische betekenis voor de Afrikanen en zijn erg gewild. De veelkleurige dessins vinden onder andere hun oorsprong in de Indonesische batikcultuur, maar ook kantpatronen uit België en Nederland genoten een grote populariteit in Zaïre. [Noot 9.18]

[Noot 9.18: Cas Oorthuys. *Guaranteed Real Dutch, Congo. DUO/DUO.* <sic> Rotterdam. 1992, p. 6.]

\*

En zo hebben wij die arme zwarten niet alleen ondergedompeld in het badwater van het christelijk geloof en hen gehuld in een mantel met symmetrische patronen die de perfecte mix blijkt te zijn van Afrikaanse symbolen, Indonesische batik en laaglanderig kant, maar ook vol erbarmen opgenomen in een kapitalistische wereldeconomie waar kopen een symmetrische ruil lijkt te zijn, maar in feite een eenzijdig symbolistisch en monetair dictaat is.

\*

Die incorporatie, door blijde geesten ook wel vooruitgang of ontwikkeling genoemd, gaat met horten en stoten gepaard. Een verwarrend proces. Mobutu verruult eerst zijn journalisten-colbert voor het even symmetrische uniform van het leger, spreekt op afstand en met behulp van Belgische souffleurs het doodvonnis uit over Patrice Lumumba, schuift Kasavubu aan de kant, kroont zich tot alleenheerser van de republiek en valt vervolgens ten prooi aan een ernstige identiteitscrisis. Terwijl tientallen of wellicht honderden vrouwen als hitsige Vlisco-bonbonnen worden opgediend aan de haan die nooit genoeg heeft, staat Mobutu enkele jaren twijfelend voor de spiegel, in een Mao-pak. Wanneer zijn potentie letterlijk en figuurlijk tekortschiet, realiseert hij zich dat hij terug moet keren naar de 'roots' van zijn tropisch hardhout. Hij begint een zoektocht naar zijn ware identiteit en ontdekt uiteindelijk de geheimzinnige kracht van de luipaardvacht. Een meesterzet, dicht bij de grillen van de natuur, onafhankelijker van de wereldmachten, zoals het luipaard alleen aan zichzelf denkt, zo verrijkt Mobutu zich met alles wat het land hem te bieden heeft. Een schrale troost dat de kreeft die later zijn lichaam van binnenuit oppeuzelt, zeer systematisch te werk gaat en hem zijn laatste adem ontnemt.

\*

De holbewoner is een soldaat geworden. Het oog valt op zijn kleding, het uniform.

\*

The more 'formal' the occasion, the more emphasis is laid on the preservation of forms, both in the institutional and in the visual meaning of the term. From this point of view we need

not be surprised about the role which the uniform plays on any such formal occasion. The uni-form adds formality by aiding symmetry and emphasis. It makes the individual merge in the pattern and thereby contributes to the extra emphasis on the personage in the centre of the stage whose attire is unique and especially splendid. Uniformity needs a good deal of planning, discipline and authoritarianism. The military uniform is a fruit of seventeenth-century absolutism and the goose-stepping soldier has become a symbol of Prussian drill. [Noot 9.19]

[Noot 9.19: Gombrich. O.c. p. 229.]

\*

Opeens werd het hem niet alleen duidelijk waarom hij zo'n hekel had aan 'uniform', als woord, als onderdeel van een symmetrisch opererende groep, als materialisatie van strategische concepten die sinds mensenheugenis niets anders hadden opgeleverd dan verschroeide aarde, huilende vrouwen en verweesde kinderen, maar ook zag hij nu in waarom guerrillero's bijna ongrijpbaar zijn voor de staande legers van natiestaten. Tegenover de orde en de voorspelbaarheid van de gevestigde machten staan de bevrijdende wanorde en de onvoorspelbaarheid van de tegenkrachten. Tegenover de bureaucratische strepen, balken, sterren en andere onderscheidingen die op vaste plekken aan het uniform zijn bevestigd, staan de individuele opofferingsgezindheid en de tomeloze dadendrang van de vroegere jager. Zodra echter het licht van de anarchist in de guerrillero dooft en ook hij bezwijkt voor de totalitaire verleiding van een ideaal dat tot geloof is verworpen, de wil een nieuwe <wereld>orde te vestigen, dan verandert niet alleen het protest van karakter maar gaat hij zich ook hullen in een <voorspelbaar> uniform <zoals de FARC in Colombia>. Weliswaar ontbreken de onderscheidingen, maar wel weet hij zich permanent vergezeld van de vederlichte schaduw van immer onschuldige slachtoffers. Terzijde: een terrorist, die hier overigens wordt doodgezwegen, is een ouderwetse guerrillero zonder romantiek.

\*

Hoe zit het eigenlijk met de rits, de symmetrische perfectionering van de knopenreeks, twee bijna gelijkwaardige delen, voortgekomen uit de westerse zucht naar orde en efficiency en ongetwijfeld ook verbonden aan het twee-partijen-systeem van de democratische Verenigde Staten van Amerika. Ach, laat maar, de zoektocht naar asymmetrische elementen in ons omhulsel is veelbelovender.

\*

De vrouwelijke figuur was misschien meer bedoeld als punk, of post-punk, of neo-punk, of wat dan ook. Haar schoenen, een rode en een gele, stonden los naast haar voeten, als twee opgezette vogels bevestigd in het groene gras. Hij vond de zorgvuldig geschoren kale plekken op haar hoofd niet leuk. Hij vond haar broek, de ene pijp in één kleur, de andere in een andere kleur niet leuk; de ene smal, de andere als een rok. Hij vond de asymmetrie niet leuk. Maar haar vond hij leuk. Lieve Deborah. Was dit haar manier om haar ziel bloot te geven? Haar uitgestelde, opstandige kreet tegen het doorsnijden van haar navelstreng? Haar navel? [Noot 9.20] <Een gemiste kans, Stefan, waarom is die asymmetrie niet leuk, nu ben je dood en kan je het niet meer toelichten bij monde van je romanpersonage Sean D'Aard, jammer>

[Noot 9.20: Stefan Themerson. Hobsons eiland (Hobson's Island, 1988). Vertaling Ronald Jonkers. Uitgeverij De Bezige Bij. Amsterdam. 1988, pp. 66-67.]

\*

Nimium ne crede colori. Verwacht niet te veel van de schone kleur, vertrouw niet te veel op het uiterlijk. [Noot 9.21] <alsof een reine ziel wel is te vertrouwen>

[Noot 9.21: Van Dale. O.c. p. 3808.]

\*

Er ontstaat in de Middeleeuwen een veelzeggende afkeer van veelkleurigheid in kledij, vooral wanneer die gepresenteerd wordt in strepen of dambordmotief. Wat wij zo graag zien als vrolijk en uitgelaten middeleeuws werd destijds gebruikt om een negatief accent aan te geven. Voorzag men een personage van een broek met een rode pijp en een gele, dan werd daarmee gezegd dat het om een randfiguur ging, iemand die afweek van de norm, een onchristelijk wezen dat zijn wankelende natuur ook in zijn uiterlijk met zich mee moest dragen. [Noot 9.22] Zie afbeelding 18: De beul wordt getypeerd door een halve broek met streepmotief <verticale geel-groene banen>. Omgeving Lucas van Leyden, Salome ontvangt hoofd van Johannes de Doper, begin 16<sup>e</sup> eeuw. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, J-413. <zou Themerson hebben beseft dat zijn Sean D'Aard aan de kant staat van de religieuze onderdrukker>

[Noot 9.22: Herman Pleij. Van karmijn, purper en blauw. Over kleuren van de Middeleeuwen en daarna. Prometheus. Amsterdam. 2002, pp. 115-116.]

\*

De liefde van de man gaat niet zozeer door zijn maag <want hij kookt zelf veel lekkerder>, alswel <als vanouds> door zijn oog, dat hem in staat stelt de eigenzinnigheid van een ander te waarderen en zijn eigen Droogstoppelreserves te overwinnen. Zoals telkens weer blijkt.

\*

Voor de mooie, in Jemen geboren, Fardous Hashem gaf Jan Lammers twee jaar geleden zijn lang gekoesterde vrijgezellenstatus op. Het race-talent verscheen lange tijd niet meer aan de start, maar beraadt zich nu op lucratieve aanbiedingen uit Duitsland, Engeland, Japan en Amerika. Persoonlijk houd ik niet zo van fantasie-smokings. Zelden hebben ze de 'gelikte' perfectie van zo'n James Bond smoking, dat effect mis ik ook hier weer. Bovendien is de snit van de broek niet mooi en zijn de pijpen zeker 10 cm te lang. Het idee om over mini een lange rok te dragen is van Donna Karen. Deze creatie is jammer genoeg wat té rustig en dus niet echt flatteus. Dat komt door die overrok. Veel leuker was een sarong-achtig geval geweest, of een wikkelrok, die je zodanig moet omknopen dat hij van zichzelf asymmetrisch gaat hangen of waardoor je draperieën krijgt. [Noot 9.23]

[Noot 9.23: Sophie van Kleef in Story of Privé over de gasten op het N.A.V. Autosport Gala in 'Studio 21' van John de Mol. Voorwaar, een vleugje zucht naar avontuur in deze pulp.]

\*



Like a sculptor, too, she understood the subtle beauty of the female body in motion, and knew that graceful movements were enhanced by asymmetry of cut. [Noot 9.24]

[Noot 9.24: Bruce Chatwin. Over Madeleine Vionnet, in: What Am I Doing Here. Picador, London, 1990, p. 87. Er staat overigens 'assymetry of cut', wellicht een onbedoelde eruptie van de auteur die zijn ware seksuele voorkeur tot aan zijn dood zo krampachtig verborgen heeft gehouden.]

\*

Wat voor kledingstuk je ook aantrekt van een Japanse ontwerper, één ding staat vast: het levert altijd een gesprek op. Over mooi en lelijk, over erotiek en afstotelijkheid, over vorm en functie, over mannelijk en vrouwelijk. Er is altijd wel iets aan het bewuste kledingstuk dat intrigeert en vragen oproept. De Japanse ontwerpers zijn een groep apart in de internationale modewereld. Ze geven zelden of nooit interviews. Hun houding is zeer bescheiden: je zult ze niet gauw aan het einde van een modeshow het applaus in ontvangst zien nemen. De Japanse modehuizen houden zich verre van gelikte reclamecampagnes à la Calvin Klein of Christian Dior en het steeds weer bedenken van trends. Ze concentreren zich eerder op nieuwe vormen en functies, in plaats van op de zoveelste variant op hetzelfde kledingstuk. De Japanse mode (van de oudere generatie die in de jaren tachtig voor het eerst Japanse mode met succes introduceerde in het Westen) stond in schril contrast tot de uitbundige glamour-stijl à la Dynasty en de powersuits. De Japanse mode bestond vooral uit over elkaar heen gedragen, losvallende, vakkundig gesneden kleding, gemaakt van natuurlijke stoffen in marineblauw, grijs, zwart, wit of crème. De stijl was sober en ingetogen. Ten grondslag aan de ontwerpen lag traditionele werkkleding uit oost en west en kleding die vroeger door arme mensen werd gedragen. De typisch Japanse stijl: niet-Westers, conceptueel en experimenteel. De creaties omschrijven is vaak moeilijk, het verhaal daarachter echter niet. Zo verklaarde Yamamoto ooit in een film van Wim Wenders waarom hij zo gefascineerd is door gedragen en versleten werkkleding. Elke plooi en elke slijtageplek geven volgens hem een werkjas of schort iets herkenbaars en persoonlijks. Zelfs aan de kapstok weet je wie de eigenaar is. Die details brengen kleding tot leven, aldus de ontwerper. Vakmanschap, coupe-technische hoogstandjes, asymmetrie, veelvuldig gebruik van basisvormen en het gebruik van hoogwaardige materialen kenmerken de Japanse ontwerpen. [Noot 9.25]

[Noot 9.25: Jetty Ferwerda. Bultenjurken en eskimorokken. Artikel naar aanleiding van de expositie 'Made in Japan' in het Centraal Museum in Utrecht, waarin een nieuwe generatie Japanse mode-ontwerpers (waaronder Watanabe en Ohya) centraal staat. NRC Handelsblad 22/03/01.]

\*

Onthouden: gebruik leidt tot asymmetrie en de over elkaar heen gedragen, losvallende kleding staat voor de Japanse angst voor aardbevingen.

\*

Het Filmmuseum in Amsterdam wijdt een programma aan Greta Garbo, de 'moeder aller filmsterren'. Greta Garbo en haar rivale Marlene Dietrich verrijkten het filmsterrendom van Hollywood in de jaren twintig en dertig met de typische Noord-Europese sensualiteit en ongenaakbaarheid, die blondines in het algemeen een slechte naam hebben gegeven, maar

die een reeks actrices nadien (Ingrid Bergman, Grace Kelly, Marilyn Monroe, Sharon Stone) van extra munitie voorzagen. De erotische uitstraling van Greta Garbo wordt vergroot door een kus, een gebaar of een pose. De expressie van haar gelaat en lichaam is verleidelijk, maar ook ondoorgrondelijk of tegenstrijdig. Haar teint en dunne lippen zijn kleurloos, vanwege het zwart-wit. Maar haar ogen staan halfgeloken broeierig in een onvergetelijke blik. Ze werd wel 'de sfinx' genoemd. De asymmetrische robe die ze draagt in *The Mysterious Lady* is een kunstwerk. Haar brede, iets naar voren neigende schouders zijn uiteraard ontbloot. De dunne geweven stof omsluit haar niet uitzonderlijk geweldige lichaam en verhult de vormen van haar borsten maar nauwelijks. Af en toe schikt ze schielijk de strapless linkerzijde van de jurk als die dreigt af te zakken. [Noot 9.26]

[Noot 9.26: De Sfinx schittert zonder een woord te zeggen. de Volkskrant 03/09/97. Bijna twee, even onmogelijke, typefouten: Holyword. In Hollywood is immers niet het woord heilig, maar het beeld.]

\*

Een zoektocht in de grabbelton van de modejournalistiek wekt de indruk dat asymmetrie de nieuwe norm is geworden. <dat is nu ook weer niet de bedoeling> <<het is ook nooit goed>>

\*

Viscose asymmetrisch truitje met draperie op de schouder (circa fl. 109, Isabelle Marant, 020-6718333) <helaas is het Garbo-gehalte van het model zeer laag> [Noot 9.27] Surprise! Verrassingen van de internationale shows. Thema: Asymmetrie. Eén schouder bloot, één schouder bedekt. Te zien bij Hermès, Gucci, Swish, DKNY. Ook bij een 'topje' van Gaultier valt iets asymmetrisch te ontdekken, niet in de vorm maar in het borduursel. [Noot 9.28] Als mode iets zegt over de manier waarop ontwerpers het vrouwenlichaam beschouwen, dan zien zij het lichaam voor komende zomer blijkbaar als een gewillig object. Heel romantisch, dat wel - getuige alle fladderende voiles en volants. Maar toch, een naar eigen inzicht te vervormen en manipuleren object. De ontwerpers lijken op geen enkele manier te worden gehinderd door ontzag voor de vrouwelijke vormen: waar een bult moet komen een bult en waar bloot moet zien we bloot. Ook andere vormdoorbrekende accenten zijn populair: de asymmetrische zomen, afzakkende halslijnen en grillig op het vlak geplaatste gaten. Van de Belgische ontwerpster Ann Demeulemeester was deze aanpak al bekend. Bij vorige collecties maakte zij colberts en jurken met maar één mouw, of ze legde de sluiting schuin over het bovenlichaam. Vergeleken bij dit soort experimenten was haar nieuwe collectie onverwacht tam. Demeulemeester toonde een serie sluike truitjes en jurken in effen wit, zwart en beige. Die truitjes waren alleen maar asymmetrisch doordat ze van de schouder werden getrokken, en alle bovenkleding had *twee* mouwen. [Noot 9.29] Hoe ingetogen chic de shows van Saint Laurent tegenwoordig ook zijn, hij slaat altijd onverwacht toe: met een blote borst in een asymmetrische avondjurk of, zoals nu met een Lolita bruid (de piepjonge, weelderige Laetitia Casta). Hij weet dat alle taboes zijn doorbroken. Maar hij weet óók wat een publiek altijd weer boeit. Het presenteren van alle rollen die vrouwen kunnen spelen blijft de belangrijkste functie van de Parijse couture, nog steeds een exclusief vrouwendomein. Van strenge zakenvrouw naar smachtende debutante is een metamorfose die binnen enkele seconden kan plaatshebben. De macht der verbeelding ... [Noot 9.30]

[Noot 9.27: Rails. Juni 1997. Flower Power. Fotografie Marc de Groot.]

[Noot 9.28: Cosmopolitan. Februari 1997.]

[Noot 9.29: Hester Carvalho. De catwalk als uithangbord. NRC Handelsblad 24/10/96.]

[Noot 9.30: Pauline Terreehorst. Vrijplaats voor dromen. de Volkskrant.]

\*

Hoogste tijd om die verbeelding nader te onderzoeken.

\* (9.5)

Als vanouds is de collectie die deze week door Alexander van Slobbe (AvS) in Parijs werd gepresenteerd sober, ingenieus van coupe, uitgevoerd in de basiskleuren wit en zwart, met daarbij enkele zorgvuldig gekozen kleuren. Naast ijsblauw en 'elektrisch' groen, met een potentieel ontwrichtende uitwerking op het verkeer, bleef het Yves Klein-blauw van het vorige seizoen gehandhaafd. AvS: Ik zoek naar de emotionaliteit in kleding. Ik vind dat emotionerend omdat je je altijd afvraagt wie het gedaan heeft. Ik ben juist zo blij dat mode een discipline is die zo'n museale presentatie nooit nodig heeft gehad. Het museum is de straat. AvS noemt zich modernist, die de vorm dus heel belangrijk vindt, de industrieel geproduceerde vorm. Is dat te rijmen met handwerk? AvS: Moet je maar eens kijken naar de dingen die ze maakten in de periode van De Stijl. Ze dachten dat ze een industrieel produkt maakten, iets dat er industrieel uitzag. Maar kijk alleen maar eens naar die stoelen. Die zijn allemaal met de hand gemaakt en daardoor allemaal verschillend. Voor mij is de binnenkant van een kledingstuk even belangrijk als de buitenkant. Kijk alleen maar naar de evolutie van de materialen in de afgelopen vijftien jaar. Hoe de stof aanvoelt, is veel belangrijker geworden. Vrouwen kunnen een rok dragen als teken van vrouwelijkheid. Als je zoiets bij een man doet, gebeurt er iets raars, dan wordt hij verwijfd. Ik wil bij mannen ook zo'n abstractie zoeken en moet daar vormen voor bedenken. Ik maak bij voorbeeld alles in een zelfde stof of een zelfde stofkwaliteit: zijn stropdas, zijn overhemd, zijn vestje, zijn broek en het liefst ook nog zijn schoenen. Dan wordt hij een vorm, een zuilachtige vorm. Dat kun je ook bereiken door al zijn knopen weg te laten en hem met ongesloten of blind gesloten jaszjes te laten lopen. PT: Er wordt nogal eens geklaagd over het dwingende beeld van de media, waardoor alle mannen en vrouwen er hetzelfde uitzien. <de gestroomlijnde mens> Vindt je dat terecht? AvS: Wel een beetje. Het is jammer dat we er intuïtief. Kijk eens naar een homoseksueel, met zijn kale kop en zijn getrainde lijf. Die kun je niet meer onderscheiden van een sjonnie, qua uiterlijk. Hij heeft zijn omgeving nodig om zichzelf te kunnen plaatsen. Had je trouwens ooit kunnen bedenken dat mannen hun haar eraf zouden scheren om hun mannelijkheid te laten zien, hun stoerheid? [Noot 9.31]

[Noot 9.31: Pauline Terreehorst. Ik zoek naar de emotionaliteit in kleding. Mode-ontwerper Alexander van Slobbe kreeg vorige maand de Theo Limbergprijs voor vormgeving. de Volkskrant 21/10/95.]

\*

De Nederlandse ontwerper Alexander van Slobbe heeft dit seizoen geen show gegeven van zijn voorjaarsmode voor 1997. Hij had even genoeg van al het 'gedoe', en liet de pers langskomen in zijn showroom. Maar géén show is een beetje karig. AvS heeft met zijn nieuwe collectie 'silhouet-uitspraken' willen doen, die op een hangertje op een kledingrek

nauwelijks overkomen. De als sober bekend staande Van Slobbe heeft in de voorjaarskleding voor het eerst accenten gebruikt als zakken, knopen en epauletten. Door de manier waarop ze op het vlak geplaatst zijn beïnvloeden deze details het silhouet. Broekzakken zitten onder op de bil, borstzakken zijn tot op het sleutelbeen gedrongen, taillebanden zijn naar beneden verplaatst. Zo suggereren de leren overalls, de broekpakken, mannenpakken en overgooiers, bij voorkeur gemaakt van stijfstaande organza, een 'uitgerekt' bovenlichaam. [Noot 9.32]

[Noot 9.32: Hester Carvalho. Het Louvre is voor de fantasielozen. Sobere Van Slobbe gebruikt in voorjaarscollectie voor het eerst zakken en knopen. NRC Handelsblad 15/10/96.]

\*

Zit Alexander van Slobbe in een vliegtuig, dan kan hij zijn ogen niet afhouden van de sjaals van stewardessen. Ze hebben allemaal hetzelfde uniform aan, en dus is volgens Van Slobbe de manier waarop ze hun sjaal hebben omgeknoopt, hun methode om zich als individu te onderscheiden. Hoe strakker de sjaal rond de hals zit, hoe conventioneeler de draagster. 'Als zo'n meisje 'm een beetje losjes omheeft denk ik: zij heeft nog een enigszins vrij leven ernaast.' So by Alexander van Slobbe. So is sober, So is minimalistisch, Dutch Modernism. Nuchter, niet versierderig. Van Slobbe ziet zichzelf in de eerste plaats als vormgever. En dus kan hij het niet uitstaan dat 'mensen de prachtigste zinnen uitkramen' als ze spreken over een schilderij, of over het ontwerp van een tafel, maar het laten afweten zodra het over een kledingstuk gaat. 'Dan kunnen ze ineens niet meer kijken. Omdat ze bang zijn er iets over te zeggen.' Jammer, dat vrouwen steeds meer codes van de mannen overnemen. 'Ik begrijp wel dat ze liever een broek aan hebben', zegt hij. 'We leven in een praktische tijd. Dat kleine gebaar, zoals het optillen van een jurk, is steeds moeilijker om van een vrouw te verwachten. Gelukkig keert de jurk nu weer terug. Wie had dat ooit gedacht. De jurk was samen met de bh politiek incorrect verklaard.' In hoeverre heeft de antroposofische levensstijl van zijn ouders invloed gehad op zijn manier van ontwerpen. Guus Beumer: Als je aan Alexander vraagt waarmee hij bezig is, antwoordt hij altijd dat hij verlangt naar zuiverheid in vorm. Alexander is een rare, hoor. Bij hem begint en eindigt het met een kledingstuk. AvS: Eerst is er eten, en dan de mode. [Noot 9.33]

[Noot 9.33: Steffie Kouters. Op zoek naar de zuiverheid van vorm. de Volkskrant 30/12/98. Huiskamervraag: van wie is het schilderij op de achtergrond van de foto bij dit artikel.]

\*

Interview met Alexander van Slobbe over de zuiverheid van vormen. [Noot 9.34]

(1) Kleding is meestal symmetrisch, qua vorm, patronen en kleurgebruik. Waarschijnlijk is dat zo omdat ook het menselijk lichaam in hoge mate symmetrisch is. Maar is dat een voldoende verklaring? Of spelen ook andere argumenten een rol? Welke?

(2) Is asymmetrische kleding onhandiger, minder praktisch? Of is het zo dat asymmetrische kleding ongewenste reacties oproept? Bijvoorbeeld: afgunst vanwege de extravaganza, of misschien zelfs agressie omdat asymmetrie tegen de gebruikelijke orde in gaat.

(3) Is er een historische dimensie in de mate waarin kleding symmetrisch is? Bijvoorbeeld tot en met de 19e eeuw bijna altijd symmetrisch (voortkomend uit de Victoriaaanse

preutsheid, de strenge hiërarchie van de klassensamenleving, de 'law and order' van de natiestaat in opbouw), maar daarna steeds vaker asymmetrisch, gestimuleerd door het universele stemrecht, de bevrijding in de kunst van de knellende regels van het ambacht (niet nut of realisme maar 'l'art pour l'art' als leidend principe, als hoogste cultuurgoed) en uiteindelijk de individualisering van de burger-consument.

(4) Is er sprake van een paradox of eeuwigdurende 'rat race' tussen productie en ontwerp: enerzijds een standaardisering van productieprocessen en producten door schaalvergroting en efficiency-operaties uitmondend in een 'symmetrisering' en 'uniformering' van het dagelijks leven, anderzijds juist daardoor een steeds grotere behoefte aan opvallende, asymmetrische ontwerpen, eerst bij de elite en vervolgens bij het klootjesvolk?

(5) Waarom is er een verschil tussen mannen- en vrouwenkleden in de wijze waarop het linkerdeel over het rechterdeel wordt gedaan (links over rechts resp. rechts over links)? Is dat gedaan om juist de verschillen tussen mannen en vrouwen te benadrukken? Is de rits het symbool van een androgynisering van de mens, van een gelijkschakeling der sexen?

(6) Kunnen in de mode conjuncturele en structurele ontwikkelingen van elkaar worden onderscheiden? Is er sprake van een evenwicht in de mode-ontwerpen tussen mannelijke en vrouwelijke accenten? Of worden ontwerpen voor vrouwen uiteindelijk toch steeds mannelijker, is de terugkeer van de rok tijdelijk en de dominantie van de broek blijvend? Is er een trend richting asymmetrie? Zal daar vroeg of laat weer een reactie op komen?

(7) Hou je bij je eigen ontwerpen rekening met symmetrie als 'ordenend principe' of juist niet? Heb je voorbeelden van eigen ontwerpen die in meerdere of mindere mate bewust asymmetrisch zijn? Vind je die meer of minder succesvol dan andere ontwerpen of heeft het asymmetrie-gehalte daar niets mee te maken? In hoeverre leidt jouw minimalistisch uitgangspunt (less is more) tot een symmetrisch ontwerp? Of omgekeerd: in hoeverre leidt een asymmetrisch ontwerp de aandacht af van dat wat je als de wezenlijke kenmerken van jouw ontwerpen beschouwt? Kan een minimalistisch uitgangspunt worden verzoend met een antroposofische afkeer van hoeken van 90 graden? Heb je voorbeelden uit het niet-westen die je inspireren? Bijvoorbeeld Arabische geometrische motieven, Afrikaans houtsnijwerk, Latijns-Amerikaanse weefsels.

(8) Let je bij ontwerpen van vakgenoten op het asymmetrie-gehalte van hun ontwerpen? Wat denk je dan? Van Japanners wordt beweerd dat ze een afkeer hebben van symmetrie. Zie je dat in hun ontwerpen terug?

(9) Let je bij andere producten of fenomenen op het asymmetrie-gehalte? Bijvoorbeeld bij schilderijen, gebouwen, tuinen, pleinen en meubelen.

(10) Let je bij mensen op de asymmetrie van hun gezicht, vingers, benen, edele delen?

[Noot 9.34: Ter wille van de duidelijkheid en de beleefdheid zijn hier de vraagtekens, bij wijze van uitzondering, wel geplaatst. Als tegenwicht voor deze coulance zijn de antwoorden weggelaten.]

\*



## Entr'acte 10

**συμ-μετρέομαι** 1) med. door vergelijking meten, berekenen

**συμ-μετρία, ἡ**, 1) philos. Xen. onderlinge meetbaarheid, -verhouding. 2) philos. Plut. juiste verhouding, evenredigheid, symmetrie.

**σύμ-μετροσ** 2. 1) a) philos. onderling meetbaar, een gemene maat hebbend. b) trag. in afmeting of tijdsduur overeenkomend, van gelijke grootte, vorm of leeftijd. c) in 't alg. overeenstemmend, passend, geschikt. d) philos. van de juiste afmeting of verhouding, evenredig, symmetrisch. 2) orat. Xen. matig, van matige afmeting [Noot E.10]

[Noot E.10: Grieks-Nederlands woordenboek. Dr. J.F.L. Montijn. Zesde druk. NV Uitgevers-maatschappij W.E.J. Tjeenk Willink. Zwolle. 1965, p. 729.]





10

**UBI BENE, IBI PATRIA**

\* (10.1)

De ark slaat asymmetrisch lek, dobbert in een wak en blijft stil liggen. Vanaf dat moment denkt de mens zijn afkomst te kunnen verloochenen, zijn bestaan als nomade. Hij wordt lui en kiest zich een plek om zich te vestigen; een thuisbasis van waaruit het jagen en verzamelen geleidelijk aan wordt vervangen door een stabiele voedselproductie. [Noot 10.1] De mens wordt een sedentair wezen. Vanuit de stilstand van de plek wordt de omgeving opnieuw bekeken. Ruimte en tijd worden met andere ogen en andere zintuigen aan een onderzoek onderworpen. Het aanbrenge van een ordening in de slordige, ongestuurde natuur wordt een nieuw doel. De mens wordt een ordenende god en werpt zich bezeten op zijn nieuwe taak, als een honkballer die zich aan het begin van het seizoen verheugt op een verse lading pruimtabak. De mens wijdt de plaats, zijn woon- en verblijfplaats, aan zichzelf. Hij blikt brutaal eendimensionaal de wereld in en verklaart zich lokaal geniaal.

[Noot 10.1: Jaren later draait de sedentaire mens, vermomd als toeristische nomade, dit weer om; tussen de vele reizen door laat hij zich talloze Happy Meals voorschotelen in de universele herberg van McDonald's.]

\*

Ordening veronderstelt zachtheid, kneedbaarheid, gebrek aan weerstand; materie die haar oude vorm kan vergeten en die zich bereidwillig laat transformeren tot een nieuwe gedaante. Van pruimtabak tot uitgebraakte uilebal. De beschuldiging van karakterloosheid ligt op de loer, van het creëren van een landschap zonder eigenschappen. Maar dat verwijt wordt nog niet uitgesproken. Eerst de verbazing, over het resultaat, over het doorzettingsvermogen, over de vormgevingsprincipes.

\* (10.2)

Urban planning can be defined variously as the formulation of alternative patterns of urban settlement, the rational use of resources to alleviate urban problems, and the provision of a city's physical and social infrastructure – transportation, utilities, housing, community facilities, and services. More simply, it is the art of building cities. Ancient civilizations occasionally planned new cities or major additions to existing settlements. The most widespread plan was a rectangular or grid street pattern that allowed considerable flexibility in the size of blocks while maintaining a clear visual order. By the 4th century BC a theory of urban planning already existed, as evidenced in the writings of Hippocrates, Socrates, and Aristotle. It addressed issues of site selection and orientation, as influenced by natural features and climate; city form, including the optimal location for major buildings; the size and composition of the population; and urban government and laws. These theories were later modified and amplified into a veritable textbook on urban planning, Vitruvius De Architectura. Most of the Roman planning regulations fell into disuse during the protracted period of urban decadence that followed the dismembering of the Roman empire. In the Renaissance straight avenues culminating in a monumental square ornamented with symmetrical buildings in the classical style became fashionable in the more prosperous European cities. The creation of an orderly urban environment naturally led to the formulation of development controls to preserve it. The plan prepared for a fourfold extension of Amsterdam (The Netherlands, 1612) offers an exceptional example of a comprehensive effort to combine aesthetic and functional aspirations. Modern urban planning owes its origin to the necessity for creating a more sanitary urban environment by

demolishing the worst slums and controlling the quality of new construction. In contemporary urban planning, such as the building of new towns, effective planning comprises clear development objectives as well as the means to carry them out. The implementation of a plan occurs over many years. [Noot 10.2] <ahh, hij is waar hij wil zijn, waar hij ooit is geweest, de Villes Nouvelles, waar hij haar definitief heeft ontmoet en hij zijn eigen nomade-bestaan heeft ingeruild voor dat van een sedentaire straatveger om langzaam maar zeker dit pamflet bij elkaar te kunnen scharrelen> [Noot 10.3]

[Noot 10.2: Grolier Encyclopedia. Grolier Electronic Publishing. 1992.]

[Noot 10.3: L. Molen en M. Buurman. Villes Nouvelles: de vijf nieuwe steden rond Parijs. SDU uitgeverij. Den Haag, 1990.]

\* (10.3)

Als Nederland ergens de pretentie van gidsland heeft waargemaakt, dan is het in het kneden van de natuur. Niet eenmalig, maar voortdurend.

\*

Ik voer door een smalle vaart in de richting van de Beemster. Dit was het landschap waarvan Aldous Huxley niet genoeg kon krijgen toen hij er in de jaren twintig rondliep. 'Het paradijs voor de rationalist', noemde hij dit volmaakt platte land, deze rasters van perfect evenwijdige lijnen, deze dijkwegen en sloten die elkaar precies in rechte hoeken snijden, deze boerderijen als kubussen en piramiden. 'Aan de egale horizon zwaait een rij molens hun armen als dansers bij een geometrisch ballet. Ik ken geen enkel landschap waar het geestelijk opbeurender is om rond te reizen.' In werkelijkheid <alsof er sprake zou zijn van een tegenstelling tussen de rationalist en de techniek> kwamen de maten van deze zeventiende-eeuwse droogmakerijen voornamelijk voort uit de praktijk. Na eeuwen dit soort werk gedaan te hebben wisten de droogmakers zo langzamerhand precies hoeveel water er moest worden weggemalen om een polder met een bepaalde diepte droog te houden, hoe breed de percelen moesten zijn zodat ze niet al te drassig zouden worden, hoeveel vaarten er moesten komen om bij hevige regenval als buffer te kunnen dienen. Vierkanten van achttienhonderd bij achttienhonderd meter, verdeeld in vier vierkanten van negenhonderd bij negenhonderd meter, elk weer onderverdeeld in vijf kavels van honderdtachtig bij honderdtachtig meter en zoveel sloten en vaarten dat er op elke honderd vierkante meter land tien vierkante meter boezemwater was, dat waren de maten waarop het ritme van de Beemster was gebaseerd. Het ging dus om de praktische uitvoerbaarheid, maar dat wil niet zeggen dat de schoonheid van het Hollandse polderland enkel een kwestie was van waterstaatkundige sommetjes. <oh nee, dan zouden wij de schoonheidsbeleving van onze ingenieurs te kort doen> Net als bij de Amsterdamse grachtengordel zal door de ontwerpers van de polders ook zijn gestreefd naar een bepaald schoonheidsideaal. <Geert, gaarne nauwkeuriger benoemen> En vrijwel zeker had dat ideaal te maken met de voorkeur voor geometrische vormen in de zeventiende eeuw, die weer teruggrepen op de eeuwig geldende maten waarnaar men in de oudheid op zoek was. Net zoals men via die vormen probeerde om het 'volcomen' gebouw neer te zetten, zo heeft men met deze goddelijke maten wellicht ook geprobeerd om het volmaakte landschap te scheppen, 'volcomen' in evenwicht en symmetrie. <Geert, gaarne idem> [Noot 10.4]

[Noot 10.4: Geert Mak. Het ontsnapte land. CPNB/Atlas. Amsterdam. 1998, pp. 35-36.]

\*

Later wordt duidelijk waarom dat gebouw en dat landschap door de eeuwen telkens anders vorm zal worden gegeven. Eerst een andere buitenlandse grootheid.

\*

'Het is een wonderlijk land,' schreef Le Corbusier in zijn *Winterreis naar de Lage Landen* in 1932. 'Dat van het water, het water waar men een gesmeed rooster van heeft gemaakt dat zich uitstrekt over de weilanden. Dat van de orde, een noodlottige orde: men veroverde het land op het veen en op het moeras; derhalve deelde men de natuur humaan op in bruikbare stukken, dat wil zeggen dat men regelmatige rechthoeken tekende, gevormd door rechte noord-zuidlijnen en rechte oost-westlijnen ... Ondernemen! De stichting ondernemen van een actief en vruchtbaar land, in de ongrijpbare stroom van het water. Tucht en onderhoud hebben een ziel uit één stuk gesmeed.' [Noot 10.5]

[Noot 10.5: Tracy Metz. *Nieuwe natuur. Reportages over veranderend landschap*. Met foto's van Theo Baart. Ambo. Amsterdam. 1998, pp. 135-136.]

\*

Tricky Tracy bekijkt Nederland vanuit een vliegtuig. Let op: de naam van het vliegtuig luidt 'Rembrandt'.

\*

Een landschap dat van zijn bewoners trouw eist in de vorm van waakzaamheid en onderhoud, en dat van hen afhankelijk is voor zijn voortbestaan: zonder hun zorg zou het nog veel sneller wegspoelen dan zij het hebben kunnen aanleggen. Een kolossaal geval van 'land art', maar dan uit noodzaak ontstaan. Is Nederland louter een ingenieursparadijs, gebouwd op nut en noodzaak en van logica doordeesemd, of hebben al die eeuwen van technisch vernuft ook nog schoonheid teweeg gebracht? In de loop van een aantal eeuwen hebben bestuur en techniek en de onuitroeibare hang naar ordening in Mondrianeske vierkanten en rechthoeken een land in leven geroepen dat bewondering voor de prestaties van de makers afdwingt, maar ook een zekere huiver. Als alles gemaakt en bedacht en ontworpen is, is er dan nog plaats voor ontroering? In de loop van de vorige eeuw werd het uiterlijk van Nederland steeds meer bepaald door de vormentaal van zijn civiele kunstwerken. Maar die hele artificiële constructie kan even benauwend zijn als vernuftig. Er is amper een plek te vinden waar je niet òf met je medemens wordt geconfronteerd, òf met zijn sturende hand: van vaarten en dijken tot en met kerktorens en hoogspanningsmasten en het geluid van een snelweg of spoorlijn. [Noot 10.6]

[Noot 10.6: Tracy Metz. *Bezielde rekenlinealen. De vestingwerken, dammen, bruggen en sluizen van het kunstwerk Nederland*. NRC Handelsblad 09/06/95. Artikel naar aanleiding van de expositie 'Nederland als kunstwerk' in het NAI.]

\*

De strijd tegen het water heeft Nederland een legitimatie gegeven om de natuur op een extreme manier te transformeren. Het resultaat is een combinatie van twee beperkende omstandigheden: de stand der techniek en het ploeteren van de ambachtsman die de

kunstenaar in zich nog niet heeft ontdekt.

\*

De overtreffende trap: stedenbouw en planologie in de polder. Niet alleen de natuur wordt met behulp van de rekenlineaal getransformeerd, maar ook de huizen, het stratenpatroon en ongetwijfeld ook het sociale leven. Zo wordt men beroemd, door consequent rechtlijnig te zijn. Maar ergens knelt het, ergens staat het steelpannetje van gedroomde verrassingen op een vergeten komfoor te sudderen.

\*

Nagele is volgens de principes van het Nieuwe Bouwen ingedeeld met een geometrisch lijnenspel. De huizenblokken worden door rechte straten verdeeld in hofjes, op hun beurt weer van elkaar gescheiden door lange stroken groen. Zelfs van de buitenkant is deze rigide symmetrie doorgevoerd. Om de bewoners te beschermen tegen de eenzame leegte van het achterliggende polderlandschap lieten de architecten een brede bosrand aanleggen om de dorpskern. Wie het dorp in wil rijden kan dat maar aan één wegkant. Even abrupt als de exact even hoge bomen uit het vlakke landschap omhoog schieten, verdwijnen ze ook weer. Nagele kreeg in de jaren vijftig op de tekentafel van 'De Acht', een bevlogen architectengroep met onder meer Gerrit Rietveld, een jonge Aldo van Eyck en het duo Van den Broek en Bakema. De regelzucht van 'De Acht' ging zo ver dat de toekomstige bewoners werden geselecteerd op inkomen, religie en beroep. Vijftig jaar na de bouw van Nagele is er de manifestatie *Tijd & Transformatie* waarbij acht hedendaagse kunstenaars de orde van het dorp proberen te doorbreken. Zo staat buiten Nagele het kunstwerk van Jan van den Langenberg en René Korten, twee vierkante torens van ongeveer twintig meter hoog langs de kaarsrechte polderweg. De rechter toren is gemaakt van aardappelkisten, 'the road to success' staat er met grote rode letters op. Aan de overkant staat een doorzichtige toren van bouwsteigers met het opschrift 'always under construction'. Met witte verf staat 'is' op het wegdek geschreven. Een al even frivole anomalie in het hoekige Nagele is *Grid 'n' Grope*, dat bestaat uit 48 blauwe kruisen die drijven in het kanaal dat dwars door Nagele snijdt. De kunststof kruisen zijn in een vierkant verankerd in de bodem. Maar als de wind vat op ze krijgt, dobberen de lichtgevende kruisen schots en scheef door elkaar. Toch keren ze uiteindelijk altijd terug in het oorspronkelijk grid. Net zoals Nagele misschien wel cosmetische veranderingen heeft ondergaan, maar niet wezenlijk is veranderd. [Noot 10.7]

[Noot 10.7: Jeroen Junte. Frivole afwijkingen in hoekig Nagele. de Volkskrant 01/08/03. In het naburige Kraggenburg heeft men geen kunstmanifestatie nodig om te komen tot afwijkingen die bezwaarlijk nog frivoel kunnen worden genoemd; geen Stedelijk Museum in een postkantoor maar SM in een anonieme loods.]

\*(10.4)

Over de tomeloze zendingsdrang van de Nederlanders. Over de export van het 'volcomen' landschap naar een woest en ledig gebied dat later 'de stad der steden' wordt. Over het onbeheersbare van een misverstand.

\*

In 1623 30 families sail from Holland to Manhattan to plant a colony. With them is Cryn Fredericksz, an engineer, who carries written instructions on how the town should be laid

out. Since their whole country is man-made, there are no "accidents" for the Dutch. They plan the settlement of Manhattan as if it is part of their fabricated motherland. The core of the new city is to be a pentagonal fort. Outside the fort, there are to be 12 farms laid out in a system of rectangular plots separated by ditches. But "this neat symmetrical pattern, conceived in the security and comfort of the company's offices in Amsterdam, proved unsuitable to the site on the tip of Manhattan." [Noot 10.8] A smaller fort is built; the rest of the town laid out in a relatively disorderly manner. [Noot 10.9]

[Noot 10.8: John W. Reps. The Making of Urban America. Princeton University Press. 1965. Geciteerd in Rem Koolhaas. Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan. 010 Publishers, Rotterdam, 1994.]

[Noot 10.9: Rem Koolhaas. O.c. p. 17.]

\*

Cryn Frederickz, ingenieur. Hoe zou de wereld er uit zien als Cryn een paar druppels Rembrandt in zijn bloed zou hebben gehad.

\*

Nederlanders ten voeten uit. Een rationeel plan in de achterzak. Geen 'grand design', maar eenvoudige degelijkheid. De oversteek naar een willekeurige plek op de aardbol. Handel drijven, getuigen, koloniseren. Uitvoering van het plan voor zover de omstandigheden dat toelaten, "accidents" zijn eerder onwillige personen dan een onkneedbare natuur. Tolerante en leefbare aanpassingen. Open einde. Manhattan verdwijnt in de diepvries van de Nederlandse geschiedenis en komt daar pas veel later weer uit. Dan: geweeklaag over gemiste kansen (Bouterse versus Kennedy). Maar ook: de overschatting van de eigen invloed. Het gecultiveerde misverstand: de rechthoekige weiden die worden verward met het 'grid' en de wolkenkrabbers van het latere New York. Allemaal de schuld van een ander exportproduct, Rem Koolhaas. Volgens hem is het 'grid' van New York ontleend aan de Hollandse polders. Maar nergens in Nederland is een dergelijk stratenpatroon te vinden, behalve in een paar wijken die vlak na de Tweede Wereldoorlog zijn gebouwd (en toen was New York allang verkaveld). Toen geldgebrek en een respect voor de Grote Bevrijder een hoogtepunt bereikten. Toen is het ooit geëxporteerde idee samen met Lucky Strike, Coca Cola en kauwgum als import weer ons land binnengesmokkeld.

\*

Pas in 1807 pakt New York de draad weer op.

\*

In 1807 Simeon deWitt, Gouverneur Morris and John Rutherford are commissioned to design the model that will regulate the "final and conclusive" occupancy of Manhattan. Four years later they propose - above the demarcation that separates the known from the unknowable part of the city - 12 avenues running north-south and 155 streets running east-west. With that simple action they describe a city of  $13 \times 156 = 2,028$  blocks (excluding topographical accidents): a matrix that captures, at the same time, all remaining territory and all future activity on the island. [Noot 10.10]

[Noot 10.10: Rem Koolhaas. O.c. p. 18.]

\*

Het misverstand is definitief, men neemt aan dat het Nederlandse poldermodel zich heeft getransformeerd tot het stratenpatroon van Manhattan. New York en het hele achterland zouden het Nederlandse grid hebben geaccepteerd als het corset dat het leven op straat in toom moet houden. <dat is ook de reden dat Amerikanen zo'n moeite hebben met het Nederlandse gedoogbeleid, zij eisen dat de Nederlanders zichzelf ook in een knellend keurslijf hijsen> Geen wonder (small wonder) dat er dan nog maar één uitweg overblijft: omhoog. The sky becomes the limit. Voor de mentaal benodigde variatie moeten de gebouwen in hoogte allemaal van elkaar verschillen. Maar zover is het nog niet. De inwoners van New York hebben op dat moment onvoldoende lucht in de longen om de wolkenkrabbende balonnen op te blazen. Eerst moet de natie aaneen worden gesmeed, pas dan kan de adelaar zich verheffen.

\* (10.5)

Op het oude continent kraait ergens een haan. Het defilé begint, banieren zwaaien, leuzen weerklinken. De dictatuur van de vooruitgang, van de techniek, van de angst voor vreemde smetten, van de angst voor de chaos van het tandeloos gepeupel.

\*

De in Parijs geboren Georges-Eugène Haussmann beschreef in 1826 heel minutieus zijn dagelijkse wandeling naar school, van de St. Augustin kerk naar het plein voor het Panthéon. Uit zijn beschrijving bleek diepe weerzin tegen de buurten die hij dagelijks moest doorkruisen en waarvoor hij woorden gebruikte als 'haveloos', 'schandelijk', 'onterend', 'miserabel' en 'een riool'. Het was een wandeling door de tijd, van de middeleeuwen naar het achttiende eeuwse Parijs, van smerigheid naar orde, van gotiek naar classicisme. De kronkelige, smalle straatjes en oude gebouwen konden hem in geen enkel opzicht bekoren. De toestroom van paupers uit de provincie, door Haussmann minachtend nomaden genoemd, had de Franse hoofdstad uit z'n krachten doen groeien. De bevolking steeg van nauwelijks een half miljoen in 1815 naar een miljoen in 1848 en bijna twee miljoen in 1870. In de stedelijke idealen, de ruimtelijke ordening en de esthetische principes van het Bordeaux van Marquis de Tourny vond Haussmann een model voor de ideale, monumentale stad volgens het Franse classicisme dat hij voor ogen had. Net als Tourny was Haussmann bezeten van ordening en systematisering. Wat architectuur betreft volgde Haussmann zijn overtuiging dat schoonheid de techniek volgt en daarom omringde hij zich met ingenieurs. Voor zover architecten werden ingeschakeld (de meest originele architecten werkten overigens niet voor Haussmann) hielden zij zich aan de principes van het Franse classicisme: symmetrie, evenwicht en regelmaat.

In krap zeventien jaar, tussen 1852 en 1869, verbouwde Haussmann de verpauperde, ongezonde middeleeuwse stad met z'n donkere kronkelige straatjes en stinkende open riolen tot een moderne metropool met brede boulevards, weidse pleinen, riolering en stromend water. Haussmann gaf openbare monumenten en pleinen nadrukkelijk een rol in de krachtige ordening van de ruimte waarmee hij het verwarrende, stedelijke leven onder de knie probeerde te krijgen. Etoile, Place de la Bastille, Place de la Concorde, Place d'Italie, Place de la République waren zijn knooppunten in het weefsel van zichtlijnen dat het partituur vormde voor zijn magistrale stedelijke composities. [Noot 10.11]

[Noot 10.11: Max van Rooy. Haussmann: baron van de boulevards. Naar aanleiding van de biografie van David P. Jordan. Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann. Free Press 1995. NRC Handelsblad 18/03/95. Philip Freriks. Stad van de technocraat. Recensie van Jordan (o.c.) en van Bernard Marchand. Paris, histoire d'une ville. Editions du Seuil. de Volkskrant 04/03/95.]

\*

Alles heeft zijn prijs. Vooruitgang in de eerste plaats. Zijn requisitoir.

\*

Eerste aanklacht. 'Haussmann bouwde voor de beter gesitueerde burger. De gewone man kon zich een woning in het centrum met geen mogelijkheid veroorloven. Hij moest naar elders en kwam in de oostelijk gelegen buitenwijken terecht.' Sociale tweedeling. Polarisatie. Tweede aanklacht. De 'Archimedes van de stedelijke financiering' onteigende talloze percelen, waardoor de grondprijzen enorm stegen. Het zou tot 1929 <een goed wijnjaar> duren voor de overheid het Parijs van Haussmann had afbetaald. Speculatie. Het drijfzand van het grote geld. Derde aanklacht. Haussmann gebruikte echter slechts een deel van de onteigende grond voor zijn plannen en verkocht de resterende percelen. Waar bleef de opbrengst. Mist. Hebben zakkenvullers wel eens een gat in hun hand. Vierde aanklacht. 'Bij herhaling van de massale hoofdvorm werden details of ornamenten steeds anders gemaakt, een werkwijze die in de Beaux-Arts traditie is terug te vinden en die Haussmann ook liet toepassen op het beroemde straatmeubilair waarmee Parijs in de tweede helft van de vorige eeuw overvloedig werd ingericht. In massaproductie werden bijvoorbeeld 78 variaties ontwikkeld op zeven verschillende basistypen van een gaslantaarn.' Haussmann, nomen est omen, zeg maar huisman, de mens als huisman. Niet alleen de fysieke omgeving van straat en stad wordt tot hapklare brokken getrimd, maar ook de mentale omgeving wordt in regelmaat en symmetrie verpakt. Voorspelbaar. Saai. Vijfde aanklacht. 'Zijn beroemde boulevards werden als kaarsrechte lijnen door het oude kronkelige Parijs van Balzac en Hugo gelegd, omdat 'kogels niet weten hoe je de eerste straat rechts moet nemen', zoals het liberale oppositielid Ernest Picard het uitdrukte.' <ook de schuld van TNO, die pas aan het einde van de 20e eeuw komt met geweren die om een hoekje kunnen schieten; hoe zou Parijs, om niet te zeggen de wereld, er uit zien wanneer die uitvinding twee, drie eeuwen eerder zou zijn gedaan> Stedebouw vanuit strategische motieven; 'vrijstaande overheidsgebouwen ter wille van hun verdedigbaarheid en brede boulevards voor de verplaatsbaarheid van legers.' Angst voor het gepeupel, voor revolutie. Heeft niet mogen baten. 'De opstand, de Commune, barricaden overal, de boulevards hielpen niet voor de verdediging, het kostte de troepen van Thiers een week, waarbij ongeveer 35.000 doden vielen. Haussmann vluchtte naar Italië, verbleef vervolgens in zijn huis in Bordeaux en wijdde geen woord aan het drama in zijn latere memoires.' Zesde aanklacht. Haussmann liet zelfs zijn eigen geboortehuis slopen. Klinkt als het weghalen van de baarmoeder bij zijn eigen moeder, het ontkennen van zijn eigen ontstaansgeschiedenis. Weinig sublimatie in deze destructiedrift. Zevende aanklacht. De aanstichter van dit alles voor de spiegel. Een eenvoudige optelsom van de ware telkwelduivel. 'Autoritaire technocraat, hardvochtige opportunist, slopersartiest, verstoken van cultuur en smaak, met minachting voor architecten, imperialist van geboorte, hooghartig bureaucratisch genie, onuitstaanbaar heerschappij.' [Noot 10.12] <Haussmann, I presume>

[Noot 10.12: Zie 10.11.]



\*

Hoeveel leed kan een spiegel verdragen. Die Fransen. Grandeur als onvertaalbaar woord. Wat niet meer geldt voor jaloezie. Tant pis pour les Hollandais. Wat zou Haussmann van het heringerichte Museumplein in Amsterdam vinden.

\* (10.6)

De eeuw van het massatoerisme is aangebroken. Ook hij gaat weer op reis, over de oceaan, terug naar het oer-gedrocht van de moderne stad, met gemengde gevoelens.

\*

Fascinatie enerzijds. De kleine ziel voelt zich groots bovenop de berg, de pyramide, de wolkenkrabber. Als ooit een gebouw is gebouwd, dan is het wel het Empire State Building. Laag voor laag stapelt zich de fascinatie. Op die plek, op de hoogste plek daarvan, kiest hij zijn levenslocatie. Hij vraagt haar. Nooit meer nomade. Hoe heeft hij deze hoogte kunnen bereiken.

\*

Hij wordt wakker in een nieuw leven, hij kijkt om zich heen en ziet opnieuw het raster dat Koolhaas heeft betoverd <en omgekeerd>. Het radicale raster dat elke epoeche een dimensie aan zichzelf toevoegt. Totdat het hopeloos verdwaalt in zichzelf. Verval, verloedering, verloochening.

\*

The Grid is, above all, a conceptual speculation. In spite of its apparent neutrality, it implies an intellectual program for the island: in its indifference to topography, to what exists, it claims the superiority of mental construction over reality. The plotting of its streets and blocks announces that the subjugation, if not obliteration, of nature is its true ambition. All blocks are the same; their equivalence invalidates, at once, all the systems of articulation and differentiation that have guided the design of traditional cities. The Grid makes the history of architecture and all previous lessons of urbanism irrelevant. It forces Manhattan's builders to develop a new system of formal values, to invent strategies for the distinction of one block from another. The Grid's two-dimensional discipline also creates undreamt-of freedom for three-dimensional anarchy. With its imposition, Manhattan is forever immunized against any (further) totalitarian intervention. In the single block - the largest possible area that can fall under architectural control - it develops a maximum unit of urbanistic Ego.

Beyond a certain critical mass each structure becomes a monument, or at least raises that expectation through its size alone, even if the sum or the nature of the individual activities it accomodates does not deserve a monumental expression. This category of monuments presents a radical, morally traumatic break with the conventions of symbolism: its physical manifestation does not represent an abstract ideal, an institution of exceptional importance, a three-dimensional, readable articulation of a social hierarchy, a memorial; it merely *is* itself and through sheer volume it cannot avoid being a symbol - an empty one, available for meaning as a billboard is for advertisement. It is a solipsism, celebrating only the fact of

its disproportionate existence, the shamelessness of its own process of creation. This monument of the 20th century is the *Automonument*, and its purest manifestation is the Skyscraper. [Noot 10.13]

[Noot 10.13: Rem Koolhaas. O.c. pp. 20,100.]

\*

Koolhaas laveert doelloos tussen de klippen van lyriek en afschuw. Maar dit zou toch de essentie moeten zijn. Wanneer de mens niet wordt gehinderd door natuurlijke of sociale obstakels schiet zijn fantasie tekort om een betekenisvolle omgeving te creëren. Uiteindelijk is het Grid een symbool van een vermeende overwinning, niet zo zeer op de grilligheden van de natuur, op de schepping, op god, maar op de tand des tijds, de erosie, die als dronken hamster aan de aardkloot knaagt. Het Grid is bevroren tijd, het Grid is gestolde doodsangst.

\*

Nog even graaien in de grabbelton.

\*

The Manhattan Grid, this apotheosis of the gridiron, with its simple appeal to unsophisticated minds (Reps) ... Manhattanism is the urbanistic doctrine that suspends irreconcilable differences between mutually exclusive positions (Koolhaas) ... In New York one falls too easily in the habit of working without thinking on account of the amount of work that there is to do (Hood) ... No time for consciousness (Koolhaas) ... Now let's streamline Men and Women. The ears would be turned around, slotted and streamlined to the head. Hair would be used only for accent and decoration. The nose would be streamlined. What poets and philosophers have called the eternal fitness of things is the objective of streamlining. (Alexis de Sakhnoffsky) ... In a culture that creates congestion on all possible levels, streamlining equals progress. (Koolhaas) <een plaatje toont een vrouw met een volledig symmetrisch kapsel> [Noot 10.14]

[Noot 10.14: Rem Koolhaas. O.c. p. 18, 162, 230.]

\*

Het gaat al eerder mis, maar opeens wordt dat manifest.

\*

Consolidated Edison - Manhattan's electricity generator - has its own pavilion at the 1939 World's Fair, *City of Light*. The City of Light is a model of Manhattan that compresses the Metropolis' 24-hour cycle of day and night into 24 minutes. But beyond this 1,000 percent intensification of life in the Metropolis, the model exhibits an even more disturbing innovation. Manhattan has been bent. The spine of the Grid has been forced into a slight curve. Among the multiple anxieties of the late thirties, Manhattanisms runs out of time; the definitive Manhattan can only be realized *as a model*. This model is a simulacrum of the Culture of Congestion *completed*; its presence at the Fair suggests that Manhattan itself is doomed to remain an imperfect approximation of its theoretical model - this exhibit - which

presents Manhattan as a city not of matter but of light, traveling along the cosmic curve of relativity. [Noot 10.15]

[Noot 10.15: Rem Koolhaas. O.c. p. 283.]

\*

New York en relativiteit verdragen elkaar niet, netzomin als het Grid een kromme kan herbergen. De natuur overwint het Grid. Het verval zet in.

\*

Toegift. In New York loopt een Hamlet rond.

\*

Harrison's oeuvre (Rockefeller Center, Perisphere, City of Light, X-City, UN, Alcoa, Corning, La Guardia, Lincoln Center) is a secret - and perhaps even agonized - dialectic between the rectangle and the kidney shape, between rigidity and freedom. His first architectural impulse, derived from the Modernism of, for instance, Calder, Léger, Arp - all his friends - is always to propose some curvilinear antithesis to the rigidity of Manhattan. But then this liberating impulse surrenders to the implacable logic of the Grid: the free form is forced back uncomfortably to the conformity of the rectangle. Only his curve remains a fossil of the freer language. That curve is Harrison's theme, the discrete signature of his loyalties divided between the old and the new. Always juxtaposed against the inhumanity of the Grid, he posits his own *limp curve of humanism*. [Noot 10.16]

[Noot 10.16. Rem Koolhaas. O.c. p. 289.]

\*

Tijd voor een goed gesprek. Locaal tarief.

\*

*Eindelijk. Ik heb je vandaag al tien keer gebeld. Waar was je ...*

Heel even stekt zijn adem. Hij wankelt, voorover, achterover. Dan gaat hij zitten op de chaise longue van Le Corbusier.

*Ik heb ... ik heb je de hele dag gevoeld ...*

Hij glimlacht. De wijsvinger van zijn rechterhand glijdt langzaam over de citruspers van Philippe Starck, van de bolle top naar beneden, naar de scherpe punt. Hij maakt een kras in zijn nagel.

*Overal dacht ik je te zien. Thuis, op straat, in de metro, in de studio ...*

Zijn ogen volgen de passen van hun laatste dans, haar laatste dans, glijden via de boekenkast van Ettore Sottsass naar het plafond en verliezen daar hun concentratie in de ronddraaiende ventilator.

*Ik heb zo iets nog nooit meegemaakt ... ik weet niet hoe ik het moet zeggen ...*

Hij gaat liggen. Met zijn hoofd maakt hij kleine ronddraaiende bewegingen, hij probeert gelijke tred te houden met de ventilator.

*Misschien reageerde ik wat overdreven, maar ik kan je niet missen ...*

Hij verstart even. Spelen, hij moet spelen. Hij doet alsof hij ongevraagd een rolletje ansjovis in zijn mond krijgt geduwd. Hij ziet zijn gelaatstreken voor zich. Hij gaat weer rechtop zitten.

*Weet je, ik heb vanmiddag allerlei kleren gekocht ... vandaag viel ik op geel ... knalgeel ...*

Zijn ogen vallen op de boeken die zij gisteren, met een glas in haar hand, heeft doorgebladerd. Orde, hij moet orde herstellen. Hij neemt de telefoon in zijn linkerhand en legt de boeken een voor een voor zich neer.

*De verkoper moest er om lachen ... hij heeft de hele winkel voor me over hoop gehaald ...*

Hij bouwt een keurige toren: Brancusi (Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati; Harry N. Abrams; New York; 1987), Photographs and Notebooks (Bruce Chatwin; Jonathan Cape; London; 1993), Jungle Fever (Jean-Paul Goude; edited by Harold Hayes; Xavier Moreau; New York; 1982), The White Men. The first response of aboriginal peoples to the white man (Julia Blackburn; Orbis; London; 1979), Life at the limits (Walter Kaufman; Reader's Digest/McGraw-Hill; New York; 1978).

*Hoor je me ... Zeg eens iets aardigs tegen me ...*

De toren is klaar. Hij ziet hoe hij de telefoon zacht bovenop de stapel boeken legt en naar de badkamer loopt voor een verkwikkende douche.

\*

De zoekers naar orde, regelmaat en systematiek. Hij is een bekende vertegenwoordiger van de groep perfectionisten. Ook bij hem werkt de gedachtemolen, waarin de onderdelen orde, overzicht, symmetrie en precisie voortdurend ronddraaien. Belangrijk daarbij is het onderscheid tussen orde en netheid. Onder netheid verstaan we het gedrag van mensen in hun gehele bestaan. Een net mens is in 't algemeen netjes in alles. En daarin verschilt hij van de opruimmaniak, wiens orde en netheid zich voornamelijk op één terrein beweegt: de orde en netheid in de schuur, in de kelder of bij de postzegels. Op andere terreinen kan hij zelfs buitengewoon wanordelijk zijn. Zijn orde is niet gericht op de netheid, nee, hem gaat het voornamelijk om het abstracte van het ordenen en systematiseren: er is iets wat geperfectioneerd kan worden. Bepalend is of door dat nieuwe systeem een beter overzicht en meer symmetrie bereikt kan worden. [Noot 10.17]

[Noot 10.17: Ulrike Zöllner. De kunst om niet perfect te zijn. Kok. Kampen. 2001, pp. 27-28.]

\*

Uitsmijter.

\*

In terms of structure, his book is an asymmetric reflection of Koolhaas' best-seller which is a simulacrum of urban life in Manhattan's Grid: a collection of quotations and annotations whose proximity and juxtaposition undermine their separate meanings. The book chronicles the permutations of symmetry as an explicit rather than implied doctrine. Each chapter shows the progression (and subsequent decline) of symmetry's determination to remove its form principles as far from the natural as humanly possible. [Noot 10.18]

[Noot 10.18: Moet natuurlijk zijn: In terms of structure, this book is a simulacrum of Manhattan's Grid: a collection of blocks whose proximity and juxtaposition reinforce their separate meanings. The first four blocks [Coney Island, The Skyscraper, Rockefeller Center and Europeans] chronicle the permutations of Manhattanism as an implied rather than explicit doctrine. They show the progression (and subsequent decline) of Manhattan's determination to remove its territory as far from the natural as humanly possible. Rem Koolhaas. O.c. p. 11.]

\* (10.7)

Het schilderij Victory Boogie Woogie wordt gezien als een logisch eindpunt - en tegelijk een hoogtepunt - in de artistieke ontwikkeling van Mondriaan. De dynamiek van Manhattan zou Mondriaan de beslissende impuls hebben gegeven om zijn impasse, zijn steeds sterielere wordende vlakverdeling, zijn onbevattelijk persoonlijk isolement, te doorbreken. Manhattan en Mondriaan hebben beide belang bij deze mythe. Zonder Manhattan zou Mondriaan wellicht als een voorloper van Vasarely in de kunstboeken zijn gekomen en zonder Mondriaan zou Manhattan als een naargeestige metropool worden onthouden, een verlepte stad die de creativiteit mist om af te rekenen met het verleden. Op deze wijze heeft Mondriaan de bevestiging van het verval van Manhattan met enkele decennia vertraagd. Hoe onafwendbaar is de geschiedenis. Hoe zou Victory Boogie Woogie er uit hebben gezien als Mondriaan niet het winkeltje had ontdekt waar hij het garen kocht waarmee hij de lijzige jazz-tonen vorm kon geven in een lijnenspel dat de basis vormde voor zijn laatste schilderijen. Hoe zou New York er uit hebben gezien als Mondriaan het pleidooi van Van Doesburg voor de spannende diagonaal niet zou hebben verketterd. Mondriaan als de asymmetrische variant van Haussmann.

\* (10.8)

De jager-verzamelaar moet met voedsel thuis komen. Als de stad zich laaft aan haar zelfbevestigende steriliteit, dan moet de jager-verzamelaar naar buiten, terug naar de natuur, waar de vogels atonaal fluiten.

\*

One of Richard Long's earliest works, constructed in 1967, was a line of water in cut turf, slowly seeping into the earth. Only recently, in the Zanskar mountains of Ladakh, he made lines by pouring water on gravel. They disappeared in the warmth of the sun. His fascination with water has been constant and, like stone and wood, water has frequently been a material. There is a beautiful symmetry here: where land ends, water begins. The surface of the earth, which is Richard Long's working ground, consists of land and water. And above water and land, the air. Of course the work of Richard Long is not methodical in

its involvement with these three universal elements but there is, it seems, a strong awareness, all the time, of the fact that land and water are closely joined, interdependent opposites [Noot 10.19].

[Noot 10.19: R.H. Fuchs. Richard Long. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Thames and Hudson. London. 1986, p. 230.]

\*

I like to use the symmetry of patterns between time, places and time, between distance and time, between stones and distance, between time and stones. I choose lines and circles because they do the job [Noot 10.20].

[Noot 10.20: R.H. Fuchs. O.c. p. 236.]

\*

Is dat het lot van bewondering. Eerst de fascinatie. Voor de vorser, de nomade, de wetenschapper, de onderzoeker, die zijn eigen lijnen trekt, op zelf ontdekte plaatsen zijn rituele dans uitvoert en tot slot zijn signatuur achterlaat in een verlaten landschap. Grote zwart-wit foto's als troost, als geschenken voor de voorzichtige museumbezoeker die een denkbeeldige Klettersteig uitvoert op de geconstrueerde rotsformaties. Maar na vele tochten vraagt de jager zich af waar de buit verstopt zit. Zijn ogen worden allengs minder gefixeerd door de steeds esthetischer handtekeningen. My art is in the nature of things, zegt Long, maar in feite wil hij graag iets aan de natuur teruggeven wat zij nooit heeft gehad en dus ook nooit heeft gemist. In rechte lijnen door een landschap lopen is een affront voor de natuur, een conceptuele dwaling, het bewijs van een extreme zucht naar planning en orde en overheersing. Als Long het contrast tussen de grilligheid van de natuur en de planmatige inventiviteit van de mens wil aangeven kan hij volstaan met de foto van een snelweg in een berglandschap. Zie de eerste de beste autoreclame. Fuchs treedt bij deze wandelingen, met recht een "loopbaan", op als de schandknaap, pardon, schildknaap, van de ANWB, als de romantische zoeker naar niet-methodische vormen van betrokkenheid.

\*

Roody, wat dacht je er van als we nu eens in de richting van Baambrugge lopen. Een 6,9 kilometer wandeling onder de rook van Amsterdam. Wind. Regen. Knotwilg. Regen. Knotwilg. Motregen. In eindeloze variaties. Ja prima, Ritchie. Ik hou wel van een flinke ochtendwandeling. Wat vind je trouwens van mijn nieuwe rugzak. Die ziet er mooi uit, Roody, hij staat je heel parmantig. Een goed tegenwicht voor je kunsthistorisch concentraat ter hoogte van je navel. Vooral dat asymmetrische element, die cross-over, vind ik erg fraai. Ja, vind je dat. Mijn zakelijk manager heeft hem speciaal voor mij gekocht. Haha, sta je nog steeds onder curatele. Nou, dat valt wel mee de laatste tijd. Als dat verstofte nest van oude meesters 453 miljoen krijgt voor een face-lift, dan mag ik toch wel een jaarlijks tekort van een paar grijpstuivers hebben. Bovendien heeft deze rugzak vier compartimenten. In elk compartiment heb ik een boek gestopt over de meest belangrijke kunstenaars van deze eeuw. Kounellis, dat boek met die zwarte kaft, ruikt een beetje naar teer van oude vissersboten. Baselitz, dat boek heb ik voor de grap op z'n kop in mijn rugzak gezet. Birza, het eerste boek dat is gedrukt op groene gel, ongrijpbaar en totaal vormloos. En natuurlijk Long, dat heb ik zelf geschreven. Omdat de vier compartimenten allemaal tegen elkaar aan liggen, kan ik telkens nieuwe opposities bedenken, die ik terug in mijn eigen dorpskerk kan

gebruiken bij het inrichten van tentoonstellingen. Nou Roody, je moet niet zo principieel doen over die tegenstellingen. Het gaat gewoon om zintuigelijke ervaringen, zoals aarde, water, lucht en vuur alles in zich hebben. Waar is dat vuur eigenlijk gebleven. Hoe zit dat ook al weer met die elementen. Daar heb ik nou geen boodschap aan, Ritchie. Ik zweet als een postpaard door jouw tempo. Maak eens een vuurtje, dan kan ik mijn sigaar aansteken. Waar blijft dat verdomde Baambrugge nou. Rustig Roodie, ga maar even zitten, daar aan de slootkant. Veeg dat zweet af met die zijden zakdoek van je. Ik ga even de twijgen van deze knotwilg vlechten tot een rasta-kapsel.

\* (10.9)

Het grootste misverstand. Het natste tranendal. Het vurigste inferno. Het smerigste gedachtengoed. Ubi patria, ibi bene. Hoevelen hebben dit niet verkondigd. Hoevelen hebben niet blind achter het vaandel van de eigen naargeestigheid, bekrompenheid, vreemdelingenangst en rassenhaat gemarcheerd. Hoevelen hebben niet geloofd in historisch twijfelachtige symbolen, anderen uitsluitende systemen, gestrekte armen, waar souplesse, gastvrijheid, tolerantie, beschaving en creativiteit geen kans meer krijgen. Het misverstand van de jagers die angstige ogen, kinderlijken en voorgoed geschonden biografieën verzamelen en zich wentelen in zelfverheerlijking en zelfbevestiging. Maar waar ligt eigenlijk de grens. Think global, act local. Home sweet home. Oost west, thuis best. Résidence. Interiors. VT/Wonen. Gamma. Benetton. Pijnlijk dichtbij. De symmetrie van het eigen gelijk weerspiegelt zich in de structuur van de eigen achtertuin. Not in my backyard.

Hier past ook het verhaal van 11 september 2001, wanneer Manhattan wordt opgeschrikt door de inverse variant van de universele McDonald's toerist: de terrorist die zich overal ter wereld thuisvoelt zolang hij maar dood en verderf kan consumeren, de onmens die niet de prediker is van de lof der asymmetrie maar van de orthodoxe symmetrie van de kaäba, de vernietiger die ongewenste dilemma's nieuw leven inblaast. <zie ook paragraaf 18.2>

\*

Geen land geschikter dan Amerika, geen stad beter dan New York om er de tentoonstelling "Living inside the grid" te organiseren: een expositie over ordeningsmodellen en structuren. Manhattan is het grid waar iedereen de weg weet. Toonbeeld van orde en overzicht. Maar ook van macht en controle. Geen stad die daarvan een beter symbool is. Reden: Amerikanen houden niet van verrassingen. Wie denkt dat Duitsers en Zwitsers controlefreaks zijn, moet eens naar Amerika afreizen. Als enig overgebleven supermacht wil het graag de touwtjes in handen hebben. Zeker na "Nine Eleven", het product van verrassing en spontaniteit, alles waar Amerikanen zo'n afkeer van hebben. [Noot 10.21]

[Noot 10.21: Herstelbaar verbeterd citaat. Rutger Pontzen. Have a nice day. Vaste patronen in het New Museum of Contemporary Art in New York. de Volkskrant 08/05/03. Vanwege de - overigens onterechte - negatieve connotatie die aan het begrip is verbonden, wordt hier niet nader ingegaan op het fenomeen van de asymmetrische oorlogsvoering, waartoe onder andere de strijd tussen democratische natie-staten en het nieuwe internationale terrorisme wordt gerekend. Dat leidt tot het volgende voorstel voor het Fonds voor Bijzondere Journalistieke Projecten: een interview met tuinman Rob de Wijk van landgoed Clingendael en hem de vraag voorleggen of er zoiets bestaat als 'symmetrische oorlogsvoering', wat de kenmerken daarvan zijn en waarom hij oorlog voeren ziet als een 'kunst'. Zou hij werkelijk zijn blijven steken op het niveau van tinnen soldaatjes op een stoffige zolderkamer,

vraagteken. Zie de Volkskrant 22/03/03: "Rob de Wijk was zittenblijver op de mavo, maar knokte terug."]

\* (10.10)

Nederland wordt, ogenschijnlijk, door heel andere zaken gepreoccupeerd. Nederland zet, na het eeuwenlange kneden van de natuur, ook de volgende stap: de terugkeer. Het toverwoord luidt: natuurontwikkeling. Vanuit het eendimensionale denken en het tweedimensionale landschap terug naar de meerdimensionale onvoorspelbaarheid van de natuur. Elke ontwikkeling heeft zijn profeet, zieners die het proces schragen, stimuleren, sturen, als een kapitein op een platbodem die enthousiast naar een tyfoon in de Stille Zuidzee wordt gemanoeuvreerd.

\*

Als mensen zeggen dat zij hun toevlucht zoeken tot echte natuur om zich te laven aan de oorsprong van het leven, klinkt daarin het terugverlangen naar het verloren paradijs - niet naar de wildernis, die vol bedreigende overvloed en chaos is, maar naar de gestoffeerde, weldoorvoede, ongevaarlijke Hof van Eden. Het verloren paradijs wordt voorgesteld als puur natuur in harmonie, als een parklandschap waarin de mens zich wrijvingsloos voegt. Daar komt geen tuinman aan te pas, er is alleen maar natuur - maar wel een gedomesticeerde natuur. Als er ergens harmonie is, ligt die aan de ordelijke cultuurkant, niet in de wildernis, die Tacitus al beschreef als *universum tamen silvis horrida aut paludibus foeda* (grotendeels stekelige bossen en ongezond drasland). De Romeinen trokken een scherpe scheidslijn tussen cultuur en natuur. Cultuur stond voor orde, natuur was wildernis en in de wildernis woonden de barbaren. Zodra een harmonieus natuur/cultuurbeeld wordt opgehangen, wordt een onlosmakelijke duistere kant verdonkeremaand. In tegenstelling tot het paradijs wordt de natuur voorgestuwd door brandende lust. Wie van het lijden in de natuur verlost wil worden, zal de lust vaarwel moeten zeggen. [Noot 10.22]

[Noot 10.22: Tracy Metz O.c. pp. 112-113. Interview met de landschapsfilosoof Petran Kockelkoren.]

\*

De jager wordt planoloog. De planoloog raakt in een mid-life crisis, verstopt zich in een cocon en wordt als landschapsfilosoof herboren. Een filosoof is een kunstenaar. Een kunstenaar wil gevaarlijk leven, voorbij goed en kwaad, dedomesticatie. En aldus geschiedde het dat brave Schotse Hooglanders verwilderde uiterwaarden worden ingejaagd. Goed te zien vanaf het nabijgelegen Park & Ride carrousel. Laarzen te leen bij de McDonald's vestiging, vermeldt de ANWB-paddestoel.

\*

What's new. Het droogmalen van land wordt in Nederland gezien als een verovering op de zee. Beter gezegd: een herovering. Alsof die zee een onschuldig landschap heeft opgeslokt. Hoogste tijd voor een historische dimensie. Han Lörzing over de plas Broekvelden bij Reeuwijk. "Die plas was eerst een binnenzee, die langzaam verlandde tot een veenmoeras. Nadat het veen was afgegraven, ontstond er een plas, die vervolgens werd drooggemalen en als weidepolder in gebruik werd genomen. Daar is later zand gewonnen, waarna het



opnieuw een plas werd. Broekvelden laat het Nederlandse landschap in al zijn veranderlijkheid zien - een landschap met een bijna kameleontisch vermogen om zich door de eeuwen heen telkens weer een nieuwe gedaante aan te nemen. Op Broekvelden heeft de ene functie steeds de vorige vervangen, als opeenvolgende lagen in de tijd. Nederland is heel goed in het op elkaar leggen van lagen in de ruimte." [Noot 10.23]

[Noot 10.23: Han Lörzing. De angst voor het nieuwe landschap. Geciteerd in Tracy Metz O.c. pp. 184-185. Een modieuze variant hiervan is de aandacht voor het nieuwe begrip 'tussenland', braakland, restland, land in een planologisch vacuüm, gestimuleerd door godbeterhet, het even modieuze Ruimtelijk Planbureau. Maartje Somers. Rechtdoor naar Velgenland. De ongeordende schoonheid van de rommelterreintjes. NRC Handelsblad 26/09/03.]

\* (10.11)

Nederland heeft de Victory Boogie Woogie heroverd op de Amerikanen. Een gewezen hooglander op een verlaten uiterwaarde. Opnieuw voelen de Europeanen zich superieur. Kousbroek gaat gerustgesteld slapen. Metz: Downtown New York verkeert in een depressie. Een kwart van de dertig miljoen vierkante meter kantoorruimte staat leeg. Tevergeefs probeert men de monocultuur van kantoren te doorbreken. [Noot 10.24] Hoogste tijd om een Nederlandse landschapsfilosoof naar New York te sturen, betaald door het Ministerie van Ontwikkelingssamenwerking.

[Noot 10.24: Tracy Metz. De depressie van Downtown. Het oudste deel van New York wordt opnieuw uitgevonden. NRC Handelsblad 26/07/96.]

\* (10.12)

Begin jaren zestig. Hij is vlakbij het weiland achter het huis. De straat loopt dood, nog steeds trouwens. Het is er heerlijk rustig. Er gebeurt iets, jongens, oudere jongens waren het, lopen in het weiland. Hij moet mee, hij wil mee. Over de sloot ligt een balk, hij zou er over heen kunnen lopen, naar het weiland, maar de balk is smal en de hoogte gapend. Hij schuift voetje voor voetje over het eerste stuk, de jongens lopen door, hij neemt een paar grote stappen. De balk blijkt glibberig, groen uitgeslagen. Hij glijdt uit. Zijn been, zijn rechterbeen, schuurt langs de paal en verdwijnt in het niets. Hij stuitert met zijn ballen op de balk, veert even omhoog en draait daarna als een gymnast 180 graden totdat hij een zachte landing maakt in de sloot. Zwarte, zuigende modder. Warme, weldadige oersoep. De jongens zijn uit het zicht verdwenen. In een foetushouding drijft hij omhoog. Zonder iets te zeggen klimt hij uit de sloot, over de rood-witte afzetting van de doodlopende weg, en gaat snel op zijn fiets naar huis. Zijn stinkende broek plakt aan zijn benen. Hij bloedt. Eenmaal thuis is zijn moeder afwezig. Hij wordt in bad gestopt door zijn Amerikaanse buurvrouw. Valse schaamte over zijn ontluikende mannelijkheid. Hij weet dat hij dat werelddeel nooit meer onbekommerd tegemoet kan treden.

\*



## Entr'acte 11

In de ontwerppraktijk en in gesprekken over architectuur wordt een aantal termen regelmatig, en in een min-of-meer vaste relatie tot elkaar gebruikt; meestal noemt men die termen 'architectuurbegrippen' en zij vormen de kern van het traditionele denken over architectuur. Het traditionele van hun karakter blijkt bij voorbeeld uit het feit dat vele van die begrippen reeds in het werk van Vitruvius worden gebruikt, zoals *symmetria*, *eurythmia* (verhoudingen) en *decor* (gepastheid, men zou kunnen zeggen: hiërarchie). Andere begrippen hebben achterhaalbaar nog oudere bronnen in een meer algemene filosofische samenhang, met name bij de Griekse wijsgeren: ruimte, orde, vorm, geometrie bij voorbeeld. En deze en andere architectuurbegrippen verkregen in latere kultuurperioden -de renaissance, de verlichting, de 19-de eeuw of het Nieuwe Bouwen- toegevoegde of nieuwe betekenissen. Door dat lange gebruik, door verschillen in definitie en interpretatie en door onevenwichtige aandacht voor sommige begrippen in bepaald werk, bepaalde tijden of bepaalde stijlen, kan men niet meer spreken van een sluitend systeem van architectuurbegrippen dat de architectuurpraktijk in alle omstandigheden ten dienste staat. [Noot E.11]

[Noot E.11: Ted de Jong. De structurele samenhang van architectuurbegrippen. De mogelijkheid tot een generatieve systematiek in de architectonische vormleer. Delftse Universitaire Pers. Delft. 1987, pp. 13-14. Heerlijk maar ook verbijsterend naïef. Het geloof in een definitieve beschrijving van begrippen. Ongehoord brutaal. Het vertrouwen in een algemene acceptatie van die beschrijving. Ongekend aanmatigend. De gedachte dat alleen door nader onderzoek die beschrijving wijzigingen zou kunnen ondergaan. Schoolmeesterachtig. Dat verlangen naar een kwalitatieve ondergrens van de discussie. Ahistorisch, karakterloos. Nieuw bij oud in een bestaande samenhang. Imperialistisch. Die drang naar gewenste ontwikkelingen. Angst voor verrassingen.]



**11**

**NATURA ARCHITECTURAE MAGISTRA**

\* (11.1)

Waar het goed is, daar is zijn vaderland, daar bouwt hij zich een huis. Een grot om in te schuilen, een baarmoeder om zich te ontwikkelen. Na enige tijd kijkt hij om zich heen. Het is een merkwaardig huis geworden, stelt hij vast. Hij start een verkenningstocht door zijn huis. Hij volgt de trap omhoog en verdwaalt, niet voor het eerst, niet voor het laatst. Hij loopt verder omhoog, naar het zonlicht.

\* (11.2)

I have forgotten the man I was before; I follow the detested path of monotonous walls that is my destiny. Straight galleries that, after years, curve into secret circles. Parapets that the usury of the days has cracked. [Noot 11.1]

[Noot 11.1: Jorge Luis Borges. In Praise of Darkness. In: In Praise of Darkness (1969). Pamflet bij de expositie over Jorge Luis Borges in het ICA. Amsterdam. 1991.]

\*

Op de zolder van zijn huis vindt hij een maquette <vereeuwigd leven, ambachtelijk feest> en een tekening, axonometrie geheten <gestold vacuüm, conceptuele begraafplaats> die wanhopig de sprong van twee naar drie naar vier dimensies, naar het leven, probeert te maken. Kwestie van verbeelding.

\*

Voor het driehoekige terrein waar tot voor kort 'Het Witte Dorp' van J.J.P. Oud stond, maakte DKV een ontwerp dat net als dat van Oud bestaat uit ringen kleinschalige bebouwing rond een dorpsplein. Op verschillende plaatsen is de bebouwing hoger, waarmee de hoofdas, het plein en de informele routes worden geaccentueerd en bovendien de symmetrie wordt gerelativeerd. [Noot 11.2]

[Noot 11.2: Hans Ibelings. Modernisme zonder dogma. Een jongere generatie architecten in Nederland. Nederlands Architectuurinstituut & Rijksdienst Beeldende Kunst. Rotterdam. 1991, p.29. DKV staat voor het architectenbureau Dolf Dobbelaar / Herman de Kovel / Paul de Vroom. Vermakelijk, maar in feite zeer pedagogisch-paternalistisch, is de omschrijving van de toenmalige doelgroep voor 'Het Witte Dorp' van Oud: "De woningen waren bestemd voor bewoners als tussenfase in hun 'opvoeding' van ontoelaatbaar gezin tot de toelating in een normale arbeiderswijk." T. Gerdes van Oosterbeek (1938), geciteerd in: Hans Oud. J.J.P. Oud, Architect 1890-1963. Nijgh & Van Ditmar. 's-Gravenhage. 1984, p. 74].

\*

Een lichtflits doorklieft het zolderraam, de axonometrie eist lumineus de aandacht op. Hij maakt zich klein en wandelt het concept binnen, de axonometrie van DKV. Hij houdt een luchtfoto van Oud-Mathenesse, 'Het Witte Dorp', in zijn hand. Voor een hoekhuis stopt hij. Gedachteloos laat hij de binnenkant van zijn wijsvinger glijden over de geribbelde structuur van de muur; baksteen, voeg, baksteen, voeg, baksteen, voeg, baksteen, voeg, baksteen, voeg, baksteen, voeg, baksteen, voeg. Van beneden naar boven. Zo lang als hij is. En weer terug, naar beneden. Op polshoogte aangekomen kiest zijn vinger voor een

horizontaal vervolg. Met de palm van zijn hand naar voren begint hij zijn slenterende wandeling. In gedachten probeert hij met zijn vinger de plattegrond van 'Het Witte Dorp' te reconstrueren, maar zijn vinger verdwaalt al snel. Af en toe steekt hij een straat over. De zon schijnt nog steeds. Zijn vinger stelt opeens enkele vragen. Waar deze hoek van 90 graden vandaan is gekomen. Geen idee, luidt het antwoord, of het moet zijn dat luciferdoosjes ook hoeken van 90 graden kennen. Waarom de wybertjesvorm van het plein, de gedroomde savanne met blootvoetse kronkelpaadjes, de liefderijke herhaling van de contouren van de Oud-Mathenesse polder, is opgeofferd aan een naargeestige pallellelie van straten, waardoor het plein zelf is gedegradeerd tot het artistieke niveau van een rechthoek, juist ja, een luciferdoosje. Het eerlijke antwoord: geen idee. Waarom de schuine daken, die herinnerden aan de omliggende, glooiende dijken, zijn vervangen door platte daken, waardoor ook het lemma 'rommelzolder' uit de woordenboeken kan worden geschrapt. Opnieuw: geen idee, niemand weet het, er zijn geen vraag-en-antwoord-meldpalen langs de DKV-snelweg van voorspelbaarheid. De vinger wordt opstandiger en gooit de luchtfoto weg. Voorbij Oud. Waarom heeft de hoofdas van het ontwerp niet een spiraalvorm. Even twijfelt hij, wat levert een perfecter labyrint op, een draaikolk van groene hagen en bakstenen of een slordige verzameling van exact gelijke kaasblokjes. Hij kijkt om zich heen. Waar is de uitgang uit dit dodelijk assenstelsel. Zijn vinger schrijft onzichtbare graffiti op de laatste muur die hij op zijn wandeling tegenkomt. Leugenaars. Verraders. Radbrakers van de relativering van de symmetrie. Hij zoekt zijn toevlucht in het brandspuithuisje van Oud. De rust en eenzaamheid die hij daar aantreft kalmeren hem. Maar opeens hoort hij geroezemoes, vrolijke mannenstemmen die hem terug in de tijd voeren.

\* (11.3)

Van een knappe jongeling met een geheimzinnige Pasolini-glimlach krijgt hij een wit gewaad aangeboden. Hij trekt het aan, vleit zich neer op een chaise-longue en luistert ademloos naar zijn disgenoten. De pater familias, éminence grise, grand old man van het gezelschap neemt het woord.

\*

Architecture depends on Order (in Greek τάξις), Arrangement (in Greek διάθεσις), Eurythmy, Symmetry, Propriety, and Economy (in Greek οίκονομία). Order gives due measure to the members of a work considered separately, and symmetrical agreement to the proportions of the whole. It is an adjustment according to quantity (in Greek ποσότης). <Die angst voor chaos is al behoorlijk oud, denkt hij, ouder dan Oud, in elk geval. Opvallend is ook de nadruk op kwantiteit, daar moet hij zijn tanden eens inzetten, neemt hij zich voor, terwijl de heerlijkste gerechten worden opgediend> Symmetry is a proper agreement between the members of the work itself, and relation between the different parts and the whole general scheme, in accordance with a certain part selected as standard. Thus in the human body there is a kind of symmetrical harmony between the forearm, foot, palm, finger, and other small parts; and so it is with perfect buildings. In the case of temples, symmetry may be calculated from the thickness of a column, from a triglyph, or even from a module; in the ballista, from the hole or from what the Greeks call the περιρρητος; in a ship, from the space between the tholepins (διάπηγμα); and in other things, from various members. [Noot 11.3] <Maar wat was er nu eerst, de god, de tempel, de maatvoering van de tempel of Vitruvius, vraagteken>

[Noot 11.3: Vitruvius. The Ten Books on Architecture. Translated by Morris Hicky Morgan.

Dover. New York. 1960. Book I, Chapter II, The fundamental principles of architecture, pp. 13-14.]

\*

The design of a temple depends on symmetry, the principle of which must be carefully observed by the architect. They are due to proportion, in Greek ἀναλογία. Proportion is a correspondence among the measures of the members of an entire work, and of the whole to a certain part selected as standard. From this result the principles of symmetry. Without symmetry and proportion there can be no principles in the design of any temple; that is, if there is no precise relation between its members, as in the case of those of a well shaped man. <Die Vitruvius zou zo als marketenter bij een Amerikaanse beauty farm aan de slag kunnen, mompelt hij. Een disgenoot aan de overkant van de tafel, die later die avond nog een voordracht zal houden, hoort hem en kijkt hem grijnzend aan> For the human body is so designed by nature that the face, from the chin to the top of the forehead and the lowest roots of the hair, is a tenth part of the whole height; the open hand from the wrist to the tip of the middle finger is just the same; the head from the chin to the crown is an eighth, and with the neck and shoulder from the top of the breast to the lowest roots of the hair is a sixth; from the middle of the breast to the summit of the crown is a fourth. The length of the foot is one sixth of the height of the body; of the forearm, one fourth; and the breadth of the breast is also one fourth. The other members, too, have their own symmetrical proportions, and it was by employing them that the famous painters and sculptors of antiquity attained to great and endless renown. <Het duizelt hem, hij staart naar zijn eigen lichaam dat hem opeens als een grote verzameling van tot dan toe onbekende formules voorkomt, de mens is inderdaad de maat der dingen, maar dat zou, net zoals alle andere belangrijke zaken, toch niet al te rigide moeten worden opgevat> Similarly, in the members of a temple there ought to be the greatest harmony in the symmetrical relations of the different parts of the general magnitude of the whole. Then again, in the human body the central point is naturally the navel. For if a man be placed flat on his back, with his hands and feet extended, and a pair of compasses centred at his navel, the fingers and toes of his two hands and feet will touch the circumference of a circle described therefrom. And just as the human body yields a circular outline, so too a square figure may be found from it. <Die combinatie van mens-cirkel-vierkant komt hem bekend voor, ook Leonardo da Vinci blijkt de kunst van het citeren beheerst te hebben> Therefore, since nature has designed the human body so that its members duly proportioned to the frame as a whole, it appears that the ancients had good reason for their rule, that in perfect buildings the different members must be in exact symmetrical relations to the whole general scheme. Hence, while transmitting to us the proper arrangements for buildings of all kinds, they were particularly careful to do so in the case of temples of gods, buildings in which merits and faults usually last forever. [Noot 11.4] <Opeens ziet hij het voor zich, de redundantie van de symmetrische architectuur gaat gelijk op met de toenemende secularisatie: hoe minder godvrezenden de aardkloot telt, hoe minder kerken er worden bezocht en gebouwd, des te meer ruimte ontstaat er voor de vrolijke, profane en asymmetrische wensen van de onbekommerde burger. Opeens wordt hem ook het belachelijke duidelijk van het verlangen van Frans Weisglas om als voorzitter van de Tweede Kamer in het midden te zitten. [Noot 11.5] Et Dieu créa Frans Weisglas. Proost>

[Noot 11.4: Vitruvius. O.c. Book III, Chapter I. On symmetry: in temples and in the human body, pp. 72-75.]

[Noot 11.5: Weisglas wil in het midden. NRC Handelsblad 28/06/02.]



\*

De grijsaard orakelt verder.

\*

There is nothing to which an architect should devote more thought than to the exact proportions of his building with reference to a certain part selected as the standard. After the standard of symmetry has been determined, and the proportionate dimensions adjusted by calculations, it is next the part of wisdom to consider the nature of the site, or questions of use or beauty, and modify the plan by diminutions or additions in such a manner that these diminutions or additions in the symmetrical relations may be seen to be made on correct principles, and without detracting at all from the effect. <Dat noemt hij het paard achter de strijdswagen spannen> The look of a building when seen close at hand is one thing, on a height it is another, not the same in an enclosed place, still different in the open, and in all these cases it takes much judgement to decide what is to be done. Now whether this appearance is due to the impact of the images, or the effusion of the rays from the eye, as the physicists hold, in either case it is obvious that the vision may lead us to false impressions. Since, therefore, the reality may have a false appearance, and since things are sometimes represented by the eyes as other than they are, I think it certain that diminutions and additions should be made to suit the nature of the site, but in such fashion that the buildings lose nothing thereby. <Die oude druif van een Vitruvius is zeker bang om de toorn van de goden op de Olympus op te roepen, zegt hij hardop. Maar zijn opmerking gaat verloren in het dronkenmangal dat de wijze mannen aan de lange tafel steeds hardnekkiger omringt> These results, however, are also attainable by flashes of genius, and not only by mere science. Hence, the first thing to settle is the standard of symmetry, from which we need not hesitate to vary. Then, lay out the ground lines of the length and breadth of the work proposed, and when once we have determined its size, let the construction follow this with due regard to beauty of proportion, so that the beholder may feel no doubt of the eurythmy of its effect. [Noot 11.6] <Hij kan het niet langer aanhoren, hij verheft zich en spreekt luid: Vade retro, Vitruvius! Dit is toch een schoolvoorbeeld van repressieve tolerantie; eerst universele normen per decreet vaststellen, daarna verkondigen dat er enige vrijheid bestaat om de uiterlijke verschijningsvorm van die normen aan te passen aan de omgeving of de zucht naar schoonheid van de architect - terzijde: dus niet die van anderen, zoals de opdrachtgever of de toekomstige gebruikers van het gebouw - maar uiteindelijk weer die normen dwingend opleggen op straffe van excommunicatie, dat kan toch niet!. Zijn naaste disgenoten willen uit recalcitrantie krachtig applaudisseren, maar vanuit de hoek van Vitruvius klinken verontwaardigde proteststemmen van de tifosi die hun oude leermeester willen bijstaan. Gelukkig wordt hun pogingen om hem van repliek te dienen overstemd door de bewonderende kreten voor het volgende gerecht dat door een schare van schone jongelingen wordt opgediend>

[Noot 11.6: Vitruvius. O.c. Book VI, Chapter II. Symmetry, and modification in it to suit the site, pp. 174-175.]

\*

De dis is uitbundig, gillende speenvarkentjes, klapwiekende en met zoete vijgen gevulde patrijzen en, tot zijn grote verrassing, krokante geitenballen, maar hij merkt dat zijn opmerkingen de aanwezigen kopschuw hebben gemaakt. Iedereen is van zijn gelijk

overtuigd, iedereen is gevangen in zijn eigen concepten en theorieën. De waarnemingen waar men zich op baseert worden steeds particularistischer, vanuit het eigen erf der beperkte waarnemingen en troosteloze vooroordelen wordt een willekeurig pad bewandeld naar het plein, de agora, de plek waar meningen elkaar vrijelijk behoren te ontmoeten, om met elkaar te kunnen botsen, om soms een vrijage aan te gaan die tot nieuwe inzichten leidt. Maar op dit moment stuiten de meningen slechts langs elkaar, schichten op een donkere donderdagavond. Pas wanneer het nagerecht wordt opgediend, hebben sommigen voldoende moed gevonden om de gedachtenwisseling voort te zetten. Een vriendelijke, bescheiden man, krom getrokken door de loop der geschiedenis, neemt het woord, openhartig maar onvermurwbaar. Het gaat opnieuw over de drang naar duidelijkheid, transparantie, verhoudingen, elementen die samen in een groter verband verkeren.

\*

This appeal of symmetry is so universal that architects have submitted to its demand in most styles of building all over the globe. Indeed it was not really before this century that a conscious protest arose against the tyranny of the symmetrical façade, <ha-ha, hij heeft in dit vreemde gezelschap toch een gevoelige snaar geraakt> the dominance of order over the demands of practical considerations <alsof het alleen maar om praktische overwegingen gaat, denkt hij, zelfs Vitruvius geeft enige ruimte aan specifieke, locatie-gebonden omstandigheden> in the arrangement of rooms and windows. The asymmetrical house appeared to earlier centuries as a piecemeal makeshift affair, the product of accident rather than of planning. [Noot 11.7]

[Noot 11.7: E.H. Gombrich. O.c. p. 157.]

\*

Een slungelachtige man met een klein hoofd staat op, de volgende feestredenaar. Aanvankelijk lijkt hij een soort Linnaeus te zijn, een hokjesgeest die zich geen Darwin kan voorstellen, het prototype van de ingenieur uit Delphi die wanhopig zijn toverformules in fatsoenlijk Nederlands probeert te vertalen, maar gaandeweg klinkt hij steeds overtuigender. Toch stopt ook hij, vlak voor de afgrond, alsof er geen finish op hem wacht. In gedachten geeft hij hem een duwtje, in de goede richting.

\*

De menselijke behoefte aan ordening leidt tot het ontwerpen van structuren die met een zekere vanzelfsprekendheid hun betekenis duidelijk maken. Dat 'zekere' kan gevarieerd worden tussen 'zeer nadrukkelijk' en 'met moeite herkenbaar'. Aan die structuren ligt altijd een vorm van geometrie ten grondslag, zodat we in het algemeen letterlijk zouden kunnen spreken van symmetrie in de oorspronkelijke betekenis van dat woord: met maat, of 'evenmatig'. Symmetrie is de geometrie van de vorm. <Hij frons zijn wenkbrauwen, dat lijkt hem al te stellig, wanneer er altijd een maat is te ontdekken zou alles regelmatig zijn, daar moet hij niet aan denken. Maar hij wil dat kleine hoofd niet direct onderbreken. Hij luistert naar het vervolg en speelt ondertussen met zijn symmetrische Tangram elementen, die telkens weer een asymmetrisch totaal opleveren> In het spraakgebruik is deze term echter van lieverlede gereserveerd voor meer specifieke vormen van meetkundige figuren en lichamen. Toch moeten we ons ervan bewust zijn dat (vrijwel, zo niet) alle architectuur voor een belangrijk deel berust op wiskundige verschijnselen van gelijke aard als het engere

begrip spiegelsymmetrie dat we hierna als eerste zullen behandelen, namelijk de invarianties ten opzichte van een groep verplaatsingen. Die invarianties leiden tot rotatie- of puntsymmetrie, directe verplaatsingen (verschuivingen, bestaande uit translaties en/of rotaties, resp. parallelverschuivingen en/of draaiingen), omleggingen (waarbij vooral de omlegging om een zich-niet-verplaatsende as, die leidt tot de eerdergenoemde spiegel- of lijnsymmetrie), glijspiegelingen (kombinaties van omleggingen, translaties en/of rotaties) en ruimtelijke symmetrieën (ten opzichte van punten, assen of vlakken, maar ook schroevend). <Tijdens deze opsomming heeft hij zijn mond volgepropt met een tros verleidelijke druiven, waarvan hij het volume geleidelijk aan reduceert. Ondertussen constateert hij dat architectuur op deze wijze vooral een spelletje Tangram is>

Het besef van deze brede wiskundige grondslag van vele architektonische vormen doet de vraag rijzen of we niet zouden moeten spreken van één geometrisch beginsel voor al deze vormen. Daarbij zie ik echter twee problemen. Het eerste is het feit dat vooral in de architectuur van het moderne bouwen de asymmetrie een belangrijke rol speelt. <Hear! Hear!> En het tweede is de - wat men wel noemt - anonieme architectuur (in het engels: vernacular) waarbij geometrie vaak een ondergeschikte rol speelt. Dit tweede probleem kan door een engere definitie van architectuur worden geëlimineerd. Het bestaan van asymmetrie is echter door modernistische kunstenaars uitgeroepen tot één van de principes van de moderne kunst. Maar Asger Jorn noemt dat óók een vorm van symmetrie, namelijk dissymmetrie, de dynamische evenmaat in tegenstelling tot de klassieke statische evenmaat. En inderdaad moet het niet onmogelijk worden geacht dat een waargenomen architektonisch ding ons aangenaam voorkomt door een evenwicht van verschijnselen die niet tot één groep behoren. <Dit is de perfecte mix van theologische kromspraak en de verbazing van een padvinder die het paradijs ziet bij het licht van het dashboard> Maar zelfs dan kunnen wetmatigheden van toepassing zijn.

Dan is er in de moderne natuurwetenschappen ook nog sprake van symmetrie in de tijd. Men doelt daarmee op het al of niet omkeerbaar zijn van bepaalde activiteiten. Het is voor mij de vraag of die symmetrie ook niet in de architectuur bestaat, bij voorbeeld door het bijzondere karakter van de beleving van een architektonische ruimte, een kerk of een andere openbare ruimte, die niet een specifieke verblijfsfunctie heeft. <Dat zou de mensheid wel willen, een gebouw, een ruimte, waarin de aard van de handeling er niet toe doet en die handeling zelf eigenlijk ook niet, zodat men terug kan gaan in de tijd, alsof die handeling er niet is geweest, alsof Jezus niet aan het kruis is gestorven>

Maar terug naar de spiegelsymmetrie die in de architectuur zo'n voorname rol speelt. Zij is de letterlijke verbeelding van evenwicht en dus de meest ordelijke toestand waarin men zich materie kan voorstellen: niet de meest natuurlijke overigens. Want zuivere symmetrie in de architectuur gaat vrijwel voorbij aan functies - zeker als deze meerduidelijk zijn -, aan de plek, aan de menselijke behoefte tot iets dat afwijkt van te grote regelmaat, maar zeker aan de combinatie van die drie aspecten. Daarmee is ook het primitieve karakter van de traditionele symmetrie weergegeven. <Bingo, roept hij luid> 'De symmetrie is de zuivere expressie van het zich ergens bevinden zonder dubbelzinnigheid. Het is dus de expressie van een zijn met iets of een zijn tegenover iets.' <Buytendijk, nogmaals. Het blijft een merkwaardig citaat. Buytendijk als fenomenologische harlekijn. Ook intrigeert hem de vraag hoe Buytendijk ooit terecht is gekomen in Delft. Sinds wanneer lezen ingenieurs een boek> Daarom leent het zich zo goed om er de gevestigde orde, macht mee uit te drukken. Het statische kan dan gemakkelijk verworden tot verstarring.

Tot nu toe heb ik gesproken over de symmetrie van materie en tijd, en niet over die van

ruimte, zoals men mag verwachten in een generatieve verhandeling over architectuurbegrippen. Dat vindt zijn oorzaak in het feit dat ruimtelijke symmetrie in de architectuur in zekere zin vrijwel niet voorkomt. <Heb ik iets gemist, vraagt hij zich af. Hij struikelt toch voortdurend over ruimtelijke symmetrische architectuur> Zij speelt zich af in een grondplan of in gevels, maar de ruimtelijke spiegelsymmetrie - zoals die in de zgn. platonische lichamen voorkomt: tetraëder, hexaëder, oktaëder, dodekaëder en ikosaëder, oftewel vier-, zes-, acht-, twaalf- en twintigvlak - vinden we bijna niet in bouwwerken. <O, bedoel je het zo> Oorzaak daarvan is de zwaartekracht die de verticale richting nadrukkelijk asymmetrisch maakt in tegenstelling tot het horizontale vlak, waarin ten opzichte van ieder punt en iedere lijn symmetrieën kunnen worden ontwikkeld. Dit standpunt wordt althans verkondigd door Arnheim, Bachelard en Norberg Schulz. [Noot 11.8] <Toch een beperkte opvatting, merkt hij op. Ook mist hij de sprong van architectuur naar stedenbouw en de geestdodende onleefbaarheid van het regelmatige stratenpatroon, het grid. Geef hem maar een Luikse wafel>

[Noot 11.8: Ted de Jong. De structurele samenhang van architectuurbegrippen. De mogelijkheid tot een generatieve systematiek in de architektonische vormleer. Delftse Universitaire Pers. Delft. 1987, pp. 85-88. Ook vermakelijk en leerzaam, maar om geheel andere redenen, is het levenswerk van Dr. P.M. van Hiele. Structuur. Muusses Purmerend. 1981. Het dier reageert direkt op de werkelijkheid, het reageert dikwijls zó stereotiep, dat het als het ware deel uitmaakt van de natuur, zijn werkelijkheid. Bij de mens is de werkelijkheid zó ingekapseld in het verbale, dat hij in vele gevallen verleerd heeft met de werkelijkheid direkt in contact te treden. (p. 7) Voor het kunnen voortzetten van structuren zoals cijferreeksen, is een tamelijk lange ontwikkeling nodig. Het is daarom te begrijpen, dat men het voortzetten van zulke structuren heeft ingebouwd in intelligentietests. Toch zit daaraan een groot gevaar verbonden. De score van de test wordt bepaald door het aantal 'goede' antwoorden te tellen. 'Goed' betekent dan 'in overeenstemming met de voortzetting van de opsteller van de test'. Degeen die bij het uitvoeren van de test een bijzonder oorspronkelijke voortzetting geeft, scoort een nul. Dat wil zeggen: zeer intelligente personen die met oorspronkelijke ideeën komen worden door de test te laag beoordeeld. De test werkt konformisme in de hand. (p. 12) Levensomstandigheden kunnen ons dwingen andere structuren te hanteren dan die wij gewend zijn. In winter 1944/45 zag men in west-nederland een boom als een leverancier van hout waar je je noodkacheltje mee kon stoken en zodoende in leven blijven. Iedere boom werd dus getakseerd op het hout, dat hij kon leveren en op de mogelijkheid hem om te hakken en onopgemerkt binnenshuis te krijgen. Na de bevrijding moest deze structuur geheel omgestructureerd worden: een boom werd weer een lust voor het oog en we moesten er vooral zuinig op zijn. De omstrukturering kostte toch nog enige tijd. (p.137) Bij het raadplegen van studiewerken, voorzien van citaten, doet de lezer er goed aan zo nu en dan de citaten in het oorspronkelijke werk na te trekken. Heel dikwijls zal men dan tot een andere conclusie komen dan de auteur van het studiewerk. (p.1 47). <Hier buldert hij een schaterlach>]

\*

Na deze wijze lessen neemt een woest uitzierende veelvraat ongevraagd het woord. Zeker geen architect, mompelen de disgenoten.

\*

Het spel in de architectuur. Wij merken op dat Van de Velde, evenals alle moderne architecten (behalve Erik Lundberg, zie 'De vormtaal van de architectuur') absoluut niets

begrijpt van de dialectiek van de ontwikkeling in de italiaans-romeinse architectuur. De rationalisten zoeken een absolute symmetrie tussen vorm, structuur en functie, terwijl de ontwikkeling juist gaat in de richting van een steeds groter wordende asymmetrie tussen die elementen. Deze uiteenlopende beweging brengt een kwalitatieve verandering teweeg, die leidt naar een nieuwe synthese, naar een nieuwe symmetrie. De onschuldige maagdelijke evolutie bestaat niet. Geboorte is het resultaat van een noodzakelijk geweld. De rationalisten denken dat het de bestemming is die de stoot geeft tot nieuwe vormen. Dit is slechts waar binnen een gegeven kader. Een nieuwe bestemming die een ommekeer brengt in ons leven, is onvoorzien en wordt veroorzaakt door de verschijning van onnutte vormen of vormen van een denkbeeldig en decoratief nut. Lange tijdperken kunnen voorbijgaan tussen het scheppen van een nieuwe vorm en zijn praktisch gebruik. Men kent nooit de definitieve bestemming van een nieuwe vorm. [Noot 11.9]

[Noot 11.9: Asger Jorn. Tekstfragmenten uit "Pour la forme. Ebauche d'une méthodologie des arts", gepubliceerd in 1958. Opgenomen in: Asger Jorn. Catalogus nr. 371. Stedelijk Museum Amsterdam. 1964. Gepubliceerd naar aanleiding van de expositie van 11/12/64 tot en met 25/01/65.]

\*

Die rationalisten toch, foei. Trouwens, wat was het vroeger gemakkelijk om de gevestigde orde onderuit te halen. Waar is de asymmetrie-barometer van Jorn, vraagteken. Waar is een proeve van een ontwerp. En vooral: waarom ook hier weer dat verlangen naar symmetrie, met als enig verschil dat het hier om een 'nieuwe symmetrie' gaat, ongetwijfeld bedoeld alsof zich dat op een hoger niveau bevindt of complexer is dan bij die rationalisten. Te veel Hegel gelezen, zeker. Uitermate verdacht, die kunststromingen die eerder zwaaiend met manifesten dan al schilderend zich een weg naar de onsterfelijkheid banen. Verschijnt er nog wel eens een manifest. Zo niet, komt dat door een gezond wantrouwen tegen de noodzaak van een quasi-diepzinnige rechtvaardiging van de wijze waarop kunst gemaakt wordt of gemaakt moet worden of door een volledige versplintering van de kunstwereld waarbij niemand meer welk standpunt dan ook deelt. Moet hij dan een manifest schrijven. Tegen wat. Voor wie.

\*

Terug naar de leer der parsimonie. Hij kijkt naar twee prenten aan de muur.

\*

Niet zo. Een architect die in weinig tijd een huis moet ontwerpen, bedenkt een half huis en maakt de andere helft gespiegeld gelijk: een heel huis ontworpen in de tijd van een half.

Maar zo! Twee helften gespiegeld gelijk, dat heet symmetrie. Bijna heel de natuur is symmetrisch, door een luilak bedacht dus. Corrigeert de natuur als u daar praktisch voordeel bij hebt. [Noot 11.10]

[Noot 11.10: Joost Swarte. Niet zo, maar zo! Vrij Nederland. Zie ook hoofdstuk V. Een kunstenaar met de kwaliteit van Swarte mag schaamteloos twee keer worden geciteerd.]

\*

Hij heeft genoeg genoten. Met een zucht verlaat hij het zelfvoldane gezelschap en de bedompte ruimte. Hij wil zien, voelen, ervaren. Op zoek naar de reëel existierende wereld. Hij begint een lange wandeling door de architectuur.

\* (11.4)

Wandelingen kennen meestal een nauwkeurig begin en eind, ingegeven door de angst om te verdwalen. Om zich niet al te veel door dit kleinburgerlijk gevoel te laten intimideren, wordt hardnekkig naar een geestelijke compensatie gezocht, namelijk de hoop, het verlangen naar een ongeordende, meanderende, onverwachte reeks van ervaringen tussen de welomschreven start en finish. Met kleine gillets van opwinding wordt het pad af en toe verlaten, om na een secondenlange bewondering van plant, dier, mens of object schielijk weer terug te keren naar het pad der vanzelfsprekendheid. Het startpunt van zijn voorgenomen wandeling is voor hem echter even toevallig als voor de hardnekkig rondzoemende en voor zowel complimenten als bedreigingen ongevoelige vlieg die hem als eenzame wandelaar ongevraagd van gezelschap voorziet. Ook het eindpunt van deze wandeling is volstrekt willekeurig en kan hoogstens logisch of anders conceptueel maar niet in geografische zin met het beginpunt worden verbonden. Het enige ordenende principe dat hij toelaat, is de tijd. Een wandeling over de tijdbalk als evenwichtsbalk.

\*

Hij neemt een aanloop, springt op een trampoline en landt in het noorden van Italië, rond 1550. In zijn hoofd de echo van haar opmerking dat ze Palladio bewondert. Hoe kan dat, vraagteken.

\*

Now a flourishing trading republic will tend to worldly ideals, not to the transcendental; to the active, not to meditation; to clarity, not to the obscure. And since the climate was clear, keen, and salutary, and the people's minds were clear, keen, and proud, it was here that the clear, proud, and worldly spirit of Roman Antiquity could be rediscovered, that its contrast with Christian faith did not bar its way, that its attitude to physical beauty in the fine arts and beauty of proportion in architecture found an echo, that its grandeur and its humanity were understood. Only the fourteenth century reached a point that made a cult of the Antique possible.

What Palladio was called upon to do was almost exclusively the designing of town and country houses, *palazzi* and *ville*, and it is significant that the far-reaching effect of his style can quite adequately be demonstrated without any analyses of his churches. For from the Renaissance onwards secular architecture became as important for visual self-expression as religious architecture, until during the eighteenth century the ascendancy of domestic and public buildings over churches was established.

The contrast between solid and diffused had a great fascination for Palladio. In one of his most complete schemes, the Villa Trissino at Meledo on the Venetian mainland, the house is almost completely symmetrical. The extreme case, still existent and well preserved, of such complete symmetry is the Villa Capra, or Rotonda, just outside Vicenza (c. 1550-4), an academic achievement of high perfection and one especially admired by Pope's England. As a house to live in it has nothing of the informal snugness of the Northern manorhouse, but it has nobility and, with its slender Ionic porticoes, its pediments, its carefully placed

few pedimented windows, and its central dome, it appears stately without being pompous. Now to get the totality of a Palladian countryside composition one has to add to such a nucleus the curved colonnades and low outbuildings by which the villa takes in the land around. This embracing attitude proved of the greatest historical consequence. For here for the first time in Western architecture landscape and building were conceived as belonging to each other, as dependent to each other. Here for the first time the chief axes of a house are continued into nature; or, alternatively, the spectator standing outside sees the house spread out like a picture closing his vista. [Noot 11.11]

[Noot 11.11: Nikolaus Pevsner. *An Outline of European Architecture*. Penguin. Harmondsworth. 1977 [1943], pp. 175, 215, 219-220. Zie ook: Rudolf Wittkower. *Principles of Palladio's architecture*. *Journal of the Warburg Institute* VII (1944), pp. 102-122; VIII (1945), pp. 68-106. Wittkower points out the "Mannerist" factors in several works of Palladio as well as his contradictory predilection for "sweet", harmonious proportions. In dealing with Palladio's villas one should pay attention to his art of grouping rather than to the way the individual blocks are handled. Geciteerd in: Emil Kaufmann. *Architecture in the age of reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France*. Dover. New York. 1968 [1955], p. 221. In hetzelfde boek wordt (op p. 23) betoogd dat de schrijver Robert Morris (1728-1761) één van de vurigste critici van het palladianisme zal zijn, niet vanwege de voorkeur voor symmetrie, integendeel, daar lust ook Morris wel pap van ("The Joint Union and Concordance of the Parts, in an exact Symmetry, forms the whole, a compleat Harmony, which admits of no Medium; it is agreeably blended through the whole."), maar vanwege het overvloedig gebruik van ornamenten. Niet geschoten is altijd mis, maar in dit geval een doelpunt vanuit buitenspelpositie.]

\*

<Over de houdbaarheid van Palladio> De bordessen hebben een oppervlak, die opgeteld precies gelijk is aan de totale oppervlakte binnen. Zo zijn er nog wel wat wiskundige bijzonderheden op te sommen <sic>, maar zonder die wiskunde erin te herkennen, wordt duidelijk waarom een architect als Le Corbusier, de vader van het modernisme, zwaar onder de indruk was toen hij in 1922 dit gebouw bezocht, samen met zijn opdrachtgever La Roche, ter inspiratie voor een villa in Stein die hij zou gaan bouwen. [Noot 11.12] Heeft zij via Le Corbusier Palladio ontdekt.

[Noot 11.12: Bob Witman. *Verstopte schatten*. de Volkskrant 22/11/03. Artikel over Palladio en de Villa Rotonda.]

\*

<Op zoek naar barstjes in het stucwerk van Palladio> Maar met die 'geheime algebra' bleek het mee te vallen toen werd nagemeten of Palladio's kamers wel aan zijn eigen strenge maatvoering voldeden. Veel van de verhoudingen die als klassiek gelden, blijken in Palladio's bouwpraktijk vaak flinke afwijkingen te vertonen. Rybczyński vergeeft het hem onmiddellijk. Palladio was een echte architect, en echte architecten nemen grote beslissingen op het oog, als het werk gaande is. Ze zijn de eersten om de waarde van hun schetsen, hun papieren voorbereiding te relativiseren. De Nederlandse architect Ben van Berkel heeft wel eens verzucht dat 'je eigenlijk alles eerst wil bouwen, voor je het ontwerpt'. [Noot 11.13] Een zijpad van zijn wandeling, dit citaat, maar niet geheel onbelangrijk. Hiermee diskwalificeert Ben van Berkel zich definitief als architect, hij zou namelijk alleen moeten ontwerpen en niet bouwen, zie de Erasmusbrug, waarvan het ontwerp gejat is van

Calatrava en waarvan de constructie niet goed doorgerekend bleek te zijn, en de Regenboogkerk in Hilversum, een armzalige blokkendoos van glas, een belediging voor de architectuur, voor de buurt, voor onzelveheerhemzelf en vooral voor de arme oude man die door een windvlaag werd opgetild en tegen het glas te pletter is geslagen.

[Noot 11.13: Bob Witman. Leerstuk van de symmetrie. de Volkskrant 02/01/03. Recensie van Witold Rybczyński. *The Perfect House, a journey with the Renaissance Master Andrea Palladio*. Scribner. New York. 2002.]

\*

Hij kijkt om zich heen, in één oogopslag is het hem duidelijk. Haar bewondering voor Palladio schuilt in de gelukkige samenloop van rustieke natuur en profane architectuur. Kerken zijn geworden wat ze zijn, wat ze moesten worden, monumenten, gratis toegankelijke musea, geconcentreerde geschiedenis. Ornamenten zijn even overbodig geworden als cadeaupapier om de steen der wijzen. Maar is dat voldoende om Palladio te vergeven dat hij zich niet heeft kunnen losweken van de symmetrie-dwang van het kruis, vraagteken. Als hij daarover nadenkt, blijft alleen het landschap over.

\*

Met Easyjet in de tijdmachine, hij landt in India, rond 1650 en wordt verblind door een majestueus gebouw. Op zoek naar een bizarre voetnoot in de architectuurgeschiedenis.

\*

De Taj Mahal straalt hem van verre tegemoet, het met edelsteen-incrustaties versierde koepelbouwwerk met vier minaretten in wit marmer, gebouwd tussen 1632 en 1652, wordt als een van de fraaiste bouwwerken ter wereld beschouwd. Het is het mausoleum voor de lievelingsvrouw van Shah Jahan, heerser van India van 1628 tot 1658. [Noot 11.14] Het is volledig symmetrisch, op één detail na, het graf van Shah Jahan zelf. Hij werd beschuldigd van verkwisting van staatsinkomsten en moest niet alleen van afstand, maar ook vanuit een gevangenis toezien hoe de Tadsj Mahal werd afgebouwd. Hij werd nota bene afgezet door zijn eigen zoon, Aurangzeb (1658-1707), de laatste belangrijke grootmogol en fanatiek Moslim. Het ging zoonlief blijkbaar te ver om zijn vader te vierendelen om zodoende te symmetrie te kunnen bewaren.

[Noot 11.14: Zie o.a. Atlas bij de wereldgeschiedenis. Sesam, Bosch en Keuning. Baarn. 1994. Deel I, pp. 229, 275.]

\*

Met Budget Air snel naar het rijke Rijk der Nederlanden.

\*

Jacob van Campen was een geleerd man die zijn Vitruvius kende (en daarover correspondeerde met Constantijn Huygens), en zeer goed op de hoogte was van de zucht naar klassieke harmonie onder de theoretici van de Italiaanse renaissance zoals Leon Battista Alberti, Andrea Palladio en Vincenzo Scamozzi. De voor ons verbazingwekkende combinatie van schilder-architect wordt in de inleiding onmiddellijk toegelicht: de leer van



de juiste proporties ('de rechte Simmetrie') en het exact tekenen van plattegronden, opstanden en perspectief, maakte de architectuur tot de basis van de beeldende kunst; de combinatie was in Italië (met Bramante, Raphael, Peruzzi en Giulio Romano als voorbeelden) een gebruikelijker verschijnsel, dat door de Haarlemse vriendengroep van Van Campen als ideaal werd nagevolgd. Anders dan later Pieter Post en Philips Vingboons, was Jacob van Campen geen architectuurschilder: de uitbeelding van zijn eigen architectuur liet hij aan anderen over, zoals aan zijn vriend Saenredam, die een reeks schilderijen maakte van zijn Nieuwe Kerk te Haarlem. [Noot 11.15]

[Noot 11.15: Vrij Nederland 29/07/95. Over het boek *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, onder redactie van Jacobine Huisken, Koen Ottenheim en Gary Schwartz. *Architectura & Natura Pers.* Artikel naar aanleiding van de expositie van schilderijen, tekeningen, modellen in het Koninklijk Paleis in Amsterdam.]

\*

Ook in de polder en grachtengordel gaan 'juiste proporties' en symmetrie nog hand in hand. Stelling: beeldende kunst (en daarbinnen zeker de schilderkunst) wordt pas asymmetrisch wanneer niet langer de architectuur maar de eigen verbeelding als uitgangspunt wordt genomen.

\*

Via Schiphol met BA naar het trage en immer eigenzinnige Engeland.

\*

De grote architecten Inigo Jones (1573-1652) en Christopher Wren (1632-1723) brachten nieuwe denkbeelden aangaande architectuur in de 17e en 18e eeuw. De ideeën van de Italiaan Palladio werden door hen geïntroduceerd. Deze propageerde sterk de navolging van de klassieke bouwkunst met haar regelmaat. De huizen werden groter, mede door de mode gasten voor langere tijd te herbergen; aandacht krijgt speciaal de combinatie van landhuis en tuin, waarbij vooral symmetrie wordt nagestreefd. De gasten van de landheer worden beziggehouden met boogschieten en vossejachten buiten; in het huis kunnen ze zich vermaken met de verzamelingen boeken en met de exotische collecties (vlinders, vogels) die dan in de mode zijn [Noot 11.16]. In de loop der jaren ontstaat dan een verdergaande belangstelling voor het exotische, het onregelmatige, het asymmetrische. Ho-ho, stop, nog even geduld, als het u behaagt, de excentrieke follies verkeren nog in een prenatale fase.

[Noot 11.16: Henk Buma. *Reishandboek Zuidwest-Engeland*. Elmar Reishandboeken. Rijswijk. 1993, pp. 72-73.]

\*

Nu hij hier toch rondwandelt, kan hij ook wel even een introspectief uitstapje maken naar de achterkant van het gelijk. Hij kijkt op zijn horloge, het is al 1865.

\*

Als je nou maar goed oplet, Kitty, en niet zoveel kletst, zal ik je alles vertellen wat ik van het

Spiegelhuis weet. Om te beginnen is daar de kamer die je kunt zien door het glas - dat is precies dezelfde als onze zitkamer, alleen gaan de dingen andersom. Nou, verder zijn de boeken zo'n beetje als onze boeken, alleen gaan de woorden de verkeerde kant op. Laten we doen of we er op de een of andere manier binnen kunnen komen, Kitty. Laten we doen of het glas net zo zacht is geworden als gaas, zodat we erdoor kunnen. Even later was Alice het glas door en was ze met een luchtige sprong in de Spiegelkamer beland. Toen begon ze om zich heen te kijken en stelde vast dat alles wat er te zien was vanuit de oude kamer heel gewoon en oninteressant was, maar dat al het overige zo verschillend was als maar kon. De prenten aan de muur naast de haard bij voorbeeld leken springlevend en de klok op de schoorsteenmantel bleek zelfs het gezicht te hebben van een oud mannetje, dat naar haar grijnsde [Noot 11.17]. Gemiste kans. Waarom bevindt zich achter de spiegel niet het Land van Asymmetrezië. Door het glas, achter de spiegel, de betovering verbroken. Voor het behoud van hun status kunnen klassiekers beter worden gekoesterd dan gelezen.

[Noot 11.17: Lewis Carroll. Achter de Spiegel en wat Alice daar aantrof. Vertaling Nicolaas Matsier. Van Goor. Amsterdam. 1994, pp. 139-142.]

\*

Met een Super Constellation van het verdwenen PanAmerican Airlines van de oude naar de nieuwe wereld aan het begin van de laatste eeuw van het laatste millennium.

\*

The Flatiron Building has long fascinated me ... When I first saw the master photographs of it by Stieglitz, Steichen and Coburn, I was surprised that to them the Flatiron was hardly more than a backdrop; its form loomed, but its structure was lost in mistiness. The photographs by Byron and Abbott had no life; seen symmetrically, the building became static. I wondered if I could record that massive slab, that knife edge that critics so often remarked about. To me the Flatiron is dynamic; it seems to defy the laws of equilibrium ... At dawn I made a camera pilgrimage to Madison Square and shot two rolls by the light of the rising sun. I thought I had the photograph I had longed to take for years. But then, that evening, I took a Fifth Avenue bus downtown to Soho. As we approached Madison Square I suddenly saw my picture. I fairly jumped off the bus and made just two exposures. This one to me captures the magic of the Flatiron: the subtlety of the form of the great slab that I had not seen before ... [Noot 11.18]

[Noot 11.18: Peter Gwillim Kreidler. Flatiron. A photographic history of the world's first steel frame skyscraper 1901-1990. The American Institute of Architects Press. Washington. 1990, pp. 142-143. Tekst van Beaumont Newhall uit 1979, foto uit 1978.]

\*

... de enorme verrassing die zij ervaren wanneer zij op een koude ochtend in november de aders van het grid volgen en op dit gebouw stuiten ... overrompelend ... vol ongeloof staren zij omhoog ... met enige achterdocht maken zij een vergelijking met de belendende gebouwen om te onderzoeken of dit niet het meest eenvoudige voorbeeld van een zinsbegoocheling is ... om binnen luttele seconden elkaar in de armen te vallen ... ze zijn jarig ... gretig snoepen zij van deze taartpunt ... enthousiast vertellen zij elkaar verhalen ... hoe 64 jaar geleden een directeur door de gang op de dertiende verdieping van dit gebouw heeft gelopen, met een bloem in zijn hand, voor zijn secretaresse die zwanger is ... zo oud

werd zijn vader, zo zwanger blijkt zij te zijn ... op hoeveel manieren de naam van deze wolkenkrabber kan worden uitgesproken, zij verkiezen het nasale Frans boven het Amerikaanse Engels en lachen om zichzelf ... over de spectaculaire eenvoud van de relatie tussen de vorm van het kavel en die van het gebouw, ja zeker, parallelle ... zelfs de symmetrie van een gelijkbenige driehoek, ze proesten het uit, maar hier is symmetrie voor het eerst acceptabel, fraai en grappig tegelijk ... wat zou Vitruvius van dit gebouw vinden ... zou Rob van Koningsbruggen ooit ademloos naar dit gebouw hebben gekeken ...

\*

De tijd verstrikt allesbehalve lineair, met horten en stoten zet de tijd zich elke ochtend in beweging, om soms weerspanning samen te klonteren, als een draaikolk, een verzameling van hoge en lage snelheden en een enkele keer met een tegengestelde draairichting. Met een enorme zeppelin gaat hij terug naar het oude continent.

\*

Een latere generatie architecten, waaronder Josef Fanta, Jan Koula en Osvald Polívka, zocht naar nieuwe vormen en brak voorzichtig met de historiserende stijlen. Samen met mensen als Bedrich Ohmann, Bedrich Bendelmayer en Jan Kotera introduceerden zij de Sezessionstijl in hun land. Dit is de benaming die Oostenrijk en Tsjechoslowakije gaven aan hun versie van de Art Nouveau of Jugendstil. Kenmerkend hiervoor zijn het vaak ontbreken van symmetrie <ha, heerlijk, de waarlijke vernieuwing en vooruitgang komen zoals altijd van het oude continent> en de toepassing van gestileerde decoraties met planten- en bloemenmotieven. Ook worden in draperieën gehulde vrouwenfiguren of alleen koppen van vrouwen als ornamentering aangebracht. Men maakt veel gebruik van pastelkleuren.

Het aan de Wilsonova gelegen Centraal Station is één van de talrijke Jugendstilmonumenten van Praag. Het werd gebouwd tussen 1900 en 1909 naar een ontwerp van Josef Fanta. Het oude gebouw is strikt symmetrisch van compositie, wat een uitzondering is binnen de Jugendstil-bouwkunst. <op zoek naar de verklaring, stationsgebouwen, vertrek- en aankomsthallen van vliegvelden moeten symmetrisch zijn omdat alles zich punctueel, op tijd moet voltrekken, maar in de wachtkamer, de baarmoeder der goede ideeën, heerst de asymmetrie van de chaos waarin de mens verkeert> Het bestaat uit een middendeel met een groot rondbogig venster en twee flankerende torens. Aan weerszijden zijn twee lagere zijvleugels gebouwd. Zowel de buitenkant als de binnenkant van het stationsgebouw is rijkelijk voorzien van beeldhouwde en geschilderde decoraties. Werp vooral een blik in de halfronde stationshal en het restaurant. Daar kunt u op de zuilen en pilasters mooie mozaïeken van geglazuurde tegels met afbeeldingen van vrouwenfiguren, bloemen en planten bewonderen [Noot 11.19].

[Noot 11.19: M. Meijer en B. Wijnands. Tsjechië. Slowakije. ANWB Reisgids. Den Haag. 1993, p. 133 en p. 111.]

\*

Hoeveel moeite heeft hij vroeger niet gehad met al die stijlen, Romaans, vroeg-Gotisch, hoog-Gotisch, Renaissance, Maniërisme, Barok, Rococo, Neo-classicisme, Empire, Art Nouveau, Jugendstil, Cubisme, Constructivisme, Modernisme. Het probleem bestond niet zo zeer uit het kunnen reproduceren van de namen van die stijlen en evenmin in het plaatsen van die namen in de historische volgorde. Dat was wel aan hem toevertrouwd.

Drie volgt ook na twee, dacht hij toen nog, zoals acht na zeven. Moeilijker was het om bij het opdreunen van de stijlen een logische en volstrekt natuurlijke ontwikkeling te suggereren, alsof die volgorde door een hoger ordeningsprincipe was ingegeven, een evolutionaire ontwikkelingsspiraal die door de beschaafde bestuurders van de wereld achteloos was verinnerlijkt. Een ontwikkeling die zij zelf eigenlijk ook hadden doorleefd, men was blij zich te hebben ontworsteld aan die plompe Romaanse gewelven en men koesterde elkaar in een rationeel modernistisch universum. Maar hij moest toch de vraag voor zichzelf stellen, waar was het verband in de reeks, waar was de universaliteit in dit universum en waar had de oneindigheid van de spiraal zich genesteld in een warm maar statisch eindpunt. Ondanks de uitmuntende beoordeling die hij van zijn leraar kreeg voor het in de juiste volgorde kunnen opdreunen van die stijlen, verkeerde hij jarenlang in de hoogst mogelijke staat van onzekerheid of zijn stem op die momenten de juiste nuance had, dat trotse vibrato dat hem toegang gaf tot de gesloten kring der zelfverzekerde kunstkenneren. Overigens bleef de leraar met zijn kunstgeschiedenis jaar in jaar uit steken bij het begin van de spiraal, waarbij de frivole zwaai van zijn aanwijfsstok, een inmiddels verdwenen attribuut op scholen, bedoeld om de grandeur van gotische kathedralen aan te duiden, moest dienen als compensatie voor de waarlijk interessante stijlen die de leerlingen eveneens jaar in jaar uit werden onthouden, zoals de literatuurlessen van zijn collega-docenten zich ook verre hielden van de moderniteiten en frivoliteiten van de twintigste eeuw. In het labyrint van de tachtigers zijn miljoenen leerlingen als lezers definitief verdwaald. Angst voor identificatie door betekenis zoekende leerlingen en onvermogen om ogenschijnlijke chaos tot een bezielde verband te kneden en als zodanig te presenteren, vermoedde hij. Veel later, anders en elders, heeft hij die spiraal in stukken geknipt, platgeslagen en tegen het licht gehouden. Toen was er opeens van een reeks geen sprake meer, maar van een dienblad vol losse stukjes van een onnoembaar aantal puzzles. In die chaos heeft hij <dankzij haar> een nieuwe lijn getrokken, een dynamische caesuur in de beschaving, een onoverbrugbaar ravijn tussen enerzijds asymmetrie en anderzijds symmetrie. Hij kan zich niet voorstellen dat bouwmeesters deze verworvenheid ooit nog zullen prijsgeven.

\*

Met de laatste vlucht van Sabena naar Zaventhem. Verder op een riksja, naar de Ardennen, met de overgrootvader van Eddy Merckx als gangmaker.

\*

Het waren waarschijnlijk twee dienstmeisjes zonder werk, want ze werden in het voorbijgaan overvallen, bij wijze van spreken, door een groep opgedirkte, lelijke dames met linten om van de Katholieke Unie ter Bescherming van Jonge Meisjes. De dames van de Protestantse Unie waren hetzelfde van plan, maar hadden zich een eindje verder geposteed. Croniamantal die zich nu achter een dikke in het groen geklede man met een stugge, korte rossige baard bevond, liep de trap af die naar de stationshal leidt. Buiten groette hij de eenzame dom in het midden van het asymmetrische plein dat door dit enorme gevaarte beheerst wordt. Het station houdt zich als een modern blok tegenover de enorme kathedraal staande [Noot 11.20].

[Noot 11.20: Guillaume Apollinaire. De vermoorde dichter. Vertaling Rein Bloem. Meulenhoff, Amsterdam, 1972, pp. 68-69. Croniamantal. Hij spreekt die naam drie keer achter elkaar hardop uit. Wat kan die Apollinaire leuke namen verzinnen. Lees ook de verhalen over Cornaboeux en Culculine in "Elfduizend roeden of de liefdes van een

hospedar". Vertaling Bert Simons. Arena. Amsterdam. 1992. Daarna krachtig de mond spoelen. Na lezing van dat boek heeft hij nooit meer onbevangen in zijn strakke wielrennerskleding door Stavelot kunnen fietsen tijdens Luik-Bastenaken-Luik. Ook de kinderkopjes in het centrum doen op die momenten een duit in het zakje. Hij probeert dan snel aan iets anders te denken, zoals het nog immer voortdurende geklaag over de onbetaalde hotelrekening, honderd jaar na het vertrek van Apollinaire. Zie ook Jean Remiche. Au pays de Stavelot à l'heure où Wilhelm de Kostrowitzky devenait Guillaume Apollinaire. Editions J. Chauveheid. Stavelot. 1986.]

\*

Terug in Luik fietst hij direct door naar Brussel.

\*

In Brussel dwaalt hij door de straten, op zoek naar de huizen waar Horta zijn vingerafdrukken heeft achtergelaten. Overal ziet hij die prachtige, ranke, asymmetrische lelies terug, vermomd als spijlen van een kozijn, als scharnieren van een kast, als trapleuning. Hier kan hij zijn geest laten dwalen.

\*

Meer naar het noorden broeit er iets, eindelijk. In het land dat na Rembrandt in de vergetelheid is geraakt en afgezien van enkele – overigens toen nog miskende - kunstenaars als Van Gogh geen artistieke genieën meer heeft voortgebracht, knisperen vuurstenen tegen elkaar. Vonken spatten in het rond, vlammen slaan over, modernisme en nieuwe stijlen zijn in aantocht, de negentiende eeuw smelt weg. De neutraliteit van Nederland beperkt zich gelukkig tot politiek en economie, de internationaal georiënteerde culturele bovenbouw ontwikkelt zich autonoom en wisselt vrolijk en vrijelijk implosies met explosies af. Hij gaat snel met zijn Fokker naar dit land vol calvinisten, die weliswaar niet van lelies houden omdat het nu eenmaal symbolen zijn van het einde van een zondig leven en die louter doodskisten timmeren met hoeken van negentig graden, maar die ook op de een of andere wijze kunstenaars voortbrengen die het leven niet ontkennen maar het omhelzen, die de gordijnen voor de ramen opzijschuiven en zowel luidkeels als subtiel hun levensberichten de wereld inslingeren. Door de confrontaties tussen de godvrezenden en de godloochenaars ontstaan nieuwe variaties op een thema, nieuwe ruimten die worden gevuld met verrassende constructies, vaak recht toe recht aan, maar toch ook anders. Zoals zo vaak blijkt ook hier tussen de vrezenden en de loochenden iemand gevangen te zitten, een gekompliceerd mens, een eigenzinnig individualist, een fanatieke Noordhollander met een rechtlijnig calvinistisch voorgeslacht.

\*

<Oud versus Van Doesburg> Het plan van de hal van het vakantiehuis 'De Vonk' is symmetrisch en de toetreding van licht via het trappehuis in het midden versterkt dat. Door de wijze van schilderen is de symmetrische plaatsing der deuren doorbroken: kozijnen, deurlijsten, panelen en bossingen zijn in telkens andere combinaties van grijs, wit, geel en zwart behandeld. Van Doesburg spreekt van 'een complementaire samengang van architectuur en schilderkunst'. De wijze waarop het een – de schilderkunst – penetreert in het ander – de architectuur – kan ook worden gezien als een volledig doorkruisen van de bedoelingen van de architect. Oud schreef daar later over: "Het bezwaar dat bij mij op den

duur ernstig ging wegen was dat deze 'ruimtelijke visie' heel dikwijls niet samenviel met de 'architectonische visie van de ruimte' van de bouwmeester, waardoor een botsing ontstond die het totaalbeeld vertroebelde." De vormwil die spreekt uit het ontwerp, met de bank die op de verdieping de symmetrie van de ruimte nog eens onderstreept, lijkt geen enkele behoefte te hebben aan de 'destruktieve' accentverschuiving door het schilderwerk. Meer dan een verrijking van de architectuur door schilderkunst lijkt hier een machtsstrijd tussen twee eigenzinnigen gaande. <of tussen twee vormgevingsprincipes, beter gezegd, twee levensmotto's, met het asymmetrische van Van Doesburg als meest vitale>

<Hans Oud versus J.J.P. Oud, ofwel zoonlief versus vader> Bij nadere beschouwing blijkt dat het exterieur van de direktieket voor de bouw van 'Het Witte Dorp' een inwendige ruimteverdeling suggereert die niet bestaat. Hoewel in uiterlijk het gebouwtje in hoofdzaak lijkt te bestaan uit een kompositie van in en door elkaar geschoven kubussen, is er van een in elkaar doordringen van vlakken en massa's geen sprake. Hier lijkt sprake te zijn van het 'uit zijn stabiliteit rukken' waar Van Doesburg over schreef. Het neo-plasticisme lijkt tot architectuur te zijn geworden zonder de functie geweld aan te doen. Tegelijkertijd heerst in de plattegrond een vrijwel zuivere - maar krampachtige - symmetrie. Die symmetrie kan niet anders dan een dwangmatige behoefte van de ontwerper zijn geweest. Men kan niet anders dan vaststellen dat Oud wel trachtte tot vormen te komen waartoe Mondriaan de weg had gewezen, maar niet uit innerlijke overtuiging en aanvaarding. Uit de steeds terugkerende symmetrie, ook in later werk, kan worden afgeleid dat hij er eigenlijk niet bereid toe was.

<Oud versus de eeuwigheid, dat wil zeggen, Duitse bommenwerpers> Opmerkelijk bij dit plan voor Café 'De Unie' is - meer dan bij de direktieket - de diskrepantie tussen het neo-plastische, anti-symmetrische exterieur en de symmetrische plattegrond. Bestond er bij de ket een vrij ongeforceerde relatie tussen binnen en buiten, bij 'De Unie' blijkt het asymmetrische beeld dat de gevel oproept op geraffineerde wijze te verbergen dat de raamplaatsing wél symmetrisch is en binnen zonder enige onregelmatigheid de hoofdzakelijk symmetrische plattegrond toelaat.

<Oud versus Le Corbusier> De streng symmetrische plattegrond in het ontwerp van het Amsterdamse Raadhuis voor de prijsvraag van 1937 verraadt een sterke vormwil. Het ontwerp voldeed aan de eisen die Neo-Functionalistten aan architectuur meenden te moeten stellen: 'harmonie, evenwicht, representatie en zin voor het gematigd decoratieve'. Over Ouds plan was het oordeel van Le Corbusier echter niet vleiend: "Hier manifesteert zich de karakteristieke tendens van een bouwkunst die uitgaat van lege interieurs en niet van de natuurlijke geboorte van een organisme."

<Oud versus de 'International Style'> Na het ontwerp voor het Amsterdamse Raadhuis bood het ontwerp voor het BIM-gebouw geen grote verrassingen: ook hier een strenge symmetrie, een gesloten plattegrond, gevels van lichtkleurige baksteen op een natuurstenen basement en ten slotte een ornamentale behandeling van onderdelen, in natuursteen, 'kunst'-beton en gekleurd majolica. A. Roth sprak van 'Versuche à l'art décoratif' en in een briefwisseling verweet hij Oud de ter plaatse niet gemotiveerde symmetrie. De strenge symmetrie paste in de leerstellingen van De Stijl evenmin als in de opvattingen van de Nieuwe Zakelijkheid, maar in feite had Oud die nooit afgezworen. Anderzijds had hij al in 1949 bekend: "Misschien ben ik altijd al niet zoo erg tegen gesloten vorm geweest en tegen symmetrie - zelfs in het begin niet." Oud kon zich niet onttrekken aan de geest van de tijd, waarin door de crisis de roep om 'een sterke man', orde en hiërarchie zich deden gelden. Zo ontstond er weer behoefte om de betekenis van een gebouw in zijn architectuur tot

uitdrukking te brengen, wat niet strookte met de principes van de functionalisten.

<Oud versus de toegepaste wetenschap> Van zijn adviseurs voor installaties en konstrukties verlangde Oud in de eerste plaats dat zij hun oplossingen zouden inpassen in zijn esthetische opvattingen. Technische konsekwenties die zijn architectuur in gevaar konden brengen ging hij bewust uit de weg. Daarom ook riep Oud voor de akoestische problemen bij het ontwerpen van de grote zaal van het Nederlands Congresgebouw in Den Haag de hulp in van J.W. Janzen – in de wandeling wel ‘handje-klap’ genoemd, architect en akoestisch adviseur (zijn bijnaam dankte hij aan de methode waarmee hij de nagalm voor hoge en lage tonen mat met klappen in de handen, al dan niet met gespannen handpalmen). Oud wendde zich tot Janzen en niet tot een instituut als het T.N.O. omdat hij vreesde daar te zullen horen wat hij niet wilde: het advies om een asymmetrische zaal te bouwen. [Noot 11.21]

[Noot 11.21: Hans Oud. J.J.P. Oud. Architect 1890-1963. Feiten en herinneringen gerangschikt. 's-Gravenhage. Nijgh & Van Ditmar. 1984, resp. p. 41 (De Vonk, 1917), p. 78 (Direktieket ‘Het Witte Dorp’, Oud-Mathenesse, 1923), p. 86 (Café ‘De Unie’, 1925), p. 137 (Prijsvraag Amsterdams Raadhuis, 1937), pp. 138-142 (BIM-gebouw, Den Haag, 1938-1946), p. 192 (Nederlands Congresgebouw, Den Haag, 1956-1963). Wegen die elkaar opmerkelijk vaak kruisen. De eerste keer is in Almelo, waar hij woont ten tijde van de besluitvorming over de bouw van een nieuw stadhuis, een ontwerp uit 1962 waarvan Oud de voltooiing niet meer mee heeft kunnen maken. De tweede keer is in het Congresgebouw in Den Haag, waar hij zijn hoogtepunt als Bekende Nederlander beleeft. De derde keer is zijn verbintenis met TNO, dat hij echter nooit op een enige voorkeur voor asymmetrie heeft kunnen betrappen. De vierde keer is tijdens zijn lange reis door zijn eigen kamer, waar deze wegen zich door het boek van zoonlief aan hem openbaren.]

\*

Terwijl de welluidende klanken van Theo van Doesburg ronddansen in zijn oorschelp worden nieuwe hoogten bereikt. Gerrit Rietveld. “Kunst is iets geheel anders, kunst is een daad. Kunst in het algemeen is geen genoegen. Kunst is eerder lastig voor een burgerman, dan prettig. Kunst is heel zeker niet het maken van schoonheid.” [Noot 11.22] Een aangename binnenkomer. Snel het huis van Rietveld betreden. Zijn reputatie bij het grote publiek is, afgezien van het Rietveld Schröderhuis, vooral gebaseerd op zijn meubelontwerpen. “Voor Utrecht bleef Rietveld tot op zekere hoogte steeds de timmerman die een huis bouwde.” Een gebouw is echter niet meer dan een uitvergroot meubelstuk. “Het verband tussen de architectuur- en de meubelontwerpen wordt zichtbaar door de chronologische rangschikking. Wat als eerste opvalt zijn de overeenkomsten in de vormen. Kleur, asymmetrie en gebogen lijnen worden op hetzelfde moment op beide terreinen geïntroduceerd.” Een niet geheel willekeurige greep uit het assortiment.

*Nr. 71. Berlijnse stoel. Hout, 1923.* Rond 1923 introduceerde Rietveld twee nieuwe formele elementen in zijn meubelontwerpen: de asymmetrie en de opbouw uit vlakken. Beide komen voort uit een consequent doordenken van de eerder gestelde opgave: met gelijkwaardige elementen een open ruimtelijke structuur creëren. De stoel, die in de catalogus van de overzichtstentoonstelling van 1958 de ‘plankenstoel’ wordt genoemd, is geconstrueerd uit vier brede planken en drie smalle latten, die loodrecht op elkaar staan en zowel het frame als de steunvlakken vormen. De gelijkwaardigheid van de samenstellende elementen is daardoor sterker dan bij het lattenmeubilair. Door de asymmetrische plaatsing van de latten verliest het ontwerp zijn vanzelfsprekende stoelvorm en blijft men zich

bewust van de ruimte in en om het meubel. Bovendien geeft een asymmetrische opbouw in het algemeen een grotere vrijheid in de compositie van een ontwerp. De architecten die betrokken waren bij De Stijl hadden uitgesproken opvattingen over het gebruik van symmetrie en asymmetrie. Sommigen waren van mening dat symmetrie een kenmerk is voor traditionele en monumentale architectuur. Wils noemde al in 1918 asymmetrie bij uitstek modern (De Stijl 1 (1918) 12, 137-140) en Van Doesburg verwoordde het als volgt in zijn artikel over architectuur van 1924: '12. SYMMETRIE EN HERHALING De nieuwe architectuur heeft te niet gedaan zoowel de eentonige herhaling als de starre gelijkheid van twee helften, het spiegelbeeld, de symmetrie. (...) Tegenover de symmetrie, stelt de nieuwe architectuur de evenwichtige verhouding van ongelijke delen ...' (De Stijl 6 (1924) 6/7, 81). Rietveld was een van de weinigen die deze opvatting in praktijk bracht en de enige die de consequenties van deze opvatting ook in zijn meubelontwerpen toetste. Bij Rietvelds ontwerpen voor losstaande meubelen is een uitgesproken asymmetrische vorm uitzonderlijk en beperkt zich hoofdzakelijk tot de jaren twintig. In zijn architectuur blijft de asymmetrische opbouw van vlakken en volumes een wezenlijk onderdeel. [Noot 11.23] <opmerkelijk: deze stoel is ook in spiegelbeeld uitgevoerd>

*Extra. Nr. onbekend. Berlijns tafeltje.* Hout, 1923. Hoe zag het Berlijnse tafeltje eruit? De 'Berlijnse stoel' die Gerrit Rietveld in 1923 ontwierp, werd een van zijn bekende meubels, maar van het bijpassende tafeltje bleven slechts een paar onduidelijke plaatjes over. Intussen is het tafeltje op allerlei manieren gereconstrueerd. Het tafeltje rust op drie poten: één echte tafelpoot en twee planken. Het blad lijkt vierkant, maar is het nét niet. Het geheel is asymmetrisch. En net als andere meubels van Gerrit Rietveld oogt het tafeltje robuust en fragiel. [Noot 11.24]

*Nr. 72. Divantafeltje.* Hout, 1923. Bij dit asymmetrische meubel gebruikte Rietveld de kleur om de onafhankelijkheid van de delen te accentueren. Niet alleen kreeg elk element zijn eigen vorm en kleur, de kopse kanten van de planken en ook de kant van de pootplank die in het blad is gevoegd hebben een contrasterende kleur.

*Nr. 78. Asymmetrisch kastje.* Beukehout, multiplex, triplex, ca. 1923. Rietveld maakte dit kastje voor zijn vrouw. <de enige echte opdrachtgever in het leven van een kunstenaar>

*Nr. 84. Rietveld Schröderhuis.* 1924. Nog nooit zag men zo'n onconventionele woning die toch tot ieders verbeelding sprak. Rietveld heeft nooit geprobeerd zijn eerste architecturale schepping te evenaren. In 1924 zag hij het als een experiment, zoals ook de roodblauwe (nr. 35) en de Berlijnse stoel (nr. 71) experimenten waren. Hij leerde ervan. In 1932 zei hij in een interview met Ilse Bill: 'Mein erster Bau, ein Atelierhaus in Utrecht, war ganz verrückt, ganz unsymmetrisch, erinnerte etwas an japanische Art. Aber im Grunde habe ich mich schon damals von den Gedanken leiten lassen, die mich heute bei einem Bau bestimmen.' <dat zijn de beste kunstenaars, programmaloos principes toepassen en verder ontwikkelen>

*Nr. 646. Steltmanstoel.* Hout, 1963. De stoel voor de juwelierszaak Steltman neemt een aparte plaats in. Als laatste in de rij van meubelontwerpen sluit hij weer aan bij Rietvelds vroege werk en minder bij zijn na-oorlogse pogingen ontwerpen voor de meubelindustrie te maken. De asymmetrische vorm begrenst de ruimte niet, maar heeft een open structuur, zoals Rietveld ook in de meubelen uit de periode 1918-1924 trachtte te realiseren.

[Noot 11.22: Marijke Küper, Ida van Zijl. Gerrit Th. Rietveld. Het volledige werk. 1888-1964. Centraal Museum. Utrecht. 1992, pp. 17, 7, 37, 92, 95, 101, 332.]



[Noot 11.23: Peter Drijver, Johannes Niemeijer. Rietveld meubels om zelf te maken. Uitgeverij Thoth. Bussum. 2001.]

[Noot 11.24: Kasper Jansen. Het doorgestoken latje. NRC Handelsblad M, pp. 84-87.]

\*

Nog steeds de jaren twintig. Het gist en bruist overal. De mooie jaren van de Russische revolutie. Met een krakkemikkigge Tupolev naar Moskou.

\*

Konstantin Melnikov: Architect. His asymmetrical Makhorka Pavilion was a success among intellectuals and workers. [Noot 11.25]

[Noot 11.25: Bruce Chatwin. What Am I Doing Here. Picador/Pan Books. London. 1990, p.109. Deze ene regel doet natuurlijk geen recht aan de grootheid van Melnikov en evenmin aan zijn tragiek. Wat een lot. "The death knell of visionary architecture in Russia had already been sounded when Lenin's commissioner for enlightenment, Anatoly Lunacharsky, announced, 'The people also have right to colonnades'. It did, admittedly, take time for the spread of that deadly megalomaniac style known as Sovnovrok (New Soviet Rococo), which was bound to be anathema to Melnikov. For forty years he simply sat at home doing nothing. Occasionally there was talk of his rehabilitation, but nothing really came of it, so that by the time of my visit the house, for all its vestiges of vitality, had become a sombre and gloomy private palace - as sombre as Prokofiev's 1942 Sonata." Chatwin. O.c. p. 113. Veel mooier dan het Makhorka paviljoen (1923) is overigens zijn ontwerp voor het Sovjet paviljoen voor de Internationale Tentoonstelling in Parijs (1925). Zie ook: Selim O. Khan-Magomedov. Pioneers of Soviet Architecture. Thames and Hudson. London. 1987, p. 233: "Projects by Melnikov demonstrated the possibilities of creating expressive spatial compositions by such means as overhanging elements, unusual forms of symmetry - such as symmetry about a horizontal axis, a generous use of diagonals etc. The hallmark of Melnikov's architectural forms is their inner tension, rather than any showy dynamism, emphatic structure or excessively obvious balance." Hij is vandaag goedgemutst, hij vergeeft Melnikov zijn symmetrische composities zolang ze maar ongebruikelijk zijn.]

\*

Enige tijd later. De wonden van de Eerste Wereldoorlog zijn al lang geheeld, de Tweede heeft zich nog niet aangediend en van een Koude Oorlog heeft nog geen ijskast gehoord. Vliegtuigen zorgen voor een vrije uitwisseling van personen en ideeën. In al hun onschuld vergissen zelfs de grootse architecten zich wel eens in de schaal van hun ontwerpen. The sky is the limit, is de gedachte. Hij gaat met een gerestaureerde Dakota naar het kloppende hart van de wereldeconomie.

\*

Le Corbusier vindt zijn stedenbouwkundig plan voor Parijs, Plan Voisin (1925), te kleinschalig en werpt zich in de jaren dertig op New York. Dat wordt zijn Waterloo. Hij vindt geen uitweg uit het labyrint van het Manhattanism, sterker zelfs, hij wil er graag bij

horen door alle eerdere waterdragers en lippendienstbewijzers van het Manhattanism naar de kroon te steken: de wolkenkrabbers zijn volgens hem te klein en moeten worden vervangen door honderd, identieke reuzentorens. [Noot 11.26] Hij legt het grid onder een copieerapparaat en vergroot het enkele malen driedimensionaal. Zo ontstaan nieuwe blokken, de maat der dingen is niet meer het paard maar de auto, die zich bovendien heeft losgezongen van alle aardse beslommingen, de snelwegen bevinden zich hoog in de lucht. Le Corbusier bevestigt met zijn plan de symmetrie van het grid, van het Manhattanism. Reden voor hem om Le Corbusier - met terugwerkende kracht - te waarschuwen en een gele kaart te geven, een tijdelijk ontwerpverbod. Dat Le Corbusier deze waarschuwing in zijn latere leven ter harte heeft genomen, blijkt uit de onverbiddelijke hoogtepunten van zijn oeuvre, de Chapelle de Notre-Dame du Haut, de kerk die als een onovertroffen hoogtepunt van architectonische 'high culture' regelrecht vanuit de hemel is neergedaald op een heuvel in Ronchamp (1953), het ingenieuze Philips paviljoen voor de wereldexpositie in Brussel (1958) en vooral uit het nooit erkende ontwerp voor zijn geheime laatste liefde <zie paragraaf 11.6> (1957-1958?).

[Noot 11.26: Zie o.a. R. Koolhaas. O.c. pp. 235-281. Saillant detail, voor Nederland: "Van Doesburgs bewondering voor Le Corbusier bekoelde na 1923 echter snel toen zijn pogingen tot samenwerking mislukten en hij de Fransman er van verdacht geruisloos enkele principes aan de Stijl-architectuur te hebben ontleend. Anders dan Le Corbusiers puristische kubus-architectuur, kenmerkte de Stijl-architectuur zich door een dynamische, niet-hiërarchische compositie van een veelheid van blokken." Robert Mens. Le Corbusier en de Nederlandse architectuur (1920-1940). In: P. Blom et al. La France aux Pays-Bas. Invloeden in het verleden. Kwadraat. Vianen.1985, p. 254.]

\*

Tientallen, duizenden, miljoenen zwarte raven vliegen over. De wereld kleurt zich eerst zwart en daarna rood, het oorlogsgeweld reikt ver voorbij de horizon. Architectuur mag in deze periode geen naam hebben. Als de stilte is weergekeerd, vliegt hij met een helikopter naar de grootste haven.

\*

Op een dag, ergens in de jaren vijftig, stapelen de ontdekkingen zich op. In de stad die het meest heeft geleden, Rotterdam, is een unieke combinatie te vinden. Het beeld van Zadkine, symbool van het recente verleden, het menselijk lijden, asymmetrisch per definitie en de Euromast, symbool van de wederopbouw, de toekomst. Urenlang staart hij gefascineerd naar boven, naar het asymmetrische kraaienest van de Euromast. Dat is het nieuwe hart van Rotterdam, dat is het gerevitaliseerde hart dat ontbreekt in het standbeeld van Zadkine.

\*

Een sprong in de tijd. Hij kan <niet> bezig blijven. De nieuwe welvaart is ingetreden. Jaren zeventig. En alweer aangetast. Eerste helft jaren tachtig. En weer hersteld. Tweede helft jaren tachtig. Conjunctionele schommelingen in een gestaag klimmende lijn. Welvaart heeft altijd zijstromen van de mainstream mogelijk gemaakt. Maar in de kunsten, in de architectuur is de mainstream opgelost in een veelheid van zijstromen. Gaarne aandacht voor een even bejaarde als hardnekkige zijstroom. Vermoorde charme. Over het ideologiseren, systematiseren en daardoor ridiculiseren van een ooit gedurfde afwijking.

\*

Van Es bouwt in een stijl die meestal organisch wordt genoemd, maar omdat dit tegenwoordig nogal zweverige associaties oproept, spreekt hij zelf liever van *humane* architectuur. Want, benadrukt hij, zijn werk is ingegeven door rationele, functionele, voor iedereen waarneembare overwegingen. De pontificale trap die vanaf het schoolplein naar de ingang van de bovenbouw kronkelt - symmetrie is in deze stijlopvatting uit den boze - is zo lomp en moeizaam uitgevoerd, dat alle goede menskundige bedoelingen in één klap vervluchtigen. Zo wordt de naar mijn mening toch al gezochte vormgeving, die vaak verwrochte bouwkundige oplossingen vereist, tot een kartonnen karikatuur van zichzelf. Veel mensen ervaren deze humane architectuur als weldadig, maar persoonlijk vind ik het een bedillerigheid en betutteling uitademen, waar ik over mijn hele lijf jeuk van krijg. Dit is een architectuur die de grote boze buitenwereld de rug toekeert en geruststellende schijn biedt in een gecapitonneerd privé-universum. Een opdringerige architectuur die de sectarische sfeer van de antroposofie alleen maar versterkt. [Noot 11.27]

[Noot 11.27: Tracy Metz. Van Es' humane architectuur. NRC Handelsblad 10/04/95. Over de vrije, antroposofische Geert Grote School in Amsterdam. Ontworpen door Anton van Es & Partners, oplevering lagere school: 1988, oplevering bovenbouw: oktober 1994, 640 leerlingen. Hij vraagt zich af of de rapporten, schriften, multomappen, landkaarten, klaslokalen, gangen en het schoolplein en het fietsenhok ook zo'n rare vorm hebben.]

\*

Welvaart roept ook op tot een terugkeer naar de natuur, naar het nomadenbestaan, naar de onvoorspelbaarheid. Meestal tijdelijk, maar wel intensief, voor zover het verweekte lichaam het toestaat. Hij laat zijn gemotoriseerde voertuigen staan en wandelt vrijmoedig over de landkaart.

\*

Hommel. Door z'n asymmetrische vorm en z'n royale breedte is deze tent ideaal voor de langere kampeerder. De binnentent loopt aan het hoofdeinde steil op, zodat er meer ruimte is om overeind te komen. [Noot 11.28] Jarenlang was dit haar tent. Niet toevallig, die asymmetrische vorm paste bij haar. Maar hoe zat het nu met die langere kampeerder. Dat was hij. Hij kwam vaak overeind. Juichend.

[Noot 11.28: Erdman & Schmidt. Tenten & buitensport. Catalogus 1997, p. 10.]

\*

Her en der duiken classicistische vormen weer op. Op zijn Aprilia maakt hij een Grand Tour en belandt in de bakermat van onze architectuur, Bella Italia, om zich te verbazen over het fenomeen van het plein. Hij probeert een aforisme te formuleren. Als het ontbreken van bebouwing een essentieel kenmerk is van een plein, kan een plein nooit bewust worden ontworpen. Vanuit een ander perspectief. Een plein ligt altijd in de schaduw van de omringende bebouwing. Compacter. Een plein is een schaduwruimte. Veelzijdiger. Hoe mooier een plein, des te toevalliger de ontstaansgeschiedenis.

\*

Ik weet niet goed wat ik moet vinden van dit wonderlijke en fel bekritiseerde monument van Aldo Rossi in de Via Croce Rossa in Milaan. Ik ga zitten, met mijn rug naar de spleet toe, en kijk uit over het pleintje met zijn onverbidde symmetrie - of is het juist een rustgevende ordening? - met twee rijen granieten banken, idem straatlantaarns en moerbeibomen. Dit is een architectuur omwille van zichzelf, een kolossale, nutteloze sta-in-de-weg. Maar het is ook een plek waar je een krant kunt lezen of een panino eten, een klein stedelijk theater voor de rituelen van het dagelijks leven. [Noot 11.29]

[11.29: Tracy Metz. Monument van Aldo Rossi in de Via Croce Rossa in Milaan, 1988. NRC Handelsblad 03/01/92 Cultureel Supplement, p. 5.]

Rust. Ordening. Panino. Espresso. Wat staat er vandaag in zijn krant. Er is geen elders waar het anders is (G. Kouwenaar). Maar hij vergist zich. De vorm van het plein reguleert zijn hartslag, encadreert zijn gedachten, bevriest zijn gebaren. Wat heeft hij toe te voegen aan dit hoekig universum. Een wolk hult opeens alle rituelen in een witte mantel. Hij valt in slaapt en wordt wakker in een andere stad op het moment dat het paard van Drago dat van Tartuca voorbij snelt en over de finish stormt. Siena. Lawaai. Mensenmassa's. Vaandels. Passie. Op de golven van de Palio laat hij zich meesleuren langs de raadselachtige contouren van het Piazza del Campo. Is het een halve cirkel. Heeft het de vorm van een tweemaal door midden gesneden granaatappel. Is hier een architect aan te pas gekomen. Zijn de mooiste pleinen bij toeval ontstaan. Hij vouwt een vliegtuigje van zijn krant, stuurt het in een baan om de aarde en staat op. Voorbijgangers wijzen hem er op dat over het ontstaan van de vorm van het Piazza del Campo tal van verhalen de ronde doen. Het is een schelp. Het is een toespeling op het gewaad van de Maagd Maria, aan wie de stad is gewijd. Dat zou in het boek 'The City Square' van Michael Webb staan. Maar geen toerist heeft dat boek bij zich. Is het niet zo dat pleinen in Engelssprekende landen altijd rechthoekig zijn, vraagt hij aan een albino. 'Square' staat niet alleen voor plein en vierkant, maar ook voor conventioneel, ouderwets, eerlijk terwijl 'out of square' niet haaks of in de war zijn, betekent, zo wordt hem uitgelegd. Dat stemt hem vrolijk. In de tijd van Vitruvius was alles nog transparant en eenduidig: een plein hoort twee keer langer te zijn dan dat het breed is en de gebouwen die het plein omgeven, mogen niet hoger zijn dan een-derde van de breedte van het plein. Op die manier zou een weldadig aandoende harmonie in de verhoudingen tot stand komen, die het voor de betreder van het plein aangenaam maakt er te vertoeven. Voor zover die harmonie ooit zou zijn bereikt, is die nu weg, verdwenen, geërodeerd. Maar wat is er voor in de plaats gekomen, vraagteken. Als hij vasthoudt aan zijn stelling dat de mooiste pleinen bij toeval zijn ontstaan, dat die pleinen moeten worden opgevat als de restruimte van de omliggende gebouwen die onafhankelijk van elkaar zijn ontworpen en met grote tussenpozen zijn gebouwd, kan een plein dan nog als kunstwerk worden gewaardeerd. Een Gesamtkunstwerk als onbedoeld neveneffect. Hij droomt over de pleinen in zijn leven. <droom>

\*

Met de Venetië-express terug naar Nederland, het land dat door de heersende ingenieurscultuur zo'n moeizame verhouding heeft met pleinen. Eind jaren tachtig, wanneer bekrompen burgers zich onveilig beginnen te voelen op de openbare weg en zij aandringen op een meer strikte scheiding tussen inzittenden <insiders> en buitenstaanders <outsiders>, tussen bezittenden <haves> en havelozen <havenots>, wordt het plein door de portier van het gebouw vriendelijk gevraagd binnen te komen, in het ontwerp op te gaan. En zie, het atrium is geboren, een nutteloze ruimte die maar niet wil ontmoeten.

\*

Ineens werd van buitenaf zichtbaar hoe Jan Hoogstad zijn departementsgebouw in elkaar heeft gezet: een plankgebouw als middenas met vijf dwarsvleugels die aan beide zijden even ver uitsteken. In deze symmetrie ontstaan er acht, aan drie kanten omsloten buitenhoven - vier aan weerszijden van het middenrif - die aan de buitenzijde met glazen vlieswanden worden afgeschermd en zo tot binnenhoven, tot serres zijn getransformeerd. [Noot 11.30] Ooit was hem de kans geboden als ervaren verdwaler zijn molshopen in deze catacomben achter te laten. Hij zag zijn schaduw stuiptrekkend klimmen en dalen langs de wanden van het middenrif, hij voelde de natte uitwerpselen van de huismussen een platte cirkel maken op zijn naakte huid, hij maakte een serie achterwaartse salto's op de loopbrug waarbij hij dan weer de serre, dan weer het glazen plafond als draaikolken weg zag schieten, bovenaan de roltrap liet hij de TR van TRACTEMENT, TRACTATIE, TRAM luid rollen, drie-en-dertig keer schreeuwde hij deze trits woorden uit, waarna hij zijn declamatie besloot met TRADUTTO TRADITORE en met zijn bezoekerspas de toegesnelde bewakers uitwuidde.

[Noot 11.30: Max van Rooy. De ambtenarenvlière. Nieuwbouw Ministerie van VROM van Jan Hoogstad. NRC Handelsblad 11/09/92.]

\*

Hij wandelt van de ene brug naar de andere en gaat terug naar de stad die telkens een nieuw hart zoekt.

\*

De essentie van het ontwerp van Ben van Berkel voor de Erasmusbrug is dat het primaat bij de vormgeving ligt. Als je daarvoor kiest, laat je de economie van een ontwerp los. Mensen die actief zijn in de staalbouw, zoeken naar een logische oplossing volgens de wetten van de mechanica. In dit geval zou het logischer zijn geweest de pyloon schuin naar achteren te hangen. Het kantelpunt komt dan bij de pijler waarop de pyloon rust. Dat is ook mooi, omdat een toeschouwer onbewust ziet dat het een oplossing is die logischerwijze klopt. De knik in dit ontwerp introduceert een visuele onbalans, waarvan je je kunt afvragen hoe die het beeld van de brug uiteindelijk beïnvloedt. [Noot 11.31] Ha-ha-ha. Dat een kunstenaar, zoals een architect zich graag laat noemen, met een stuk visuele onbalans zou komen, had men kunnen verwachten. Dat die onbalans tot ongemak als spannende vibraties zou leiden, evenzeer. Jammer dat dit als een ontwerpfout is ervaren. En voor de rest: Viva Calatrava! Calatraviva!

[Noot 11.31: Harmen Bockma. Rotterdams visitekaartje met visuele onbalans. de Volkskrant 03/04/93. Interview met R. Lubbers, president-directeur van Hollandia Industriële Maatschappij, over het ontwerp voor de Erasmusbrug.]

\*

Hij struint de omgeving verder af. Er wordt gebouwd. Er wordt afgebroken. Maar niet in gelijke mate. Dat leidt soms een tot een verrassend historisch inzicht en steun uit onverwachte hoek.

\*

Interessanter vind ik de motieven van de Amsterdammers voor de negatieve waardering voor het te slopen Maupoleum: de afkeer van grauwe en donkere materialen en tinten in combinatie met een grote eenvormigheid van het geheel. Reeds Kant merkte anno 1790 in zijn 'Kritik der Urteilkraft' op: "Al wat stijf-regelmatig is, wat de mathematische regelmaat benadert, is als zodanig smakeloos: omdat het niet toestaat dat men zich lang met zijn beschouwing bezighoudt, maar zich daarentegen verveelt." [Noot 11.32]

[Noot 11.32: Ingezonden brief van prof.dr. D. de Jonge n.a.v. een artikel over de afbraak van het Burg. Tellegenhuis, het 'Maupoleum', in Amsterdam. NRC Handelsblad 04/06/94. Kortom: ook Kant staat aan zijn kant in zijn strijd tegen de saaie symmetrie.]

\*

Het eindpunt van de wandeling komt in zicht. Hoogste tijd om de tegenstellingen zichtbaar te maken en de rekkelijkheid van zijn voorkeuren opnieuw aan een onderzoek te onderwerpen. Hij fietst op en neer tussen Noord en Zuid.

\*

Halverwege de jaren negentig van de twintigste eeuw wordt Nederland verblijd met een heus debat over architectuur. Twee nieuwe musea gaan kort na elkaar open. De nuchtere Groningers tracteren zichzelf op een post-modern toetje, een eendenkooi in een traagstromende gracht, terwijl de zwierige zuiderlingen aan de overkant van de Maas opeens een streng gebouw ontwaren dat nieuw leven moet inblazen in een voormalig industrieterrein. Anarchie versus orde. Kleurenwaaier versus keuze. Hedonisme versus ascese. Hij kiest voor het zuiden, in de wetenschap dat de ideale combinatie, de verzoening van alle tegenstellingen, een contradictio in terminis is. Intellectuelen noemen die combinatie abusievelijk een paradox.

\*

Het gebouw heeft de eenvoudige, symmetrische vorm van een liggende hoofdletter E, waarbij de rug van de E de voorgevel is. Rossi heeft een verdubbeling geïntroduceerd met de bouw van twee torens: één binnen, bij de ingang - die dus van buiten onzichtbaar is - en die zilverkleurige buiten, aan de Maas. In weerwil van de sterke lineaire structuur van het gebouw is Rossi erin geslaagd om door het hele museum heen een zekere spanning in de route te houden. Zijn regie is strak, maar niet opdringerig; als bezoeker ben je je bewust van de opzet zonder je gedirigeerd te voelen. Het museumgebouw is zelf een kunstwerk geworden. [Noot 11.33]

[Noot 11.33: Tracy Metz. In het hart van de ijsberg. Maastricht zoekt het in een chique herwaardering van de traditie. NRC Handelsblad 17/02/95.]

\*

Kenmerken van de ontwerpen van Aldo Rossi zijn: symmetrie, herhaling van vormen, zadeldakconstructies, muurmassa's, kleine vaak vierkante ramen, een voorkeur voor basisvormen: kubus, kegel, cilinder, vierkant, driehoek, cirkel. Het Bonnefantenmuseum straalt grote ernst uit. Het vooraanzicht houdt het midden tussen vesting, kazerne en een

fabriek uit de vorige of begin van deze eeuw. Imponerend en afwerend. Hier wordt de kunst beschermd. 'Kunst leuk of interessant noemen is het ergste dat je kunt doen,' zegt directeur Alexander van Grevenstein. 'De kracht van een museum is dat het nog een van de weinige instituten is waarin paradoxen bij elkaar komen. Het is een plaats voor contemplatie waar het eeuwigheidsprincipe van kunst tot uiting komt, tegelijkertijd laat het museum het verval (denk aan onze inspanningen om te restaureren) en de veranderlijkheid zien. Een museum is zowel begraafplaats als feesttent. Rossi weet al die verschillende kenmerken op een natuurlijke en simpele manier in een gebouw vorm te geven. De architectuur van Rossi is een nieuwe ordening van fragmenten.' Van Grevenstein kende het werk van Rossi van foto's en van publikaties. Hij wilde voor zijn museum een heldere en overzichtelijke plattegrond zoals die in de vorige eeuw door onder anderen de Duitse neoclassicistische architecten Schinkel (Altes Museum, Berlijn) en Von Klenze (Alte Pinakothek, München) was ontwikkeld. De bezoeker moet onmiddellijk zijn weg kunnen vinden. De eerste verdieping heeft exact dezelfde plattegrond als de verdieping daarboven. Dwalen is verspilde energie. In Maastricht is het auditorium een witte, kale zaal, als in een calvinistische kerkruimte. Het daglicht valt door de kleine ramen op de houten ongeschuurde vloer naar binnen. Je zit op rechte door Rossi ontworpen stoelen. Umberto Barbieri: 'Rossi is ervan overtuigd dat een museum kunst maakt zoals de kerk God. Een architect moet een gebouw ontwerpen dat die kunst monumentaliseert. Gebouw en kunst zijn twee verschillende dingen. Die twee moeten elkaar ontmoeten. De kracht van een collectie is evenredig aan de kracht van het gebouw.' [Noot 11.34]

[Noot 11.34: Ella Reitsma. Ernst en schoonheid aan de Maas. Aldo Rossi's Bonnefantenmuseum. Vrij Nederland 18/02/95, pp. 50-53.]

\*

Hij aarzelt. Hoe sympathiek het ontwerp op het eerste en ook nog op het tweede gezicht lijkt, het gebouw staat er om veel vaker te worden betreden en dan wordt het toch eerder als een tempel ervaren die alle aandacht op zijn eigen goddelijke status vestigt en heimelijk lonkt naar eigen rituelen en ceremonieën, dan dat het een puur structuur biedend geraamte is, een dak boven het hoofd van de kunstminnaar dat wegvalt onder de oogverblindende werken die het huisvest. Wanneer obstakels worden opgeworpen tegen het dwalen, het samenstellen van een eigen 'grande randonnée' met her en der een zelfontdekt 'point de vue', wordt niet alleen de buitenkant maar ook de holle binnenruimte van het grote moederlijk als een vesting, kazerne en een fabriek ervaren. Of is dat de bedoeling. Ontglijpt hem iets.

\*

Het Bonnefantenmuseum in Maastricht is een arrogante jongensdroom. Het produkt van twee belegen pubers die op late avonden, na vele flessen wijn, elkaar afroefden met citaten van Rimbaud, Goethe, Plato, Tsjechov, Proust en Valéry. Vol onvervuld verlangen naar een verloren tijd, verdronken ze zich in een romantisch verleden. Ze omhelsden elkaar en zwoeren dat die tijd weer zou komen, daar aan de oever van de Maas, op de plek waar hun jeugdheld d'Artagnan stierf voor de poorten van de stad. De een, Aldo Rossi, ontwierp het gebouw dat hij altijd al wilde maken. De ander, museumdirecteur Grevenstein, kreeg z'n felbegeerde speeltje. Hun discours diende als steuntje in de rug voor Rossi om een negentiende-eeuws museum te ontwerpen. Prachtig verstilde zalen heeft dat opgeleverd, waar het getemperde daglicht steeds zorgt voor andere ruimtelijke sensaties. De hele twintigste eeuw is er gezocht naar nieuwe stereotypen van het station, maar uiteindelijk

komt men toch weer terug op de immense overkapping en de sacrale hallen die de negentiende-eeuwers al hadden bedacht. Toch heeft dat romantisch gedoe ons ook opgezaagd met een minder aantrekkelijk aspect: de buitenkant. De heren hebben zich teruggetrokken in hun eigen dromen, hebben zich weinig meer aangetrokken van het alledaagse, van hun omgeving, van hun medemens. Daardoor staat er nu in Maastricht een afstandelijk gebouw, met hoog oprijzende, afstotelijke wanden met een immens hoge plint van Ierse hardsteen, met enorme oppervlakken van rode baksteen en platen trachite rosso, met kille vierkanten ramen met veel te grove profielen. Zeker, de musea worden hoe langer hoe meer de tempels van onze tijd. Het publiek komt toch wel, opgezweept door kunstbrieven en een niet te stelpen snobisme. Maar waar het nieuwe Vrijthof had kunnen komen, liggen nu twee binnenhoven die je een gevangenis nog niet toewenst. [Noot 11.35]

[Noot 11.35: Ids Haagsma en Hilde de Haan. Bonnefantenmuseum wil geen frivole modegril zijn. de Volkskrant 10/03/95.]

\*

De ironie wil <gezegde> dat juist in één van die binnenhoven een sculptuur van Richard Serra is geplaatst. Een gevangenisdirecteur zou dan nooit hebben verzonnen. Hij evenmin. Waarom is Serra uit de Wiebengahal tegenover het museum verdreven. Een andere ironie wil dat de sculptuur daar met een bepaalde bedoeling is geplaatst.

\*

Richard Serra. *The Hours of the Day*. 1939 San Francisco (VS) 1990-1999. Sculptuur, gewalst cortenstaal, 12 delen. Het werk bestaat uit 12 platen cortenstaal met eenzelfde breedte en diepte. Slechts de hoogte verschilt (3 x 1.80 m; 3 x 1.65m; 3 x 1.50m; 3 x 1.35m). Twee rijen van 4 platen zijn aflopend opgesteld, de derde rij maakt de tegengestelde beweging. Door deze schijnbaar eenvoudige ingreep ontstaat een sterke dynamiek. *The Hours of the Day* nodigt uit tussen de extreem zware platen door te lopen en de ordening te bevatten, kortom de ruimtelijke structuur fysiek te ervaren. Vanaf de eerste en tweede verdieping van het museum is de regelmatige opstelling van de platen duidelijk zichtbaar. De symmetrie die eigen is aan het gebouw van Aldo Rossi wordt door Richard Serra stevig op de proef gesteld. [Noot 11.36] <Maar de andere ironie blijkt niet te werken, de sculptuur van Serra is even symmetrisch als het museum. Toch een gevangenis>

[Noot 11.36: Aldus een toelichtende tekst van het Bonnefantenmuseum.]

\*

Van de buitenkant terug naar de binnenkant. Die herinnert hij zich.

\*

Het museum is geen louter statische, maar juist een dynamische paradox, want tussen kelderlicht en daglicht worden vele bruggen geslagen. Een museum bestaat bij de gratie van het fragment. In een museum wordt afscheid genomen, het is een begraafplaats, maar tegelijkertijd worden die weinige voorbeelden bewaard die voldoende beelden oproepen om de herinnering tot stand te brengen. Alles is uit zijn context gehaald, de potscherven uit de aarde, delen van een groter paneel of een retabel. Bij hedendaagse kunst haal je iets uit een oeuvre. [Noot 11.37]



[Noot 11.37: Paul Depondt. 'Wij geloven hier verschrikkelijk in het instituut'. Interview met Alexander van Grevenstein. de Volkskrant 10/03/95.]

\*

Hier kan hij geen genoeg mee nemen. Hij zet zijn geheugen aan het werk. Zijn herinneringen zijn vollediger en levendiger dan deze paradox. Hij pakt een stoel, gaat zitten en staart naar de muur, naar de ets van Aldo Rossi, Verlost der Mitte, De teloorgang van het centrum. Hij leest de woorden van Aldo Rossi: 'Architecture and memory are difficult and indescribable. That's why we want to give a personal and fragmentary description of our desire to 'live' the museum while running away from problems that the same world implicates, in an approach which is perhaps more pathological than progressive.' [Noot 11.38] <Onbevredigend, maar toereikend>

[Noot 11.38: Aldo Rossi, 1991. In: Umberto Barbieri, Giovanni Bertolotto (eds.). Aldo Rossi. Opera Grafica 1973-1995. Bonnefanten Museum Maastricht. 1995, p. 32.]

\*

New York, Manhattan. Eindpunt van deze reis. Denkt u bij het verlaten van het gebouw aan uw bezittingen, aan uw herinneringen, aan uw geliefden, aan uw leven, aan uw boodschappenlijstjes, aan uw FGA's (frequently given answers), vergeet niet om uit te loggen. Op elf <sic> september 2001 worden de Twin <sic> Towers vernietigd door ene Atta <sic> en wordt ook het Pentagon <sic> aangevallen. Symmetrie <sic>, macht en vernietiging, een onheilige drieëenheid. [Noot 11.39]

[Noot 11.39: Om te weten hoe het was vóór 11 september, zie Camilo José Vergara. Twin Towers Remembered. Princeton Architectural Press. 2001. Since 1970, when the World Trade Center towers were still under construction, Camilo José Vergara has been photographing them from every possible angle. After the attack of September 11, 2001, Vergara returned to many of his original photographic sites to record the effects of the towers' absence on the New York skyline. De canon volgend is het eigenlijk niet meer dan vanzelfsprekend dat gebouwen die uitsluitend zijn bedoeld om te epateren, om een ogenschijnlijk onaantastbare macht te verbeelden, volstrekt symmetrisch zijn. Dat geldt nog in verhevigde mate voor wolkenkrabbers. Het eenvoudige summum daarvan is een ontwerp dat uit twee identieke wolkenkrabbers bestaat, zoals de Twin Towers in New York en de Petronas Towers in Kuala Lumpur.]

\*(11.5)

De lange wandeling heeft hem goed gedaan, maar ook vermoeid. Hij drukt zijn vingers tegen zijn oogbollen aan en wrijft de beelden, de talloze gebouwen die hij heeft gezien, weg. Hij slentert door het centrum van de metropool en betreedt opnieuw de kathedraal. Met open mond kijkt hij omhoog, hoe het licht door de hoge ramen naar binnen valt. Altijd weer die kerken. Met verbazing neemt hij zijn eigen gedrag waar. Elke poging om zich los te weken van zijn ongevraagde erfenis lijkt keer op keer te mislukken. In plaats van zich te verpozen op een vuilnisbelt aan de rand van de stad, om zich te kunnen wentelen in zijn eigen perifere status, wordt hij door een onzichtbare hand met een ferme middelpuntzoekende kracht naar het hart van de nederzetting geleid, naar het nulpunt van het stratenpatroon, naar het snijpunt van het assenstelsel dat de dimensies van zijn leven

weergeeft, naar het kruis dat begin en einde symboliseert van de beschaving waarin hij is ondergedompeld. In elke wereldstad, in elk gehucht, zelfs wanneer het inmiddels naamloos is geworden en van de kaart verdwenen, wordt hij toegezogen naar die bakstenen, granieten, betonnen kolossen, ongeacht humeur, continent, omstandigheid. Wat is het. De koelte. Nee, te fysiek. De stilte. Nee, zo meditatief is hij niet. Is het een lotsverbondenheid met de gekrenkten, de vernederden, de ontmoedigden. Nee, daarvoor is zijn solidariteit te abstract. Is het een nieuwsgierigheid naar de sublimatie van het menselijk tekort, naar de verbeelding van het paradijs dat niemand ooit zal bereiken. Nee, de esthetica die hij aantreft jaagt zelden zijn hartslag omhoog. Wat is het. Hij laat het mysterie intact, het mysterie laat hem intact.

\*

Deze keer. Hij gaat zitten op een van de lange houten banken en test zijn zintuigen. Rust <bijna museaal>. Stilte <slechts prettig onderbroken door zich verwijderende voetstappen>. Leegte <overzicht>. Koelte <de seizoenen worden buitengesloten>. Zuivere lucht <de wierook is verdampt>. Heldere lijnen <harmonie, transparantie>. Eeuwendegelijke materialen <ongevoelig voor beeldenstormen en andere modetrends>. Saenredam heeft dit alles onovertroffen doorvoeld. Toch is er een uitermate verontrustend element in zijn schilderijen. Afgezien van een enkele passant en een verdwaald hondje zijn de ruimten leeg. Waar zijn de godvruchtigen gebleven. Een kerk is toch een toevluchtsoord. Is dit de uitkomst van de Reformatie, de totale verinnerlijking die niets dan uiterlijke leegten achterlaat. Of is ook Saenredam een solipsist die massa's wantrouwt; hun onvoorspelbare bewegingen, hun ongepolijst rumoer, hun brisante schakeringen in rijkdom en armoede, hun opportunistische godvruchtigheid, hun lichaamssappen die zich verdringen om door de poriën te kunnen ontsnappen, hun wantrouwen, hun angst. Hij besluit de leegte van Saenredam te vullen, gedachteloos, met tegenstellingen.

\*

Hij tast in de binnenzak van zijn colbert en pakt zijn Memento Vivere kaartjes. Hij legt ze omgekeerd op de plek waar 's zondags een liederenboek ligt. Hij draait de kaartjes om en om en om. Hij vermaakt zich over de combinaties. Kerk, museum. Geestelijke, kunstenaar. Spreken, zwijgen. Meeleven, beleven. Wierook, mist. Kruis, labyrint. Zie daar, het volle leven en de verleiding van enkelvoudigheid. <zie hoofdstuk 22>

\*

Opnieuw kijkt hij om zich heen. De perspectivische lijnen van de kathedraal komen samen in een brandend braambos. Daarin staat een bord met de nuchtere mededeling: "Het schoppen tegen de schenen van de symmetrie is niets anders dan een poging tot het verhullen van het onvermogen om volwassen te worden, om het leven te structureren langs voorspelbare lijnen, om evenwichtige en harmonische relaties te ontwikkelen met de ander en het opperwezen." Humor van de koorknappen.

\*

Terwijl het koor met hemelse vocalen het oratorium 'Adieu Vitruvius' inzet, concentreert hij zich op het gilde der architecten. Hun hoogmoed. Dat ze eigenlijk voor de eeuwigheid willen bouwen, dat ze de laatste vertegenwoordigers van de universele mens denken te zijn, dat ze zich autonome kunstenaars wanen die ver verheven zijn boven hun eigen

creaties, al is het maar omdat ze zelf elders wonen. Hun verongelijkte tragiek. Iedereen wordt met hun ontwerpen geconfronteerd en heeft daar een oordeel over, ook mondige leken en zwalkende columnisten met een boos oog. Hun oppervlakkige diepgang die niet veel verder reikt dan de façade. Architecten als fossielen, de laatste verdedigers van het cryptische neo-marxisme, als onvermoeibare uitvinders van een steeds polyglottischer potjeslatijn; locus, post-modernisme, hetero-architectuur, ad infinitum. Architecten moeten niet de kunst als referentiepunt nemen, maar de natuur, de grot waarin de mens wil schuilen. Natura Architecturae Magistra. [Noot 11.40]

[Noot 11.40: Hij heeft een zwak voor charlatans <maar hij blijft hen charlatans noemen, charlatans, uitgesproken alsof het een geuzennaam is>, zoals Friedensreich Hundertwasser (Friedrich Stowasser, 1928-2000). "Ook in Wenen trok hij aandacht, maar niet zozeer met zijn schilderkunst. Hier wierp hij zich op als fervente, onstuitbare aanklager van het moderne bouwen. Hundertwasser vond dat de rechte lijn, en met name de architectenlineaal, een moordwapen was. Naakt bezocht hij openbare bijeenkomsten om te bepleiten dat 'iedereen het recht heeft op zijn eigen derde huid, te weten een woning die bij hem past en die hij naar eigen smaak kan kleuren en vormen'. Zelf wierp hij zich op als architectuurdokter die zieke gebouwen gezond kon maken. Hundertwasser zal worden begraven in Nieuw-Zeeland, in een begraafplaats op zijn eigen landgoed die de naam draagt: 'De tuin der gelukkige doden'. " Hilde de Haan, Ids Haagsma. De rechte lijn is een moordwapen. de Volkskrant 22/02/2000.]

\*

Hij weet het. Kathedralen en kerken zijn de bakermat van zijn verzet. Geen reis zonder startpunt. Geen mening zonder ijkpunt. Geen hartkloppingen zonder constante. Hij knielt, heel even. Hoogste tijd voor zijn laudatio op het ongerijmde, het onverwachte, het asymmetrische. Op zoek naar functionele ornamenten. Een moeizame maar niet onmogelijke combinatie.

\*

De geschiedenis van de architectuur in de twintigste eeuw is de geschiedenis van de strijd tussen ornament en functionaliteit. De discussie daarover raakt de kern van alle aspecten van het bouwen: van kunst, economie, techniek, politiek. Van gemeenschap en individu. Van efficiency en kwaliteit. Het ornament was, voor de functionalisten, als anecdote, de willige zondebok van elke progressiviteit, van elke ideologie ook. Bovendien waren de functionaliteitsprofeten, met hun hang naar lichte en rechte vlakken, puriteinen. De triomf van de functionaliteit in deze eeuw kan zowel een overwinning op als de voortzetting van de Art Nouveau-architectuur betekenen, en bovendien alles daar tussenin. Ornament en functionalisme bewegen zich beide tussen de polen van kunst en kleinburgerlijkheid. Ornament en functionalisme zijn een uitvinding van elkaar. Ze kunnen elkaars zondebokken zijn en synoniemen. [Noot 11.41]

[Noot 11.41: Gerrit Komrij. Het boze oog. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1991 (1983), resp. p. 90, 92, 95. Komrij heeft zijn boek in de verkeerde periode geschreven. Of hij heeft een waarlijke revolutie veroorzaakt. Wat zou Komrij van het Guggenheim-museum van Frank Gehry in Bilbao vinden.]

\*

Hij start een zoektocht naar de materiële manifestatie van de spanningsboog tussen ornament en functionaliteit. Hij stuit op het fenomeen der follies. 'Bouwsels ten dienste van genot, broedplaatsen van mythen, offerplaatsen van denkbeelden en emoties, doorgeefluiken van emoties, ruimtelijke verdichtingen in architectuur, rust- en hoogtepunten van wandelingen door stad en natuur.' [Noot 11.42]

[Noot 11.42: Jury van de follies voor de Floriade 1992. Carel Weeber. Een follie is geen follie, een follie wordt een follie. Biënnale Jonge Nederlandse Architecten. Follies voor de Floriade 1992. Nederlands Architectuurinstituut. Rotterdam. 1989, p. 6.]

\*

Hoewel Jones (Barbara Jones. Follies and Grottoes. 1953) de karakteristieken van een groot aantal tuingebouwen beschrijft, kan zij geen sluitende definitie van het begrip follie geven. 'The atmosphere of follies is beyond dispute, but, alas, also beyond analysis' schrijft Jones. Het blijkt dat zij op haar speurtocht naar follies door Engeland, Ierland en Schotland soms overvallen wordt door een 'folly-feeling': hiermee bedoelt zij de curieuze, excentrieke en duistere sfeer die er om bepaalde tuingebouwen hangt. [Noot 11.43]

[Noot 11.43: Patricia Deiters. Een Paviljoen in Arcadië. Geschiedenis van de follie. Nederlands Architectuurinstituut. Rotterdam. 1989, p. 12.]

\*

Hoezeer echter ook afhankelijk van de geschiedenis, follies zouden geen follies zijn als ze uiteindelijk niet ongrijpbaar bleven. Naast de benoemde eigenschappen is er het ondefinieerbare dat follies als de verbeelding van dromen en fantasieën, van verlangens en herinneringen of eenvoudigweg van het plezier in het bouwen bezitten. Daarom is het vaak eenvoudiger om aan te geven waarin follies zich onderscheiden van andere bouwwerken dan om te proberen follies zelf in woorden te vatten. Soms lijkt het wel alsof alle regels die ooit op rationele gronden voor de architectuur zijn vastgesteld bij follies met voeten getreden kunnen worden, zodat er veel te zeggen is voor de opvatting van follies als architectonisch equivalent van de dwaasheid. Ten tijde van de Verlichting, toen men met de rede vat trachtte te krijgen op verschijnselen die voorheen onbeheersbaar waren, representeerde de follie zelfs daadwerkelijk 'een tastbare antagonist om het geloof in progressie aan te kunnen refereren', zoals het 'gekkenhuis, de dierentuin, de botanische tuin, het fysiognomisch kabinet, de plank van de frenoloog de tastbare analogieën vormden van de nachtmerrie, het monster, de wilde, de crimineel en de krankzinnige', volgens Anthony Vidler. [Noot 11.44]

[Noot 11.44: Paul Draaijer. Follies en het spreken van de architectuur. Biënnale Jonge Nederlandse Architecten. Follies voor de Floriade 1992. Nederlands Architectuurinstituut. Rotterdam. 1989, p. 10-11. Bernhard Tschumi (p.17): een follie is een efemere constructie, een kritisch laboratorium voor architectuur, gericht op het onderzoeken van de onvermijdelijke scheiding tussen vorm en gebruik, ruimte en gebeurtenis. Jacques Derrida (pp. 22-23): Geen spoor hier, in de follies van Tschumi, van dat nihilistische gebaar dat een vervulling wil zijn van een zeker metafysisch thema; geen omkering van waarden die mikt op een on-esthetische, onbewoonbare, onbruikbare, a-symbolische en betekenisloze architectuur, een architectuur die simpelweg onbezet gelaten wordt na de terugtrekking van goden en mensen. ]

\*

De verleiding is groot om aan elk ontroerend <en dus asymmetrisch> gebouw de status van follie toe te kennen. Bij het Jüdisches Museum Berlin van Daniel Libeskind is die verleiding meer dan levensgroot. "Voor zijn ontwerp nam hij de Davidsster, vouwde deze open en trok hem uit elkaar waardoor een langgerekte, zigzaggende plattegrond ontstond. Een angstaanjagende bliksem die is ingeslagen pal naast het rustige, classicistische Berlin Museum, waarvan het nieuwe Joodse Museum een onderdeel is. Een in de lengte door het gebouw snijdende, zichtbare maar ontoegankelijke vide herinnert aan de leegte die de holocaust heeft nagelaten." [Noot 11.45] Wel of geen follie. Hij construeert een besluit. Voor zover het gebouw naar het loodzware verleden verwijst niet. Voor zover het gebouw lichtvoetige dromen over een mogelijke wereld genereert wel.

[Noot 11.45: Max van Rooy. Een machtige schotsenberg. Naar aanleiding van een expositie van Libeskind in het NAI. NRC Handelsblad 12/09/99. Zie ook: Bernhard Schneider. Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin. Prestel Verlag. Munich. 1999.]

\*

Een nieuwe, maar in wezen aloude, vraag dringt zich op. Moet elk ontwerp een follie zijn, moeten Frank Gehry en Daniel Libeskind vanaf nu alle bouwopdrachten toegewezen krijgen, heeft de mens behang nodig om zich te onderscheiden van zijn achtergrond, kortom, hoeveel vrijheid kan de mens verdragen <zonder gek te worden>. Maar zolang follies curieuze anomalieën zijn die louter via de kronkelige omweg van de repressieve tolerantie verbonden zijn met de mainstream van het dagelijks leven, hoeft hij over die vragen niet na te denken. [Noot 11.46]

[Noot 11.46: Dus voor hem geen speurtocht naar nieuwe paradigmata, paradigmata, dada, paradigmata asymmetrica. Cohen <nooit van gehoord> is daar wel mee bezig, maar vooralsnog lijken zijn ontwerpen vooral het product te zijn van een computerprogramma dat iets te veel deconstructivistische hallucinogene snoepjes heeft geproefd. Preston Scott Cohen. Contested Symmetries. The Architecture and Writings of Preston Scott Cohen. Laurence King. London. 2001. Foreword. Rafael Moneo. Geometry and the Mediation of Architectural Conflicts: Comments on the Work of Scott Cohen, pp. 6-7: In the past, treatises on architecture began with a discussion of origin; as such, all aspiring architects were obliged to learn geometry. Triangles, circles, ovals, the calculation of areas, and the tracing of tangents – such were the geometrical figures that, from the early Renaissance until the nineteenth century, were used to initiate architects in the study of Euclidean geometry. The need for a balanced structure was answered with geometry; stability was achieved through symmetry. In the twentieth century, geometry entered a period of decline. New techniques and a new aesthetic obscured its importance. Today, geometry has disappeared in a world that strives more and more to be numerical. Digitalization reaffirms the Cartesian grid while it seems to liberate form from any constraint. New techniques in modelling allow architects to proceed without the difficulty of unbalanced structures; geometry is no longer determined by the demands of construction. Thus architects can enjoy complete freedom, able to represent and build without any limits imposed by geometry. *Delenda est geometria* (geometry must be destroyed) seems to be an apt motto for today's architect. Geometry becomes a tool for deconstructing memory. The arbitrariness and lack of restraint that characterizes this new era of formal freedom raises questions about other paradigms that seek to rediscover the precisely determined, purposeful, or inevitable attributes of form. Preston Scott Cohen's architecture establishes such paradigms by making the irrefutable

keys to uncovering the implicit content in his projects.]

\*

Hij trekt de wijde wereld in, om een follie te ontdekken. Een follie met eeuwigheidswaarde, ver voorbij post-modernisme, deconstructivisme en computergestuurde plooï-architectuur.

\* (11.6)

De laatste liefde van de raaf. Een herinnering.

\*

Hij opent de deur van zijn kamer en loopt naar binnen. Met een milde glimlach kijkt hij rond. De ernstig ondervoede muggen aan de muren, ooit jaloers op hun malaria-confraters, maar al jaren geleden door vette handen ontdaan van een dimensie. Het geluid van een traagvallende druppel uit de badkamer. Een eenzaam bungelend peertje aan het plafond dat afschrikwekkend als een ter dood veroordeelde ook overdag brandt. Hier is het nieuwe millennium nog lang niet doorgedrongen, hier gloeien nog steeds de dertien maanden zonnenschijn. Hij zet het raam open. De geur van wierook komt langs de balkons omhoog. Hij staart even naar het meer, het verkeerde meer, zijn meer komt nog. Hij is moe, van de lange vliegreis, van de mensenmassa op het vliegveld, van de chaos bij het busstation, van de blikken die hem tijdens de busreis bijna letterlijk zijn toegeworpen, met telkens weer die verwarrende mengeling van trots en angst in hun ogen. Hij gaat op het bed liggen, kamer 203 van het Hora Ras Hotel, hij staart door zijn wimpers. Hij ziet duizenden vogels in ondiepe zwarte meren, dofglanzende zeboe koeien in de schaduw van bloeiende vijgenbomen, onwennig lachende marktvrouwen met een pover stapeltje tomaten en twee of drie plakken gedroogde koeienmest voor zich op de grond, kinderen die met stenen gooien, wapperende vaandels die hollend zijn ogen passeren bij de viering van de revolutie, lege zalen in het hotel en uitbundige Russische piloten die zich in een aparte eetzaal laven aan de plaatselijke alcohol. Een merkwaardig land. Maar daarvoor is hij niet gekomen.

\*

In 1955 publiceert Le Corbusier zijn loflied op de orthogonaal, *Le Poème de l'angle droit*. Op de feestelijke bijeenkomst die uitgeverij Verve ter gelegenheid hiervan heeft georganiseerd in een gerenommeerd etablissement in Parijs, ontmoet Le Corbusier de Ethiopische familie Makonnen. Wereldburgers uit een trots keizerrijk. Hij raakt met hen in gesprek en wordt voorgesteld aan hun dochter, Maria. Door haar studie architectuurgeschiedenis in Genève en Londen is zij bekend met het werk van Le Corbusier. Zij eist hem ongegeneerd op. Enthousiast vertelt ze over de tukuls, de ronde huizen van Ethiopië die als bijenkorven onderdak bieden aan de miljoenen inwoners van het uitgestrekte land. Le Corbusier luistert naar haar schattige uitspraak. The houses themselves are simple enough. Consisting of a circular wall of thin poles stuck in the ground, with cross withies laced to them, and then plastered with a mixture of mud, dung, and t'eff which is applied in layers. When it hardens, it provides a weather proof barrier which lasts, with a little patching after the rains, for many years. The conical roof is supported by four or five poles, commonly eucalyptus. There are small storage areas for cooking utensils, and the main area serves as sleeping and living quarters. These 'sar bets' are quite small but nonetheless manage to accomodate quite a few people: the farmer, his wife and unmarried children, and for a short

time even married children until they have their own house. There are no windows or chimneys, the smoke escapes through the thatch drifting up on the breeze into the clear blue of the sky. As incomes rises, the tendency is for 'sar bets' to be replaced by rectangular 'corcoro bets' with tin roofs. Zij vraagt hem of dat de prijs van de vooruitgang is. Le Corbusier is weliswaar geïntrigeerd door de vraag, voelt zich uitgedaagd, maar wil eigenlijk naar zijn andere gasten. Zo vaak is hij niet in Parijs. Vermoeid en defensief citeert hij uit eigen werk. In staccato dreunt hij op. L'homme et son outil de mesure: la croisée d'angle droit. La nature et son discours: l'espace, le plan horizontal des eaux, le récit des profils géographiques et géologiques. Deux alternatives s'offraient: le gribouillis ou l'orthogonal. Warboel of rechte hoek, vraagt zij ongelovig. Ja zeker, zegt hij, provocerend. Le paysage omniprésent sur toutes les faces, omnipotent, devient lassant. Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner. Lang leve de orthogonaal, hij schreeuwt het uit. De genodigden wenden hun hoofd. Maria pakt zijn arm vast. Maar hoe kan ik dat nu rijmen met uw eigen inleiding bij de Modulor, zegt ze, teleurgesteld, maar ook boos. The life of human beings is not encyclopaedic but personal. To be encyclopaedic is to remain unmoved when faced with the multitude of facts and ideas which make up life; it is to recognize them, know them and classify them. Some men cannot remain unmoved in the face of life; instead, they throw themselves into it heart and soul. The only thing this book claims to do is to retrace, step by step, the course of a search running like a thread through the life of one man. If this search has been crowned by a solid achievement, it is because a personality - an environment - a way of life - a passion - a set of circumstances - have fitted together into a continuous chain stretching unbroken through the tumults of life, which are circumstance - passion - conflict - rivalries - the decline of some things and the rise of others - special conditions - perhaps even revolutions - and so on and so forth. The very opposite of an encyclopaedic bookshelf, where volumes of wisdom are tidily ranged. Leven of encyclopedie, dat is de vraag. Ze herhaalt haar laatste woorden, gepassioneerd, maar ook geagiteerd. Le Corbusier glimlacht.

\*

De wetenschap houdt even pauze. Hij vlucht de betonnen bunker uit, te kleinschalig voor een deeltjesversneller, te groot voor het onderwerp van die dag. Brussel. Vederlichte sneeuw die langs zijn jas valt. Hij moet dwalen, langs straten, pleinen, etalages, passages, kramen met wafels en warme rode wijn, bonbonuitgiftepunten, absoluut, de sociale zekerheid is hier anders georganiseerd dan in Nederland, hij verdwaalt in de kerstsfeer die het kindeke Jezus begeleidt naar de eeuwwende. De roes van het exotische wordt ruw onderbroken door de gutturale klanken van de Nederlandse eigenaar van een antiquariaat. Of hij zijn tas bij de kassa in bewaring wil geven. Of hij iets zoekt. Kaaskoppen herkennen elkaar. Hij weet wat hij moet zeggen. Nee, hij kijkt gewoon even rond. Voor zover mogelijk. Sinds hij het lemma serendipiteit in zijn woordenboek heeft doorgekrast zoekt hij niet meer, hij vertrouwt louter op vondsten. Maar dat hoeft niemand te weten. Eerst heeft hij een visioen. Terwijl zijn ogen hink-stap-springen langs de ruggen van duizenden boeken, ziet hij het duidelijk voor zich. Hoe de boeken die achteloos zijn annexerende blik absorberen en geen kik geven, hier meer dan ooit een eenheid vormen, meer dan bij hun talloos veel miljoenen vorige bezitters, hoe zij zich koesteren in hun nieuwe collectieve identiteit, een status waarvan hij echter opeens de broosheid, ja, dat is het woord, inziet. Bezit, waartoe hij identiteit ook rekent, is niet zo zeer diefstal, hij heeft inmiddels te veel te verliezen om dat nog langer vol te houden, als wel een bewijs van de alomvattende tijdelijkheid. De wereld is niet op een zonovergoten zondag ontstaan uit een eenmalige oerknal, niet uit een unieke samenklontering van tot dan toe doelloos vegeterende voorwerpen, de wereld is een zich permanent vernieuwende reeks van samenvoegingen en ontbindingen, van

stuurmanskunst en schipbreuk, van betekenisverlening en slordige testamenten met een huilende weduwe aan de tafel van de meelevende notaris, een reeks waar nooit een einde aan zal komen. Zijn piëteit jegens de verzameling boeken die hier met veel liefde en nog meer koopmanskunst bijeen is gebracht, is rekkelijk, als altijd. Hij besluit een vondst te doen. Hij neemt het boek ter hand. François Vaudou. *La Petite Maison de Le Corbusier. Villa le Lac à Corseaux-Vevey*. Carré d'Art Edition. Genève. 1991. Het boek gaat over de villa die Le Corbusier, samen met zijn neef Pierre Jeanneret, in 1923 heeft ontworpen voor zijn ouders. De villa grenst aan de oevers van het meer van Genève en biedt een prachtig uitzicht over de heuvels die zich rond het meer hebben genesteld. De ouders van Le Corbusier, Georges-Edouard Jeanneret en Marie-Charlotte-Amélie Perret, hebben er tot aan hun dood gewoond. Na het overlijden van haar man bewoont zijn moeder het huis met haar zoon, Albert Jeanneret. In 1960 overlijdt zij, bijna honderd jaar oud. Op 22 juni 1962 wordt de villa tot historisch monument verklaard. Dat de villa die status ooit ten deel zou vallen, konden weinigen in 1923 vermoeden. Al bij de aankoop van de grond laten de burens, de familie Vaudou, een luid protest horen. Onmiddellijk na de presentatie van het ontwerp beginnen ze een proces. De 'tegennatuurlijke blokkendoos' van Le Corbusier ontnemt hen de rust en het zonlicht die zij nodig hebben om hun kinderen te kunnen opvoeden. Tot die kinderen moet ook de auteur van het boek hebben behoord, hoewel hij nergens zijn identiteit kenbaar maakt. Na een jaar vol onvriendelijke brieven past Le Corbusier zijn ontwerp enigszins aan en kan het huis worden gebouwd. De buurt is er nog steeds niet gelukkig mee, maar staakt het verzet. Le Corbusier drukt zijn ouders op het hart dat alleen hun oordeel telt. Dites-vous bien qu'on ne conquiert pas une place avancée sans provoquer quelques protestations. Zijn moeder is lyrisch over het huis. Notre maison est simple, aussi simple que son architecte. Mon fils est droit et honnête, bourru et rude, mais généreux. Il a le coeur bon, il aime la vie. Notre maison aussi. Elle aime le soleil, la lumière, le lac et les montagnes. In het boek is een brief afgedrukt van François Vaudou aan Le Corbusier, die toen allang was overleden. In deze brief stelt Vaudou voor om de burenruzie bij te leggen. En passant vraagt hij toestemming, eigenlijk is het meer een mededeling, voor het nemen van de foto's die in het boek zullen worden afgedrukt. Voor deze bijzondere gelegenheid heeft hij zijn twee dochters naar het huis gelokt. Zij poseren gewillig in de kamers, aan het bureau van de moeder van Le Corbusier, op zijn beroemde chaise longue, aan de rand van het meer. Idyllische foto's in een huis waar jonge vrouwen een zeldzaamheid zijn geweest. Voldaan over zijn vondst spoedt hij zich naar de kassa.

\*

Na de ontmoeting in Parijs onderhoudt de familie Makonnen het contact met Le Corbusier. Zij schrijven brieven en ontvangen af en toe een levensteken van hem. Geleidelijk aan ontwikkelt zich bij hen het plan om Le Corbusier een villa te laten ontwerpen. De familie bezit een stuk grond aan een meer, één van de kratermeren bij het dorpje Debre Zeit. Een eenvoudig huis, waar het licht vrij spel heeft en dat uitzicht biedt op de rafelige randen van de krater. Le Corbusier reageert afhoudend op hun ingetogen verzoek. Zijn projecten in Chandigarh naderen hun voltooiing, de reizen naar India vergen veel van hem. In datzelfde jaar, 1957, overlijdt zijn vrouw, Yvonne Gallis. Het einde van dit niet altijd even gelukkige en kinderloos gebleven huwelijk brengt hem uit zijn evenwicht. Op een avond herinnert hij zich het gesprek met de dochter van de familie Makonnen. Hij neemt het besluit om op zijn voorlaatste reis naar Chandigarh een tussenstop in Ethiopië in te gelasten, trouw aan het credo dat kunst vooral een omweg is om hetzelfde doel te bereiken. Wat dat doel is, laat hij in het midden wanneer hij de familie Makonnen van zijn plannen op de hoogte stelt. Tijdens zijn reis maakt hij enkele schetsen, die hem echter te veel doen denken aan de villa die hij meer dan dertig jaar geleden heeft ontworpen voor zijn ouders. In Addis Abeba



wordt hij gastvrij onthaald door de heer en mevrouw Makonnen. De volgende dag gaan ze naar het kratermeer. Le Corbusier is buitengewoon enthousiast over de ligging van het kavel. Hij bespreekt met de familie Makonnen enkele mogelijkheden, hij loopt gejaagd heen en weer en maakt met brede armgebaren kenbaar wat hij voor zich ziet. Het gezelschap dineert 's avonds in het onlangs geopende Hora Ras Hotel, symbool van de voorsprong die het onafhankelijke en kosmopolitische Ethiopië heeft op de andere landen van dit povere continent. Die nacht dringt Maria Makonnen voor de tweede keer zijn leven binnen. In kamer 203 beleeft hij zijn laatste liefde, zo heeft hij zich voorgenomen, hij wil zich nog één keer verliezen in een vrouw, Maria, nog één keer ronddwalen in de sacrale rondingen van Ronchamp, zijn meesterwerk. Op het hoogtepunt citeert Le Corbusier een van zijn favoriete dichters: Hoe bijtender het wegzijn, hoe radelozer raken verslingerd, tot het ooit te voltooiende, zijn sporen aan het ontbrokene. Even later likt zij, nog even gulzig, het zweet van zijn kale hoofd. Zij gooit zijn vlinderdas door de lucht en zet zijn zware bril op. Hij protesteert nauwelijks. Zij tooit zich met een grote handdoek en danst een tango in de hotelkamer. Jij bent mijn koning Salomon, zegt ze. Ze kijkt in de spiegel en lacht om de bril op haar neus. Zij vertelt hem het verhaal van de koningin van Sheba.

\*

Solomon was a well known and wise king of Jerusalem. Queen Sheba or Makida was the Queen of the Axumait Kingdom known that time as Abisinia. When Queen Sheba heard about the wise wisdom of King Solomon she travelled from Abisinia to Jerusalem to see King Solomon and know about his wisdom. With her she took gold and perfume as a gift to him. When King Solomon met the Queen he invited her to dinner with too much salt in it, that was done purposely by King Solomon without the knowledge of understanding the trick by the Queen. When time came to go to bed, King Solomon went to his room and gave the Queen with her servant place in the guest room. But there was water only in King Solomons room. In the night the Queen and the servant got very thirsty. They tried to enter to the King's room in order to get water. First the servant went and King Solomon met with her sexually. Then Queen Sheba went and also he met her. After they finished he gave her a gold ring as a sign. After that Queen Sheba went back to Abisinia via Asmara. When Queen Sheba reached Asmara mainly after a long journey, she lived in a place called Maybela where she gave birth to a baby who she lately called Minilik. When Minilik became a boy of about 15 years, he went back to Jerusalem to see his father. He met King Solomon meeting among many other important people. He got the task to select his father among them. With the advice, he got before from his mother, Minilik selected his father and gave him the sign which he brought with him. It was the gold ring given to Queen Sheba by King Solomon. Finally King Solomon took Minilik to school. After Minilik finished his school, King Solomon sent Minilik back with the holy wood of St. Mary's Church which was placed in Axum Tsion's Church in Ethiopia where it can be seen still nowadays. After the arrival of Minilik Queen Sheba died and Minilik succeeded her as King of the Abisinian Empire known as King Minilik 1st.

\*

Zoals in de herfst de donkere regenbeladen lucht plots wijkt voor een schicht van de ondergaande zon, een sprankelende lichtstraal die onherroepelijk de toren van de kerk laat gloeien alsof vuur en vlam hebben postgevat in het heilige der heiligen, wachtend op het verlossende woord dat vanuit een bedompte biechtstoel moet worden uitgesproken om de geest weer in de fles te krijgen, zo heeft Jorge Luis Borges zich op 28 augustus 1965 genesteld bij de open haard om door zijn bejaarde moeder te worden voorgelezen uit de

krant, *El Espectador del Cono Sur*. Zo gaat het al bijna 30 jaar, sinds hij in 1938 zijn hoofd stootte en het licht de achterkant van zijn oogbol in steeds mindere mate weet te bereiken. Zijn moeder weet welk nieuws hij wil horen. Al snel vindt zij het belangrijkste bericht van die dag. De necrologie van Le Corbusier, een dag eerder gestorven na een hartaanval. Borges hoort het verbaasd aan. De rest van de avond is hij stil, hij vergeet het kopje thee dat zijn moeder naast hem heeft neergezet. Die nacht mijmert hij over de drie terecht vergeten groten: Picasso, Joyce, Le Corbusier. Om drie minuten over twee heeft hij de oplossing. De volgende ochtend belt hij heel vroeg zijn broeder in infame mystificaties, de schrijver Adolfo Bioy Casares. Hij vraagt hem die middag naar de nationale bibliotheek te komen. Hij gaat naar zijn kantoor, zegt dat hij niet gestoord wil worden en bladert door een groot aantal boeken over architectuur. Wanneer Bioy Casares arriveert, ontvouwt hij zijn plan. Zij zijn bezig met de voorbereidingen van de publicatie van de *Kronieken van Bustos Domecq*. Borges stelt voor een kroniek aan Le Corbusier te wijden. Bioy Casares is enthousiast, als zij iets gemeenschappelijks hebben, dan is het wel hun afkeer van dat wat de canon van het modernisme is geworden. Ze maken enkele aantekeningen, over de opmerking van Le Corbusier dat een huis 'een machine om in te wonen' is, een definitie die volgens hen eerder toepasbaar is op een eenzame eik of een spartelende vis dan op de Taj Mahal, over de weelderige Italiaanse gebouwen die even geheimzinnig zijn als de kronieken maar waarvan Le Corbusier een verklaard tegenstander is, over de eerste schuchtere stappen van Le Corbusier in de wondere wereld van de architectuur in de tijd dat Borges nog met zijn ouders in Europa verbleef. Wanneer het boek uiteindelijk in 1967 verschijnt, is er echter geen kroniek aan Le Corbusier gewijd. Blijkbaar hebben Borges en Bioy Casares de cirkel in hun redenering niet kunnen vinden. Vlak voor zijn dood, in 1986, heeft Borges vanuit het ziekenhuis in Genève waar hij is opgenomen, een schitterend uitzicht over de stad en het meer. Althans, zo wordt hem verteld door een verpleegster, die bij haar geboorte wellicht de naam Maria ontving. Zij neemt zijn arm in haar hand en wijst hem de plekken aan waar gebouwen van Le Corbusier zouden komen, het Volkenbondpaleis, het Mondiale Museum en het Wanner project. Ze zijn nooit gebouwd, zegt ze, verontwaardigd. Borges lacht, voor het laatst.

\*

Hij kent zijn weg in het Latijnsamerikaanse grid. Rechthoekige huizenblokken met op elke hoek een café of winkel. Bogotá, Caracas, Quito, hij weet zich een passant in een helder assenstelsel. Hij loopt Café Victoria binnen, gaat zitten bij een tafel aan het raam en stelt zich voor aan Paco Bioy Casares. Paco is een kleinzoon van Adolfo Bioy Casares en studeert architectuur, tot verdriet van zijn grootvader, die vlak na het begin van zijn studie is overleden. Onlangs heeft Paco een brief geschreven aan Rem Koolhaas, in de hoop een stageplaats aangeboden te krijgen. In die brief wordt, als parodie op de pretenties van de planologie, de kans berekend dat in het mikado-spel een orthogonaal opduikt. Hij legt Paco uit waarvoor hij is gekomen. Paco beheert de nalatenschap van zijn grootvader en kan hem misschien helpen. Al snel voelen ze zich de ware nazaten van Bustos Domecq. Paco vertelt hem over het dossier Le Corbusier. Nog spannender wordt het wanneer Paco een manuscript uit zijn tas haalt, voor zich op tafel legt en de volgende fles aguardiente bestelt. Er valt even een stilte. Paco grijnst en begint een verhaal te vertellen waarvan de strekking hem eerst volledig ontgaat. Over een feest voor de studenten van de Academie voor Architectuur waar iedereen met een bizar hoofddeksel moest komen. Paco zelf had een tulband op zijn hoofd gezet die de vorm had van het Guggenheim museum in New York. Zo waren er nog veel meer fantastische creaties. Die avond ontmoette Paco na jaren weer eens zijn jeugdliefde, Máxima. Voor deze gelegenheid had zij zich getooid met de obelisk van Axum, de vroegere hoofdstad van Ethiopië. Nu is het zijn beurt om te grijnzen, hij

staart Paco aan, maar die bladert geamuseerd door het manuscript. Zijn grootvader, vertelt Paco, heeft na het overlijden van Borges nog één document aan het dossier toegevoegd. Een reisverslag, op 20 maart 1987 geplaatst in de bijlage Trayecto van de Nederlandse krant El Diario del Pueblo. Maar door de afwezigheid van het speelse intellectualisme van Borges was het zijn grootvader niet gelukt het dossier tot een verhaal te transformeren waarover mussen in dakgoten nog lang zouden nakwetteren. Dat artikel, in de ogen van Paco komt een fontein van binnenpretjes in actie, heb ik laten vertalen door Máxima, die sinds kort om onverklaarbare redenen Nederlands studeert. Paco overhandigt hem het manuscript.

\*

Om 12.00 uur zijn Frans en ik voor de tweede keer in de bus gestapt naar Debre Zeit. Frans had tijdens ons bezoek in Nazareth een Engelsman ontmoet, Roger Kirkby, die beweerde in een villa van Le Corbusier te wonen aan het Bishoftu meer in Debre Zeit. We hadden dat meer de vorige keer overgeslagen maar de drang om er alsnog naar toe te gaan werd alsnog groter. Debre Zeit zag er nog even leuk uit als de vorige keer. Ik had heel veel trek in een afscheidslunch van Ethiopië met een grote schaal injera, dus we doken een heel klein tentje in waar ze wel iets voor ons konden maken. We zaten lekker als enige gasten buiten op de veranda. Het was een vriendelijke eigenaar, maar omdat hij geen letter Engels sprak waren er toch wel enkele communicatieproblemen. We kregen een enorme plak injera met vrijwel rauw gehakt. Met veel gebaren en een bezoek aan de keuken kon ik de man duidelijk maken dat het vlees terug in de pan moest. Het werd opgebakken en smaakte verrukkelijk. Ook de bedelaar die onze restjes opat, scheen het lekker te vinden. We wandelden naar het meer toe. Het is weer een kratermeer, maar kleiner en kaler dan Hora. De wal begroeiing bestaat voornamelijk uit enorme cactussen. Aan de overkant zagen we een iets afwijkend huis liggen: dat moest het zijn. Toen we er vlakbij waren, stonden we opeens op een groot ommuurd terrein. Het leek een oude verwaarloosde tuin met terrassen en een enorm leeg zwembad in allemaal kronkelige vormen. Iets lager lag het huis van Le Corbusier in een grote, groene tuin vol planten, bloemen en bomen. Ook hier een zwembad in de tuin. Roger zat in een huisje in de tuin te werken, dus we kregen de kans om Le Corbusier niet alleen van buiten, maar ook van binnen te bewonderen: wat een huis! Het is gebouwd als een soort slak met een centrale cirkel waarin zich de huiskamer bevindt. De helft van de cirkel is van glas, dus je hebt een fantastisch uitzicht over het meer. Ook het terras is schitterend aan het meer gelegen. Onder dit terras bevindt zich een gastenverblijf met slaapkamer, keuken en badkamer. We kregen zelfs nog het aanbod er de nacht door te brengen maar dat moesten we afslaan want we hebben vanavond een afscheidsetentje in Addis. In een boom naast het huis zat een neushoornvogel die met zijn grote snavel steeds keihard tegen het raam vloog. Een heel akelig gehoor, er zat al een flinke barst in de ruit. Roger liet ons lekker alleen door het huis dwalen. Frans heeft een heleboel foto's gemaakt en ik ben bezig geweest met het tekenen van de plattegrond, wat lang niet eenvoudig was. Het bleek dat er al een paar maal andere belangstellenden waren komen kijken maar ik heb beloofd als ik in Nederland iets over het huis kan vinden dit op te sturen naar Roger. Wat geeft het zien van een architectonisch meesterwerk toch een prettig gevoel, dat is gelukkig nog niet gesleten nu ik me al zo lang niet meer met architectuur bezighoud. Maar dit is natuurlijk wel iets heel bijzonders: een huis van Le Corbusier in Debre Zeit! Zal Le Corbusier zelf in Ethiopië geweest zijn? De ijzeren sculptuur op de schoorsteen op het terras doet dat wel vermoeden, want de sculptuur zelf stelt een zwarte raaf voor en er zitten altijd echte zwarte raven op de schoorsteen. En ook als je het huis ziet liggen, zo steil boven het meer, kan je je niet voorstellen dat die architect niet ter plekke zou zijn geweest. Het huis is overigens gebouwd voor een rijke Ethiopiër uit Addis als buitenhuis. Hij had daar al een huisje staan, het kantoor van Roger, maar liet later deze villa bouwen. Na de revolutie

in 1974 is het huis geconfisqueerd door de staat. Tegenwoordig is het ter beschikking gesteld aan het Instituut voor Veeteelt en uit dien hoofde woont Roger er in. Een kleinzoon van die rijke Ethiopiër schijnt nog in Addis te wonen.

\*

De volgende ochtend staat hij vroeg op. Bij het ontbijt ziet hij zijn vingers spelen met de rafelige randen van het tafelkleed. Dit is de dag. In dit land met meer dan vijftig miljoen inwoners maakt de eetzaal opnieuw een uitgestorven indruk. Het deert hem deze keer niet. Hij maakt zich gereed voor de ontmoeting die hij zo minutieus heeft voorbereid. Hij verlaat het hotel, slaat linksaf en begint aan zijn wandeling rond het kratermeer. Eerst komt hij enkele jongens tegen, in hun uniform zijn zij op weg naar school. Zij laten hem proeven van de vrucht van een cactus. Hij wandelt verder. Het is schitterend weer, dat moet het geweest zijn, dat kan niet anders. Opeens ziet hij hem lopen. Hij straalt hem tegemoet. Overtuigd, van zichzelf, van hun verstandhouding, zij herkennen zichzelf in elkaar. Moeiteloos overbruggen ze het tijdsverschil, een buitenstaander zou niet kunnen waarnemen dat de een decennia eerder aan zijn wandeling is begonnen dan de ander. Samen lopen ze door de tijd. Ze vertellen elkaar verhalen. Over de pendeltechniek van de Griekse filmer Angelopoulos, die zijn camera in een tergend traag tempo een volledige cirkel laat beschrijven waarbij, eenmaal weer op het beginpunt aangekomen, blijkt dat A niet langer A is, maar A' of B of C, zo gaat de tijd, de omgeving is onaantastbaar, het enige dat verandert zijn wij zelf, onherstelbaar, gelouterd door de verhalen die we onderweg hebben gehoord. Over het aloude raadsel van de klok en de bewegingsrichting van de wijzers, inderdaad, het raadsel heeft nooit bestaan, processies en rondgangen gaan met de klok mee omdat zij statusbevestigend zijn, sporters daarentegen kunnen slechts records vestigen wanneer zij geen respect hebben voor hun voorgangers, zij moeten tegen de tijd ingaan om tijdsbarrières te kunnen slechten. Over het geheim van de scheppingskracht van de kunstenaar en zijn opdracht voor het leven. Voir, regarder, découvrir. Puis inventer et créer. Ma morale: dans la vie, il faut faire. Cela veut dire agir, dans toute la modestie, dans l'exactitude, dans la précision. Atmosphère pour la création de l'art. Régularité, modestie, continuité, persévérance. Over hoogbejaarde moeders die zorgen voor kinderloze kunstenaars. Over de interpretaties van biografen; there were evidently very deep roots to his contempt for the 'donkey path' - lachend wijst hij op het pad waar ze lopen - to his determination to provide a Gordian answer to the 'law of meandering', to the tenacity with which he set about 'classifying' everything, making everything 'get back into line'; to his philosophy of standards and the plan, to his unremitting search for a universal system of proportions to that glorification of the right angle which led him, in his old age, to dedicate an entire poem to its praises. Hier onderbreekt hij hem, eerbiedig maar beslist, zijn woorden lijken aarzelend, maar volgen nauwkeurig de route die hij van tevoren heeft uitgestippeld, zijn stem start bij de plek waar ze staan en verdraait langzaam maar zeker in de richting van de hoogste rots van het kratermeer, de plek waar het huis moet worden gebouwd, het huis waar het cyclische van het meer, van hun ontmoeting, van hun leven, zich herhaalt in de vorm van de woonkamer, waar de plattegrond voor het eerst de grillige lijnen van het volle leven volgt en de rechte hoek negeert, een ontwerp als een foetus, waarbij de slaapkamers als een tweeling, als een drieling, als een vierling, even eindeloos als de zaligheden van de vorige nacht, zich om elkaar krullen, als een asymmetrische ui met uitwaaierende lagen die zich toch altijd verbonden weten met het kloppende hart van het centrum om warmte, bescherming en troost te zoeken, bij elkaar en bij de navelstreng die hen met de immer voedzame buitenwereld verbindt, de buitenwereld die dit alles niet zal toestaan en die er voor zal zorgen dat zijn liefde niet verdergaat dan de kamer van het hotel en het huis zal degraderen tot een voetnoot in een apocrief supplement op de geschiedenis

van de architectuur. Een raaf vliegt schetterend op. Hij loopt terug naar het hotel. Hora est.  
[Noot 11.47]

[Noot 11.47: *De laatste liefde van de raaf* is in december 2000 verschenen ter gelegenheid van de jaarwisseling 2000-2001 met de volgende vermelding: Het verhaal is een uitloper van TA, het boek in wording dat als een mangrove met zijn uitstekende wortels telkens weer wordt verrast door de veelvormigheid van aanspoelende golven. Met dank aan Ethiopian Tourism Commission. Ethiopians and the houses they live in. Addis Ababa. 1981 \* François Vaudou. La Petite Maison de Le Corbusier. Villa le Lac à Corseaux-Vevey. Carré d'Art Edition. Genève. 1991 \* Le Corbusier. The Modulor. Faber and Faber. London & Boston. 1977 [Oorspr. 1954] \* Hans Faverey. Het ontbrokene. De Bezige Bij. Amsterdam. 1990 \* A. Yemane Fitwi. History of King Solomon and Queen Makida. 1987 \* Jorge Luis Borges en Adolfo Bioy Casares. Kronieken van Bustos Domecq. Meulenhoff. Amsterdam. 1971 \* Richard Burgin. Conversations with Jorge Luis Borges. Souvenir Press. London. 1973 \* Liesbeth Hugenholtz. Reisdagboek Ethiopië. Deel 3. 1987 \* Maurice Besset. Le Corbusier. To live with the light. Rizzoli. New York. 1987 [Oorspr. 1968. Who Was Le Corbusier?].]

\*



## Entr'acte 12

**symmetrie'** v (*Gr.*) 1 evenredigheid in de afmeting der onderdelen; 2 het aanwezig zijn van twee helften die elkaars spiegelbeeld zijn

**symme'trisch** *bn., bw.* 1 in overeenstemming met de symmetrie, symmetrie vertonende; 2 met twee helften, die elkaars spiegelbeeld zijn

**asymmetrie'** v het ontbreken van symmetrie

**asymme'trisch** *bn., bw.* niet-symmetrisch, onevenredig, niet gelijkmatig [Noot E.12]

[Noot E.12: Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal. (Tevens vreemde-woordentolk) Vooral ten dienst van het onderwijs. M.J. Koenen - J.B. Drewes. Derde oplage van de zeventwintigste druk. H.D. Tjeenk Willink BV. Groningen. 1976.]





**12**

**BEATUS ILLE HOMO**

\* (12.1)

Het huis is gebouwd. Kraaien cirkelen om de schoorsteen. Het hout verbijt zich in de open haard, geroosterde vergankelijkheid, maar ook nestwarmte. Hij is halverwege zijn encyclopedie, zijn pamflet. Een scharnierpunt. Hij wil nog meer warmte, nog meer vergankelijkheid. Hij werpt een blik in de spiegel en ziet zijn gelukzalige eenzaamheid. Hij loopt naar buiten, kijkt om zich heen, klimt in een boom en schreeuwt het uit. Ik wil een vrouw, ik wil een vrouw, ik wil een vrouw die bij mij past.

\*

Met passen en meten wordt veel tijd versleten. Het weten te passen. De sleutel past op dit slot. Nauwkeurig sluiten. Er is geen pot zo scheef, of er past een deksel op. Overeenstemmen. Dat past op hem. Wanneer past het u dat ik eens bij u op bezoek kom. Passe-partout. Zo moeilijk is het dus niet. Alles past. Is dat zo.

\*

De echo klinkt wellustig: een vrouw, een vrouw. Waarom niet een man. Een eenvoudig argument: dat past niet bij de centrale stelling van dit pamflet. [Noot 12.1]

[Noot 12.1: Gert Hekma. Seksuele statistiek. Intermediair 21/04/95. Overigens blijkt volgens Hekma uit recent onderzoek naar het aantal homoseksuelen dat 2,8% van de mannen en 1,4% van de vrouwen een voorkeur hebben voor de symmetrische variant.]

\* (12.2)

Amerikaanse onderzoekers hebben vastgesteld dat er in de relatievorming een min of meer vast patroon zit. De meeste mannen starten rond hun achttiende met seksuele relaties. Ze verkeren dan nog in een zoekfase, die tien jaar later voor de meesten is afgesloten. Dan hebben ze een vaste partner aan wie ze trouw zijn. 'Seriële monogamie' is een correcte beschrijving van hun seksuele ontwikkeling. Tussen twee vaste partners in kunnen ze nog een liefde voor één nacht opdoen, maar wanneer ze weer in een huwelijk of een vaste relatie zitten, zal van overspel zelden sprake zijn. <De benauwde, immer calculerende burger geeft de voorkeur aan "balanced exchange" boven "generalized exchange"> Het seksuele leven van Noord Amerikanen is evenmin als dat van West Europeanen erg avontuurlijk. Wat aan de huidige statistiek van de seks verbaast, is de kloof die er lijkt te bestaan tussen de rijke beeld- en praatcultuur van de media en de armzalige praktijk die uit de onderzoeken naar voren komt. De beeldbuis besteedt dag en nacht aandacht aan seksuele variaties en liefdesproblemen; kennelijk willen de kijkers niets liever dan geïnformeerd worden over alles wat met seks samenhangt. Maar gevolgen voor de seksuele praktijk lijken alle beelden en teksten niet te hebben. De verklaring lijkt mij simpel. De meeste mensen zijn gefascineerd door seks, maar door sociale omstandigheden niet in staat te doen wat ze verlangen. Vooral de kloof tussen de seksen - mannen seksueel actief, vrouwen in een passieve, asexuele rol - die uit alle onderzoeken blijkt, bemoeilijkt het heteroseksuele verkeer in hoge mate. Heteroseksuele contacten vormen nog altijd het slagveld tussen mannen die aandringen en vrouwen die zich verweren - naar het zich laat aanzien met steeds meer succes. Vanuit het rijk der noodzaak kijkt men verlangend uit naar het rijk der vrijheid. Want uit het vele seksonderzoek is in elk geval dit duidelijk: het huwelijk mag een hoeksteen heten, voor de lust is het een molensteen. [Noot 12.2] <Hoor

de nauwelijks verholen triomfantelijke toon van deze hedonist die elke kinky party afstroopt op zoek naar een spiegel in de dark room. Voyeur met erectie maar zonder reflectie, die niet beseft dat hij eerder een beeld schetst van zijn eigen vooroordelen dan van de eeuwenoude 'condition humaine'. Wee degene die de asymmetrie tussen droom en daad wil verstoren>

[Noot 12.2: Hekma. O.c.]

\*

Ook hij is een voyeur, een ziener, een waarnemer, maar hij ziet iets anders. Over de zoektocht. De contactadvertentie: introverte hypochondrische droogkloot zoekt prachtig vrouwelijk complement. Een encyclopedie in levenden lijve. Niet langer alleen op de wereld. Maar tot wat leidt dat. Men zegt: een nieuwe eenheid. Maar ook: Van der Waalskrachten. Spanningen tussen moleculen die zich wringend koesteren in elkaars nabijheid.

\*

De geschiedenis van deze onbeantwoorde liefde wordt in korte tot zeer korte fragmenten opgeroepen. Het grondmotief van de fragmenten is de asymmetrische verhouding tussen leraar en leerling, povere volwassene en rijkemansdochter, wereldwijze auteur en onervaren meisje. De relatie herinnert aan die van minnaar en vrouw in de troubadourslyriek. [Noot 12.3]

[Noot 12.3: Paul Claes. Epiloog, bij James Joyce. Giacomo Joyce. Vertaald door Paul Claes. Kritak - Goossens. Antwerpen - Rijswijk. 1995, p. 39.]

\*

Voorwaar, ook hij is een troubadour. Maar hij zingt vals. Dat wil zeggen, hij heeft zijn eigen definitie van harmonische trillingen. Wanneer trilt iets.

\*

Vruchtbare (dus: symmetrische) vrouwen <niks, dus> zijn een schaars artikel en bij de meeste zoogdiersoorten wordt er door de mannen letterlijk of figuurlijk om gevochten. Wij stammen allemaal af van de mannen die succesvol waren in de concurrentiestrijd om seks en van vrouwen die sociaal dominante mannen aantrekkelijk vonden. De concurrentiestrijd tussen mannen functioneert als een soort examen: alleen mannen met een gezonde geest in een gezond lichaam slagen. [Noot 12.4] <Hij kijkt om zich heen en ziet voor de zoveelste keer iets anders. Bloemkooloren. Kamikazekoppen. Gedegenerende skeletten. Zijn deze sleetse ratten de voorhoede van de toekomst. Allemaal bakerpraatjes van het internationaal cosmetisch-industrieel complex>

[Noot 12.4: Marcel Roele. Wat heet mooi? Intermediair 29/01/98.]

\*

Om misverstanden te voorkomen, heb ik in de flaptekst expliciet aangegeven dat het om een man en een vrouw gaat. Ik wilde tussen hen juist een ideale vrijscène creëren.

Normaliter is er altijd asymmetrie: de man geeft zijn sperma, de vrouw ontvangt. Maar in deze scène is er van beide zijden de totale overgave. [Noot 12.5] <Is het niet de taak van de kunstenaar om misverstanden te scheppen. Is het niet amusant dat eeuwen geleden werd gespeculeerd over een vrouwelijke tegenhanger van het mannelijk kruut. Waarom is reciprociteit, de totale overgave, het ideaal. Vanwege de angst meer te geven dan te ontvangen. Daar heeft hij nooit last van gehad. Als Sinterklaas is hij altijd gul geweest met zijn stroigoed>

[Noot 12.5: Frits Abrahams. Interview met Kristien Hemmerechts. NRC Handelsblad 11/07/92.]

\*

De hoofdpersonen uit de boeken van Möring zijn elke keer 'overlevenden', van een familie, het zijn wezen. En het zijn buitenstaanders, geen enthousiaste deelnemers aan het grote-mensenleven. Herinneren, terughalen van wat de familie bond, van de grond die hen heeft gevormd, is voor hen van levensbelang. "Elf jaar geleden ging ik voor het eerst samenwonen. Daarvoor was ik volmaakt gelukkig in mijn eentje. Ik had niet meer nodig. Ik ben verliefd geworden, ik ben vader, en daar ben ik ook heel gelukkig mee. Maar die stap heeft mij ingrijpend veranderd. Alleen zijn is makkelijker. Je hebt geen last van territoriale driften, van de onwil je gevoelens te delen, van de verschillen tussen man en vrouw, die, laten we eerlijk zijn, nog altijd problematisch zijn. Nathan kan zich niet meer aan een ander overgeven. Hij redeneert naar zichzelf toe. Dat krijg je als mensen zo lang alleen zijn." [Noot 12.6]

[Noot 12.6: Aleid Truijens. God bestaat - in verhalen. 'In Babylon' is Marcell Mörings meest ambitieuze werk tot nu toe. de Volkskrant 21/02/97.]

\*(12.3)

Zo heeft ook hij zich uiteindelijk - bij wijze van grap - ondergedompeld in het feestelijk zwembad vol Van der Waalskrachten. Van het een komt het ander. Van zichzelf en de ander naar de derde, de vierde. En zo heeft het grote wonder zich voltrokken. Twee maal, zelfs. De oerknal op de kleinst denkbare schaal herhaald. Maar daar gaat het hier niet om. [Noot 12.7]

[Noot 12.7: Jan Blokker: De familie, het gezin is iets waaraan je moet ontkomen, zoals je je tenslotte aan de baarmoeder moet ontworstelen om aanspraak op het leven te kunnen maken. Maar tegelijk is de familie, het gezin, een bron van heimwee. Elke avond, als het moet, komen we televisieprogramma's tegen die zijn gespecialiseerd in verzoening van verbroken gezinsrelaties en waarin verloren gewaande vaders en moeders, broertjes en zusjes worden opgespoord ter leniging van een blijkbaar lang gekoesterd verdriet. Terugkeer naar de 'roots' is een mensenrecht omdat het terug naar de eigenlijke familie betekent. Jan Blokker. De paradox van de familie. Het thema van de Boekenweek is hoogst eigentijds. de Volkskrant 12/03/99.]

\*

Het jachtseizoen is voorbij, de jager heeft zich genesteld bij het vuur en koestert zijn meervoudige buit, asymmetrisch.

\*

Waarom dragen moeders hun baby bij voorkeur op de linkerarm? Niet alleen omdat ze dan hun rechterarm vrijhebben voor klusjes, want ook het merendeel van de linkshandige moeders draagt hun kind vaker links dan rechts. Ook de verklaring dat de baby dan goed kan luisteren naar de geruststellende hartslag van de moeder, het hart zit immers links, schiet tekort. De neo-natoloog Harry Sieratzki van het Hammersmith ziekenhuis in Londen oppert vandaag in *The Lancet* dat de voorkeur voor links te maken heeft met het feit dat de baby dan het linkeroor vrij heeft om naar de stem van zijn moeder te luisteren. Het linkeroor staat in verbinding met rechterhersenhelft en die is gespecialiseerd in het onderscheiden van toon en melodie van een stem, terwijl de linkerhelft vooral bezig is met het analyseren van woorden en hun betekenis. Omdat een baby nog geen woorden verstaat, is hij vooral aangewezen op toon en melodie van de stem van zijn moeder. [Noot 12.8]

[Noot 12.8: Baby wordt het liefst links gedragen vanwege gehoor. de Volkskrant 22/06/96.]

\*

Koesteren blijkt een vorm van ruilen te zijn. Dat roept niet alleen nieuwe spanningen op, maar ook (zelf)bedrog.

\*

Die gehechtheid zegt iets over de relatie tussen kind en opvoeder. Is dat een veilige of juist een angstige? Dat onderscheid zou belangrijk kunnen zijn omdat een angstige gehechtheidsrelatie in de kindertijd nadelige consequenties kan hebben voor het latere functioneren. 'Veilige' kinderen blijken hun omgeving beter te verkennen, leren meer en gaan later gemakkelijker met anderen om. In driekwart van de gevallen brengt een opvoeder haar eigen ervaringen als kind over op haar eigen kinderen, zo bleek uit IJzendoorns onderzoek. 'Ik vind dat in Nederland te veel waarde wordt gehecht aan de rol van de vader', zegt Van IJzendoorn. 'Symmetrische gezinnen, waarin vrouw en man evenveel voor de kinderen zorgen, zijn er nauwelijks. Wetenschappelijk gezien is er heel weinig evidentie dat man en vrouw een even belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van gehechtheid'. Wel denkt Van IJzendoorn dat zogeheten 'gehechtheidsnetwerken', waarin moeders en andere opvoeders - zoals crècheleidsters - een rol spelen, essentieel zijn in het leven van kinderen. [Noot 12.9] <Het zit hem niet mee. Wil hij een keer afstand doen van zijn symmetrie-afkeer, krijgt hij te maken met een hardnekkig ressentiment. Mannelijke wetenschappers die hun opvoedingsquotum schaamteloos verkopen aan hun vrouwelijke partners, die zich op hun beurt slechts kunnen troosten met een vermelding in een voetnoot van een overbodige dissertatie>

[Noot 12.9: Maarten Evenblij. Interview met prof.dr. R. van IJzendoorn, één van de "jonge" onderzoekers die een NWO Pionier-subsidie hebben gekregen voor "baanbrekend" onderzoek. de Volkskrant 22/01/94.]

\*

Nog een variant van dit veronderstelde dilemma.

\*

Duindams theorie over herwaardering en betere verdeling van betaalde en onbetaalde arbeid staat ogenschijnlijk op gespannen voet met de praktijk van zijn eigen leven. Zijn vrouw is pedagoge en heeft een halve baan als schoolbegeleider. Dat lijkt toch verdacht veel op een traditionele rolverdeling? 'Onze taakverdeling is volstrekt symmetrisch', zegt Duindam, al geeft hij toe zelf een groter deel van de betaalde arbeid voor zijn rekening te nemen en stelt hij vast dat er op deze manier voor zijn vrouw geen glanzende carrière is weggelegd. 'Maar ik zou me niet verbazen als ze dat later inhaalt, wanneer de kinderen wat groter zijn.' [Noot 12.10]

[Noot 12.10: Ton Barning. Intermediair 01/07/94.]

\*

Individualisering uit zich niet alleen in huishoudensverdunning maar ook in de afbakening van rollen binnen het huishouden. Hoewel van verschillende kanten wordt verwacht, dat bij een enigszins redelijke economische ontwikkeling de arbeidsparticipatie van vrouwen verder zal toenemen, is rolsymmetrie in het huishouden binnen afzienbare tijd niet te verwachten. Dit wordt wel steeds meer benaderd door gehuwden of samenwonenden zonder kinderen, maar in gezinnen met kinderen blijven de rollen van de partners nog sterk onderscheiden. De verwerving door vrouwen van betaalde arbeid neemt dan ook niet in dezelfde mate toe als het aandeel van mannen in het huishouden. De afwegingen die op gezinsniveau worden gemaakt, resulteren voorlopig in een rolverdeling tussen een voltijdwerkende hoofdkostwinner en een nevenkostwinner die zich over het huishouden en de kinderen ontfermt. Deze afweging is niet alleen een zaak van de man die zijn traditionele rol tracht te beschermen. Uit recent grootschalig onderzoek blijkt dat ook van de vrouwen slechts een minderheid (ruim een vijfde) geporteerd is voor het in deeltijd gaan werken door mannen bij de komst van kinderen. [Noot 12.11]

[Noot 12.11: SCP. Een symmetrische rolverdeling tussen man en vrouw in het huishouden is in de nabije toekomst niet te verwachten. Werkbericht 1994, nr.3, p. 1, over het Sociaal en Cultureel Rapport 1994.]

\*

Vrouwen aller landen, bestijg nu eens dat keukentrapje. En zie, de tijden veranderen.

\*

"De voormalige hoeksteen van de samenleving, het traditionele gezin", brokkelt steeds verder af, onder andere ten gunste van "het moderne symmetrische huishouden". Dit is een van de conclusies uit de publikatie Tijdopnamen van het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) waarin verslag wordt gedaan van een elke vijf jaar gehouden onderzoek naar de wijze waarop Nederlanders hun tijd besteden. Het laatste peiljaar is 1990; de interpretatie heeft vijf jaar in beslag genomen <Sic, vijf jaar! SCP: Slome en Cataleptische Paperazzi!>. Het onderzoek is onder meer gebaseerd op de gegevens van 3.000 mensen die een week lang hun tijdsbestedingen noteerden in een dagboekje. Het zijn vooral hoogopgeleide jonge samenwonenden zonder kinderen die 'symmetrische gezinnen' vormen: een huishouden waarin beide partners een volledige betaalde baan hebben en beiden huishoudelijke taken op zich nemen. Hoewel de verdeling van die huishoudelijke taken tussen de seksen ook in de symmetrische gezinnen nog behoorlijk asymmetrisch is (vrouwen besteden er tweemaal

zoveel tijd aan als mannen) is er een duidelijk verschil met de traditionele gezinnen. In een huishouden waar alleen de man buitenshuis werkt, besteden vrouwen viermaal zo veel tijd aan zorgtaken als hun mannen. Mannen die evenals hun partner minimaal twintig uur per week werken en tevens vijf uur of meer per week participeren in het huishouden kunnen volgens het SCP worden beschouwd als een "voorhoede" in een proces dat leidt tot grotere symmetrie tussen de seksen. Het profiel van zulke mannen is tussen 1980 en 1990 'gewoner' geworden. Vijftien jaar geleden hadden zij vaker dan gemiddeld een voorkeur voor een linkse partij (PvdA, D66 en wat toen nog klein-links heette). In 1990 is deze politieke 'eenzijdigheid' kleiner geworden. Ook VVD-stemmers zijn nu in deze groep oververtegenwoordigd. [Noot 12.12]

[Noot 12.12: NRC Handelsblad 05/10/95.]

\*

Eerste conclusie: kinderen doorbreken de broze symmetrie, dat is mooi, dat is precies zijn bedoeling. Tweede conclusie: maar welke symmetrie, volgens hem niet noodzakelijkerwijs die van opvoeding en huishoudelijke taken, er zijn talloos veel dimensies van symmetrie om te doorbreken. Een tamelijk willekeurige greep.

\*

Voorts wordt in de diverse bijdragen onder meer ingegaan op de relatie tussen informele arbeid en rechtvaardigheid, ontwikkelingen in arbeidstijdpatronen, de asymmetrische machtsrelatie in betaalde arbeid tussen mannen en vrouwen, de betekenis en verdeling van werkloosheid, sociale achterstand van minderheden, het vraagstuk van de gelijke rechten voor buitenlanders, minderhedenbeleid, alsmede op de sociologische theorie met betrekking tot verdelingsaspecten en rechtvaardigheid; zo besteedt K. Groenveld aandacht aan de ideeën van Rawls en Hayek over liberale verdelingspolitiek en zetten M.J. Lerner en M. Weber enige kritische kanttekeningen bij de rechtvaardigheidstheorie. [Noot 12.13]

[Noot 12.13: R. Vermunt en H. Steensma (red.). Sociale rechtvaardigheid in een tijd van schaarste. Leiden. DSWO Press. 1986.]

\*

Voor de invulling van het researchproject *Gedeelde verantwoordelijkheid: halve smart of dubbele pijn?* (nr. fsw 185) is WORC ingaande 1 september 1998 op zoek naar een enthousiaste recent (en bij voorkeur cum laude) afgestudeerde die als Assistent in Opleiding wil gaan werken aan een proefschrift. Dit researchproject richt zich op de vraag hoe het komt dat tegenwoordig zoveel mensen te kennen geven dat ze 'onder druk' staan. Uit diverse studies blijkt dat mensen tegenwoordig meer tijd aan hun werk besteden dan zij volgens hun arbeidsovereenkomst hoeven te besteden. Dit geldt voor mannen en vrouwen: het aantal 'dual-career' gezinnen neemt toe. Het werk wordt door veel mensen als veeleisend gezien. Daarnaast blijkt ook uit tijdsbudgetstudies dat huishoudelijk werk en zorgtaken langzaam meer evenwichtig over mannen en vrouwen worden verdeeld. Dit project wil een antwoord vinden op de vraag welke consequenties voor gezondheid en welzijn van mannen en vrouwen uit deze trends volgen. Functie-eisen: U bent psycholoog met als afstudeerrichting arbeids- en organisatiepsychologie of sociale psychologie, met gedegen kennis van methoden en technieken van sociaal-wetenschappelijk onderzoek. Daarnaast heeft u aantoonbare belangstelling voor gendervraagstukken. Informatie: dr. F.R.H. Zijlstra,

telefoon 013-4662523, of prof.dr. T.M. Willemsen, telefoon 013-4663390. [Noot 12.14]

[Noot 12.14: Intermediair 11/06/98. Advertentie van de Katholieke Universiteit Brabant. Assistenten in Opleiding v/m. Faculteit der Sociale Wetenschappen. Work & Organization Research Centre (WORC).]

\*

In haar paper, getiteld Gender en Geluk, stelt Peggy Schyns, in navolging van Britse en Amerikaanse wetenschappers dat de kwaliteit van het leven mede afhankelijk is van de combinatie van taken die mensen op zich nemen. Op de zogenaamde 'levenstevredenheidsvraag' antwoorden de meeste Nederlanders met 'redelijk tevreden'. Schyns vond echter verrassende verschillen. Vrouwen blijken in hun rollen als ouder, partner en werknemer tevredener dan mannen. De geluksbarometer wordt zelfs aangevoerd door vrouwen die partnerschap, ouderschap en werknemerschap combineren. Zij zijn beduidend tevredener dan mannen in vergelijkbare situaties. Schyns oppert dat dit komt omdat vrouwen beter in staat zijn het beste van twee werelden, zorg en arbeid, te combineren. De vrouwen werken bovendien vaak minder, terwijl de mannen niet zelden een meer dan voltijdse baan ambiëren naast het ouderschap. Recht overeind blijft echter de conclusie dat de multi-functionele vrouwen, en in mindere mate ook de mannen, hoog scoren op de tevredenheidsladder. Drukke duizendpoten zijn het meest tevreden. De steun van een partner blijkt daarbij echter onontbeerlijk. De barometer staat op zwaar weer voor alleenstaande ouders met een betaalde baan. [Noot 12.15]

[Noot 12.15: Ellie Smolenaars. Drukke duizendpoten zijn het gelukkigst. Intermediair 17/01/97.]

\*

Gelukkig, het dilemma is verdampt. Aan de slag.

\* (12.4)

Samenvatting van het voorafgaande.

\*

Over het leitmotiv. *Beatus ille homo, qui sedet in sua domo, et sedet post fornacem et habet bonam pacem.* Gelukkig de man die in zijn eigen huis achter de kachel zit en weltevreden is. [Noot 12.16]

[Noot 12.16: Van Dale. O.c. p. 3754.]

\*

Over de vele dimensies van passen. De kachel ziet toe op de duizendpotige coalities die zich in het spanningsveld ontwikkelen. De kachel blijft branden door de kluwen van tegenstellingen en dilemma's die in de vorm van politiek correcte houtsnippers periodiek op het vuur worden gegooid.

\*



*Over de woorden*

Gehechtheidsnetwerk <afwezigheid van oorlog>  
Huishoudensverdunning <collectieve anorexia>  
Levenstevredenheidsvraag <geen mening, zwevende kiezer>  
Geluksbarometer <open riool>  
Rechtvaardigheidstheorie <leve de banaan>  
Afdruiprekconversatie <beeldpraatcultuur>  
Luiergrootverpakkingklantenkortingsbon <niet invullen>

\*

Over het eeuwige keuzeprobleem van mannen. Werk, status, macht en geld misbruiken om thuis geen hand uit te hoeven steken, liever flirten met onderbetaalde crècheleidsters en een verdwaalde Poolse au pair. Oorzaak en gevolg verwarren. Zolang mannen voor padvinder willen spelen, moeten hun vrouwen de kinderen opvoeden. Eigentijdse Shakespeare: procreatie of productie, dat is het valse dilemma.

\*

Over het overleven. De eenzame man, die zich een wees voelt maar niettemin is ingekapseld in de psychologische en economische ruilrelaties van gezin, werk en omgeving, keert bij zijn zoektocht naar een eigen leven vroeg of laat terug naar het cyclische van de familiechroniek. Leven is voortleven. Het antropologische verwantschapsschema kan zo worden gebogen dat iedereen familie is van elkaar.

\*

Over de snorrende kachel. Hij fietst door zijn leven. In het peloton. Alleen. Halverwege het pamflet. Halverwege het leven. Halverwege de tocht, langs de meanderende rivier die eindigt bij de dam. Bilderdam, Bildungsroman. Hij passeert het huis, binnenkort, dat weet hij. Afslaan naar links, naar rechts kan hier niet. Doorgaan of stilstaan. Beide tegelijk, besluit hij. Hij ziet in de verte het huis, straks. De gietijzeren waarheid waait hem tegemoet. Tempora mutantur nos et mutamur in illis. Stilstaande beelden. Hij staat in de automaat op het station. Nieuwsgierig trekt hij de foto's van zijn leven uit de lauwwarme baarmoeder, de ontwikkelcentrale van zijn autobiografie. De school met de grote zandbak, die ze ooit helemaal leeg zouden scheppen, om te laten zien dat het zand niet tot Australië reikt. Twee-en-veertig paar toekomsttwinkelingen staren hem aan. Hij staat in het midden, onder de kastanjeboom, hij kijkt naar een lichtgele jurk en het meisje dat daarin past. Het huis nadert. De vader van de huidige bewoner heeft ooit diezelfde gietijzeren waarheid van de gevel verwijderd. Papenhaters lusten geen Latijn. De volgende foto dient zich aan. In zijn zondagse kleren voltooit hij de puzzle van het Engelse landhuis, omgeven door een groene orgie van planten en bomen. Zijn wangen bollen, de fotograaf moet gespecialiseerd zijn in blozende stillevens. Op de achtergrond is de door zijn vader gekoesterde secretaire te zien, met zijn perkamenten Calvinistische waarheden en de geheime lade, waarin hij na het vertrek van de fotograaf het laatste stukje van de puzzle jarenlang verstopt. Hij stapt af voor het huis. Ook hier staat een bloeiende kastanjeboom. Het peloton komt er aan, zijn achtervolgers remmen af. Ze verdringen zich voor de foto die hij laat zien. Hij is in het land van de papaya's. De auto, de Peugeot Familiale, staat langs de kant van de rode, opengebarsten weg, bij het begin van de brug. Hij danst over de stenen in de rivier, naar het licht, buiten het bereik van zijn verwanten, hij trotseert de principes van de fotografie, een

bewegend beeld zonder begin en einde, hij zoekt het laatste stukje van de horizon, van zijn puzzle. Het doek van de sluiters zal nooit vallen. De eigenaar van het huis komt naar buiten. Hij laat de handen zien waarmee hij de gietijzeren letters vorm heeft gegeven. Het leven geeft en wie vangt die heeft, zegt Fedor den Hertog in het peloton. De meest eenvoudige waarheid. De wielrenners poseren voor het huis, met hun tijdsmachines in de hand, vrienden zijn het, voor eeuwig vastgelegd. De automaat blaast weer een bevroren moment tot leven, de foto laat een speeltuin zien, in het midden staat een enorme olifant. De slurf is een glijbaan die kinderen uitspuugt uit de baarmoeder en opnieuw geboren laat worden. Spelen is telkens weer voor het eerst het daglicht zien. De eigenaar nodigt de wielrenners binnen te komen, appelgebak, koffie en levensfilosofie staan klaar. De muffe, stilstaande lucht dringt hun zintuigen binnen. Hij pakt een foto uit de achterzak van zijn wielershirt. Hij staat tussen de verhuizers, een korte broek tussen lange stofjassen, voor de grote vrachtauto die de dozen voor de zoveelste keer via de kortste route van het ene punt naar het andere punt heeft gebracht. Verhuizen is Sinterklaas, pakjesavond, verrassingen, geven en nemen. Maar ook dwalen in een niet altijd vanzelfsprekend bestaan. Hij bergt de foto op. De wielrenners praten over afstanden, tijden, rondjes om de kerk, geloof als epicentrum, zelfvertrouwen als richtingwijzer. Tijd voor sterke verhalen, hun eigen mythologie. De voorlaatste foto. Opnieuw een school, een klas, een boom. Hij staat nog steeds in het midden. Hij kijkt de lens in, er is geen jurk die zijn aandacht afleidt. De wielrenners nemen afscheid. De eigenaar pakt een bord en zet het in de tuin, aan de kant van de weg. Te koop. De wielrenners zien het niet, zoals zij ook geen oog hebben voor de laatste foto. Op het plein staan honderd-en-twaalf leerlingen, hij ontbreekt. Voor hem is het leven zonder stilstaande beelden begonnen. Het leven dat pas eindigt wanneer hij bij de kachel zit. De wielrenners herstellen de formatie en bewegen zich in de richting van de dam. Hij kijkt voor een laatste keer om. Het huis is verdwenen, de heuvel afgegraven tot aan de kastanjebomen.

\* (12.5)

Over de momenten van stilstand in de zich verstrijkende tijd.

\*

Om twee minuten over acht vanavond is het zover: de aardse tijd is één minuut lang perfect symmetrisch. De cijfers van de datum en de tijd vormen samen een zeldzaam, drievoudig palindroom, een cijfercombinatie die niet verandert als het van achteren naar voren wordt gelezen: 20-02-2002 20.02. Bovendien bevat deze combinatie slechts twee cijfers. Zo'n drievoudig palindroom in de datumaanduiding is een zeldzaam verschijnsel, zoals wiskundigen in de hele wereld vandaag erkennen. De laatste keer dat dit voorkwam was volgens de Britse wiskundige John Cremona uit Nottingham op 11 november in het jaar 1111, om 11.11 uur. De vraag blijft natuurlijk of de tijdsaanduiding in dat jaar nauwkeurig genoeg was om het fenomeen te onderkennen. De volgende drievoudige tijdpalindroom is overigens niet zo ver weg: in de avond van 21-12-2112, over ruim 110 jaar derhalve. De paranormaal begaafde Israëliër Uri Geller heeft vandaag verschillende meditatie sessies gepland. Hij ziet in de datum een spiritueel moment dat bovennatuurlijke krachten losmaakt. "Gedurende twee of drie minuten is er een gigantische golf van positief bewustzijn. Het wordt een moment dat verlichting brengt", zei hij tegen het persbureau Reuters. Geller riep zijn volgelingen op het meditatieve moment suprême af te stellen op Greenwich Mean Time (om 21.02 uur in Nederland), opdat iedereen dezelfde tijd aanhoudt. Overigens moeten de Amerikanen zich in allerlei bochten wringen om het fenomeen mee te kunnen vieren. Niet alleen is de tijdsaanduiding 20.02 ongewoon voor Amerikanen, ook

plegen zij de datum en de dag om te draaien. Zij zitten vanavond dus opgescheept met de weinig aansprekende reeks 02-20-2002, 8.02 (pm). Ook in andere kalenders dan de westerse, zoals de Chinese, Ethiopische, de joodse of de islamitische, krijgt de cijfercombinatie weinig aandacht. [Noot 12.17]

[Noot 12.17: Op dit moment is het 20-02 2002 20.02. Door een onzer redacteuren <de oudste zin van de journalistiek>. NRC Handelsblad 20/02/02.]

\*

Perfect symmetrisch, wat heet. Andere koppen uit dezelfde krant. Treinramp Egypte eist 299 levens. Waarheid slachtoffer in strijd tegen terreur. Aanval Israël op kantoren Arafat. Invloed van buiten op moslimscholen. Texas is net Amerika, alleen erger. 'Terrorist' door gerechtshof vrijgelaten. Gijzeling van ambtenaren. Busramp Nepal. Storm Bolivia. Turkije pakt drie extremisten op. Van der Valk-motel aarzelt niet gemeente Vught te tartten. Business as usual. Hij slaat de krant dicht. Geen spoor van symmetrie, orde, harmonie te ontdekken.

\*

Opeens begrijpt hij de verborgen kracht van de verhalen van 1001 nacht. Het verlangen naar het bevroren van de tijd. De afwezigheid van de noodzaak om te kiezen. Of is het angst, de vrees geconfronteerd te worden met de beslissingen van anderen. Het verlangen naar de identieke transformatie. Verhuizen zonder te bewegen. Zien zonder afzien.

\*

Hij toetst het telefoonnummer van Marcel Möring in. Er wordt niet opgenomen. Op het antwoordapparaat spreekt hij zijn verhandeling in over de onmogelijkheid van volmaakt geluk in eenzaamheid.

\*

Eenmaal aangekomen, geeft hij vrijwel onmiddellijk toe aan zijn drang tot beweging. Hij slentert over het plein, kijkt in de dure winkels waar tassen en modepoppen hem verleidelijk maar zonder beslissende knipoog aanstaren, koopt een slordig opgebouwd ijsje dat enige gelijkenis vertoont met de toren van Pisa die hemelsbreed niet eens zo ver van hem vandaan naar de sterren van de invallende avond staart en leest de vette koppen van de kranten die de kiosk bijna volledig bedekken.

Hij loopt verder, schijnbaar zonder doel, door de beroemde passage, genoemd naar de man die het zo lang verdeelde land tot een geheel dacht te hebben gemaakt, hij spiegelt zich in de ruiten van een antiquariaat en kijkt omhoog, passages, symbolen van het ooit zo onbegrensde geloof in vooruitgang, monumenten van de industriële revolutie, Grand Palais, Crystal Palace, Paleis voor Volksvlijt, Paleis van Justitie, een lach breekt door, afgezien van Horta hebben Belgen nooit een radicale keuze durven maken.

Opnieuw op het plein aangekomen draait hij even, de wijfelende houding die door elke verkoper direct wordt herkend, hier zijn het de representanten van het leed van de wereld, bijna tandeloze vrouwen met verschoten doeken die een genadeloos cordon om hem heen leggen in de hoop dat hij een volle aflaat als hypotheek voor een genoegzaam leven ter

plekke betaalt, hij sist wat mediterrane woorden en slaat zich een weg naar de majestueuze kerk, de dom, bij elke naderende stap voelt hij de tot stof zult gij wederkerende aantrekkingskracht van dit bouwwerk, het collectieve brandpunt van individuele contemplatie, koud maar verschroeïend.

Binnen is het zoals altijd koel en rustig, de symmetrische structuur biedt een eenvoudige plattegrond voor dolende zielen, geluidloze camera's zoeken resonantiepunten in het grillige decor, hij kijkt naar boven, net zoals in de passage, een benepen lichtval met een miraculeuze verstrooiing, hij loopt naar de zijbeuk, het koor, verbaast zich opnieuw over de in geometrie gevangen hiërarchie van het onwankelbare geloof, hoe onbegrensder het vertrouwen des te dichter men toe mag treden tot het hart van de kerk, met één been in het hiernamaals.

Hij vlijt zich neer op een bank, houten kerkbanken, hard en ongemakkelijk, wat geloven ook is, het is in elk geval het lichaam kastijden, comfort kan in deze situatie slechts door roerloosheid ontstaan, opeens begrijpt hij waarom kerken door hem met lichte tred worden genaderd en met gezwinde pas verlaten, de drang tot beweging staat hier letterlijk onder curatele, het lichamelijke als symbool voor het geestelijke, onder het trottoir van de grafstenen is hier niet het strand zichtbaar, het paradijs van onschuld, maar gaapt het knekelhuis van de vergankelijkheid hem aan.

Het lichaam zoekt steun, zijn arm leunt tegen een muur, koud maar grillig, opeens ontdekken zijn vingers de geschoren benen van een beeld, dun maar gespierd, hij wendt zijn hoofd en uit de wierookdampen doemt Sint Citius op, de beschermheilige van de wielrenners, hij hoort het beeld lispelen, doorgaan, tempo, niet afwachten, woorden die steeds sneller worden uitgesproken en bijna over elkaar struikelen, demarreren, afzien, niet afstappen, ademloos beluistert hij het jachtige ritme van de woorden die als machtige pedaalslagen zijn harts slag opvoeren.

Een zonnestraal ontsnapt aan het in lood gevat glas en verblindt hem, hij wordt even afgeleid, zijn blik dwaalt door de statische ruimte maar keert net op tijd terug bij Sint Citius, het staccato is opeens vervangen door een heel andere toon, een boodschap waarvan de echo hem lang zal begeleiden, over de lotsverbondenheid van snelheid en lijden, over het essentiële verschil tussen lijden en lijdzaamheid, over de superioriteit van het lijden, over lijden als een bevestiging van leven, over de onmogelijkheid van lijden in een vacuüm.

Verschrikt staart hij het beeld aan, hij ziet de laatste rillingen van de ingetreden verstijving, nog een keer voelt hij de woorden van Sint Citius tot zich doordringen, het geroezemoes wordt weer hoorbaar, hij verlaat de kerk, zoekt zich een weg op het plein maar wordt al snel tegengehouden door de dranghekken die de plaatselijke beloften begeleiden bij hun ontelbare omwentelingen.

\* (12.6)

Hij verlaat het huis met de zwaaiende vlammetjes. Hij moet duizendpotig fietsen met zijn peloton vol beloften, waarvan de warmte verzengender is dan die van het haardvuur.

\*

### Entr'acte 13

**symmetrie** (de (v.)) 0.1 [evenredigheid] *Symmetrie* (v.19) 0.2 [<wisk>] *Symmetrie, Spiegelgleichheit* (v.20;g.mv.) 0.3 [het in spiegelbeeld gelijk zijn] *Symmetrie, Spiegelgleichheit*. [Noot E.13]

[Noot E.13: Van Dale. Groot woordenboek Nederlands-Duits. Prof.dr. H.L. Cox et al. Van Dale Lexicografie. Utrecht/Antwerpen. 1986. Op een welwillende avond heeft hij dit woord, *Spiegelgleichheit*, maar liefst tienmaal over zijn tongriem laten rollen, maar er onstond geen enkele keer een intieme relatie tussen beide, en dat lag niet aan zijn tongriem. Is er een zelfgenoegzamer volk zonder historisch besef dan het Duitse. Hoogstens het Nederlandse volk. Zie ook: Rudi Fuchs, Sigmar Polke. Wat je niet ziet. Stichting Praemium Erasmianum. Uitgave verschenen ter gelegenheid van de uitreiking van de Erasmusprijs aan Sigmar Polke op 23 november 1994. De naam van de kunstenaar en de titel van de uitgave zijn op de voorkant van de uitgave gespiegeld en zwart op wit weergegeven, op de achterkant staat, correct weergegeven en wit op zwart, nogmaals de naam van de kunstenaar. Dit is ongetwijfeld de oudste typografische grap, telkens nieuw leven ingeblazen door kleine kinderen die voor het eerst met een stempel mogen werken en vol verbazing hun vel papier omgekeerd tegen het licht houden. Zie tevens: Evert Uiter. Over ironie in de beeldende kunst.]



**13**

**FALLACIA OPTICA**

\* (13.1)

Oerknal. Pruttelende evolutiedampen. Geluid. Klank. Muziek. Dans. Woord. Kleitablet. Boek. En toen was er opeens de grafische vormgeving. Een geschiedenis van eenheid en versplintering, van reguliere regels en spontane smaak, van aan de hand genomen volwassenen en bij de neus genomen kinderen.

\* (13.2)

Dit deel van de wereldgeschiedenis begint ergens in de twintigste eeuw. De moderne mens wordt wakker geschud door de Russische revolutie.

\*

Sommige omslagen werden ontworpen volgens een Z-vormig schema, dat aan bliksem deed denken – een van de bekendste symbolen van de Revolutie. Maar vreemd genoeg domineerde het symmetrisch spiegelende schema, zodat vele boekomslagen van de eerste constructivisten verwijzen naar voorbeelden van de vooruitstrevende reclame van vóór de Revolutie. Zelfs het beproefde middel van het vergroten van de eerste en de laatste letter van een woord (omwille van de symmetrie) werd veel toegepast. [Noot 13.1]

[Noot 13.1: Vladimir Krichevsky. Russische boektypografie uit de jaren 1922-1932. Een stilistisch spectrum van de grafische vormgeving in de Revolutie-periode. In: Russische boektypografie 1922-1932. SMA Cahiers 17. Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam. 1999.]

\*

Revolutie, ruptuur of regressie, dat is de vraag. Prijzenswaardig is dat ontwerpers zich onttrekken aan dictaten. Minder fraai is dat er een samenhang wordt verondersteld tussen vooruitgang en symmetrie.

\*

Gelukkig draait de wereld verder.

\*

De ontdekking van Kandinsky: er bestaat niet alleen een kleurensysteem van drie primaire en drie complementaire kleuren, maar de primaire kleuren zijn ook intiem verbonden met de basale geometrische figuren: vierkant-rood; driehoek-geel; cirkel-blauw. <Wassily Kandinsky in *Point and Line to Plane* (1926): "every phenomenon of the external and of the inner world can be given linear expression">. Klee en Schlemmer protesteren, maar hun geluid gaat verloren in het unisono van de anderen. [Noot 13.2]

[Noot 13.2: Zie o.a. de recensie van Din Pieters (NRC Handelsblad 23/09/94) van John Gage. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames and Hudson. London. 1993.]

\*



De Werdegang van de talenten van het Bauhaus. [Noot 13.3]

[Noot 13.3: Ellen Lupton and J. Abbott Miller (eds.). *The ABC's of Δ■○: The Bauhaus and Design Theory. (From Preschool to Post-Modernism)*. The Herb Lubalin Study Center of Design and Typography and The Cooper Union for the Advancement of Science and Art. New York. 1991.]

\*

The Bauhaus has taken on mythic proportions as an originary moment of the avant-garde, a moment when a fundamental grammar of the visual was unearthed from the debris of historicism and traditional forms. A central element of this "grammar" was - and continues to be - Δ■○ [yellow triangle, red square, blue circle]. The ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art. (Walter Gropius) The Bauhaus was premised on the notion of a *return* to origins in hope of discovering a lost unity. This prior unity, fullness, and harmony had once been achieved in the "design" of the Gothic cathedral.

The Basic Course of the Bauhaus had many precedents in progressive educational reforms of the nineteenth-century, particularly in the *kindergarten*, as developed by its founder, Friedrich Froebel (1782-1852). <stamboom: Rousseau → Pestalozzi → Froebel). Pestalozzi sought to "break down the complexity of nature into its constituent forms to identify and 'elementarise' the underlying geometry of the visual world in a way which would make it assimilable for the child" (Michael Heafford, 1967). Froebel's use of the graph or "net" for drawing is an extension of his belief that the process of perception is dependent upon the concepts of horizontality and verticality. Froebel believed that there is a natural correspondence between the squared surface of the grid and the way we receive images on the retina. As students gained a mastery of the form, the grids and geometric elements which had been used for analysis gave way to naturalism. <Eerst leren dat elk menselijk wezen een neus heeft, voordat de functie van de zakdoek wordt uitgelegd. Eerst de onschuldige kinderhoofdjes persen in de religieuze verticale en de sociale horizontale lijnen van het grid, voordat op eigen gezag mag worden gestreefd naar een cyclisch en lyrisch leven>

The notoriety of Froebel's Gifts and Occupations was due, in part, to the fact that the Prussian government banned the kindergarten in 1851 for its supposed atheist and socialist intentions, inadvertently giving Froebelian pedagogy an added cachet. It is known that Frank Lloyd Wright, Kandinsky, and Le Corbusier were educated according to Froebel methods, and the program of the Bauhaus attests to its impact. <Zit niet zo te froebelen! Het is ergens in de jaren zeventig van de vorige eeuw wanneer dit geluid klinkt in een wiskundelokaal. De differentiaalrekening op het bord kan hem minder boeien dan het lot van de steen die zo achteloos van de Big Ben naar beneden wordt geworpen. Is de dader een geroyeerd lid van de geheimzinnige The Scottish Mathematics Group die op deze wijze zijn gelijk probeert te halen? Waarom springt deze querulant niet zelf naar beneden? Slaat de steen een gat in de schedel van Japanse toerist die net bezig is een foto te maken van zijn zwangere verloofde? Zijn wiskundeleraar kijkt hem bestraffend aan. Die steen is nooit echt gevallen. Alleen op papier. Twintig jaar later ziet hij aan de gracht een gebouw met het opschrift 'Froebelschool'. Momenteel doet het dienst als opslagplaats voor snowboards en surfplanken. Bereken de valsnelheid van een tweedehands surfplank die van het Empire State Building wordt geworpen door een gedroegerde ex-Rus op het moment dat Gabriel García Márquez nog niet kon bevroeden dat hij ooit de Nobelprijs zou winnen>

The shift towards a more sober, hard-edged geometry has been described as a progressive "rationalization" of Bauhaus pedagogy. One might also view this rationalization of form, however, as an attempt to rid elementarism of its associations with "expressionism", especially since conservative opponents of the school regularly equated expressionism with communism, bohemianism, and "foreign" influences. The move towards a more rational, industrial vocabulary of form countered criticism that the school had ignored its mandate to unite art and industry. <Bewegingen hebben altijd een streven, inherent aan hun angst voor een openlijke bevestiging van de tijdelijkheid van hun invloed, naar rationalisering, naar puurheid, naar compromisloze erkenning. Toch moet hij even wennen aan het idee van het Bauhaus als de wegbereider van de snelweg waarlangs industrie en technologie onze woonkamers zijn binnengereiden> [Noot 13.4]

[Noot 13.4: J. Abbott Miller. Elementary School. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 4-21.]

\*

De dramatische personificatie van die Werdegang. Het verhaal van Herbert Bayer.

\*

Progressive designers, such as those associated with the Bauhaus, argued that design should no longer be used to reflect and reinforce a hierarchical society. Many modernists saw industry as a potential leveler of the inequalities of Europe's feudal heritage. Lazlo Maholy-Nagy stated, "everyone is equal before the machine. There is no tradition in technology, no class consciousness. Sibyl Moholy-Nagy stated that "a new code of visual values" had to be created, that would "spit in the face of the harmonious image which had hidden decay, deceit and exploitation." Many members of the Bauhaus believed the future rested in "universal" laws of reason, which were detached from the confines of traditional culture. In 1925 Walter Gropius invited Herbert Bayer to head the typography and printing workshop. Bayer hoped to transcend the transient whims of culture by basing his designs on timeless, objective laws. Considerations of style and self-expression were subordinated to the "purity" of geometry and the demands of function. This method culminated in Bayer's attempt to design a typeface with letterforms so "essential" they would be understood as universal. Bayer designed the typeface "Universal" in 1925. Universal's letterforms are composed of geometrically defined lines of uniform width. Bayer replaced the gesture of the hand with the control and regularity of this "rationalized" typeface. While Bayer rejected the pretentious ornamentation of nineteenth century design, he was not satisfied with returning to an "outmoded" crafts tradition or a "romantic" conception of nature. Universal type embraced industry and technology. <Bayer krijgt steun van Joseph Albers <<een heel leven vol vierkanten>> en Paul Renner, anderen houden het hoofd koel en hebben oog voor de subjectiviteit van de objectieve regels, zie Jan Tschichold en zijn Universal type (1926-1929). Maar Bayer heeft op het goede paard gewed. In 1928 wordt hij Art director bij het Duitse Vogue, vervolgens Art director bij de Dorland Studios in Berlijn. Aan de vooravond van het Grote gebeuren emigreert hij naar de VS (1938), wordt consultant bij J. Walter Thompson (1944), Chairman of the Department of Design van de Container Corporation of America (CCA, 1956) en uiteindelijk Art director van de Atlantic Richfield Corporation (ARCO, 1966)> The CCA was a pioneer in the creation of cohesive corporate identity. As Universal's characters were made regular by the armature on which they were constructed, the corporate identity followed a centralized plan. Bayer's 1952 essay "Design as an Expression of Industry" describes the CCA identity as a "function of

management" used to control the opinion of employees, customers, and the public. [Noot 13.5]

[Noot 13.5: Mike Mills. Herbert Bayer's Universal Type in its Historical Contexts. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 38-45.]

\*

De aap blijft nooit lang in de mouw. Controleren. Reguleren. Beheersen. Sturen. Anticiperen. Management. De kritiek staat paraat. Maar eerst een modieuze analyse.

\*

Western culture has constructed a dichotomy between what it labels as the "objective" quality of masculinity and the "subjective" quality of femininity. This mutual exclusive definition of gender has its analogue in Bayer's attempt to create a purely objective design which attempts to exclude, and deny, the presence of subjectivity. Just as Freud believed the progress of the child depends on rejecting the mother, Bayer believed progress in design could only be achieved by rejecting the oppressive and "maternal" history of European culture. Just as the child becomes mature and responsible by internalizing the law of the father, Bayer believed that letterforms become socially responsible and progressive when the design internalizes the demands of function. The boy's anxiety of being overwhelmed by the mother is re-enacted in high culture's fear of losing itself in the "false dreams" of mass culture. While Universal type was designed for the masses, its appeal to (masculine) function over (feminine) form represents a correction of mass culture rather than an affirmation of it. [Noot 13.6]

[Noot 13.6: Mike Mills. Appendix: The Gender of the Universal. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 46-49.]

\*

Dan de kritiek.

\*

While Bayer's "Bauhaus style" once represented a critical alternative to established values, it has become, in its corporate use, an official bureaucratic language. Bayer's ARCO and CCA work reveals the inherent contradictions in the politics of Bayer's design theory. Bayer aspired to dispel the class distinctions and social inequalities in traditional European culture by homogenizing visual language. Bayer did not recognize that the homogenization of language also homogenizes experience and culture. The broad levelling of class difference which Bayer hoped to achieve through rationalized design encourages the elimination of indigenous and individual voices in favor of a centralized visual vocabulary. What once symbolized change now symbolizes permanence. While geometric design was once allied with a reevaluation of society, it is used in the ABC (American Broadcast Corporation) logo to reaffirm the stability of the organization.

Contrary to the claims of the original modernist designers, the meaning of a typeface changes with each historical, cultural context it appears in. Bayer believed the design resulted from natural rather than culturally constructed laws. Is the design a manifestation

of universal laws of visual language, or rather the the visualization of *an idea of universality* specific to Weimar Germany? [Noot 13.7]

[Noot 13.7: Mike Mills. Herbert Bayer's Universal Type in its Historical Contexts. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 38-45.]

\*

Een eenvoudige vraag leidt tot een eenvoudig antwoord. Naïviteit is ontroerend ("Gropius collected photographs of American grain silos and other structures, which he believed were free of influence of the past.") en gevaarlijk tegelijk. Hij voelt de bui van het modernisme al hangen. Pretenties houden de motor van innovatie draaiende, maar universele pretenties leiden tot een nieuw totalitarisme. Wat te doen. Vastklampen aan de Tien Geboden. Maar ook Kieslowski is niet meer onder ons.

\* (13.3)

Opnieuw geschiedenis. Voor, tijdens en na Bauhaus.

\*

Een belangrijke stroming die tijdens de Eerste Wereldoorlog ontstond, en die tot op heden veel invloed op de typografie heeft, is die van het *Constructivisme*. Deze richting is ook bekend onder de benaming *Nieuwe Zakelijkheid*. Typografisch kenmerkt deze richting zich door een aantal duidelijke principes, zoals het consequent toepassen van schreefloze lettertypen en vrije regelval, met meestal een verwerping van het gebruik van hoofdletters, het creëren van sterke contrasten door reusachtige opschriften en vette scheidings- en onderstrepingsbalken, een radicale afkeuring van de traditionele typografie, en de afzwerping van traditionele ornamentiek en symmetrie. In 1908 karakteriseerde de Oostenrijkse architect Adolf Loos, als reactie op de uitpattingen van de art nouveau, het ornament zelfs als 'ein Verbrechen'. De Bauhaus-stijl heeft duidelijk invloed gehad op de sinds de helft van de jaren vijftig zo populaire Zwitserse functionele typografie. Ook hier valt de nadruk op een ordening door asymmetrie, schreefloze lettertypen en vrije regelval, maar over het algemeen zonder het gebruik van de zware balken en kaders. [Noot 13.8]

[Noot 13.8: K.F. Treebus. Vormwijzer. Een gids bij het vormgeven en produceren van drukwerk. SDU Uitgeverij. 's-Gravenhage. 1991, p. 263.]

\*

Ordening door asymmetrie. Is dat een voorbeeld van Zwitserse halfhartigheid of de synthese waar hij zo lang naar had gezocht. Terug naar het talent. Ruim baan voor Stefan en Franziska Themerson.

\*

The Themersons inherited their fascination with asymmetrical typography from Polish avant-garde artists, particularly Mieczyslaw Szczuka. A prominent figure of Polish constructivism, Szczuka was one of the founders and editors of an avant-garde periodical *Blok*, published in Warsaw between 1924 and 1926. He also designed typographical layouts and collages for Anatol Stern's poem *Europa* which was released in 1929, two years after

Szczuka's tragic death. The powerful visual arrangement of the book, not only the poem alone, was a direct inspiration for the Themersons' production of their film *Europa* - another example of direct confrontation and dialog between different media. Much later, the Themersons paid tribute to Szczuka's book design by publishing a Gaberbocchus Press facsimile of *Europa*.

The most recognizable aspect of a Gaberbocchus book identity is its visual form. "Best-lookers", as opposed to best-sellers, has become the most quoted phrase used by Stefan Themerson to describe the books and ambitious curriculum of the Gaberbocchus Press. Definitions of what makes a book a *best-looker* can vary depending who is asked, and perhaps also where and when. Among bibliophiles, such descriptions might include deckle edged hand-made paper and limited edition hand-printed letterpress typography - and indeed, one can find these on the Gaberbocchus list. But the success of the press in producing *best-lookers* comes out of the innovative and imaginative integration of typography and image within the time/space continuum of the book structure.

At the time the Gaberbocchus Press was launched, certain trends in European graphic design, created a context for the visual vocabulary of the Press. The tradition of Constructivism must be mentioned as one of the main sources for a visual functionalism which has dominated Europe since the late forties. Originating in Russia after the October Revolution, it became a synonym for a progressive and extremely rational approach to design. The work of El Lissitzky and other Russian artists, together with the contribution of members of De Stijl and the Bauhaus and other independent German, Dutch and Swiss designers (not necessarily all of *avant-garde* provenance) carried on the idea of visually dynamic and functional typography. In his article *Elementaire Typographie* (1925), and then in his first book *Die Neue Typographie* (1928), Jan Tschichold, one of the most influential European book-designers and typographers, introduced El Lissitzky's work and the concept of asymmetrical, so-called *new typography* to the community of printers and designers.

The very concept of *form-follows-function*, first formulated by the father of American modern architecture Louis H. Sullivan ("So remember, and bear ever in mind in your thinking and your doings, that FORM EVER FOLLOWS FUNCTION, that this is the law - a universal truth". [Noot 13.9]) in 1918, was one of the fundamental concepts of Modernism. This concept, translated into terms of visual communication, consequently led toward the so-called *International Typographical Style*, which was successfully developed by American and European corporate designers, and in the intensely radical curriculum of the Ulm school in Germany, from 1955 to 1968.

At its best <sic>, the International Style incorporated aspects which seemed to contradict functionalism, i.e. the traditions of Futurism, Dada and Surrealism. The work of Marinetti, Schwitters, Ernst and many others, resulted in the development of extremely powerful tools of persuasion. [Noot 13.10]

[Noot 13.9: Louis H. Sullivan. *Kindergarten Chats*. Dover Publications. New York. 1979. Republication of the revised (1918) edition as published by Wittenborn Schulz Inc. New York. 1947.]

[Noot 13.10: Jan Kubasiewicz. In: Jan Kubasiewicz and Monica Strauss (eds.). *The Themersons and The Gaberbocchus Press. An Experiment in Publishing 1948-1979*. MJS Books & Graphics. New York. 1993.]

\*

Een vlieg zigzagt door het beeld. Waarmee zal hij het beest verjagen. Links ligt het verzameld werk van Dostojewski (Helmut Salden), rechts de stretch-limo van Koolhaas (S, M, L, XL). Hij kan niet kiezen. De vlieg verdwijnt. In hoeverre leidt een harmonieus leven tot een symmetrisch wereldbeeld. Was Bayer gelukkiger dan Themerson. Hij weet het niet. Zijn ambivalenties. Zijn zoektocht. Naar een synthese, beter gezegd, een synthetische verhouding, tussen klassiek en modern, tussen asymmetrie en symmetrie, tussen zichzelf en anderen.

\*

De werkelijkheid is altijd anders. Berichten van het front. De versplintering van het wereldbeeld.

\*

If one had to identify a form that typifies the later twentieth century in Western culture, it would be the fractal, identified by Benoit Mandelbrot in 1977. Because of their open-endedness, their complexity in detail, fractals seem to address the paradox of order within apparently chaotic situations. Fractals are anything but reductive (Kandinsky had a concern for a reductive universality). Lyotard in *The Postmodern Condition* has classified fractals as Postmodern. Fractals are alluded to (at least their property of self-similarity) in the most recent work of architect Peter Eisenman. <Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie is het meest fractaal symmetraal in chaosland> In a loose sense, self-similarity was a central organizational device in Gothic architecture. [Noot 13.11]

[Noot 13.11: Rosemarie Bletter.  $\Delta \blacksquare \bigcirc$ : A Psychological Test (een eigentijdse herhaling van de kleurentest die Kandinsky in 1923 uitvoerde). In: Lupton and Abbott Miller. O.c.]

\*

Since the discovery of fractal geometry in 1975, it is no longer possible to represent nature with a starter Lego set limited to such simple forms as  $\Delta$ ,  $\blacksquare$ , and  $\bigcirc$ . Now we know that we need an advanced set of building blocks which includes fractal forms of various types. [Noot 13.12]

[Noot 13.12: Alan Wolf. Beyond  $\Delta \blacksquare \bigcirc$ : Fractal Geometry. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 60-63.]

\*

Op bezoek bij de familie Fataal-Fractaal. Voorbij Lego. Hoe moet hij zich dat voorstellen. Willen ze echt het liefste speelgoed ontnemen aan zijn zoon. Verandert de natuur naarmate wij andere dimensies of een ander systeem van dimensies toekennen aan de weergave van die natuur.

\*

Ook onzin kent een overtreffende trap.

\*

Lacan combined the teachings of psychoanalysis with those of structural linguistics, often through recourse to models offered by geometry. Identification with the mother, the first other, an image of unity, is *narcissistic*, based on the perceived similarity of self and other in a mirroring relation ("mirror stage"). [Noot 13.13]

[Noot 13.13: Julia Reinhard Lupton and Kenneth Reinhard.  $\Delta$  and  $\blacksquare$  to  $\circ$ : Psychoanalysis and Geometry. In: Lupton and Abbott Miller. O.c. pp. 53-55.]

Lacan's L schema: een twee-dimensionale kubus-zandloper-model, waarbij de vier punten van de kubus staan voor resp. *Subject* (linksboven; het onderbewuste), *de ander* (rechtsboven; moeder, the Imaginary maternal object of idealization), *het ego* (linksonder; gevormd door de identificatie met het [eerste] beeld), *Ander* (rechtsonder; vader, the Symbolic paternal agency of prohibition); waarbij een directe lijn loopt van linksboven naar rechtsboven, naar rechtsonder, naar linksonder, naar rechtsonder en een indirecte lijn van linksboven naar rechtsonder.

\*

Heeft Lacan te veel of te weinig in de spiegel gekeken. Heeft Lacan zich te veel of te weinig vereenzelvd met zijn spiegelbeeld. Zou Lacan Lacan niet zijn geweest wanneer hij een eenige tweelingbroer zou hebben gehad. Heeft Lacan wel of niet de genoegens van het ouderschap gekend. Hij gooit <de publicaties van> Lacan op zijn brandstapel.

\* (13.4)

Terug naar de Nederlandse nuchterheid.

\*

Bij de grafische ordening van tekst- en beeldelementen is een basisvraag: passen we symmetrie toe of asymmetrie? Bouwen we alles vanuit de middenas op of niet? Bij de symmetrie is de vorm van de rechterzijde van het ontwerp het spiegelbeeld van de linkerkant. Honderden jaren was de symmetrie het vormgevingsprincipe in de typografie, en er zijn met dit uitgangspunt prachtige dingen gemaakt. Leerling-typografen werd jarenlang, op straffe van slechte cijfers, verboden in één werkstuk symmetrie en asymmetrie door elkaar heen te gebruiken. Nu leidt zo'n combinatie ook maar zelden tot goede resultaten, maar onmogelijk is het toch niet. Merkwaardig is, als we veel als klassiek te boek staande voorbeelden van symmetrie nader bekijken, dat we ontdekken dat er nogal wat inconsequenties in zitten. We zien asymmetrisch geplaatste paginacijfers, initialen en margeteksten in verder volkomen symmetrisch opgezette middenastypografie, zonder dat dat stoort. Bij veel klassiek vormgegeven poëziebundels ontstaat bijvoorbeeld al een discrepantie met de symmetrische principes door de ongelijke lengte van de dichtregels, waardoor de achterzijde 'rafelig' wordt, in tegenstelling tot de strakke voorzijde. Springen sommige regels ook nog in - vaak afhankelijk van het rijmschema - dan is er eigenlijk nauwelijks nog sprake van symmetrie. Trouwens ook in de natuur, waarnaar echte symmetrie-aanhangers graag verwijzen, komt zuivere symmetrie minder voor dan we denken. Het menselijk lichaam bijvoorbeeld lijkt wel symmetrisch maar is het niet. [Noot 13.14]

[Noot 13.14: K.F. Treebus. Vormwijzer. Een gids bij het vormgeven en produceren van drukwerk. SDU Uitgeverij. 's-Gravenhage. 1991, pp. 247-248. Helaas lijdt ook Treebus aan de Hollandse ziekte, hij kan de dominee in hem niet helemaal onderdrukken, hij eindigt namelijk aldus: "Overigens lijkt het me toch goed dat, als we eenmaal bij een opdracht voor een principe hebben gekozen - hetzij symmetrie, hetzij asymmetrie - we dit zo consequent mogelijk binnen het geheel doorvoeren." Die onuitroeibare calvinistische zucht naar consequent handelen, die belerende toon, die heimelijke wens om deviante eenlingen in standaard mallen klaar te stomen voor het rechte leven, die ...]

\*

Veel komt minder vaak voor dan we denken. Dat komt vooral doordat we te veel <denken dat we> denken en te weinig <denken over het> waarnemen. Fallacia optica. Gezichtsbedrog. [Noot 13.15]

[Noot 13.15: Van Dale. O.c. p. 3776.]

\*

Veel komt vaker voor dan we denken. Dat komt vooral doordat we te veel kijken en te weinig waarnemen.

\*

Waar moeten wij naar kijken. Naar het affiche van Theo van Doesburg en Kurt Schwitters voor de Dada-veldtocht van 1923. [Noot 13.16] Eindeloos en ademloos.

[Noot 13.16: Affiche voor de Dada-Soirée. Zie K. Schwitters. Ik is stijl. Stedelijk Museum Amsterdam, NAI Uitgevers. Amsterdam, Rotterdam, p. 210 <verkeerd jaartal vermeld> en K. Schippers. Holland Dada. Querido. Amsterdam. 2000, p. 62.]

\*

De overtreffende trap. Verslag van een intieme vriendschap op afstand, in tijd en ruimte, helaas.

\*

Hendrik Nicolaas Werkman – drukker, typograaf, schilder en vormgever – werd in 1882 in Groningen geboren. Hij werd het meest bekend door zijn asymmetrisch vormgegeven typografische composities en door zijn experimenten met hoogdruk. Hij maakte ook drukwerken zonder pers, een techniek die hij 'hot printing' noemde. Werkman bevrijdde lettertypen van hun traditionele functie en had bij zijn dood in 1945 hun artistieke en symbolische betekenis ingrijpend veranderd. Net als Piet Zwart gebruikte Werkman gezette tekst voor collages. In de jaren 1923-1926 bedacht en drukte Werkman een experimenteel typografisch tijdschrift met de naam The Next Call. Tijdens de bezetting in de Tweede Wereldoorlog drukte Werkman een illegaal tijdschrift. Er verschenen 40 nummers van De Blauwe Schuit, vernoemd naar een schilderij van Hiëronymus Bosch 'Die Blauwe Schuyte' (Het Narrenschip). Op 13 maart 1945 werd hij gearresteerd. Slechts twee dagen voor de bevrijding werd hij tijdens represailles met 29 andere gevangenen



geëxecuteerd. [Noot 13.17]

[Noot 13.17: Tekst op het achterplat van Alston W. Purvis. H.N. Werkman. De drukpers als schildersgereedschap. Atrium. Elmar. Rijswijk. 2004.]

\*



## Entr'acte 14

**SYMMETRIE** v. (v.h. Gr. *symmetria*) Overeenkomst van plaats, vorm en maat t.o.v. een as tussen de elementen van een geheel of tussen twee of meer gehelen: *Architecturale symmetrie*. Regelmatige overeenkomst tussen de delen van een zin.

**SYMMETRISATIE** (...izatie) v. Bij een van een inwendige samenstellingswet voorziene verzameling A constructie (indien deze mogelijk is) van een van een inwendige wet L voorziene verzameling E, voor welke wet elk element van de verzameling E een symmetrisch element bezit, waarbij een deel van de verzameling E met de verzameling A isomorf is en ermee gelijkgesteld kan worden. - ENCYCL. Het eenvoudigste voorbeeld van symmetrisatie bestaat erin, de verzameling N der natuurlijke gehele getallen (elementen a, b, c, ...) in de verzameling Z der relatieve gehele getallen te dompelen, wat het mogelijk maakt, met elk element van N een voor de optelling symmetrisch element te doen overeenstemmen.

**ASYMMETRIE** v. (v.h. Gr. *a*, zonder en *symmetros*, met dezelfde maat) Het ontbreken van symmetrie. (Bij asymmetrie zijn de delen aan weerszijden van de mediane lijn niet elkaars spiegelbeeld.) - ECON. Z. Scheefheid. - GENEESK. Afwijking in grootte, vorm en positie van organen aan beide zijden van het lichaam. || Ook de afwezigheid van een orgaan in een van de lichaamshelften.

**ASYMMETRISCH** bn. en bw. Niet-symmetrisch. (Z. *encycl. Ged., Stijll.*) - SYN.: *onevenredig, ongelijkmatig*. - AARDK. *Asymmetrische plooi*, plooi waarvan de beide flanken niet gelijk ontwikkeld zijn. - ECON. *Asymmetrische duopolie*, marktform waarbij slechts twee aanbieders optreden, waarvan de ene een initiatiefpositie en de andere een satellietpositie inneemt. (Z. *encycl. ged.*) || - Stijll. De bouw van een zin is *asymmetrisch* als de onderdelen niet dezelfde vorm hebben; bijv. *Geef die schoffel maar hier, je gaat nu naar huis en doorlopen alsjeblijft*. Symmetrisch gebouwd, zou de zin als volgt kunnen luiden: *Geef die schoffel maar hier, ga nu naar huis en loop alsjeblijft door*. [Noot E.14]

[Noot E.14: Grote Nederlandse Larousse Encyclopedie in vijftwintig delen. Deel 22 en deel 3. Heidelberg-Orbis/Scheltens & Giltay. Hasselt/'s-Gravenhage.]



**14**

**ET IN ARCADIA EGO**

\* (14.1)

De jager heeft zich ontworsteld aan de natuur. Gillende speenvarkens en kleurrijke mango's spartelen nu in zijn boodschappentas. Hij heeft het stratenpatroon van zijn nederzetting bepaald door een handvol mikado-stokken achteloos op de grond te gooien en de aldus ontstane structuur te verheffen tot grid. Zijn snoedelboedelflat reikt hoog boven de bergen uit. De kinderkamers genieten van een fris behang. Ergens staat een kast vol boeken over gezichtsbedrog. Vanaf zijn terras kijkt hij tevreden uit over het landschap, in de verte ontwaart hij zijn verleden, de woeste natuur. Dichterbij is het beeld onduidelijk. De ruimte om zijn huis is een nondescript geheel, een vormgevingsvacuüm. Enthousiast gaat hij aan de slag.

\*

De microkosmos van de tuin als verbeterde versie van de macrokosmos. De beslotenheid van de tuin om geduldig een katharsis te kweken, een periodieke wedergeboorte, een repeterende oerknal. Voor sommigen een aanleiding om tussen het onkruid religieus-chemische processen te ontwaren. [Noot 14.1] Hij echter spreekt liever van de zichtbare hand van de schepper. Hendrik Jan de Tuinman. Maar vormt de Gamma-schutting werkelijk een onneembare barrière tussen de barbarij van de outsiders en de 'high culture' van de insiders. Is er aan de goede kant van die barrière werkelijk sprake van een verzoening tussen de ordeningsdrift van de bange mens en de immanente dreiging die elke manifestatie van de natuur in zich heeft. En tot wat leidt dat, een tuinarchitectuur die onder leiding van ontwerper Dorman steeds mooier wordt. Vraagteken.

[Noot 14.1: Komrij: De voorstelling van de tuin als afspiegeling in miniatuur van het goddelijk bestel en als esthetische bezwering en samenballing van de verwachtingen van het geloof en de demonen van het bijgeloof is een van de stevigste bindmiddelen tussen oudheid, oriënt en middeleeuwen. Gerrit Komrij. Over de noodzaak van tuinieren. Huizinga-lezing 1990. Uitgeverij Bert Bakker. Amsterdam. 1991, p. 33.]

\* (14.2)

People cultivate gardens either to produce food or for aesthetic reasons – to create pleasant surroundings harmonizing flowers, shrubs, and trees within the landscape. Gardens in the second sense comprise plants, natural land formations, and architectural elements. The use of these ingredients of garden developed differently in the Islamic world, the West, and East Asia.

In the Middle East, gardens have been important as a retreat from the intense heat of the natural environment. The Persian garden is divided into two crossed axes making four quadrants, symbolizing the belief that the universe is divided by four great rivers. Irrigation provides formal pools and gentle dripping fountains to add a musical dimension. High walls and flowers create a shady oasis.

In western tradition, Italian, French, and English styles, water and architectural elements fuse into dynamic forms that dramatize human control over nature. This is as different from the East Asian style as it is from the Middle Eastern. Italian gardens, beginning in the 16th century combined balustrades, colonnades, and terraces with elaborate fountains.

In the East Asian garden, no grandiose architectural implants or imposing water

contrivances impinge on nature's setting. Little waterfalls, quiet streams, and pools surround pavilions that shimmer in reflected light. Rocks and stones are purposefully arranged. The most significant difference between eastern and western gardens is scale. In the gardens of China and Japan the goal is the re-creation of nature in miniature. <Hier aarzelt hij even, is die miniaturisering bedoeld als blijk van de Aziatische culturele verfijning, om de nano-technologische vaardigheden waarover zij beschikken te laten zien, of toch vooral om buiten die tuin wreed te kunnen domineren>

From the beginning oriental gardens concentrated on harmony with nature. Lakes, islands, and rocks – elements in landscape painting as well – were aligned to stress verticality. Spiritual influences – Taoism and Buddhism in China, Shinto and Buddhism in Japan – are essential to an understanding of the East Asian garden.

In the Japanese-style garden, serenity, austerity, balance, and asymmetry reflect the synthesis of natural elements. One part of nature represents a different element. A rock symbolizes an entire mountain; in the dry landscape the raked stones represent water. The house or pavilion, bridge, gates islands, are all integrated into the setting. [Noot 14.2]

[Noot 14.2: Margo M. Shermeta. Garden. Grolier Encyclopedia. Grolier Electronic Publishing. 1992.]

\*

Hij staat in de geschiedenis van zijn Europese tuin. Overal om hem heen toeval, ontdekkingen. Hij raakt bedolven onder associaties, bewijzen en entreebewijzen, uitnodigingen om verder te wandelen. Meer dan hem lief is. [Noot 14.3]

[Noot 14.3: Zie Gerrit Komrij. O.c. 1991. Bij rugklachten na overmatig snoeiwerk kan men zich ook verdiepen in: Wouter Reh. Arcadia en Metropolis. Het landschapsexperiment van de Verlichting. Publikatieburo Bouwkunde. Technische Universiteit. Delft. 1996. Charles Quest-Ritson. The English Garden Abroad. Viking. 1992. Roy Strong, ill. Julia Trevelyan Oman. A Celebration of Gardens. Harper Collins. 1991. Arend Jan van der Horst, Ton van Rijsbergen. Tuinornamenten. Groenboekerij. 1992. Penelope Hobhouse, Patrick Taylor. The Gardens of Europe. George Philip. 1990. Jamie Granock. Trellis. Originele en creatieve toepassingen van latwerk in elke tuin. Gamma. Houten. 2002. David Joyce. Plant- en vormsnoei. Terra. Warnsveld. 1999. Mark Laid. Formele tuinen. Terra/Lannoo, Warnsveld/Tielt. 1993. A.J. van der Horst. Japanse tuinen. Groen Boekerij. Zomer & Keuning. Ede/Antwerpen. 1991. A.J. van der Horst. Speelse symmetrie in de tuin. Terra/Lannoo, Warnsveld/Tielt. 1994. Hij heeft overigens nooit last van zijn rug.]

\*

Evolutie. Acties die telkens weer reacties uitlokken, de barometer danst van orde naar wanorde, van wantrouwen in de natuur naar vertrouwen, van vol naar leeg, van versiering naar eenvoud, van lawaai naar stilte. En weer andersom. Ergens moet hij op de tijdladder springen. Niet in de oertuin, het paradijs, het hof van Eden, de middeleeuwse kruidentuin, de Tuin der Minne, de rozentuin, de hortus conclusus, de gesloten of omheinde tuin met alom maagdelijkheid en Maria maar ook veel eenhoorn en maniërisme, de profane tuin der lusten, het klassieke labyrint dat opnieuw wordt aangelegd, deze keer voor geroutineerde verdwalers. De wereldbol draait al langzamer. Hij ontwaart het Italië van de Renaissance waar de relatie tussen mens, universum en natuur nog in ere wordt gehouden. Uiteindelijk

heeft hij drie archetypen in zijn vlindernet. Ten eerste. Het sociaal extraverte maar psychologisch introverte Frankrijk, het land dat altijd al onbeschaamd maar zonder veel resultaat het middelpunt van de wereld heeft willen zijn, waar clochards en obscure filosofen naar elkaars levensstijl hunkeren, waar de controle-reflex de drang naar vrijheid heeft weggedrukt, waar alle wegen rechtstreeks naar Parijs lopen en de atletiek slechts kortebaansprinters heeft opgeleverd, het land waar tuinen en intellectuelen genoeg hebben aan zichzelf. Hier is Lodewijk XIV de gastheer, Versailles de ontmoetingsplaats en André Le Nôtre de genius. Ten tweede. Engeland, de bakermat van de landschapstuin, de tuin die zich op de vleugels van de Romantiek over een deel van Europa verspreidt en die alleen maar kan bestaan bij de gratie van het menselijk verderdwalen. Engelsen zijn verzot op cross-country, steeple-chase, military en hebben adem genoeg om een Empire op te bouwen en een marathon te lopen. Ten derde. Het ongrijpbare, kneedbare, post-modernistische Nederland, voortdurend op zoek naar veranderingen om een historische identiteit te kunnen realiseren, te koesteren en tegelijk de wacht aan te zeggen.

\* (14.3)

In France garden design is linked with the name of André Le Nôtre, creator of the gardens of the Palace of Versailles. Two principles of the Italian garden, the axial plan and the parterre (scalloped or geometric beds with clipped shrubs forming the perimeter), were adapted in France to allow formal arrangement of the great vistas. Broad avenues were lined with symmetrical plantings of trees. The parterre developed into 'parterre de broderie' - hedges planted in elaborate 'embroidered' patterns - and fountains spewed jets of water into pools shaped like the parterres. Human beings were reduced to miniature in this setting. [Noot 14.4]

[Noot 14.4: Margo M. Shermeta. O.c. 1992.]

\*

To the Gothic cathedrals the gardens of the seventeenth century are linked in many ways: in plan, in the ideal geometry of square and circle, and in the common objective of shaping the fundamental harmony of the universe around the ritual of the French crown.

It is a constructed garden, Paradise itself, and with the gardens of the seventeenth century it all moves back outdoors to the space of nature, and the surface of the earth itself is inscribed with the music of this order. The cast of thought is no longer Scholastic, but Cartesian. Louis XIV was, after all, the new Vitruvian Man-of-Perfect-Proportions, now exploding the old boundaries of the circle and the square.

The gardens were originally influenced by the gardens of the Italian Renaissance, in which European architecture first turned back outside to the world of nature after its long preoccupation with the ideal interior space that had dominated its sense of environment since Late Roman times. In the gardens of the Renaissance, as in its painting, pagan antiquity was reborn, and the new, manmade landscapes closely reflected the character of the sacred sites of the pre-Christian centuries. All the major Renaissance gardens employed the identical model, referring directly to the ancient divinities of Nature. So the work of Le Nôtre, transcending politics, is still intrinsically political and has to do with the greatest years of Louis XIV's reign. [Noot 14.5]

Order, clarity, simplicity, symmetry, amplitude are the rules applied by Le Nôtre in the



creation of his gardens. Indeed, "the French garden knows no other laws than those of the mind. It thus escapes from contingencies, it enters the universal, the absolute" (Henri Corpechot). [Noot 14.6]

[Noot 14.5: Vincent Scully. Introduction. Vincent Scully (ed.) French Royal Gardens. The Designs of André Le Nôtre. Photographs by Jeannie Baubion-Mackler. Rizzoli. New York. 1992, pp. 10-15.]

[Noot 14.6: Simone Hoog. Foreword. Vincent Scully. O.c. p. 8.]

\*

Hoogtepunt van het Franse absolutisme (1643) 1661-1715 Lodewijk XIV, de 'Zonnekoning'. Een vorst knap van uiterlijk, hoffelijk en gereserveerd maar majestueus in zijn optreden, doordrongen van de waardigheid van zijn ambt (l'état c'est moi) die zich geroepen voelt de roem van dat ambt te verhogen en de staat te representeren.

Hofabsolutisme. Symbool van de absolute staat wordt het koninklijk pronk-slot Versailles, ontworpen door Mansart, gebouwd 1624-1708, luxueus ingericht, nauwelijks te bewonen, maar representatief; omgeven door 'groene architectuur' van geometrisch aangelegde parken (Le Nôtre, 1613-1700) met waterpartijen en radiale assen naar het middelpunt van het slot (slaapkamer van de koning). <Niet de koning maar zijn <<asymmetrische>> edele delen vormen dus het middelpunt van het grote Franse rijk> [Noot 14.7]

[Noot 14.7: Hermann Kinder, Werner Hilgemann. Atlas bij de wereldgeschiedenis 1. Sesam. Anthos. Amsterdam, p. 261.]

\*

André Le Nôtre. Hij maakt een lange wandeling langs de ontwerpen van deze tuinman, deze voorloper van Hausmann. Wat heeft hij op zijn geweten, vanwaar zijn roem, hoe manifesteren zijn denkbeelden zich in zijn ontwerpen.

\*

(Vaux-le-Vicomte) Their portrait is of an ideal order in which the accidents of nature <sic> have been removed to reveal - according to persistent neo-Platonic conception of beauty in which the Renaissance believed - the essential structure underlying all things. [Noot 14.8]

Hij ziet achtereenvolgens. Zephyr, de koene ridder die slechts paarden verwekt en smachtend uitkijkt naar het moment dat hij weer wordt toegelaten tot de intriges van het hof. Triton, met zijn permanent ejaculerende fonteinen, geen volk dat zulke fraaie waterpartijen kan aanleggen, een compensatie voor de gebrekkige zeemacht die Frankrijk altijd is geweest. Flora, het weelderige bloemenmeisje met haar grijpgraagklare vlees zonder vrees. Marianne, Brigit, Evelyne, accidents of nature.

[Noot 14.8: Vincent Scully. O.c. pp.20-39. Ter informatie, Freriks: Om beelden te beschermen tegen weersinvloeden en om ze op de klassieke, marmeren originelen te laten lijken, werden ze witgeschilderd. Ook was het contrast tussen witte beelden en de overheersend groene tuin een teken van welstand. Een tuin met sculpturen heeft een dubbele waarde. Ze is zowel een compositie op zichzelf als een museum. In de zeventiende

en achttiende-eeuwse, symmetrische tuinen kregen beelden altijd een welgekozen plek. Op het kruispunt van zichtassen bijvoorbeeld, of in de nissen van de hagen. Ze vormden het verticale element in een overwegend horizontale aanleg. In die tijd ging elk beeld terug op de klassieke mythologie. Men wilde Rome imiteren. De goden en godinnen van liefde, jacht en de vruchtbaarheid zijn het meest geliefd. Kester Freriks. Een tuin als compositie. Artikel over de expositie 'Het Beeld Buiten' bij Kasteel Het Nijenhuis in Heino/Wijhe. NRC Handelsblad 28/07/94.]

\*

(Trianon) Here the earth has no depth. The sand is thin as parchment, stretched open in the center to permit the plane of water to look as if it were floating through just below it. In large part because of this, we do not believe the trees to be rooted. Their dark trunks stand on architectural surface. Hence they must be columns, or, disquietingly, have marched to this place, a shadowy army. [Noot 14.9]

Hier heeft niets diepte. Het landschap is decor geworden, een vlijtige aquarel van een binnenhuisarchitect. De Fransen die op zondag de *allées* van Trianon bevolken zijn plakplaatjes in een afgebroken schaakpartij.

[Noot 14.9: Vincent Scully. O.c. pp. 60-67.]

\*

(Chantilly) Hij vlijt zich neer bij de beelden aan het Grand Canal van Chantilly. Steenklompen, vastgeklonken aan een blok verweerd marmer, nooit een danspas bij volle maan, nooit hartstochtelijke, losbandige bewegingen die de rimpelingen in het water evenaren, al eeuwen kramp in de geheven arm maar nooit een fysiotherapeut die een helpende hand toesteeft, evenlang loerend op het wulpse bloemenmeisje een *parterre* verder maar van elkaar gescheiden door een afstand die zelfs een TGV nooit zal kunnen overbruggen. Gebeeldhouwde ideeën uitgesproeid over een willoze en weerloze natuur. André, weet je wel wat je deze beelden hebt aangedaan. Heeft Descartes ooit een vrouw verwend. Vraagteken.

\*

(Dampierre) The château of Dampierre is an affair of blocky mansarded masses set in a tight valley defined by chunky hills. The area of the garden is restricted, and the long *bassin* makes it one asymmetrical turning gesture up the valley. [Noot 14.10]

Op de foto lijkt het Grote Stuk Water zich te onttrekken aan het Masterplan, de vorm lijkt natuurlijk, dus asymmetrisch. Het kan geen toeval zijn dat dit ook de enige foto uit het boek is waar de tand des tijds, de onverbiddelijke erosie van het bestaan, kan worden waargenomen. De balustrade is kapot, een zuiltje is afgebroken. Het kan evenmin toeval zijn dat dit ook een van de weinige foto's is waarop een mens, een passant, een intrigant, is afgebeeld. Jeannie Baubion-Mackler is in haar onwil om mensen af te beelden nog strenger in de leer dan Saenredam. Mensen met hun idiosyncratisch gedrag vormen voor haar een inbreuk op de structuur, op de macht van de koning, op de heerschappij van de god. In de verdwaalde hond en het spelende kind van Saenredam schuilt het subtiële verschil tussen Frankrijk en Nederland.

[Noot 14.10: Vincent Scully. O.c. pp. 108-111.]

\*

(Courances) Water dat een volledige stilstand heeft weten te bereiken, zonder te bederven, zonder te worden verteerd door een verlangen naar beweging. De opmaat tot het magnum opus van André Le Nôtre.

\*

(Versailles) Versailles is the image of Louis XIV's expanded kingdom and the stage for its rituals. The circle in the square at the *Parterre du Midi* reveals the ancient Pythagorean, later neo-Platonic, order of the universe in accordance with whose expansive geometry the ceremony of the court deploys. While the idealized scale of the open *parterres* constructs a vast earthly and celestial order, the little lattices of the park suggest small, loved, living, and growing things. Meanwhile, the circular pools of the *carrefours* reflect the foliage of the trees and the clouds of the sky. They dissolve matter into light as the rose windows of Gothic cathedrals had done long before them. [Noot 14.11]

[Noot 14.11: Vincent Scully. O.c. pp. 40-59.]

\*

(Versailles) Het verpletterende, ademstokkende, perfecte *Parterre du Midi*. Patronen die de kans op een toevallige vondst in de liefde tot nul reduceren en die slechts uitnodigen tot volledig voorgeprogrammeerde wandelingen, ontmoetingen, gedachten, ontboezemingen. Ooit een tropische cocktail gedronken onder de palmen van de *Orangerie*. Vraagteken. Ooit wijn zien vloeien in het *Bassin de Bacchus*. Idem. Ooit beweging gezien in het *Bassin d'Apollon*. Idem. Ooit de menselijke maat der nederigheid kunnen onderdrukken op de *Cent Marches*. Idem. Ooit de goedkope vrijpostigheid waartoe de *charmilles* uitnodigen kunnen overstijgen. Idem.

\*

(Versailles) In these gardens, which extend as far as the eye can see, in a perfection of order imposed upon nature, the photographs of Jeannie Baubion-Mackler seem to take great care to almost never introduce a human figure, except for a sense of scale. <afgekeken van Saenredam!> It seems to me that if she has chosen to let only the rhythm of the lawns, the trees, the steps, the *bassin* speak for themselves, it is precisely to accentuate in the absence, the presence of man. <dik hout!> These spaces, from which promenaders and visitors have withdrawn, remain impregnated with the will, the reflections, the calculations, and, above all, the mind of the man who was the "maître d'oeuvre", the "maître des chefs d'oeuvre" in these sites. Here, it might be said, there is not an acre of land or an inch of greenery, that is not dominated <dat is het woord!> by a certain idea of nature, a nature governed <dat is ook het woord!> by art and work. <het idee alleen al!> In his case, the art of the gardens is not a minor art, an attractive horticultural, chlorophyllous, and rustic decoration, but the pre-meditated subjugation <scheepsrecht!> of nature to rules - a "*cosa mentale*", to use the term applied to the painting by Leonardo da Vinci. These gardens are comparable to the forms elaborated during this period: five-act verse tragedies, obeying the strictures imposed by the three unities. <inderdaad, een tragedie! [Noot 14.12]> Le Nôtre's "elevation" also applies to vision: the gardens he conceives are not the groves and thickets of the garden in

its natural state or its romantic imitation; that is, an effusion of greenery into which one can plunge and be voluptuously swallowed up, as if in the original womb of the Mother Goddess. <zou je wel willen, hè> The fact that the gardens of the Grand Siècle, are the fruit of a courtly art, the commissions of a sovereign destined for the pleasure and the pomp of his reign none of this implies that Le Nôtre, any more than Molière or Couperin, allowed his intentions to be subjugated to the will of the throne. <koekoek!> The great undertakings of creators, whether architects or painters, whether for the theatre or for festivities, need a sponsor, a Maecenas, a prince, institution, or representative of the people. But we are perfectly aware of the fact that the splendor of great moments in the flowering of art cannot be defined by the slavery of artists under the yoke of despots. <de ideologie van de freischwebende kunstenaar!> Whenever the imaginery universe of artists comes into contact with the central source of power, whether it be throne, church, or merchant guild - whenever the dream of the painter or the *jardiniste* runs into the still undefined desire of a prince or a pontiff, a kind of equilibrium is reached, as illustrated by the agreement between the Sun King and Le Nôtre. <een soort evenwicht, vraagteken, daar dacht die arme Nicolas Fouquet heel anders over tijdens de negentien jaar die hij in de gevangenis van de koning doorbracht!> [Noot 14.13]

[Noot 14.12: Prinsen: Zo glad en correct als de dichtgenootschappers hun verzen vijlden, zo geheel volgens regelmaat als het klassieke drama behoorde te zijn, zo symmetrisch verstandelijk en ordelijk werd alle boomwerk in de tuinen gesnoeid en omgewerkt tot een bouwsel van gestileerd groen. M.M. Prinsen. De idylle in de achttiende eeuw in het licht der aesthetische theorieën. Amsterdam. 1934. Geciteerd in Komrij. O.c. p. 52.]

[Noot 14.13: Claude Roy. Epilogue. Vincent Scully. O.c. pp.138-140.]

\*

Hij gaat op zoek naar de anomalie in de ontwerpen van André Le Nôtre. Van (Versailles) terug in de tijd naar (Maitenon). The *parterre* at Maitenon floats on the water, a magical platform complementing the gentle French follies of the old château. Originally, when he was called in by Madame de Maitenon to remodel the garden, Le Nôtre gave the *parterre* an asymmetrical shape, one that pointed like a finger toward the sombre arches of the fatal, incomplete aqueduct in whose construction, intended to transport a greater supply of water to the fountains and *bassins* of Versailles, so much of the strength of the French army was drained. [Noot 14.14]

[Noot 14.14: Vincent Scully. O.c. pp. 126-133.]

\*

Knellende verbindingen. André Le Nôtre ontmoet Madame de Maitenon. [Noot 14.15]

[Noot 14.15: Met dank aan Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (1741-1803) en zijn *Les liaisons dangereuses* (1782).]

\*

Hij kijkt zich in de tuin. Vanaf het terras bieden zich eerst beide laaggesnoeide labyrinten aan, *broderies* en *arabesques*, hersenhelften die met elkaar proberen te communiceren. Zijn ogen volgen de grillige lijnen, schijnbaar zonder begin of einde. Hij kiest voor het rechter

labyrint. De harde steentjes van het pad springen weg onder zijn schoenzolen. Hij voelt haar aanwezigheid.

Niet gedacht dat je me zou volgen.

*Het is binnen zo benauwd, vol mensen met halve geschiedenissen. Je weet niet of het slachtoffers zijn, of ... of clowns.*

Ik zou zeggen verdwaalde beelden uit deze tuin die de gastheer naar binnen heeft gesmokkeld om ons te vermaken, om onze volzinnen aan te horen, om te kunnen schuilen onder onze beleefdheden.

*Ik wil alleen jou horen.*

Pas op. Je vertrappt de heg van het labyrint.

*'t Lijkt wel alsof jij het leven als één grote grap ziet.*

Een grap. Dat klopt. Ja, 't leven is voor mij één grote parodie waar ik smakelijk om kan lachen.

*Een parodie. Op wat dan.*

Op dat wat het had kunnen zijn.

Zij kijkt hem aan, draait haar hoofd, blaast de woorden tussen haar tanden.

*Je bent anders dan ik dacht, meer een romanticus dan je ooit voor je zelf zou toegeven.*

Zoals kunstenaars de waarheid liegen, fantaseer ik de gemiste kansen van het leven.

Hij versnelt zijn pas om uit het bereik van haar dromen te blijven. Hij steekt het middenpad over en begint aarzelend aan het andere labyrint. Hoe vaak heeft hij dit al niet meegemaakt? Hij probeert zijn herinneringen te ordenen, zijn verbondenheid met haar te reconstrueren, maar de geometrie van hun gebeurtenissen lijkt van een andere orde dan die van de labyrinten. Beweegt hij zich in steeds kleiner wordende cirkels rondom een rotte kern van zelfbeklag en wankelmoedigheid, door hem nog steeds voor intellectuele twijfel gehouden. Hij vermant zich. Mannen jagen. Vrouwen hoeden. Mannen willen ontdekken. Vrouwen koesteren wat zij hebben.

Gedachteloos passeert hij het hek. Voor hem doemt het gehavende aquaduct op. Door de tijd weerloos beroofd van aanvoer en afvoer, van zijn functie ontdaan en nu slechts een *objet d'art*, het decor voor zijn moeizame verhoudingen. Door de imposante aanblik van het aquaduct heeft hij zijn pas vertraagd. Zij heeft hem opnieuw ingehaald.

*Zie je die klimop die langs de bogen zich omhoogslingert en elke ochtend het zonlicht begroet. Zo zou ik jou graag willen zien als ik je nog een keer voor het eerst zou mogen ontmoeten.*

Zijn ogen schieten heen en weer tussen de bogen van het aquaduct, van links naar rechts, van onder naar boven.

Ik zie jou meer als de klimop die onder het mom van versiering en aanhankelijkheid niet alleen de stenen bedekt, ze onttrekt aan het zonlicht, ze genadeloos de vergetelheid in duwt, maar die ook het cement verpulvert om de eer op te kunnen eisen dat het bouwwerk van mijn leven alleen door jou bij elkaar wordt gehouden. Jij zoekt naar een harmonie tussen dit landschap en je dromen, tussen de waterdruppels die parabolisch uit de fontein worden geslingerd en je wanhopige verlangens, tussen jou en mij, maar die harmonie is even gekunsteld als deze tuin, even noodlottig als dit aquaduct.

*Ik hou van je.*

\* (14.4)

Verderdwalen in Engeland, waar men over voldoende eigenzinnigheid beschikt om op basis van ongelijksoortige ingrediënten als Palladio, Verlichting, stedelijke kolonisatie van het platteland door gefortuneerde adel en democratische politieke opvattingen een eigen stijl te ontwikkelen: de Engelse landschapstuin. De Engelse wandelaar wil wandelen, of course, hij wil niet de gevangene zijn van een 'hortus conclusus', hij wil niet dat zijn sensaties worden getemd door een 'pre-fab' geometrie die aan het behang in een derderangshotel doet denken, neen, hij wil een multi-media show van zich telkens transformerende uitzichten, hij wil weidse verten die de blik verleiden tot voortdurende veranderingen van positie en standpunt, hij wil een reeks van kleurrijke schilderijen aan zijn oog voorbij zien trekken. Hier voelt de Franse systeemdenker van de vierkante millimeter zich niet thuis, hij verdwaalt bij gebrek aan herhaling en symmetrie, hoewel hij telkens een gebruiksaanwijzing voor het leven krijgt aangeboden van ernstige maar tevens ironisch gestemde empiristen. [Noot 14.16]

[Noot 14.16: Zie o.a. Wouter Reh. Arcadia en Metropolis. Het landschapsexperiment van de Verlichting. TU Delft. 1996. Gerecenseerd door Pauline Terreehorst. Tuin als voorbode van het stedelijk leven. de Volkskrant 13/07/96. Terreehorst: Het was uitdrukkelijk de bedoeling dat er gelopen werd over de uitgezette routes van de 'lime walk' of het 'circuit'. Pas tijdens een wandeling immers zouden de grootse verten zich ontvouwen. Aan de goddelijke ervaring van de volmaakt geordende kosmos, waarvoor rust nodig is, wordt de voortdurend veranderende individuele ervaring toegevoegd.]

\*

Intermezzo. Hoe vergaat het de tuinkabouters in de natuurlijke tegenhanger van Frankrijk en Engeland, het immer zwaarmoedige Duitsland.

\*

De Engelse landschapstuin was een ernstige uitvinding. Maar in het Oostduitse Wörlitz werd tegen het eind van de achttiende eeuw een nog veel ernstiger versie aangelegd van de arcadische Engelse tuin. De eerste grote landschapstuin op het Europese vasteland zit vol sombere *follies* en verwijzingen naar het moeizame leven en de dood. Wörlitz is niet alleen de eerste grote landschapstuin op het Europese vasteland, het is ook de bakermat van het Duitse neo-classicisme en de neo-gotiek. De tuin diende ter bezinning en contemplatie. Na de urenlange rondtocht moest de bezoeker Wörlitz als een ander, beter mens verlaten. Voor de tuin zelf dienden de Engelse tuinen Kew, Stowe en in het bijzonder Stourhead als voorbeeld: de schijnbaar grillige, maar o zo zorgvuldig vormgegeven verbeterde versies van de Natuur, die een reactie waren op de strikt geometrische ordening van de

baroktuinen. Goethe over Wörlitz: "Het is hier oneindig mooi. Het heeft mij zeer ontroerd hoe de goden het de vorst hebben toegestaan een droom om zich heen te scheppen. De tuin is als een sprookje en heeft helemaal het karakter van de Elyische velden." De zwaarmoedige kanten van Wörlitz zag hij blijkbaar over het hoofd. Toch bevat de tuin overal verwijzingen naar het moeizame leven en de dood. Sommige zijn gemakkelijk te ontcijferen, zoals het doolhof en het vlakbijgelegen *Elysium* die voor het leven met al zijn dwalingen en het hiernamaals staan. [Noot 14.17]

[Noot 14.17: Bernard Hulsman. Een verbeterde versie van de natuur. Het tuinenrijk van Wörlitz. NRC Handelsblad 27/05/93.]

\* (14.5)

De globe tolt. De derde vinger wijst priemend naar Nederland. De globe trilt. Het land dat voortdurend van gedaante verandert maar zich eigenlijk niet wil laten kneden. Hinkstapspringend door het gedachtengoed.

\*

Aanvankelijk is Nederland het braafste jongetje van de godvrezende klas.

\*

Iedereen die er in de zeventiende eeuw een beetje toe deed, was in het bezit van een buitenplaats. Het liefst in een landelijk gebied, aan een rivier, chic, maar niet te protserig en natuurlijk met een mooie, klassieke tuin. Over de vormgeving van huis en tuin had men zeer strikte ideeën, die zowel op godsvrucht als op de klassieke vormtaal uit de oudheid waren gebaseerd. Constantijn Huygens, secretaris van de Oranjeprins Frederik Hendrik, maar vooral ook dichter, componist, architect en kunstkenner, wist dan ook precies wat hem voor ogen stond, toen hij in 1639 een stuk grond in Voorburg kocht, landelijk gelegen aan de Vliet. Huygens had bij het ontwerpen van Hofwijck, het buiten dat hij daar stichtte, veel hulp gekregen van zijn beroemde vriend Jacob van Campen, die een paar jaar later aan zijn meesterstuk, het paleis op de Dam, zou beginnen. Huis en tuin zouden een onlosmakelijke eenheid moeten vormen, waarbij de buitenplaats als geheel een afspiegeling van het menselijk lichaam zou moeten zijn. Deze gedachte kwam voort uit de ideeën van de Romeinse architect Vitruvius. De mens is immers geschapen naar Gods beeld en gelijkenis, en daaruit volgt dat de maatverhoudingen van het menselijk lichaam de goddelijke harmonie weerspiegelen. 'Wie de verdeling laakt, veracht vooreerst zichzelf / en 't schoonste dat God schiep', zou Huygens ons later leren in het gedicht 'Hofwijck'. [Noot 14.18]

[Noot 14.18: Jilles Heringa. Een tuin als een volmaakt lichaam. de Volkskrant 07/06/02. Recensie van Ton van Strien en Kees van der Leer. Hofwijck. Het gedicht en de buitenplaats van Constantijn Huygens. Walburg Pers. 2002.]

\*

Een eeuw later is de leerling iets reukelijker geworden, hij houdt, zo waar, rekening met de <asymmetrische> omgeving.

\*

De buitenplaats Beeckestijn in Velsen bezit één van de slechts twee eeuwenoude geometrische tuinen in Nederland. Begin achttiende eeuw lieten velen hun tuin inrichten volgens klassieke regels van orde, regelmaat en symmetrie. Officiële barok met vormsnoei en overdadige ornamenten was het niet, de Kennemer tuinen hadden een eenvoudiger, natuurlijker vormgeving. [Noot 14.19]

[Noot 14.19: Jacomijn de Raad. Met lineaal en passer. de Volkskrant 25/09/99. Wellicht is deze clementie ingegeven door het nabije duinlandschap. Zie hiervoor Arno Schrauwers. Zoals het duin waait, stroomt de olie ... Delft Integraal XI/56, p. 3. Schrauwers behandelt in dit artikel de dissertatie van Jean-Marie Stam, die het simulatiemodel EOLSIM heeft ontwikkeld aan de hand waarvan een fysische beschrijving kan worden opgesteld van de manier waarop duinen worden gevormd. Schrauwers: Duinen ontstaan langs kusten of in woestijnen. Slechts een kleine oneffenheid is voldoende om een aanzet te geven tot duinvorming. Vanaf hier groeit en migreert de duin. Duinvorming doorloopt vijf fasen: (a) door windribbels wordt een zandhoopje gevormd, (b) het zandhoopje migreert en groeit en er ontstaat een kruin, (c) er ontstaat een duidelijk asymmetrische vorm, (d) er ontstaat een zogzone met wervelstroming in de luwte, (e) het duin verkeert in een asymmetrisch evenwicht, indien er voldoende zandtoevoer is zal de duin met andere duinen vergroeien. <Asymmetrisch evenwicht! Word donateur van de Stichting Duinbehoud!> Schrauwers bewijst hiermee en passant ook het ongelijk van Paul Depondt, die het volgende schrijft over de kunstwerken van Carel Visser: In zijn beelden herken je natuurverschijnselen: patronen die de zee bij eb achterlaat in het zand of de symmetrie van takken en wortels van een boom; maar ook cultuurverschijnselen. Visser speelt met kubussen, rechthoeken en cirkels, maar ook met spiegeling, symmetrie en herhaling. Alles is bruikbaar. Met een paar koehoorns en nog wat andere eenvoudige trouvailles maakt Visser beelden die als het ware onze tastzin aanspreken. Zijn macht is de onbevangenheid. Hij kan zich veel permitteren; het is zijn vrijheid. Paul Depondt. Poëzie van autoband en kippepoot. Artikel naar aanleiding van de expositie van Carel Visser in het Haags Gemeentemuseum. de Volkskrant 20/06/94. Visser is niet in zijn symmetrie maar juist in zijn asymmetrie fascinerend, wat hij zelf al orakelend er ook over mag beweren. Carel Visser: Die dag, in deze tekening nl, ontdekte ik, na lange tijd skeletten te hebben getekend, plotseling de wetten van opbouw, van structuur, van symmetrie die overal in de natuur te vinden zijn. Van het gebruik van de eenheid, die steeds gevarieerd wordt. / Wat kan er tegen symmetrie zijn? / Is de Isis tempel in Philae niet geweldig? / Is het blad van een boom niet symmetrisch? / Klinkt Volvo niet fascinerend? (de auto zelf is dat allesbehalve, alhoewel natuurlijk heilig vergeleken met de volkswagen). / Maar waarom is het Sonsbeek Paviljoen van Rietveld afgebroken? / Nobody knows but Jesus! Carel Visser. Tentoonstelling van ijzerplaten, grafiek en tekeningen. Katalogus nummer 240. Stedelijk Museum Amsterdam van 20 mei tot 20 juni 1960, p. 2 en p. 5. <Wat kan er tegen symmetrie zijn. De vraag stellen is haar beantwoorden, antwoordde ooit een dominee op een vraag van hem die <<niet>> verder reikte dan het zoeken naar een verklaring voor de wonderbaarlijke vermenigvuldiging. Nooit waren schoolbanken harder dan bij het aanhoren van dit theologisch demasqué>]

\*

Als intermezzo een dubieuze apologie van het voorbije gedachtengoed.

\*



Wij <wie, vraagteken> vinden dat natuur natuurlijk moet zijn, vloeiend en grillig asymmetrisch, wild en ongeordend: de Hoge Veluwe, de binnenduinrand of het Kennemerland. Maar in de zeventiende en achttiende eeuw werd natuur heel anders ondergaan. Men was er bang voor - of bang, men hield niet van wilde, ongeordende natuur <en evenmin van godloochenaars>. Wat wij tegenwoordig doen, door de duinen fietsen en aan het strand liggen, gebeurde in de zeventiende eeuw absoluut niet <ora et labora>. Men joeg in de duinen, maar verder werden ze als wildernis beschouwd. Het liefst ordende men de natuur om haar beheersbaar en begrijpelijk te maken, deels ook om haar te onderwerpen. Al die elementen in een tuin verwijzen naar elementen die je ook in de natuur aantreft. De geometrische tuin doet daarmee iets heel interessants en probeert de natuur voor te stellen in haar meest ideale vorm - met behulp van kunst <wow>. Dat buitenplaatsen statisch en saai zouden zijn, lijkt op prenten misschien zo, maar die zijn vaak allemaal in vogelperspectief. Wanneer je je verplaatst op ooghoogteniveau, besef je dat tijdens een wandeling continu sprake was van verandering <merkwaardig, dat ooghoogteniveau, mag hij niet langer kruipend of vrolijk op zijn handen lopend door deze tuinen meanderen, vraagteken>. Telkens werd je met wisselende beelden, veranderende tonelen geconfronteerd <even opwindend als een bezoek aan een linealenfabriek, geef hem maar de meisjes van de suikerwerkfabriek, maar dat is een heel ander verhaal>. Dat tuinontwerpen strikt symmetrisch waren, iets dat door buitenlandse bezoekers als typisch Nederlands werd ervaren <onzin>, lag om nog een reden voor de hand. De opzet sloot naadloos aan op de indeling van het vlakke polderlandschap met zijn geometrische afwateringskanalen en rechte bomenrijen om de kracht van de wind over het vlakke land te breken <nogmaals onzin, want dan zou Frankrijk ook over een dergelijk polderlandschap moeten beschikken>. [Noot 14.20]

[Noot 14.20: Interview met Erik de Jong door Jacomijn de Raad. Kunst kon de imperfecte natuur vervolmaken. Geen landschap ter wereld wordt zo onder de duim gehouden als het Hollandse. de Volkskrant 10/07/93.]

\*

Door deze apologie is hij met een sprong aan het einde van de twintigste eeuw beland, de eeuw waarin Nederland een post-christelijk post-modern gidsland wordt <zie ook Ubi bene, ibi patria>. Toegelicht aan de hand van drie concurrerende scholen in de hedendaagse tuinarchitectuur, met de laatste als winnaar: de tuin als nostalgisch artefact; de tuin als slap aftreksel van een slechte copie van een slecht schilderij van Mondriaan; de tuin als een Hersteld Hof van Eden.

\*

In mijn kinderjaren bestond er nog geen tegenstelling tussen de tuin en de wereld. Het was allemaal tuin: de straat, de bossen, de weilanden. Met als middelpunt de eigen tuin. Toen ik hier kwam wonen, was het alsof ik na heel lang weggegroeid te zijn weer thuiskwam. Ik dacht: ik maak hier een tuin die zal lijken op de tuin uit mijn kinderjaren. Is de belichting goed? Staan de lupinen links en het ridderspoor rechts perfect in symmetrie? En mooi is dat, die rechte hoek van vergeet-me-nietjes op de rand; geen blauw was ooit zo blauw. In dit volmaakte evenwicht moet <je> het leven ondergaan. Harmonie, evenwicht is een vorm van stilstand, ook in een tuin. Even heb je het perfect gerangschikt, maar het moet weer worden opgeruimd om plaats te maken voor iets anders. Een van de betekenissen die ik aan de tuin hecht is dat het een oord van bewaring is. Je wilt de dingen die erin staan voor de definitieve ondergang behoeden. Iets daarvan heb ik ook met mijn dagboek willen

vastleggen. [Noot 14.21]

[Noot 14.21: Marjo van Soest. Harmonie is een vorm van stilstand. Vrij Nederland 29/08/1992. Interview met Paul de Wispelaere over zijn tuin in Maldegem. Fragmenten uit zijn dagboek 'Het verkoolde alfabet'.]

\*

In mijn eigen tuin knip ik de knoppen uit de rododendrons. Hier en daar een paar bloemen, daar kan ik van genieten. Maar niet zo'n kleurenzee, dat is net vuurwerk. In een tuin moet je de natuur temmen, anders neemt die een loopje met je. Hagen moeten kaarsrecht zijn, buxus laat ik altijd in bolvorm scheren. Anders heeft het voor mij geen waarde, dan raak ik het spoor bijster. In een bos doe ik geen inspiratie op, daar is geen rust. Maar bloembollenvelden vind ik prachtig. En een boomgaard, met alle bomen recht in het gelid, mooier bestaat niet. *Less is more*, dát is mijn credo. De kunst van het weglaten, daar draait het om. Ik kies heldere, strakke lijnen en Mondriaan-achtige patronen. Ik heb netwerken altijd hartstikke leuk gevonden. Een keer of drie per maand ga ik naar feesten en etentjes. Daar voel ik me als een vis in het water. Het is helemaal niet erg om regelmatig in Privé te staan. Als architect moet je vooral niet te veel nadenken. Als een ontwerp op papier klopt, klopt het in de praktijk ook. De enige lastige dimensie is dat je als tuinarchitect moet werken met dingen die groeien, met vormen die veranderen. Maar ja, gelukkig kan je planten en heggen snoeien. [Noot 14.22] <Er zijn in de wereldgeschiedenis weinig mensen geweest die zich in zo'n kort bestek zo belachelijk hebben gemaakt. Als 'less is more' werkelijk het credo van Beijer is, dan zou hij zich morgen, neen vandaag, moeten aanbieden als proefkonijn voor het dierencrematorium>

[Noot 14.22: Arjen Ribbens. Kleur in de tuin leidt alleen maar af. Society-tuinarchitect Dick Beijer beheerst de kunst van het weglaten. NRC Handelsblad 07/08/03.]

\*

Laten we het over één ding eens zijn. Als we 't moeten hebben over de natuur, laten we het dan niet hebben over de plantjes en de bloemetjes en de bijtjes. Wij mensen hebben op aarde wel meer te doen dan daarover te leutereren. Dan moeten we het hebben over natuurlijke processen. Of een huisje leuk tussen de bloemen in staat, dat heeft niets met de natuur te maken. Die mevrouw daar in dat volkstuintje zit te midden van een *diversiteit*. Ze heeft alles op esthetische wijze bij elkaar gezet: daar de monnikskap, daar de gele lis. Dit is de enige tuin in Nederland waarin nooit wordt gewerkt. Praktisch niet. De natuur doet het allemaal zelf. De planten moeten met elkaar tot een gemeenschap komen. Ik heb geen plan gemaakt voor deze tuin. Ik zet tienduizend dingen uit en ik ga zitten. Dan gaan er honderden dingen gebeuren. Maar je moet wel de chaos aandurven. De chaos is een rijke bron van mogelijkheden. Mensen streven een bepaald plaatje na. Het moet mooi zijn en het moet zo snel mogelijk klaar. Maar het kost tijd om mooie dingen tot stand te brengen. Kathedralen zijn ook organismen die gegroeid zijn. Hoe denk je anders dat in zo'n klein Frans dorp tussen de kippenrennen zo'n fantastisch bouwwerk kon ontstaan? Het begon ermee dat de bevolking generaties lang tegen de funderingen aan zat te kijken. De mens moet weer drager worden van een natuurlijk proces. [Noot 14.23]

[Noot 14.23: Marjo van Soest. De chaos is een rijke bron van mogelijkheden. Vrij Nederland 17/10/92. Interview met Louis G. Le Roy over zijn tuin in Mildam.]

\*

Moet hij die vergelijking met kathedralen, die bastions van hiërarchische verhoudingen, van het onwrikbare geloof in de wederkeer van bloemetjes en bijtjes, nu betreuren of niet. Neen, de meest interessante kathedralen zijn immers een asymmetrisch amalgaam van het menselijk onvermogen om het symmetrische kruis te laten herleven. De tuin in Mildam is geen godsgeschenk maar een schitterend kado van de mens aan zichzelf. Louis XIV en André Le Nôtre buigen nederig hun hoofd voor Koning Le Roy.

\* (14.6)

Hij wandelt door de tuin van Le Roy, een grote innerlijke rust maakt zich van hem meester. Hij is tevreden, het dilemma van de ware verhouding tussen cultuur en natuur is opgelost in een handzame paradox, de natuur is getemd door de culturele beslissing om haar weer de vrije hand te geven. Hier zou hij kunnen stoppen met zijn wandeling, de vage plattegrond van de tuin van Le Roy zou dan voldoende zijn om hem veilig en wel door alle tuinen te loodsen die hij in de rest van zijn leven zou bezoeken. Hij zou die plattegrond in duizendvoud bij alle vestigingen van Intratuin kunnen leggen. Op het moment echter dat hij de plattegrond wil opvouwen en opbergen wordt zijn rust verstoord door een angstaanjagend geluid, het geluid van een gevecht op leven en dood. Hij kijkt door het labyrintisch bladerdek en ontwaart een Minotauros die met zichzelf worstelt, de stier wil zich ontdoen van de mens in zichzelf om vrij te kunnen leven, de mens wil de stier in zichzelf ontkennen om een fatsoenlijk <burgertruttig> leven te kunnen leiden.

\*

Ook het denken lijkt zichzelf te herkennen in het landschap. De tegenstelling, de vergelijking, de spiegeling, de symmetrie, de parallelie, het 'als p dan q' - al deze vormen waar het denken zich als vanzelf van bedient, had een geniale kustbewoner in een ver verleden tijdens één strandwandeling uit de natuur kunnen abstraheren. De verwantschap van het denken en de natuur is treffend en voor Alexander von Humboldt was er na een leven van natuuronderzoek blijkbaar voldoende aanleiding om te schrijven dat 'van pool tot pool, als door één adem beziel, slechts één leven is uitgegoten in stenen, planten en dieren en in des mensen zwellende borst.' Het belangrijkste dat het denken steeds opnieuw van de natuur kan leren: gevoel voor verhoudingen. [Noot 14.24]

[Noot 14.24: Oek de Jong. Landschap / Natuurbeleving. Tekst bij expositie. 1981.]

\*

Drie pijnlijke misverstanden. Oorzaak en gevolg hebben elkaar in dit landschap nooit ontmoet. De geniale kustbewoner is nooit thuisgekomen van zijn wandeling. Geobserveerde natuur is cultuur. Resultaat: er is geen symmetrie, er zijn geen vaste verhoudingen.

\*

Et in Arcadia ego. Ook ik (leefde eens) in Arcadië, uitdrukking van heimwee naar verloren geluk. Komt o.a. voor als onderschrift van een schilderij van de Italiaan Schidone (†1615), voorstellende een bloeiend landschap, te midden waarvan twee jeugdige herders getroffen op een op de grond liggend doodshoofd neerzien. De aanhef van Schillers gedicht

*Resignation* 'Auch ich war in Arkadien geboren' zinspeelt hierop. De zin van het schilderij is echter eerder: zelfs in Arcadië ben ik (de Dood) aanwezig. [Noot 14.25]

[Noot 14.25: Van Dale. O.c. p. 3775.]

\*

Volgens Simon Schama zijn natuur en cultuur communicerende vaten, alle natuur is in zekere zin cultuur en omgekeerd. Het eerste deel van deze stelling is gemakkelijker te aanvaarden dan het tweede deel, maar het een leidt onherroepelijk tot het ander. Het is waar, er zijn nauwelijks nog gebieden op de aardbol aan te wijzen die aan het criterium van 'autonome wildernis' voldoen. Voor de gebieden die daar nog enigszins aanspraak op kunnen maken, geldt bovendien het theorema van Oscar Wilde, *The beauty is in the eye of the beholder*, de menselijke perceptie van de natuur is altijd cultureel gekleurd, zoals de wetenschapper door zijn waarneming altijd het verloop van het experiment beïnvloedt. Maar dat is nog niet het einde van het verhaal. De bril blijkt niet zo zeer beslagen door een vleug cultuur-historische interpretatie, als wel multi-focaal. Er zijn twee soorten arcadias. Ten eerste het politiek correcte pastorale arcadia van Vergilius vol rust en vrede en een katholiek vleugje schone leugen, waar vruchtbaarheid en een overvloed zonder inspanning overheersen en lelijkheid is uitgebannen. Maar er is ook het verdrongen en verontrustende duister van Pausanias vol Pan, geweld, copulatie en dood, waar het demonische en het dionysische een *pas de deux* met elkaar zijn aangegaan. Schama verwijst hierbij naar de negentiende-eeuwse Amerikaanse utopist Henry David Thoreau, 'Men droomt tevergeefs van een wildernis die ver van ons ligt. Die bestaat niet. Het is het moeras in ons brein en onze ingewanden, de primitieve activiteit van de Natuur in ons, die ons tot die droom inspireert.' [Noot 14.26]

[Noot 14.26: Geciteerd in Peter Nijssen. Het Arcadië van Simon Schama. De mythe van het landschap. Vrij Nederland 08/07/95. Interview met Simon Schama naar aanleiding van de publicatie van zijn nieuwe boek 'Landscape and Memory'. Terzijde: de complexiteit van de stelling dat natuur en cultuur communicerende vaten zouden zijn, kan moeilijk in één oogopslag worden overzien. Ten eerste kan de stelling aan de hand van tal van voorbeelden zowel worden bevestigd als weerlegd <en dat mag niet in zijn logisch universum>. Ten tweede suggereert de stelling dat natuur en cultuur eindeloos inwisselbaar zijn en dat er geen dominante ontwikkelingsrichting is <terwijl het beest in de mens de laatste resten 'autonome Braziliaanse wildernis' tot luciferhoutjes verwerkt>. Tenslotte leidt de stelling tot de onherroepelijke vaststelling dat de optelsom van natuur en cultuur een constante is <hetgeen wellicht niet onjuist is, maar vooralsnog onbewijsbaar>. De stelling is daarmee feitelijk onhoudbaar. Even iets anders. Armando heeft een eigen interpretatie van de stelling, hij spreekt van 'schuldig landschap' omdat de natuur geen traan laat voor het (on)menselijk leed dat in de loop der geschiedenis midden in de natuur is berokkend.]

\*

Leven en dood, pastorale rust en bruut geweld, continuïteit en vergankelijkheid, cultuur en natuur, vormen een grote, onontwarbare kluwen van manifeste intenties en latente driften. Bestaat er een evenwicht tussen beide arcadias, vraagteken.

\*

De Amsterdamse diergaarde Artis ontleent haar naam aan de spreuk die in forse letters op haar gevel prijkt: *Natura Artis Magistra*, de Natuur is de meesteres van de Kunst. De vraag naar de herkomst van de naam Artis leeft niet alleen bij een paar lokale historici en etymologen. Bij onderzoek naar fabel- en emblemliteratuur stuitte ik min of meer toevallig op de bron van het Artis-devies. Ik vond de spreuk in een Neolatijnse fabelbundel, getiteld *Mythologica ethica*. Dit werk, gedrukt in 1579 door de beroemde Antwerpse drukker Christoffel Plantijn, bevat 125 geïllustreerde fabels die vertaald zijn uit het Frans door de Duitse humanist en medicus Arnoldus Freitag. Onze spreuk, in de volgorde *Artis magistra Natura*, komt als motto voor bij de fabel *Chironimi, simii et cercopitheci* (De dresseur, de aap en de meerkat). Het aanvankelijke eureka-gevoel dat de vondst teweegbracht, raakte ik al snel kwijt. Een bron vinden is vaak makkelijker dan deze interpreteren. Bij nadere lezing bleek het motto namelijk een heel andere betekenis te hebben dan het Artis-devies. 'Natura' is hier niet de wijze Moeder Natuur, leidsvrouw van de Mens, maar de wilde, ontembare aard van het beest; 'magistra' heeft niet de pedagogische betekenis van 'leermeesteres', maar betekent veeleer 'bevelhebber over' of 'de meerdere van'; en 'ars' betekent niet Kunst, Kunde of Wetenschap, maar 'aangeleerde beschaving', 'kunstmatigheid' of 'gekunsteldheid'. Freitag's motto luidt dan ook in vrije vertaling: 'De Natuur is sterker dan aangeleerde kunstmatigheid'. [Noot 14.27]

[Noot 14.27: Paul J. Smith. De natuur is sterker dan de beschaving. De ware betekenis van *Natura Artis Magistra*. NRC Handelsblad CS 27/09/96. Zie ook Beatrijs Ritsema. Het disharmonische van de natuur. HP / De Tijd 13/02/98. Recensie van Gerard Bodifée. Natuurlijke ongehoorzaamheid. Apologie voor een ordeverstoring. Pelckmans. Kapellekensbaan. 1998. Bodifée: De natuur is helemaal niet harmonieus of in evenwicht, maar verstoort voortdurend de orde. De geschiedenis van de evolutie is een lange opeenvolging van elkaar verdringende en beconcurrerende soorten, die alleen al door het feit dat ze leefden veranderingen in de omgeving bewerkstelligden.

\*

De aap is uit de mouw. De mens kan zijn tuin <huis, leven, doodskist> geometrisch vormgeven wat hij wil, maar diep in hem zit het ontembare beest opgesloten, de hel in zichzelf, het vormeloze en asymmetrische verlangen naar onderdrukking en bloedvergieten. De fatsoenlijke mens is gedoemd dit verlangen te ontkennen, te onderdrukken <volgens de Weense sjamaan is cultuur immers driftbeheersing> of te transformeren <tot de alom geaccepteerde variant van het streven naar *citius, altius, fortius*>. Alleen de ware kunstenaar mag zich verlustigen aan het beest in zichzelf <nog een reden om de stelling af te wijzen dat in elk mens een kunstenaar schuilt, zoveel nerveuze en bloeddorstige creativiteit kan de wereld niet verdragen>.

\*(14.7)

Hij is afgedwaald, letterlijk en figuurlijk. In de verte hoort hij het geluid van een kerkklok. Plots ziet hij een vlinder. A hermaphrodite butterfly gives him the idea for a treatise on symmetry. [Noot 14.28] Hij weet wat hij moet doen, hij volgt het goede spoor.

[Noot 14.28: Bruce Chatwin. Ernst Jünger: An Aesthete at War. In: What Am I Doing Here. Picador/Pan Books, London, 1990, p. 312. In zijn geval gaat het uiteraard om haar vlinders in zijn buik en betreft het een verhandeling over enige trivia asymmetrica.]

\*

De 20e eeuw is de eeuw van de verwoeste tuin, de eeuw die stem gaf aan de wildernis. Het wezen van de natuur is nooit veranderd, alleen wij hebben er telkens andere inhouden aan gegeven, haar bedwongen in telkens andere beelden. Door geometrische ordening, door miniaturisering maakten we dat ze ons vertrouwd voorkwam omdat ze, aldus bedwongen, met ons innerlijk of met een ideaal van ons innerlijk correspondeerde. In ons verlangen naar het paradijs was *dit* ons antwoord op de gesloten poort. Een aandoenlijk theatrale vorm van wraak op de onverschillige God, het kan zijn, maar een *constructieve* wraak. Aan het einde van deze eeuw heeft men allerm minst behoefte aan nieuwe erediensten, transcendent systemen en ideologieën die ons verzoenen met de dood, het is eerder, als ik het goed heb, de behoefte aan een zekere emblematische ordening, aan een ordening die ons verzoent met het leven. Aan een inniger verstrengeling van politieke en culturele ideeën, van natuur en kunst: een verstrengeling, bedoeld om in de eerste plaats aan de kleine binnentuin van de kunstenaar zélf zin te geven, zonder dat voorlopig de titanen van de macht en de poortwachters van de uitgestrektheid er lucht van krijgen. [Noot 14.29]

[Noot 14.29: Gerrit Komrij. O.c. pp. 59-75. Een milde glimlach ontsnapt hem, ook hij ziet zijn pamflet als een emblematische ordening.]

\*

Zomers die overdrijven. Hij bindt haar vast aan een boom, met een gerafeld sisaltouw. De tuin begint bij de petroleumtank, loopt langs de rommelige borders en de luie heggen naar de overjarige fruitbomen. Daarachter bevindt zich het weiland, waar hij in die winter zijn pad maakte tussen kleuterhoge muren van stuifsnieuw. Ze spelen alsof ze op school zitten, met afgedragen kleding die later als poetsdoek zal worden gebruikt. Ze speelt mee, in de houten schoolbank, bij de boom, maar weet niet waar het begint of eindigt. Hij kietelt haar met een brandnetel. Ze lacht.

\*

## Entr'acte 15

**symmetry, centre of**, single point within a crystalline solid that, in an inversion operation that moves each atom in the solid to a new position, lies at the midpoint of the line connecting the new position of each atom with its old position. In other words, a crystal has a centre of symmetry if each point on its surface has an identical point opposite it at the same distance from the crystal's centre.

**asymmetry**, in zoology, unequal distribution of body parts with respect to an imaginary plane passing through the midline of an animal. *See also* bilateral symmetry.

**asymmetric synthesis**, any chemical reaction that destroys a centre of structural symmetry in the molecules of a compound, converting the compound into unequal proportions of compounds that differ in the dissymmetry of their structures at the affected centre. Asymmetric reactions result from the influence of some dissymmetry in the reacting system, such as the presence of a dissymmetric centre in the molecule, a dissymmetric solvent or catalyst, or circularly polarized light, in which the plane of vibration of the electro-magnetic fields rotates in either a right-handed or a left-handed sense. Asymmetric syntheses often are called stereoselective; if one of the products forms exclusively, the reaction is called stereospecific. [Noot E.15]

[Noot E.15: The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes. 15th edition. Volumes IX, I. William Benton, Helen Hemingway Benton. Chicago / London / Toronto / Geneva / Sydney / Tokyo / Manila / Seoul. <'Dissymmetry in the reacting system', dat riekt naar repressie van anarchie en hagepreken>]





**15**

**VICE VERSA**

\* (15.1)

Hij staat in de tuin en staart naar het denkbare geheel van de wereldgeschiedenis. De mens start als wolf, voor zichzelf en voor anderen, uit noodzaak. In de loop der tijd ontspringen vijf loten aan de stamboom van de wolf, vijf materialisaties van de systematische chaos van het dagelijks leven, vijf vormen van differentiatie en specialisatie die tegelijkertijd loensend met elkaar flirten. Ten eerste: voortgezette oorlogsvoering. Ten tweede: kennis, wetenschap. Ten derde: kunst, cultuur, architectuur, sport. Ten vierde: overleg, politiek, democratie, parlement. Ten vijfde: ondernemingsgewijze productie, besloten vennootschap. Hij legt de nazaten van de wolf onder zijn microscoop.

\* (15.2)

De voortgezette oorlogsvoering.

\*

Wie zijn vijand overwint, doet er verstandig aan hem te doden. Dat leert de ervaring van eeuwen. Het is eigenlijk maar sinds kort dat we oog hebben voor de symmetrie van twee vechtende partijen: ze vinden allebei dat ze gelijk hebben en dat de ander is begonnen. In elk gevecht heb je een 'wij' en een 'zij' en wie niet aan het gevecht deelneemt, geen partij kiest, de buitenstaander, zal opnieuw de wereld verdelen in 'zij' en 'wij' – zij die vechten en wij die zo verstandig zijn dat niet te doen. Wij zullen ons beijveren de vechtende partijen uit elkaar te halen, want – vinden wij – niets is zo verschrikkelijk als een oorlog. Maar een oorlog winnen is heerlijk en geen oorlogvoerende partij zal zich de glorie zomaar laten afnemen, zelfs niet op voorhand. [Noot 15.1]

[Noot 15.1: Gerrit Krol. Oorlog door de eeuwen heen. In: Francisco de Goya. Verschrikkingen van de oorlog. De complete cyclus. Ludion-Kunsthall. Amsterdam-Rotterdam, p. 7.]

\*

Krol is verdwaald in zijn schoenendoos vol fiches over het cultureel universalisme, zijn zoekmachine hapert. De wereldgeschiedenis is vergeven van belligerente wij-zij-symmetrieën, elke oorlog is begonnen vanuit het eigen gelijk. Roof, brandschatting, oorlog, het lijken eenzijdige handelingen, maar zij worden niet vergeten, nooit.

\*

Over de ontwikkeling van het gevecht, eerst om de macht, later om de morele superioriteit. Eerste ronde: twee gelijke partijen, spiegelbeeldig tegenover elkaar, elkaar diep in de ogen kijken, boksen en sumo-worstelen. Tweede ronde: twee ongelijke partijen, omtrekkende tactische bewegingen, gevolgd door een symmetrische omsingeling van de ene door de andere, het vizier schiet de wegdraaiende ogen te hulp, jagen. Derde ronde: twee partijen die elkaar niet aan durven te kijken, abstracte oorlogsvoering, lange-afstandswapens, afschrikking onder de parapluie van preventie, symmetrische lijstjes van aantallen en soorten wapens, koude oorlog. Vierde ronde: partijen die elkaar niet willen kennen, laat staan zien, een symmetrisch beroep op een niet-bestaand moreel gelijk, oorlog in diaspora, guerrilla, jihad, terrorisme, overal en nergens. [Noot 15.2]

[Noot 15.2: Francis Fukuyama: De voornaamste scheidslijn in de wereld loopt niet meer tussen Oost en West. Maar er is evenmin sprake van een onoverbrugbare kloof tussen antagonistische culturen en godsdiensten. De scheidslijn loopt nu tussen de landen die deel hebben aan de mondialisering en de landen die dat niet willen of (nog) niet kunnen. Mondialisering is niet alleen een belang van elites die hun rijkdom willen vergroten. Het is een algemeen belang. Anet Bleich. Interview met Francis Fukuyama. de Volkskrant 06/11/99. Francis Fukuyama: De maatschappelijke wanorde ontstaat niet doordat het de aard van de mens is om daarin te vervallen, zoals veel mensen denken. De maatschappelijke wanorde wordt veroorzaakt door externe factoren, zoals veranderingen op technologisch of economisch vlak. En zij wordt op den duur weer bedwongen door de aangeboren behoefte van de mens aan orde. Als mensen aan zichzelf worden overgelaten organiseren ze zich in ordelijke groepen – denk maar aan de slakken, de Washingtonse forenzen en hun spontane carpool-ritueel. Juurd Eijssvoogel. Vrijwillig in het gareel. Denken over de 21<sup>ste</sup> eeuw: Francis Fukuyama. NRC Handelsblad 06/08/99. <Bij gebrek aan distantie tot de krant van vandaag, gisteren en eergisteren kan hij hier slechts een onmachtig schietgebed doen. Wat is de reikwijdte van “Het einde van de geschiedenis” wanneer terrorisme en nationale bevrijdingsbewegingen zullen blijven bestaan, zoals Fukuyama zelf beweert>

\*

Ook de wereldgeschiedenis lijdt soms aan regressie.

\*

In de hoofdstad van zijn jeugd viert een menigte feest. Men zingt, vanuit de heup ontstaat de beweging waarbij de voeten ritmisch het asfalt toucheren, men staat in een cirkel om een merkwaardig voorwerp. Op de achtergrond is een winkel van een schoenenfabriek te zien, het verheffen van het volk vereist immers schoeisel. Het contact met moeder aarde dient in het kader van het beschavingsoffensief teloor te gaan, zoals het doorknippen van de navelstreng een voorwaarde is voor nieuw leven. De reclameleus op de gevel is duidelijk te zien: “Pas un pas sans Bata”. Dat gaat zeker op voor het strakke, levend verbrande lichaam in het midden van de foto, een onzuivere soortgenoot die het niet waard werd geacht verder te leven. [Noot 15.3] Jaren daarvoor las hij de boeken van Jef Geeraerts en veinsde hij nog interesse voor de fenomenologie van het kwaad.

[Noot 15.3: Foto NRC Handelsblad 29/08/98: Volgens de rebellen heeft het regime van president Kabila in de Congolese hoofdstad op grote schaal Tutsi's laten vermoorden. Ander voorbeeld: de Pathanen in Pakistan menen het recht te hebben op wraak, het weerwoord op een moord; ooit, de volgende dag, na een jaar, of zelfs vijftig jaar later, elk moment kan het bloedige verleden worden gemobiliseerd.]

\*

“Pas un pas.” Hij houdt niet van herhalingen. Herhalingen leunen op herkenning, op bevestiging, op instemming. Herhalingen knellen. Sokken, een paar sokken, twee identieke voorwerpen, die beide knellen. Die Tutsi heeft geen sokken meer.

\* (15.3)

Kennis, wetenschap.

\*

In de proeftuin van het leven die Afrika heet, zitten de oudsten van het dorp in de schaduw van een boom, in een kring, zij vertellen elkaar verhalen, zij delen kennis met elkaar, zij zijn gelijk aan elkaar, eeuwen later zitten zij er nog steeds, de tijd krijgt geen vat op dit gezelschap.

\*

Het lijkt alsof hij nog een keer over zijn hart moet strijken. De ronde vorm, de achthoekige ruimte, de ovale vorm, de transparante koepel daarboven: manifestaties van het symmetrisch summum, het logische eindpunt van de wereldgeschiedenis. Hij sluit zijn ogen en ziet prachtige zalen voor zich. The Round Reading Room, British Library, London. The Library of Congress, Washington DC. De tijdschriftenzaal van de Bibliothèque Nationale, Paris. Maar hij vermant zich. Voor het verwerven van fatsoenlijke kennis, voor het accumuleren van feiten is de cirkel, de ronde, achthoekige of ovale zaal zondermeer toereikend, misschien wel ideaal, gebaseerd als deze is op collectiviteit, harmonie, stilte en nevenschikking. Maar besef dat de ware ideeën, de individualistische, confronterende, luidruchtige, irritante, revolutionaire ontdekkingen altijd overrompend onbeheersbaar asymmetrisch zijn. Form follows function, zegt zijn kieskeurige kies.

\* (15.4)

Kunst, cultuur, architectuur, sport.

\*

Het theater in Epidaurus vertoont de oervorm van specialisatie. Het combineert het confronterende element van de oorlogsvoering met de ronde vorm van de boom der kennis. De acteur staat op het eenzijdige toneel en strooit zijn woorden zonder tegenspraak over de hoofden die zich hebben verzameld in de wastobbe. De essentie van theater: Publikumsbeschimpfung. De arena is niet meer dan een variant hiervan.

\*

Dwarse geesten, op zoek naar een nieuwe mixture van historische elementen.

\*

Oh yes, I remember everyone was talking about Gropius' famous *Total Theatre*, an ingenious architectonic mass that was circular with a revolving stage at the center, surrounded by the spectators, and about how it was going to revolutionize the art of theatrical representation. Perhaps, to the lists of monsters generated by combinatorial mathematics - the Chimera, the Minotaur, the Trinity in which Father, Son and Holy Ghost are inextricably integrated ..., the Hypercube ..., we should add one more - the revolving theatre embellishes this vain teratological museum with a new monster: the two-headed actor with four arms and four legs ... Horrible, no? [Noot 15.4]

[Noot 15.4: Cristina Grau in a not published interview with Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1985. Pamflet bij expositie over Jorge Luis Borges. ICA. Amsterdam. 1991. Hebben

Grau en Borges voldoende Vitruvius gelezen.]

\*

Nabestaanden van oud-burgemeester Van Hall hebben zich er aan gestoord dat de trouwzaal die door de kunstenaar Wim T. Schippers is ontworpen, naar burgemeester Van Hall is vernoemd. Tijdens een rondleiding door het stadhuis ontdekten zij dat de naam Van Hall voortaan bij een trouwzaal zou horen waar meubels aan de muren hangen en het toekomstige echtpaar op een draaiend plateau zit. Het gemeentebestuur heeft nu de wat traditioneler trouwzaal die naar oud-burgemeester d'Ailly zou worden vernoemd omgedoopt tot Van Hall-zaal en de Wim Schipperszaal de naam d'Ailly gegeven. [Noot 15.5] Het echtpaar als monster. Wim T. Schippers kent zijn klassieken.

[Noot 15.5: Het Parool september 1989. In: Harry Ruhé. Het beste van Wim T. Schippers. Centraal Museum Utrecht. 1997, p. 212.]

\*

Het huwelijk als grap. Het papieren stolsel van een vulkaanuitbarsting. Tragisch wordt het pas wanneer een grappenmaker tegen beter weten in de systematische chaos probeert te bezweren in een nieuwe harmonische vorm. Structuur als atavisme.

\*

Muziekcentrum Vredenburg, een success story, het levendigste instituut van deze soort in Nederland, een zo toegankelijk mogelijk gebouw, anti-monumentaliteit, goede akoestiek, goede zichtbaarheid van de uitvoerenden, volgens de canon. [Noot 15.6] Maar geen gebouw waar hij zo vaak ongewenst is verwaald in ruimte en geluid, geen gebouw waar hij zo intens naar monumentaliteit heeft verlangd. [Noot 15.7]

[Noot 15.6: Wessel Reinink. Herman Hertzberger. Uitgeverij 010. Rotterdam. 1991, p. 54.]

[Noot 15.7: Zie o.a. de ingezonden brieven in NRC Handelsblad van 19/01/99 naar aanleiding van een eerder verschenen artikel van Bernard Hulsman waarin hij Muziekcentrum Vredenburg de beste grote popmuziekzaal van Nederland noemt. Een staalkaart: De akoestiek van een muziekzaal lijkt bij het zelfingenomen architectenvolkje per definitie niet méér te zijn dan een afterthought ... De overkill aan decibels (dik boven de pijngrens) werd nog versterkt door het betonnen, omni-directionele karakter van de zaal ... Volledig platgebombardeerd na twee nummers zocht ik met mijn pilsje zo'n zitnis op de gang op ... Voor een goed deel van het klassieke muziekrepertoire is deze schepping een ramp ... Een solist die het tegen een groot orkest moet opnemen, wat zelfs in een goede zaal al vaak een probleem is, is in het Vredenburg voor een groot deel van het publiek onhoorbaar ... Heeft men het slecht getroffen met zijn plaats, dan ziet men hoogstens aan de bewegingen dat er een pianist, cellist of zanger aan het werk is.]

\*(15.5)

Overleg, politiek, democratie, parlement.

\*

Hoogste tijd voor een diner met een zorgvuldige tafelschikking.

\*

De dorpsoudsten zitten nog steeds in de schaduw van de duizend jaar oude boom. Jongeren, zonder respect voor het anciënniteitsbeginsel, hebben zich ongevraagd bij het gezelschap gevoegd. Aanvankelijk nemen zij genoegen met de rol van toehoorder. Totdat een van hen het woord neemt en een raadsel vertelt. De ouderen verbergen hun verbazing en luisteren beleefd. Zij beseffen al snel dat de functie van raadsels is gelegen in het vertellen van de oplossing. Alle aanwezigen mogen reageren, maar degene die het raadsel heeft verzonnen mag zeggen wie het juiste antwoord heeft gegeven. Hij voelt zich machtiger en slimmer dan de anderen. Hij verzint elke dag een nieuw raadsel. Hij neemt enige afstand van de rest. De gelijkwaardigheid van de cirkel wordt doorbroken, maar op een andere manier dan in het theater. [Noot 15.8]

[Noot 15.8: Jan van Hoof, apendeskundige: 'Elk dier, of het nou een simpele worm is of een hoog-ontwikkelde chimpansee, streeft naar een optimaal voordeel. Zonder cynisch te zijn geldt dat ook in de Veiligheidsraad. Het complicerende is in dit geval dat de Amerikanen denken het ook wel alleen af te kunnen, zo sterk zijn ze. Zo'n geweldige asymmetrie zien we niet vaak bij sociale dieren als primaten. In meer egalitaire groepen zoals bij chimps zijn het juist de minkukels, de jonge apen die altijd als laatste aan tafel mogen voor de laatste kruimels, die voortdurend afwegen of ze niet maar beter alleen verder kunnen gaan.' Martijn van Calmthout en Henk van Renssen. Dreigen, flirten en dwarsliggen. Een primatoloog, een polemoloog en een speltheoreticus over de dreigende oorlog in Irak en de strijd in de Veiligheidsraad. de Volkskrant 15/03/03. <Huiskamervraag: zijn Amerikanen mislukte want cultuurloze apen. Gewetensvraag: is meer symmetrie gewenst. Antwoorden: neen, wanneer humus eenmaal lupus heeft vervangen is Sinterklaas superieur aan Old Abe en GI Joe>]

\*

Jaren later neemt de jongeling die het eerste raadsel heeft verteld, geen genoegen meer met zijn rol. Hij wil iets anders, iets nieuws. Zijn raadsels worden alledaagse problemen, die evenzeer om een oplossing vragen, een beslissing, een wet met sancties. Opeens worden vertellers afgevaardigden, vertegenwoordigers, die een dak boven hun eigen hoofd willen om het eigen belang in de vorm van andermans meningen te verdedigen. Orale cultuur wordt politieke cultuur, verstijfde tongen. De kring wordt een acropolis. Vrijheid, autonomie, autarkie, het in zich zelf genoeg zijn, worden steeds langere ketens die onder het mom van interdependentie gericht zijn op expansie. Die expansie leidt tot oorlog, belegeringen, maar ook tot welvaart. Vanuit deze ethische spagaat borrelen uiteindelijk rechtvaardigingen op, ideeën, denkbeelden, ideologieën over vrijheid, gelijkheid en broederschap. Of deelverzamelingen daarvan. Ideologie en ethiek maken elkaar het hof, posities die in de Kama Sutra niet voorkomen.

\*

Het parlamentsgebouw als gestolde evolutie. Een tour d'horizon.

\*

Australië, Canberra, Romaldo Giurgola, 1981-1988. Het parlamentsgebouw benadrukt de

relatie tussen architectuur en natuur, het gaat uit van de reconstructie van een heuvel – die eerder was verwijderd omdat een hoger gelegen parlement minder democratisch lijkt. Het ronde gebouw bestaat grofweg uit twee delen waarin de twee plenaire vergaderzalen centraal liggen: die van de senaat en van het huis van afgevaardigden. In het midden ligt een enorme hal waar parlementsleden elkaar kunnen ontmoeten. Centraal in de hoefijzervormige opstelling van de vergaderzaal van het huis van afgevaardigden zit de voorzitter. \* Bangladesh, Dacca, Louis Kahn, 1962-1983. Kahn liet zich vooral inspireren door de klassieke bouwkunst, hij refereerde aan het Griekse Parthenon. Hij zag zijn parlamentsgebouw als een wereld in een wereld. Het liefste had hij zijn ontwerp ver van de binnenstad van Dacca gesitueerd. Het complex ligt nu op een verhoging als een aparte wijk aan de rand van de stad. \* Brazilië, Brasilia, Oscar Niemeyer, 1956-1960. De – in zichzelf gekeerde – vorm van de zaal van de senaat komt overeen met de contemplatieve, reflecterende functie van deze vergadering. De witte schotelvormige ronde vorm voor de Kamer van Afgevaardigden daarnaast lijkt veel groter en veel revolutionairder. Hij verbeeldt de wetgevende macht die Brazilië de toekomst brengt. \* Duitsland, Berlijn, Norman Foster, 1994-1999. Foster paste zijn eerste plan aan tot een ontwerp waarin een gigantische glazen koepel de centraal gelegen vergaderzaal markeert. Symbolisch voor de openheid van de nieuwe Duitse democratie. Door de glazen koepel kunnen bezoekers de parlementariërs zien vergaderen. \* Europese Unie, Brussel, AEL, 1983-1993. Voor het parlamentsgebouw is de vorm van de ellips gekozen, een vorm die volgens de architecten het meest aansluit bij de eenheid en integratie die de EU nastreeft. \* Europese Unie, Straatsburg, Architecture Studio, 1992-1999. De plattegrond van het gebouw heeft de vorm van een Napoleontische steek. In het midden van de lange kant, aan de rechte lijn is een ronde, transparante toren geplaatst. Hier liggen de kamers van parlementsleden, journalisten en vertalers. In het midden van deze toren bevindt zich een ovaal plein, door de ontwerpers bedoeld als een referentie naar de kern van de democratie: een openbare plek waar iedereen zich vrij voelt om zich te uiten. De plenaire zaal ligt centraal in het gebouw. \* Finland, Helsinki, Johan Siren, 1925-1931. Nieuw parlamentsgebouw, sinds 1931 in gebruik. Moest op afstand komen van de bestaande machtscentra. Het ontwerp refereert aan de klassieke architectuur van de macht, nu in een nieuwe neoklassieke vorm, statige entree, front daarboven, veertien zuilen. Binnen zijn echter heel andere invloeden te herkennen; een ronde plenaire zaal met een diameter van 25 meter, ingedeeld op basis van moderne functionalistische, Scandinavische principes, een theateropstelling met centrale posities voor voorzitter en regering. \* Frankrijk, Parijs, J.P. de Gisors en E. Leconte, 1795. De huidige plenaire zaal van de volksvertegenwoordiging is in feite nog dezelfde als indertijd ontworpen door Gisors en Leconte, een halfronde vergaderzaal met een oplopende vloer met zetels voor de leden, met uitzondering van de hoge zetel van de voorzitter die tegen een rechte achterwand is geplaatst en de plaats van de spreker, die hier iets lager voor staat. \* Griekenland, Athene, Friedrich Gaertner, 1836-1843. Opmerkelijk, slechts één kamer, het parlamentsgebouw is het verbouwde, voormalige koninklijk paleis. \* Groot-Brittannië, Londen, Sir Charles Barry, 1836-1870. Het Engelse parlement zetelt vanaf 1547 in een aantal voormalige paleisgebouwen, waarvan alleen de Westminster Abbey bewaard is gebleven. Uit deze tijd dateert het gebruik om tegenover elkaar te zitten; het Lagerhuis vergaderde oorspronkelijk in de koorbanken van de St. Stephens Chapel. Om te voorkomen dat oververhitte MP's elkaar verwonden als ze in het vuur van het debat hun zwaard trokken, werd de tussenliggende afstand vastgesteld op 2,5 zwaardlengte. De Westminster Abbey telt 428 zetels voor 659 leden. Te weinig zetels voor alle MP's werd door de opdrachtgevers van de herbouw na de brand van 1834 als een karakteristiek kenmerk van het Engelse parlement gezien. \* Hongarije, Boedapest, Imre Steindl, 1885-1903. Steindl, winnaar van de prijsvraag van 1882 voor een nieuw parlamentsgebouw, wilde een nieuwe architecturale stijl creëren. Toch kreeg het gebouw ook nadrukkelijk verwijzingen, de neo-gotische façade

herinnert aan de Westminster. Met een lengte van 268 meter, 123 breedte en 96 meter hoogte is dit parlement één van de grootste openbare gebouwen van Europa. Het gebouw is symmetrisch opgezet en oorspronkelijk bedoeld voor een tweekamerparlement, zoals het Capitol van Washington, met in elke vleugel een plenaire zaal, gescheiden door de centrale hal. Sinds december 1944 heeft het Hongaarse parlement één kamer. De plenaire vergaderzaal is halfrond. De stoelen in de binnenste rij van de halve ronde zijn voor de leden van het kabinet. \* Ierland, Dublin, Richard Castle, 1745-1748. De volksvertegenwoordiging, Dail Eireann, is gehuisvest in Leinster House (1748), eerst een paleis en daarna, tot 1922, het theater van de Royal Dublin Society. Eigenlijk had Ierland al een parlamentsgebouw, uit 1728, door Sir Edward Lovelace Peace gebouwd, geïnspireerd op Palladio en voorzien van twee vleugels. Dit ontwerp kreeg veel navolging zoals in de Verenigde Staten van Amerika en Hongarije. Overgenomen door de bank van Ierland. \* India, New Delhi, Sir Herbert Baker, 1911-1919, aangepast in 1947. Rond parlamentsgebouw, wordt wel vergeleken met het Colosseum, volgens critici daarom een ongeschikte vorm voor het parlement. Vergaderzalen hebben de vorm van een halve cirkel; rechthoekige zalen, zoals in het Engelse parlement, zouden de tegenstellingen tussen de twee partijen van hindoes en moslims in de hand werken. \* Italië, Rome, Gian Lorenzo Bernini, 1653-1694. Palazzo di Montecitorio, halfronde vergaderzaal. \* Oostenrijk, Wenen, Theophile Freiherr von Hansen, 1869-1883. Afschuwelijk, symmetrisch gebouw, ingang is een replica van het Erechtheion van de Acropolis, met als enig links-rechts verschil de beelden aan de buitenkant, links Griekse schrijvers, rechts Romeinse geschiedschrijvers, 1869-1883, halfronde vergaderzaal. \* Punjab (India), Chandigarh, Le Corbusier, 1952-1962. De plenaire zaal is rond en hoog, geïnspireerd op een traditionele vorm van een Indiase toren. Vanwege de hoogte heeft de zaal een slechte akoestiek. Door de splitsing van Punjab in 1966 werden ook de gebouwen verdeeld over de twee nieuwe provincies. Het geheel ligt er nu verloren bij. \* Schotland, Edinburgh, Enric Miralles, 1999-2003. Nieuwbouw parlement, één kamer; de Schotten willen een parlement waar een constructieve dialoog tussen politici mogelijk is. Geen confrontatie, zoals het Britse systeem, waarbij de banken van de parlementariërs letterlijk tegenover elkaar staan. Zij kiezen voor een halfronde plenaire zaal. \* Spanje, Madrid, Marcisco Pascual y Colomer, 1843-1850. Voor het gebouw koos de architect de strenge symmetrie van het neoclassicisme. Het gebouw heeft meer iets van een stadspaleis dan van een parlamentsgebouw. Al in de tijd dat het parlement werd gebouwd vonden critici de symmetrische en academische stijl te saai voor woorden. Er werd zelfs verondersteld dat in zo'n gebouw nimmer een goede wet tot stand kon komen. De plenaire zaal is halfrond en loopt vrij steil op. Bekend vanwege de mislukte militaire coup van 1981, toen kabouters Tejero en 150 leden van de Guardia Civil het parlement gijzelden. \* Turkije, Ankara, Clemens Holzmeister, 1938-1961, aanpassing plenaire zaal 1999. Het monumentale en strenge parlamentsgebouw is hoger gelegen dan zijn omgeving en een diepe trap vormt de entree naar het bouwwerk. Door de afstand die zo wordt gecreëerd lijkt de publieke toegang te worden ontmoedigd. De centraal gelegen plenaire zaal is eind jaren 1990 ingrijpend heringericht: de oorspronkelijk hoog gelegen zetels van de voorzitter en de ministers zijn nu verlaagd. \* Verenigde Staten van Amerika, Washington DC, William Thornton, 1792-1803. Washington is in 1790 gesticht als hoofdstad van het land en was daarmee de eerste regeringsstad die als zodanig is gebouwd. De gehele stad is ingericht op basis van een stadsplan, dat is ontworpen door een militair van Franse afkomst, Pierre Charles l'Enfant. Het parlamentsgebouw, Capitol, ligt centraal in de stad, op een heuvel, zodat geen ander gebouw concurreert. Het is gebouwd in een klassiek symmetrisch patroon. Centraal ligt de grote hal, in de linkervleugel de plenaire vergaderzaal van het Huis van Afgevaardigden en in de rechter de - kleinere - vergaderzaal voor de Senaat. De plenaire vergaderzalen kregen definitief hun halfronde vorm bij de herbouw in 1814. \* [Noot 15.9]



[Noot 15.9: Gerry van Bakel en Marlies van der Riet. Architectuur en democratie. Bouwen voor de volksvertegenwoordiging. Commentaar en tekstadvies: prof.dr. H. van der Wusten, em.hoogleraar politieke geografie Universiteit van Amsterdam. Den Haag, 2002. Uitgave bij de gelijknamige tentoonstelling in de Statenhof van de Tweede Kamer der Staten-Generaal van 15 oktober 2002 - 14 februari 2003 naar aanleiding van de ingebruikname, <toen> tien jaar geleden, van de nieuwbouw.]

\*

Leerzaam. Hoe de architectuur uit wanhoop een monsterverbond wil aangaan met de natuur, alsof die ooit een contemplatieve mierenhoop heeft voortgebracht. Hoe de heuvel van de macht eerst wordt beklommen, dan weer afgedaald en tenslotte weer in ere hersteld. Hoe de kwartjeskennis van de geachte afgevaardigden snakt naar de onbereikbare status van de Round Room. Hoe de volstreekte transparantie van de open agora, het marktplein waar eigenzinnige meningen onbekommerd kunnen worden uitgevent, wordt nagebootst met vuistdik kogelvrij glas waardoor geen decibel de buitenwereld bereikt. Hoe de wij-zij-symmetrie van de orale oorlogsvoering wordt verhuld en verzacht in de harmonische kleurenwaaier van tien of meer politieke partijen die eigenlijk allemaal hetzelfde willen. Maar vooral de vormen, half rond, ovaal, ellips; manifestaties van politieke compromissen die geen asymmetrische uitmiddelpuntigheid verdragen.

\*

De rechthoekige Westminster Abbey, het onderkomen van het Engelse Lagerhuis, is de schattige halve uitzondering op deze regel. De langwerpige vorm van de zaal verhindert dat in dit land zich meer dan twee volwaardige partijen ontwikkelen, waardoor een waaierstructuur nodig zou zijn. De geringe afstand, ruimtelijk en akoestisch, tussen de MP's onderling en tussen de twee tegenover elkaar gezeten blokken, maakt het mogelijk dat de oude mannetjes die de banken bevolken moeiteloos de oppositie kunnen betrekken bij hun gesprekken over erfelijke prostaatproblemen. De kamervoorzitter is sinds enige tijd een dame, een vooruitstrevende gedachte, maar in de praktijk tamelijk lachwekkend vanwege het hoge Coronation Street-gehalte. Allemaal bewijzen van de multiculturele klassensamenleving die Engeland is, van de achterbakse volwassenheid van de Engelse democratie, van de noodzaak om obsoleete architectuurvormen te koesteren.

\*

Nergens ter wereld heeft men de Wim T. Schippers-eeuwige-trouw-variant aangedurfd: het parlamentsgebouw als arena waar de regering, het kabinet, de bonte verzameling van vertegenwoordigers van afgevaardigden van stemgerechtigden, in het hart van de cirkel of ellips is gezeten, laag bij de gronds, op een ronddraaiend plateau. Zo bekeken vertoont elk willekeurig circus meer trekken van een volwassen democratie en heeft het bovendien een duidelijker rolverdeling waarbij de onaantastbare spreekstalmeester een samensmelting is van premier en kamervoorzitter. Opnieuw moet hij denken aan teddybeer Frans Weisglas en zijn verlangen om als voorzitter van de Tweede Kamer in het midden van de politieke arena zitting te hebben; regressie naar de navel van de democratie, het verlangen stamoudste te zijn.

\*

De wereld in kaart gebracht. Nu Den Haag nog. Den Haag Vroeger.

\*

De Nederlandse Tweede Kamer vergaderde van 1815 tot 1992 in een oorspronkelijk als balzaal bedoelde ruimte aan het Binnenhof. In 1860, 1920 en 1970 zijn er vergeefse pogingen tot nieuwbouw ondernomen. De geringe oppervlakte en de rechthoekige vorm van de zaal leidde tot indeling met twee massieve blokken van kamerzetels frontaal tegenover elkaar en een niemandsland daartussen. Middenin dat neutrale blok zaten de griffiers, de braafste burgers van Nederland, trouw aan de werkelijkheid en the Dutch Art of Describing. Naast de griffiers, aan de twee lange zijden van de zaal, zaten respectievelijk de voorzitter van de Tweede Kamer en daartegenover het kabinet. Al in een vroeg stadium werd opgemerkt dat deze opstelling niet goed aansloot bij de maatschappelijke ontwikkelingen. Een voorstel tot herinrichting uit 1900 toont dat aan: binnen de rechthoekige zaal zijn de kamerzetels opgesteld in de vorm van een halfronde waaier. In het centrum, op een verhoging, zit de kamervoorzitter, voor hem het kabinet. De halfronde waaier als symbool van de verzuiling, van de bevroren en toegedekte tegenstellingen, van de Nederlandse nuchterheid en vergadercultuur, van het halve paradijs dat Nederland altijd is geweest. [Noot 15.10] Onmacht en besluiteloosheid, bastaarden van diezelfde vergadercultuur, voorkwamen echter realisering van zowel nieuwbouw als herinrichting.

[Noot 15.10: Van Vree: In Nederland is de eerste vergaderstand van Europa opgekomen. Deze heeft een sterk stempel op het samenleven hier gezet. Eeuwenlang heeft Nederland een voorsprong op vergadergebied gehad - een voorsprong die veel bloedvergieten heeft voorkomen. Ter verklaring van deze typisch Nederlandse vergadercultuur kan allereerst worden gewezen op het burgerlijke, niet-militaire karakter van de Nederlandse samenleving. De steeds terugkerende problemen die het leven in de Rijn-Maas-Schelde delta met zich meebracht, brachten de bevolking hier tot standaardoplossingen die een verdergaande ontwikkeling van het vergaderen met zich meebrachten. Naast de strijd tegen het water is de verstedelijking van grote betekenis geweest. Na de opstand tegen Spanje kregen rijke burgers onverwacht het heft in handen en kwamen centrale vergaderingen vooral in het teken te staan van het besturen van steden en handelsondernemingen en het handhaven van de daarvoor noodzakelijke vrede. Wilbert van Vree. Niet vechten, maar liever vergaderen. Intermediair 22/03/96.]

\*

Na de oplevering van de nieuwbouw wordt de voormalige Tweede Kamer gerestaureerd en krijgt het de twijfelachtige status van multi-functionele ruimte. Meest opvallend element van de herinrichting is het kunstwerk dat Jan van den Dobbelsteen <nomen> voor deze zaal heeft gemaakt: twee kroonluchters die beide de vorm hebben van een opengewerkt pentagon dodecaëder <omen>. Deze regelmatige twaalfvlakken zweven boven een eveneens door hem ontworpen vloerkleed. Iedereen die de ruimte betreedt tussen kroonluchter en vloerkleed voelt de enorme spanning tussen kroonluchter en vloerkleed, elke getuige die voor een parlementaire enquêtecommissie moet verschijnen staat weerloos bloot aan de vibraties die door het kunstwerk worden opgeroepen, die spanning en die vibraties dulden slechts één grondhouding: regelmaat, structuur, orde, de waarheid en niets anders dan de symmetrische waarheid. [Noot 15.11]

[Noot 15.11: Een foto van het kunstwerk is gepubliceerd in NRC Handelsblad van 17/02/96. Een week later bespreekt hij de samenhang tussen kunstwerk, politiek en

organisatie met de auteur van *Cocolith Formation in Emilia*. Dit is een van de schaarse momenten bij het schrijven van TA dat zijn preoccupaties spontaan weerklank hebben. Zie ook de foto van Roel Rozenburg, NRC Handelsblad 22/11/02, waar de leugenachtige woorden van oud-landmachtchef Couzy tijdens zijn verhoor door de parlementaire enquêtecommissie een stuitend spanningsveld opbouwen met de eenvoudige waarheid van de dodecaëder die boven zijn hoofd hangt. Helaas, het zwaard van Damocles viel niet.]

\*

Den Haag Vandaag.

\*

Bijna een eeuw later is het zo ver, het waaier-ontwerp wordt eindelijk gerealiseerd in de nieuwbouw door Pi de Bruijn. De vergaderzaal is weliswaar rond, maar de kamerzetels staan opgesteld in de vorm van een halfronde cirkel. Een fantastisch compromis tussen oorlogsvoering, kennis, kunst en democratie, waarachtig symbool van de gedogende en inmiddels multiculturele verzuiling van Nederland. De vloer loopt vrijwel vlak, zodat niemand echt veel hoger zit dan een ander. Symbool van de voortdurende nivelleringsdrift in Nederland. Aan de achterwand hangen de langwerpige schilderijen van R. de Wint, een directe afstammeling van Rembrandt, Van Gogh en Mondriaan. Symbool van de Nederlandse traditie dat schilders superieur zijn aan politici. Van de zaal is er een gastvrije doorgang naar de publieke hal, die echter vanwege de geldende veiligheidseisen niet bijzonder toegankelijk is. Symbool van het Nederlandse dubio inzake asielbeleid. De wandelgang heeft aan de kant van het plein een glaswand, waardoor wandelaars 's avonds de parlementariërs en hun bezoekers kunnen zien. Symbool van het gordijnloze Nederland, waar sociale controle immer gesublimeerd wordt beleefd. Running gag: een excentrisch kraaiende kamervoorzitter. Symbool van het snuffe post-modernisme dat Nederlandse architecten aan hun recepten hebben toegevoegd. De absorptie-capaciteit van de Nederlandse samenleving voor dissidente geluiden, ooit hartgrondig gehemeld en repressieve tolerantie gedoopt, blijkt oneindig, de structuur van het parlement overtreft elke dichotomie, links-rechts, arm-rijk, goed-fout en zelfs symmetrisch-asymmetrisch. Op de publieke tribune valt hij in een ergonomisch verantwoorde diepe slaap. Hij droomt over de democratische paradox. Naarmate het grid van een parlamentsgebouw meer voldoet aan het hoogste principe van democratie, vrijheid en daarmee gelijkheid en dus ook broederschap, is er minder ruimte voor buitenstaanders. Hij kan zich niet langer verschuilen, hij moet mee doen. Actie reactie. Vice versa. Zwetend en gillend wordt hij wakker. Hij wordt verwijderd van de publieke tribune. Eenmaal buiten ziet hij het echte leven, achter hem, weerspiegeld in het glas van het parlamentsgebouw. Het gaat om de weerstand, hoort hij iemand mompelen. Weerstand is wrijving en dat kost energie, hier buiten, in het hedendaags post-parlementair hedonisme, de individuele oorlog van de ene consument tegen de onzichtbare andere, geldt de symmetrie van actie is reactie niet, energie lekt weg, vice versa bestaat uit de tegengestelde bewegingen van twee spooktreinen op dezelfde spoorlijn. Zij houdt van hem, hij houdt van haar, maar anders.

\* (15.6)

Ondernemingsgewijze productie, besloten vennootschap.

\*

De op winst gerichte arbeidsorganisatie vormt vooralsnog het eindpunt van de steeds abstractere oorlogsvoering, een evolutionair mengsel van alle voorgaande bestaanswijzen: oorlog in de vorm van concurrentie en vijandelijke overnames, kennis in de vorm van toegepaste wetenschap, cultuur in de vorm van reclamecampagnes voor het grote publiek en eigen kunstcollecties voor het kleine publiek, overleg in de vorm van management team bijeenkomsten en aandeelhoudersvergaderingen. Besluitvorming op dit niveau vereist een specifiek grid.

\*

Ik ben gefascineerd door de krachten die het grote maatschappelijke organisme sturen. En de belangrijkste drijfveer is nu eenmaal niet een ideologie of een geloof. Het gaat om geld, of als je het minder hard zegt, om welvaart. De vergadertafels van de veertig grootste industriële ondernemingen in Europa, geselecteerd uit de lijst met de vijfhonderd grootste ter wereld die het Amerikaanse tijdschrift Fortune publiceert, symboliseren het streven naar steeds meer geld. De ruimten en tafels weerspiegelen de bedrijfscultuur van de concerns. Siemens had net een nieuwe tafel laten maken. De president-directeur had een nieuwe bedrijfspolitiek geïntroduceerd waarbij er minder afstand was, een plattere organisatie. Dus was er dit keer gekozen voor een ronde tafel. Bij Philips is de ronde tafel handig voor eventuele veranderingen in de samenstelling van de directie. De twee jaar oude ovale tafel van Akzo Nobel is speciaal ontworpen voor de raad van bestuur. De rechthoekige tafel van het Italiaanse IRI is van mahonie, overdekt met kalfsleer en heeft een bijzondere jaren dertig atmosfeer. De vergadertafel van de directie van Volkswagen is op de derde verdieping. Deze verdieping is afgesloten en wordt bewaakt door camera's. De tafel is van 1951. De president zit officieel aan het hoofd, maar houdt niet van die positie, en gaat vaak ergens anders zitten. Er is hier sinds 1951 niets veranderd. Nee, geen modere kunst aan de wand, dat zou de atmosfeer bederven. De raad van bestuur van ABB was onlangs teruggebracht van elf naar acht leden en de president-directeur wilde per se een aangepaste tafel. Daimler-Benz heeft een witte kamer met een grote zwarte ovale tafel, vijf jaar geleden speciaal voor deze ruimte vervaardigd, omringd door achtentwintig stoelen. Ook de Gasunie heeft een ovale tafel voor vergaderingen van de raad van bestuur en de raad van commissarissen. [Noot 15.12]

[Noot 15.12: Jacqueline Hassink over haar foto-project 'The Table of Power'. Uitgegeven door Menno van de Koppel/Idea Books. Amsterdam. 1996. Zie: Mischa Cohen. De machtigste tafels van Europa. Vrij Nederland 18 mei 1996, p. 47. Eigenlijk zou hij een analyse moeten maken van de winstcijfers van deze concerns in relatie tot de vorm van hun vergadertafels. Volgende keer.]

\*(15.7)

De preparaten onder zijn microscoop zijn klaar met hun verhaal. Hij temt de lichtbundel en doet de stofkap over de microscoop.

\*

The temptation of geometry is the intellectual temptation par excellence. It is the temptation of philosophical Caesars. We must cultivate and defend particularity, individuality, and irregularity - life. Human beings do not have a future in the collectivism of bureaucratic states or in the mass society created by capitalism. Every system, by virtue as much of its abstract nature as of its pretension to totality, is the enemy of life. As a forgotten Spanish

poet, José Moreno Villa, put it with melancholy wit: "I have discovered in symmetry the root of much iniquity." [Noot 15.13]

[Noot 15.13: Octavio Paz. *Iniquitous Symmetries*, p. 118. In: Octavio Paz, *Convergences. Essays on Art and Literature*. Harvest/HBJ Book. San Diego/New York/London. 1991. Een kado van haar, zou zij iets vermoeden van zijn nachtelijke schrijfescapades over keukentrapjes.]

\*



## Entr'acte 16

**Symmetrical**, *a.* Proportional (*in the several parts*), regular, shapely, harmonious, congruent, balanced, parallel, even, corresponding; shapely, beautiful, eurhythmic, well-proportioned, well-set, well-formed.

**Symmetry**, *n.* Proportion, harmony, shapeliness, evenness, balance, congruity, parallelism, regularity, order, regular arrangement. [Noot E.16]

[Noot E.16: A Dictionary of English Synonyms & Synonymous Expressions, designed as a Guide to Apt and varied diction by Richard Soule. New Edition, Revised and Enlarged by Alfred Dwight Sheffield, A.M. Associate Professor of Rhetoric and Composition, Wellesley College. Frederick Warne & Co. London. 1938/1961.]





16

**GUTTA CAVAT LAPIDEM NON VI  
SED SAEPE CAEDENDO**

321

\* (16.1)

De mens heeft zich een plek gekozen. Een onderkomen opgetrokken. Nageslacht om zich heen verzameld. Een gedachte uitgesproken, in een kleitablet gegraveerd, in veelvoud, een bibliotheek gesticht. Uit het raam gekeken, de woestenij gezien en die vervolgens getemd, gereduceerd tot een poldervolkstuin. De eigenaren van de tuinen blijken gedeelde belangen te hebben, zij richten een vereniging op. Inspraak, democratie; statuten, grondwet; bestuur, parlement, regering; bovenal: vergaderen in de schaduw van de bloeiende boom. Zij doen hun best, maar zijn als alle mensen bang voor de dood. Willen graag de doden in hun midden voort laten leven, op schaal, als afbeelding. Al snel ontdekken zij dat zij vijanden op dezelfde manier kunnen miniaturiseren. Later, als het economisch surplus een equivalent heeft gevonden in een psychologisch overschot, zelfvertrouwen, moed, overmoed, willen zij ook zichzelf, nog voor het begin van de grote reis, het onverbiddelijk enkeltje, vereeuwigd zien, in een beeld. Afbeelding, beeld, met een zekere gelijkenis. Maar met wat.

\*

Aanvankelijk is de mens aangewezen op dat wat de natuur biedt. De afdeling Gevonden Voorwerpen blijkt immens groot. Aangespoelde zeesterren, gevallen kokosnoten, afvallige rotsblokken. Het spel der vrije associatie. Maar de mens wil meer, het verlangen naar ingrijpen, vormgeven, kneden, boetsen. De ongeduldige natuur van de mens botst met de geduldige natuur van de natuur. *Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo*. De druppel holt de steen uit, niet door zijn kracht maar door gestadig te vallen. [Noot 16.1] De mens wil kracht en richting in eigen hand houden. De beeldhouwkunst is geboren. Hij trekt zijn zevenmijlslaarzen aan.

[Noot 16.1: Van Dale. O.c. pp. 3780-3781.]

\* (16.2)

Alle kunstvoorwerpen, en zelfs gereedschappen, weerspiegelen de aspiraties van hun makers en getuigen van het verleden. De kunst van stedelijke culturen is over het algemeen statisch, massief en symmetrisch. Zij wordt beheerst door de afbeelding van het menselijk lichaam en door de wiskundige vaardigheid die gepaard gaat met monumentale architectuur. In meer of mindere mate neigt de nomadische kunst ertoe om draagbaar te zijn, asymmetrisch, niet-harmonisch, rusteloos, onlichamelijk en intuïtief. Naturalistische afbeeldingen van dieren, die op zichzelf vaak in woeste actie zijn, worden gecombineerd met een dwangmatige neiging tot versieren.

Het lijkt erop dat abstracte voorstellingen – vooral symmetrische, met veel open ruimte – de kunstzinnige uitdrukking zijn van anarchistische samenlevingen waarin sociale verschillen, zo al aanwezig, stilzwijgend genegeerd worden. En wie de ene mens niet boven de ander stelt, zal ook de ene soort wel niet boven de andere stellen. Wij zien dan ook dat volkeren die zichzelf niet boven de rest van de natuur verheven achten, neigen naar een abstracte kunstbeoefening. [Noot 16.2]

[Noot 16.2: Bruce Chatwin. Het nomadisch alternatief, resp. p. 113 en p. 201. In: Bruce Chatwin, Anatomie van de rusteloosheid. Een keuze uit de geschriften 1969-1989. Vertaald door Aad van der Mijl. Bert Bakker. Amsterdam. 1995.]

\*

Hier blijkt Chatwin een nomade in zijn eigen redeneringen, een dolende zonder zanglijnen. Nomaden zullen de laatsten zijn die zich boven de natuur verheven achten. Anarchistische samenlevingen bestaan niet. Welke cultuur neigt tot asymmetrie, de nomadische of de stedelijke. Of loopt de redenering langs een andere route. Chatwin blijft het antwoord schuldig.

\* (16.3)

Tegenover de duistere stellingen van Chatwin stelt hij zijn eigen hypothesen. *Een.* Zolang beelden vooral in de natuur gevonden voorwerpen zijn waaraan een sacrale betekenis wordt toegekend, zolang heeft de beeldhouwkunst een ontspannen houding tegenover de heikele keuze tussen symmetrie en asymmetrie. Geen beeldhouwer ligt ergens wakker van, afgezien van wispelturigheden als honger en rondloerende beren. Dat ontspannen eclecticisme is een symbool van de verbondenheid met de natuur, maar ook een verwijzing naar de onmacht om een schisma te creëren tussen natuur en cultuur. Het leven is een labyrint. *Twee.* Voor zover in die periode sprake is van symmetrie in de beeldhouwkunst, komt die vrijwel uitsluitend tot uitdrukking in de geometrische versieringen die op of aan de buitenkant van de beelden zijn aangebracht en niet of nauwelijks in de vorm van de beelden zelf. *Drie.* Omdat de mens zo graag wil ruilen, wordt de afstand tot de natuur groter en groter. In de beeldhouwkunst wil de buitenkant graag de meeste aandacht. *Vier.* Die ontwikkeling vindt een hoogtepunt en tevens omslagpunt in de opkomst van de grote, monotheïstische en centralistische godsdiensten, christendom en islam. Die twee massale misverstanden eisen in steeds toenemende mate discipline, structurering, orde, symmetrie, waarbij het christendom het tweedimensionale kruis als de enig ware vorm accepteert en de islam een superlatief probeert te vinden in de driedimensionale kubusvorm van de kaäba. Waar het christendom het kruis, enkele eeuwen later gecanoniseerd in het lichamenlijk coördinatenstelsel van Leonardo da Vinci, zalig verklaart, geldt dat bij de islam, door het wegvallen van een dimensie vanwege het verbod op het afbeelden van het menselijk lichaam, voor het regelmatige, geometrische patroon van vloerkleden en wandversiering. *Vijf.* Tot het wegkwijnen van deze godsdiensten, tot in de negentiende eeuw voor het christendom en tot een nog onbekend tijdstip voor de islam, heeft dat een verlamme invloed gehad op de ontwikkeling, de groei naar asymmetrie, van de beeldhouwkunst.

\*

Hij bladert door *Modern Sculpture* van Herbert Read <nomen>. [Noot 16.3] Het oog valt eerst op de plaatjes, de foto's. [Noot 16.4] De eerste waarneming is dat slechts bij enkele hele of halve standbeelden en bij een paar kinetische of op-art achtige constructies iets is te bespeuren van het smachten naar de symmetrie van het kruis. Omdat dit boek uit 1964 stamt, ontbreken de minimalisten en serialisten van de tweede helft van de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw <en nog veel meer>. Later meer daar over <nee, daarover niet>. De tweede waarneming is dat al bij de kunstenaar waarmee het boek het overzicht start, Auguste Rodin, de asymmetrische kenmerken van het menselijk lichaam duidelijk waarneembaar zijn. De verwoestingen van het dagelijks leven laten een asymmetrisch spoor achter op gezichten en lichamen. Om de twijfelaars over de streep te trekken: de statische, frontale, symmetrische houding van lichamen wordt afgezworen, daarvoor in de plaats komen actie, dynamiek, pose, verbeelding, asymmetrie. Dit is tegenspraak met wat de canon van de kunsttheorie hem wil aanreiken. Welk piepstemmetje hoort hij daar. Zo

waar, een verdwaalde conservator. 'Elk beeldhouwwerk vraagt om ruimte ofwel om die te vullen alsook om die in zich op te nemen en brengt vanuit zijn onzichtbaar centrum evenwicht in inhoud en vorm: "de spil van de kunst is het evenwicht: dat wil zeggen: het tegenover elkaar plaatsen van vormen die de beweging in gang zetten", schreef Rodin. Materiaal en vorm, massief of [en] hol, recht of [en] gebogen, kracht en massa, dicht of transparant, het één roept het ander op in een oneindigheid van associatieve en onzichtbare resonanties.' [Noot 16.5] Hij maakt de kachel aan met de conservator, weer een warhoofd minder die zo graag een stadwandeling zou willen maken van these en anti-these naar het Hegeliaanse synthetische paradijs van de opgeheven tegenstellingen.

[Noot 16.3: Herbert Read. A Concise History of Modern Sculpture. Thames and Hudson. London. 1964.]

[Noot 16.4: Vgl. Frans de Haan. Het parcours der discours. De lezer tussen woord en beeld. Leiden. 1991, voor een historisch overzicht van de hiërarchie der zintuigelijke waarnemingen. Vgl. ook Cornel Bierens. In de branding van de taal. De kunst verloor haar kracht. NRC Handelsblad CS 15/10/99 over de expositie "Die Lesbaarheid der Kunst". Bierens gaat in op de historische ontwikkelingen van de laatste twee eeuwen waarbij de <beeldende> kunst geleidelijk haar vertellende kracht en daarmee ook haar zelfstandigheid is kwijtgeraakt, zodat zij volledig afhankelijk is geworden van de taal. Beeldende kunst kan, volgens Bierens, niet meer worden begrepen zonder toelichting, sterker zelfs, eigenlijk is die toelichting het kunstwerk geworden. Dit levert, o ironie, een curieus resultaat op, waardoor zelfs de meest verstokte cultuurpessimisten weer rustig kunnen gaan slapen. Terwijl die zwartkijkers klagen over de dominantie van het cultuurloze beeld (video, film, foto) boven het woord (boek), is het juist dat inhoudloze beeld dat de kijker naar de literatuur van de gebruiksaanwijzing van het leven terugvoert.]

[Noot 16.5: Uitspraak van Solange Auzias de Turenne, conservator van de expositie Den Haag Sculptuur 1998. Connaissance des Arts. Parijs. 1998.]

\*

Dan de tekst, van Herbert Read. Dan blijkt dat hij dit boek beter niet had kunnen lezen. <omen> Uit alle mouwen kruipen apen. Twee voorbeelden.

\*

Read is bijzonder gecharmeerd van Brancusi. Waarom. Omdat hij orde waarneemt in diens beelden, een orde die hij kan overzien, volgen, waarderen. Zijn analyse start bij de volgende uitspraak van Brancusi: "Beauty is absolute equity." Read meent daarmee een wapen te hebben om Henry Moore aan zijn eigen kruis te nagelen. Waarom. Omdat Moore niet meer naar schoonheid zoekt. Moore: "For me a work must have a vitality of its own, an intense life of its own, independent of the object it may represent. When a work has this powerful vitality, we do not connect the word Beauty with it. Beauty, in the later Greek or Renaissance sense, is not the aim of my sculpture." Dat is te veel voor Read: "Absolute equity is perhaps also an emancipation from the more irrational aspects of vitalism. One does not associate equity, or equilibrium or symmetry, with some of the more chthonic of Moore's figures - the Glenkiln Cross of 1955-6, for example, or even the King and Queen of 1952-3. There is an element in Moore's work, not present in Brancusi, Arp or Hepworth, which comes from a deeper level of the unconscious." Read heeft voor zijn discours niet genoeg aan de beelden van Moore, hij sleept er eerst het onderbewuste bij, probeert

vervolgens tolerant te zijn door op te merken dat vanuit dat onderbewuste heel wel artistieke inspiratie kan voortkomen die tot een mooi beeld kan leiden, maar stelt als voorwaarde dat het resultaat op regelmaat, op regelmatige vormen, moet zijn gebaseerd. Anders voelt hij zich wegzakken in het moeras van de chaos. Read wil daarbij niet al te rigide overkomen en plaatst een, overigens tamelijk belerende, kanttekening: "We must not confuse order with regularity or symmetry; there is an order that proceeds from the balance or significant arrangement of irregular elements. In general the modern preference, even in other arts like poetry and music, for a principle of indeterminacy, for forms in dynamic rather than static relationship, for the fountain, as Arp said in one of his poems, that tells formal fables." Mosterd na de fish & chips, Moore had het immers al zo duidelijk gezegd: "A sensitive observer of sculpture must also learn to feel shape simply as shape, not as description or reminiscence. Since the Gothic, European sculpture had become overgrown with moss, weeds – all sorts of surface excrescences which completely concealed shape. It has been Brancusi's special mission to get rid of this overgrowth, and to make us once more shape-conscious. To do this he had to concentrate on very simple direct shapes, to keep his sculpture, as it were, one-cylindrical, to refine and polish a single shape to a degree almost too precious. Brancusi's work, apart from its individual value, has been of historical importance in the development of contemporary sculpture. But it may now be no longer necessary to close down and restrict sculpture to the single (static) form unit. We can now begin to open out, to relate and combine together several forms of varied sizes, sections, and directions into one organic whole." [Noot 16.6] <By the way: zou Moore zich bewust zijn geweest van de tijdgebondenheid van dat verlangen naar een organisch geheel, dat er altijd weer plaaggeesten zullen zijn die ook dat weer zullen ontkennen en het geheel misvormen of genadeloos uit elkaar zullen trekken>

[Noot 16.6: Read. O.c. resp. pp. 163, 202-209, 182-184.]

\*

With this achievement (Pierre Restany: "It is high time that the public recognized that the realism of César and Chamberlain, this *new realism*, is the essential achievement of this second half century.") we may take leave of the history of modern sculpture. Realism has had many definitions since it was first introduced as an aesthetic category rather than more than a hundred years ago. It was then used (mainly in defence of Courbet) as a category opposed to idealism, and there can be few critics who would oppose to idealism, and there can be few critics who would question its beneficial workings as a principle of art. But all categories of art, idealistic or realistic, surrealist or constructivist (a new form of idealism) must satisfy a simple test (or they are in no sense works of art): they must persist as objects of contemplation. For contemplation we might with some aesthetic justification substitute *fascination*, which would correspond to Henry Moore's distinction between beauty and vitality. But while contemplation leads to serenity and love, the fascination of the 'new realism' can only arouse horror and hatred. Ruskin, as usual, stated this truth in his incomparable way, and his prophetic words shall complete this brief history of a complex subject: "The worst characters of modern work result from its constant appeal to our desire of change, and pathetic excitement; while the best features of the elder art appealed to love of contemplation. It would appear to be the subject of the truest artists to give permanence to images such as we should always desire to behold, and might behold without agitation; while the inferior branches of design are concerned with the acuter passions which depend on the turn of a narrative, or the course of an emotion. Where it is possible to unite these two sources of pleasure, and, as in the Assumption of Titian, an action of absorbing interest is united with perfect and perpetual elements of beauty, the highest point of conception

would appear to have been touched: but in the degree in which the interest of action *supersedes* beauty of form and colour, the art is lowered; and where real deformity enters, in any other degree than as a momentary shadow or opposing force, the art is illegitimate. Such art can exist only by accident, when a nation has forgotten or betrayed the eternal purposes of its genius, and gives birth to painters whom it cannot teach, and to teachers whom it will not hear. The best talents of all our English painters have been spent in endeavours to find room for the expression of feelings which no master guided to a worthy end, or to obtain the attention of a public whose mind was dead to natural beauty, by sharpness of satire, or variety of dramatic circumstance." Ruskin wrote this in 1854. I do not know which 'English painters' he had in mind; but the situation he describes is still the same, throughout the world: a public whose mind is dead to natural beauty, and artists driven by this prevailing apathy to give 'dramatic circumstance' to the expression of their feelings. [Noot 16.7]

[Noot 16.7: Read. O.c. pp. 271-274.]

\*

Read zet niet alleen de lezer in zijn hemd, maar ook Henry Moore. De vitale schoonheid, beter gezegd, de kunst, in de beelden van Moore ontgaat hem. Kwestie van smaak, kwestie van definitie van schoonheid of kwestie van historisch besef. Voor smaak valt hij terug op het eeuwenoude idee van pure en rationele schoonheid, het wezen en dus de noodzaak van fascinatie en – nog extremer – van *terribilità* <het besef dat de wereld altijd ergens in brand staat> dringt niet tot hem door, zijn decretendrang, het verlangen naar het mogen benoemen van de demarcatielijn tussen kunst en niet-kunst, vertroebelt zijn waarneming en waardering.

\*(16.4)

Hij moet bewegen, in actie komen, hij loopt, sterker zelfs, hij wandelt, meanderend, mijmerend, maar deze keer met een doel. Hij treedt zijn eigen Pantheon binnen. In het midden van zijn denkbeeldige constructie, zijn eigen zonnestelsel, staat hij stil, hij luistert naar de stilte terwijl hij een volledige omwenteling om zijn as maakt, teruggekomen in de beginstand wendt hij langzaam zijn blik naar boven, door de cirkelvormige uitsparing in de koepel valt licht naar binnen, verblindend veel licht, vuur valt naar beneden. Hij knijpt zijn ogen dicht, bijna dicht. Door de haartjes van zijn wimpers ziet hij beelden, bewegende beelden die als bij een warme douche op hem neerdalen, druppels die hem proberen uit te hollen. Waar was hij gebleven, waar is hij. Zijn eerste protagonisten komen in beeld, een groep, een verzameling kunstenaars, serieus, kaal, eenduidig. *Less is more*, scanderen zij, zacht, beschaafd, rationeel. De beeldenstorm dringt zijn hoofd binnen. Minimalisten, serialisten, vanuit een eenvoudig startpunt, een vierkant, een rechthoek, een gelijkzijdige driehoek, construeren zij hun universum. Zoals altijd aarzelt hij, minder is meer is een contradictie, op het eerste gezicht, een ongewenste knoop in zijn veters, maar tegelijk een koevoet in de grillige wereld van het ornament, van de willekeur, van het woeste abstract expressionisme, van het volstrekt overbodige nieuw realisme, een uitweg voor de periode waarin hij struikelde over zijn eigen ornamenten. Hij laat zich op sleeptouw nemen, hij vaart hun haven binnen. Carl Andre. Donald Judd. Sol LeWitt. Regelmaat, overzicht, structuur, orde. Jarenlang een houvast voor hem. Totdat. Totdat wat. Totdat hij in slaap valt in een hoekje van een museum. Totdat hij haar ontmoet. Totdat schrijver dezes wakker wordt gekust. Wie zal het zeggen, zou zij zeggen. Kwestie van levensfase, vraagt hij zich nog af. Vanaf dat moment gaat hij op zoek naar de onvoorspelbare voorspelbaarheid, de

voorspelbare onvoorspelbaarheid. Een herwaardering. Minimalisten, serialisten, hij klopt op hun deur en vraagt beleefd waar de spanningsboog is gebleven, niet zo zeer een ornament als wel een teken van leven, een asymmetrisch bewijs. Stille. Hij kauwt even op de *Equivalent series* van Carl Andre, danst een tango op diens *Twenty-fifth steel cardinal* en biedt hem spontaan een bloeddonatie aan. Hij telt het aantal *Untitled* kunstwerken van Donald Judd en komt telkens op *Innumerable* uit. Dat schiet niet op. Gelukkig is het kleurgebruik van Judd nog steeds fascinerend. Van de drie goden blijft alleen Sol LeWitt heerlijk op zijn voetstuk, tapdansend en wel. Onverstoorbaar. Streng en toch lichtvoetig. Onvoorspelbaar voorspelbaar. Niet de LeWitt van de eindeloze knutselwerken van open rechthoeken en kubussen, van de liefdeloos tegenelkaar gezette blokken hardhout, maar de LeWitt van de *Walldrawing* voor Mia Visser, van de aquarel in Keulen die hij vergat te kopen, van het fotografisch verslag van zijn wandeling *From Montelucio to Speleto* en van het boek *Cock Fight Dance*, waarmee LeWitt hem heeft vereerd en waarin zijn hele wezen is samengevat, de snelgekrenkte trots die bij dit beest altijd op de loer ligt, het waarschuwingssignaal dat even ongevraagd als gods decibelwoord op zondag over de omgeving wordt uitgestort, het parmantige gedrag dat geen concurrentie lijkt te dulden, het hanengevecht dat tegen de achtergrond van de asymmetrische oorlogsvoering tussen regering en guerrilla in Colombia tot dagelijks brood is geworden en de slordige gokker Omar Vargas het leven heeft gekost. [Noot 16.8] \* Zijn Pantheon is opeens een landgoed geworden. Hij loopt kriskras over de paden, struint over de heide, komt in het bos terecht en stoot zijn neus. De bijna vuistdikke staalplaten van Serra schieten uit hun onzichtbare hol. Tegelijk is Serra de konijnenverslindende adelaar die zich majestueus heeft losgerukt van de *Less is more* beperkingen. Hier moet hij Read even bedanken, door de vele foto's van de beelden van Henry Moore ziet hij in de staalplaten van Serra platgeslagen maar alom lonkende vrouwenfiguren, elke keer huppelt zij hem lichtvoetig tegemoet, vitaal staal, staal om te aaien, staal om te bespringen, staal om voor terug te deinzen. Hij houdt ruggespraak met zijn boekenkast ... I don't work from an a priori concept or image ... In elke sculptuur is een element van het spel met de parallax ... Van Dale's parallax: ogenschijnlijke verplaatsing van een object, veroorzaakt door verandering van positie van de waarnemer ... een verwijzing naar het ontstaan van de 'picturesque garden' in Engeland als protest tegen de Franse symmetrische tuinontwerpen en hun dwangmatige ordening ... de structuur van de Barok, waarin de vrijheid van vormgeving nooit meer is geweest dan een illusie, een psychotische orde waar aan het eind van de reis altijd een bekend resultaat ligt opgebaard ... Piranesi daarentegen tastte die principes van de Barok aan, de ruimte in zijn werken is niet gericht, niet gecentreerd, heeft geen doel ... geen a priori geometrie, maar vorm als functie van de topografie ... Serra verzet zich tegen het beeld van bovenaf, een luchtfoto of de plattegrond van een gebouw geeft volgens hem geen adequaat beeld van een beeld, wat bij symmetrische tuinontwerpen en veel architectuur wel het geval is ... the center is a thoroughfare, i.e., an indifferent place, with no other identity than the one conferred on it by the passersby, a nonplace that exists only by the experience of time and motion that the stroller may make of it ... een beeld is een vehikel voor de perceptie ... het gaat om de discontinuïteit en dus niet om de 'good form' of het 'gestalt image' ... discontinuïteit, niet tussen beelden, maar ingebakken in elk afzonderlijk beeld ... Serra heeft een hekel aan architecten, met uitzondering van Le Corbusier ... het is dan ook geen toeval dat Le Corbusier verwijst naar de Arabische architectuur, waar in tegenstelling tot de Barok wel sprake is van een parallax ... over de door Serra gerealiseerde combinatie van het schone (vorm, eindigheid, bepaaldheid) en het sublieme (oneindigheid, onbepaaldheid, geen grenzen) ... Op het moment dat hij zich wil verstoppen in een konijnenhol om te ontkomen aan zijn eigen, bijna omvallende boekenkast en het daaruit lekkende abracadabra van kunsttheoretici dat als een natte theedoek menig kunstwerk heeft onttrokken aan de frisse blik van de blanke, onbevooroordeelde beschouwer, vindt hij het beeld dat hij zocht:

*Clara-Clara*, die naam alleen al, die twee gekromde en naar elkaar toe buigende staalplaten, kegeldelen, die twee vormen een paar zoals zij en hij ook een paar vormen, de modernistische versie van het beeld waarmee dit hoofdstuk eindigt. Geometrically, the two arcs of *Clara-Clara* are two identical segments of a section of a cone (and not a cylinder), which means that the curved walls of these arcs are not vertical – the first fact that the plan doesn't tell us. Since the arcs are placed not parallel but opposite to each other (their convexity almost meeting in the middle), one logical conclusion would be to have the walls each lean in the opposite direction, each toward the inside of its own curve. But Serra's invention – the second element not apparent from the plan – lies in having broken this symmetry by using what forms the top of one of these arcs as the base for the other – in other words, in having put one of them upside down. Thanks to this reversal, the two walls lean in the same direction (one toward the inside of its curve, the other toward the outside), and this will increase, as one can imagine, the play of parallax. In walking inside *Clara-Clara*, going toward the bottleneck that these two arcs form at their middle, the spectator constantly has the strange impression that one wall goes "faster" than the other, that the right and left sides of his body are not synchronized. Having passed through the bottleneck, which reveals to him the reason for his strange feeling – although the slant of the walls is actually rather slight – he then sees the lateral differences reversed: the symmetry of the effect is foreseeable, but not the surprise that accompanies it. Maar er is nog veel meer te zien. Hij ziet de tekeningen, de werken op papier van Serra. Hij kijkt omhoog, weer knijpt hij zijn ogen dicht, deze keer is het niet vuur maar puur zwart dat vrolijk door het dak van zijn Pantheon naar beneden dwarrelt, Serra, de uitvinder van het pikste zwart. [Noot 16.9] \* Het zwart lost op. Nieuwe beelden doemen op, een nieuwe verbeelding. Waar Carl Andre is blijven steken in het creëren van een ongevoelige ondergrond voor een willekeurige dans op een onbeduidende dag, daar heeft Ulrich Rückriem de moed gehad de bergen in te hollen, háár bergen, naar de kale afgrond van het niets, zijn zaag te zetten in de onmetelijke steenmassa onder zijn voeten, om zo, noest, gestaag, onopvallend, de natuur naar zijn hand te zetten en tegelijk in haar waarde te laten. De beelden die dit heeft opgeleverd, scheren ondanks hun immense gewicht lichtvoetig langs de randen van de voorspelbaarheid, van de symmetrie, naderen dat punt asymptotisch, maar vallen daar nooit mee samen. Zijn geheime wapen is het splijten van het materiaal en het vervolgens weer samenvoegen van de delen. De spanning die dit oplevert is op geen enkele wijze af te leiden uit foto's of beschrijvingen, zoals wordt bewezen door "Keil / Wig / Wedge 1991 Anröchter Dolomit / Anröchter dolomiet / Anröchte dolomite 300 x 110 x 90 eigendom van de kunstenaar / the artist" <heel goed, de mooiste kunstwerken moet je als kunstenaar voor jezelf houden> met de slaapverwekkende tekst "Hoge, wigvormige ruwe steen aan de onderzijde geëgaliseerd; horizontaal in twee ongelijke delen gespleten; het bovenste deel verticaal gehalveerd; uit de rechter wig een rechthoek gesneden, de resterende delen verwijderd; de overige elementen opnieuw tot de oorspronkelijke vorm samengevoegd." [Noot 16.10] Die spanning komt pas aan het licht bij een omtrekkende beweging, de energie die dan vrijkomt is een subtiele optelsom van een spontane kernsplitsing en kernfusie. Rückriem maakt kunst waarin hij haar herkent, onomstotelijk, puur materieel, niet-illusionistisch, eenvoudig, helder, maar toch met een geheim, het verlangen naar meer kennis over de rots waar het beeld uit is gezaagd, over de elektriserende mix van wrijvingen en verzoeningen tussen de breukvlakken, over de ruwe textuur binnen de gaten die beitels en wiggen bij het splijten hebben gemaakt. Zijn endemische ambivalentie, nothing if not critical, brengt hem soms aan het twijfelen, wanneer het oppervlak zo sterk is gepolijst dat hij in een spiegel kijkt, wanneer de breukvlakken zo beheerst zijn gemaakt dat hij er een lineaal naast kan leggen, wanneer de beelden zo esthetisch en keurig symmetrisch in het gelid staan opgesteld (als in het oogverblindende en smetteloze Palacio de Cristal in Madrid) dat zijn ogen er letterlijk langs glijden, nergens weerstand ontmoeten, dan wenst hij dat Rückriem de moed had om



de onderdelen van zijn beelden niet samen te voegen, maar om deze willekeurig te verspreiden over de aardbol en volledig te ontdoen van elke samenhang. Maar op die momenten denkt hij ook en vooral aan de wandeling over het uitgestorven mijncomplex in Essen, waar de Zeche Zollverein Schacht XII GmbH een aantal beelden van Rückriem achteloos heeft neergezet, bijna weerloos tussen het verroeste schroot van wat ooit het 'größte und modernste Schachanlage der Welt' was, waar een vorkheftruck klaar staat om de beelden naar hun droomkamer te vervoeren, dan dringen de druppels van het onvergetelijk licht zijn Pantheon weer binnen. \* Hij staat een tijd stil, roerloos, in het midden van zijn Pantheon. Hij denkt na over de trits goed-beter-best, citius-altius-fortius, de neiging van de mens tot determinatie en classificatie, de weerhaakjes aan de wand waaraan meningen als natte theedoeken worden opgehangen ter bevestiging of weerlegging van vluchtige observaties en andermans vooroordelen, kunst als sport waar alleen de podiumplaatsen tellen, top drie, top tien, top honderd, top aller tijden, insiders en outsiders. Wie worden tot het Pantheon toegelaten. Hij denkt aan het vangnet en de willekeur van zijn eigen verzameling. Het kriebelt ergens, hij kan een niessalvo niet meer onderdrukken. Even keert de stilte terug, dan klinkt opeens applaus vanuit een van de kapellen van het Pantheon. Nieuwsgierig loopt hij er naar toe. Hij ziet een forsgebouwde, oudere man, op zijn knieën gezeten dirigeert hij zijn miniatuur-circus, uit staaldraad gevlochten artiesten en dieren die hun act feilloos opvoeren, via een trampoline belandt een vrouw op de rug van het paard, de dompteur steekt zijn hoofd onverschrokken in de bek van een leeuw, de sterke man tilt de halter hoog boven zijn hoofd, in de nok van het circus ontkennen trapeze-acrobaten de zwaartekracht. Al deze artiesten worden stemmig en volumineus aangekondigd door de spreekstalmeester, Mesdames et Messieurs, je vous présente Alexander Calder, de hartverwarmende humoristische brombeer, de kunstenaar die zich in het Parijs van de jaren twintig vestigde om onbekommerd gek te kunnen zijn, voor wie een beeld pas een beeld is als het een resonantie is van het universum en die in het miniatuur-circus de oervorm van zijn eigen universum, zijn gehele latere oeuvre, heeft gecreëerd, inclusief de mobiles, de dartele vrouwen die in hun oneindige lichtheid hem naar zich toe lokken, zin in een avontuur, roepen zij, kom bij ons, in ons vliegend circus, reis met ons mee door de wonderlijke wereld van het bestaan. Mondriaan, Miró, Cocteau, Van Doesburg, Man Ray, Léger, Pevsner, Arp, allemaal hebben zij ooit een toegangkaartje voor het circus gekocht. De mentale opbrengst van deze optredens was voor Calder voldoende om de rest van zijn leven te kunnen rentenieren van zijn eigenzinnigheid, onverstoortbaar zichzelf, met zijn atelier als baarmoeder, de Roxbury Studio, een chaos waar Francis Bacon nog wat van had kunnen leren. Hij hoort de paarden van Calder triomfantelijk hinniken en in een onduidelijke richting weggalopperen. [Noot 16.11] \* Hij volgt hun spoor. Op de grond ligt het boek van Read, de kaft is door paarden vertrapt maar de foto is nog herkenbaar, een ruitersstandbeeld van Marino Marini, paard en ruiter vormen een kruis, het kruis, symmetrisch, een beeld, maar geen kunstwerk, niet meer. Today, the architectonic sense of things has disappeared; whereas the horse and rider used to create the sign of a cross, almost mathematically precise, that antique symmetry has been destroyed, giving rise to febrile new structures, more irrational and free, beweert Marini. Paard en ruiter, antieke harmonie, definitief verstoord door de Tweede Wereldoorlog, sindsdien heerst de rusteloze, post-christelijke asymmetrie. Zij delen hun bewondering voor Marino Marini, zonder die uit te spreken, totdat zij oog in oog in oog staan met zijn ruiters, eerst in de Staatsgalerie Moderner Kunst in München en later in het Marino Marini Museum in Florence, een kerk, nota bene. Weet zij wat zij bewondert, vraagteken. Voor Marini bestaat de harmonieuze symmetrie van ruiter, stijfrechtvooruitkijkend, en paard, ongeduldig bevroren in een ongemakkelijke houding, niet meer. Heeft die ooit bestaan. Of is die veronderstelling voor Marini slechts een voorwaarde geweest om telkens weer nieuwe ruitersstandbeelden te kunnen maken. Little by little, my horses become more restless, their

riders less and less able to control them. Man and beast are both overcome by a catastrophe much like those that struck Sodom and Pompeii. Zijn ruiters kijken vertwijfeld om zich heen, staren in het niets, vallen bijna van het wildwoeststeigerend paard. Zelfs de meest robuuste symmetrische vormen trekken krom in de verdampende hitte van de apocalyps, a kind of Twilight of Man, die elk moment kan beginnen, that threatened world was not just the world of twentieth-century Europe, yet in his passionate plastic expressions Marini also mourns the imminent annihilation of all culture. Veel van Marini's beelden lijken in de verzengende hitte van vernietiging te hebben gekeken of rekening te hebben gehouden met de mogelijkheid ooit daaraan te worden blootgesteld. Het is niet een naïeve, onnozele glimlach waarmee ruiter en paard de wereld in kijken, maar een getuigenis van een droeve wetenschap, a horse as a visionary monster arisen from a subjective bestiary. Misschien is dat de enig juiste of mogelijke achtergrond waartegen een kunstwerk vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw kan worden gemaakt. Hunter, de Marini-auteur, probeert de lezer na deze onrustbarende analyse op twee manieren gerust te stellen. Allereerst door te stellen dat de apocalyptische ruiterbeelden in het werk van Marini hun compenserende tegenvoeters vinden in de Pomona-beelden, de oogstgodinnen, de heerlijkweelderige vrouwen met vlees om in te graaien. Maar die beelden missen bijna elke uitstraling, hebben niet de onherroepelijkheid waarmee de ruiterbeelden zich ternauwernood staande weten te houden in een broze wereld. Zijn tweede nooduitgang getuigt van filosofisch vluchtgedrag of is het toch een diepdoorwrochte levenswijsheid. Finally, we refuse to see ourselves as helpless victims of fate. Although we may empathize and identify with Marini's moving symbols of frustration, we survive and triumph over the anguish of his anti-heroes and their ritual reenactment of self-destruction, by experiencing these dire events and painful symbols at an aesthetic distance, in the positive act of perception and imaginative reconstruction. In this way, we are enabled to transcend the disturbing content and implications of his work, and to transform what is essentially a tragic artifact into an elevating object of human contemplation and understanding. Perhaps that epiphany comes from the simple fact that, dark though his fears for the future of humanity may have been, Marini was a man who loved life, and nature. Hunter jaagt in zijn analyse van het werk van Marini naar betekenissen, maar schrikt wanneer hij deze heeft geformuleerd. Hij trekt zich terug op een esthetische afstand, kijkt de andere kant uit en wentelt zich halfzeker in zijn katharsis-luchtbel. Wat wil een kunstenaar, een beeldhouwer, maken. Een beeld dat ontsnapt aan de symmetrische treurnis van alledag, oerfiguren en oeremoties. De meest wezenlijke en meest reële daarvan, maar ook de minst tastbare, is de apocalyps. Ja zeker, ook na Auschwitz bloeien de sneeuwkllokjes. [Noot 16.12] \* De door hemzelf georganiseerde rondleiding door zijn Pantheon verdient een apotheose. Niet zozeer omdat hij vanuit een redeloze adoratie een kunstenaar, een beeldhouwer, voor eeuwig wil verheffen tot een voor kritiek onbereikbaar niveau, daarvoor heeft hij te veel gedronken uit de beker met zwavelzuur, is hij ook te grillig in zijn voorkeuren en is zijn wandeling door tijd en ruimte te veel bepaald door toevallige ontmoetingen, door landkaarten die hij willens en wetens op de kop heeft gehouden, door plotselinge afwisselingen tussen hogedruk- en lagedrukgebieden, nee, niet daarom een apotheose, maar omdat hij, zoals altijd, in het hier en nu verkeert en die positie verdient, zo beseft hij, een markering, een mijlpaal, een bewijs van aanwezigheid en tegenwoordigheid van geest, een culminatiepunt dat hem verbindt met zijn eigen muze, een beeld, haar beeld en door haar ook zijn beeld. In zijn vlindernetje vangt hij de metafysische verschijning van Brancusi. Hij ontleedt het insect, eerst trekt hij er een paar valse wimpers uit. "Brancusi was convinced that his art could not develop along the right path unless he himself returned to the wellsprings of art, to concepts which had been all but forgotten: strongly emphasized horizontality, verticality, symmetry, and simplicity. An overwhelming impression of symmetry almost invariably pervades Brancusi's sculpture. The symmetrical effect is often accentuated in one way or

another by the lower part of the composition, the base, stand, or 'pedestal'. Symmetry is so strong in his work that the unsymmetrical parts, which do occur from time to time, seem to emphasize the symmetrical components and become themselves part of the symmetrical scheme. Exceptions to the principle of symmetry are there to heighten the general rule: the asymmetrical elements in the lower part bring out and strengthen the symmetry and its power in the upper part. Symmetry operates in Brancusi's sculpture as it does in any organism, be it a person, an animal, or a tree. Symmetry is used as a means of imposing an idea or concept. One could say that a strongly symmetrical arrangement signals immediately the unmistakable presence of a fixed conception. Chance or accident plays no role. Symmetry is a means of emphasizing the presence of power. It is the dominant factor in all royal, imperial, and even fascist architecture: witness Versailles, or the great palaces of imperial China. In Beijing's Forbidden City, symmetry is carried out to ridiculous extremes through endless repetition – it can become self-destructive. Gothic decentralization had no use for symmetry. The notion that each of us has a physical double is an unfathomable, subliminal concept that runs through our very perception of what is around us. We are deeply aware of it, we feel a need for it, and we react to it, even unconsciously. Brancusi made use of symmetry to inform his work with another fundamental attribute: simplicity. His symmetry becomes an archsymmetry doubled by his concentration on simple forms. Like many of the interpretations of familiar facts that Brancusi proposed, his version of symmetry becomes compelling, supreme, quintessential. In Antiquity a well-known and often-cited saying circulated in the ancient sculpture studios: a good piece of sculpture must be simple and dense enough to roll down from a mountain undamaged. The religious and existential aspects of Brancusi's work are brought out strongly by the way that he treats symmetry. The word symmetry implies a middle point, a central axis. The center, the concentration on the vital line of the body – we need only think of the location of our genitals to understand what centrality means for creation and existence." [Noot 16.13] Hier overtreft de myopische eenvoud van analyse de eenvoud in de kunst van Brancusi, hier kan hij geen genoeg mee nemen. Hoewel Brancusi zich voortdurend op het gladde ijs van de voorspelbaarheid heeft bewogen in het ontwerpen, stileren en polijsten van zijn beelden, in de veronderstelling dat de tijd door het ontbreken van oneffenheden geen grip zou krijgen op zijn beelden, op hemzelf als kunstenaar en mens, wist hij heel goed dat de betekenisloze esthetica, de lege doodskist, voortdurend op de loer lag. Ook wist Brancusi dat hij daar niet altijd aan zou kunnen ontsnappen, daarvoor waren de verleidingen van zijn eigen perfectionisme te groot, maar door vast te houden aan zijn zelfgedefinieerde opdracht als kunstenaar en aan zijn ambachtelijke werkwijze verkeerde hij in sferen ver voorbij de geldingskracht van de symmetrie-principes. Het allerslechtste beeld van Brancusi is dan ook zijn meest symmetrische, welk beeld, vraagteken, neen, nog even de spanning er in houden, het beeld waar gemakzucht, stilering en symmetrie een onzalige alliantie zijn aangegaan. Maar daardoor laat hij zich als waarnemer niet uit het veld slaan. Uit het Pantheon komt de echo van de woorden van Henry Moore tot hem, Brancusi, de kunstenaar die de profeet zou zijn van het enkelvoudige, statische beeld, welhaast autistische kunstwerken omdat die niet zijn opgebouwd uit meerdere, tegengestelde of elkaar aanvullende delen en zodoende geen organisch geheel kunnen vormen. Ook de echo van Read bereikt zijn oorschelp, de woorden waarbij Read verwijst naar het aforisme van Brancusi als zou schoonheid absolute gelijkheid zijn, door Read opgerekt, geradbraakt, tot de veronderstelling dat alleen gelijkheid, evenwicht en symmetrie intermediair kunnen zijn tussen de chaos van het onbewuste, de oerkrachten en de orde van de metafysica. Is het zijn platvloerse geest die hier protesteert, zijn weigering om de post-christelijke plattegrond van het denken aan te vullen met een dimensie van woorden en betekenissen die onzichtbaar blijft in zijn coördinatenstelsel. Hier permitteert hij zich een eigen interpretatie, een top drie van eenvoud en plausibiliteit. *Eén*. Brancusi streeft naar schoonheid, niet naar symmetrie.

Voor zover symmetrie in zijn beelden voorkomt, is dat een weerspiegeling van de zoals zo vaak als symmetrie waargenomen asymmetrie van de natuur, een misverstand of een gevolg van slappe knieën bij het scheppingsproces. *Twee*. Zoals alle kunstenaars probeert Brancusi de dood te overwinnen. De oneindige zuil, in al haar variaties, is een krachtige en prachtige poging daartoe, maar zoals elke poging gedoemd te mislukken, zoals ook Brancusi heel goed wist. [Noot 16.14] *Drie*. De veronderstelling van Henry Moore, als zou het artistieke domein van Brancusi zich beperken tot enkelvoudige beelden, berust op een misverstand. Hier voegt hij een scheutje kruidenelixir van de Weense wichelroedeloper bij zijn gissende en gistende interpretatie. Ook Brancusi verlangde naar een organisch geheel, maar hij bleef zijn hele leven vrijgezel en kinderloos. Als kunstenaar was hij een ambachtsman, maar aan het ambacht van het leven heeft hij zich niet overgegeven. Zijn beelden van vogels verwijzen naar de liefde, hij noemde zijn vroegste vogels Maiastra, de mythische vogel uit een Roemeens sprookje die met zijn prachtig gezang en schitterende veren de prins door het bos geleidt op zoek naar zijn prinses. [Noot 16.15] Die prinses heeft hij alleen in zijn beelden gevonden. Hij leefde in een puur, harmonisch en ideosyncratisch universum, dat niet mocht worden bezoedeld door de aanwezigheid van een fysieke muze. De centrale plaats die Marcel Duchamp, die andere grote kinderloze maar iets minder verstokte vrijgezel, als vriend en verkoper van zijn beelden in zijn leven heeft ingenomen, kan geen toeval zijn. *Vier*. De apotheose. Meer nog dan de andere beeldhouwers die in zijn Pantheon resideren heeft Brancusi de grote asymmetrische synthese weten te realiseren, niet in zijn oneindige kolom, die te veel naar oneindigheid en hemelse sferen lonkt, niet in zijn gestileerde vogels, die altijd vastgeklonken lijken aan het ijs van de bevroren tijd, niet in zijn slapende muze, zijn *ab ovo*, die vanuit welk perspectief dan ook bekeken een onmogelijkheid, een *generatio spontanea* suggereert, een onbevlekt startpunt van de wereldgeschiedenis, maar, laat hem een keer sentimenteel zijn, in zijn majestueuze *Kus*, *The Kiss*. “*De kus* uit 1907-1908 is het begin van een nieuwe weg die Brancusi inslaat. Het beeld is direct in steen gehakt. De twee geliefden in Brancusi’s *De kus* omhelzen elkaar. Ze vormen één vierkant blok, hoofd en lichamen ontmoeten elkaar in het midden. Hun armen die, waar het blok eindigt, een buiging maken, vormen de horizontale verbindingen van de twee rechte blokken die man en vrouw verbeelden. Mond en ogen gaan in elkaar over en vormen samen bijna één oog en één mond. Brancusi gebruikte zijn hele leven dit beeld, begin van de nieuwe beeldhouwkunst, als embleem op zijn visitekaartjes. Ook inhoudelijk had het voor hem betekenis. Eenheid, evenwicht tussen tegendelen en liefde voor het leven waren zijn *Leitmotive*. Misschien was *De kus* de eerste gedachte voor een sokkel die tegelijkertijd ook een beeld is. Ook dat was in de beeldhouwkunst volstrekt nieuw.” [Noot 16.16] De kus is ook het eerste beeld dat door Brancusi is benut als uitgangspunt voor een serie beelden; de variatie op een thema waar Moore geen oog voor heeft gehad. Tussen 1907 en 1945 maakt Brancusi acht, zelfs voor de minder goede waarnemer sterk verschillende, versies van *De kus*. De ironie is dat hij het motief ook heeft gebruikt voor zijn allerslechtste beeld, zijn mislukte ode aan de liefde, een boog zonder triomf, een vrijage zonder climax, ‘*Gate of the Kiss*’ uit 1938, een beeld dat bestaat uit identieke zuilen van acht gestileerde paren waarbij de verschillen tussen man en vrouw zijn verdwenen, die een fries torsen waarin veertig eveneens onherkenbare paren zijn gekerfd, een lijvig misverstand dat als enige verdienste heeft dat het licht werpt op de kracht van het oorspronkelijke ontwerp en de subtiele spanning tussen symmetrie en asymmetrie die Brancusi daarin heeft opgebouwd. “The problem of ‘the other side’ is an especially sculptural one, and Brancusi will deal with it more boldly later. In *The Kiss* the other side must be like the side which is seen; but to be exactly like it would be banal. A close examination of *The Kiss* on the facade that shows the female on the right reveals a set of details that may be easily overlooked. The front of the man’s head dips lower than that of the woman, making him appear shorter than her. His hair, cut in a fringe, falls over his brow, while the woman’s hairline is

noticeably higher, making her face – which is narrower than the man’s – appear much longer. The man’s eye bulges, creating a shadow which causes it to appear dark, while the shallowness of the woman’s eye shows it to be pale. Finally, the woman’s lower lip has a fullness not visible on the man. These slight deviations from bilateral symmetry on the sculpture are not accidental – the difference in height recurs in other versions of *The Kiss*; nor are they formal or conventional – convention would have dictated greater height in the male. They suggest a biographical origin. And indeed the facial characteristics of the man and his shortness of stature were those of Brancusi himself. The sculptor wore a beard which does not figure in *The Kiss*; the inclusion of this motif would have given rise to a strong asymmetry and an undesirable – because self-advertising – explicitness. *The Kiss* is immersed in time – by its material, its subject, its expression, and its repetition over almost four decades. Every previous sculpture of Brancusi’s had been particular in its representation and thus in its temporality. *The Kiss* entered a new temporal dimension not by blurring of focus, but because – pace Cummings – it was conceived under the sign of the cosmic. Its repetition is not investigatory, like the *Haystack* series of Monet, or obsessive, like Jawlensky’s *Heads*. Obsession is ruled out by the very number of the themes pursued by Brancusi: *The Kiss*, *Mlle Pogany*, *the Bird*, *Sleeping Muse*, *Endless Column*, *Cup*, *The Cock*, *White Negress*. These series are reveries. *The Kiss*, the first of them, induces reverie in the viewer; in the sculptor it sustained a reverie that lasted thirty-eight years. We recognize the psychology of reverie to be that of Brancusi: the necessary sense of well-being of the dreamer, and his beautifying of the object of his dream. It is in reverie that Brancusi attains the cosmic; the dreamed cosmic is outside of chronological time. The sculptor-dreamer while he works does not count time. In his works time stands still. The reverie of love leads to a reverie of the beloved – *Sleeping Muse* – whose features we know from those on the first *Kiss*. Beyond the encounter of two personal lovers in this *Kiss*, we may see the embrace of the artist and his inspiration. Brancusi pays homage to his Muse with a kiss, and she consecrates him as Sculptor in the same kiss. If, in the long career that followed, Brancusi’s ideas on the relation between art and love, like that between men and women, would undergo change, *The Kiss* holds in suspension the imperishable moment when art and love were one.” [Noot 16.17] Het gonst in zijn Pantheon, het geroezemoes bereikt zijn zintuigen, dit is de enig ware oneindige zuil, de oneindige zuil van de ware liefde. Hij zuigt de geluiden in zich op, loopt naar buiten en verzegelt zijn Pantheon. [Noot 16.18] \*

[Noot 16.8: Nick Serota. Carl Andre. Van Abbemuseum Eindhoven. 1978; Ooghoogte. Stedelijk Van Abbemuseum 1936-1986. Eindhoven. 1986; Sol LeWitt. From Montelucio to Spoleto. December 1976. Van Abbemuseum Eindhoven and Openbaar Kunstbezit Weesp. 1984; Sol LeWitt. Cock Fight Dance. Rizzoli. New York. 1980. Toegift: Perhaps the sculptor Richard Serra should not have been surprised when he recently spied a woman who, thinking she was alone, danced through one of his “Torqued Ellipses” at the Guggenheim Museum in Bilbao, Spain. His rounded, listing, walk-in steel sculptures and the long arched gallery of the architect Frank Gehry glide and curve together in pas de deux of balletic grace. Clearly she was inspired. The dance between Mr. Serra’s sculpture and Mr. Gehry’s architecture is not serendipitous. Joseph Giovannini. Bending Geometry: Two of a Kind. Frank Gehry and Richard Serra inspire and criticize each other. For them, form is something for artists to play with. The New York Times, Sunday, August 29, 1999.]

[Noot 16.9: Yve-Alain Bois, A Picturesque Stroll around Clara-Clara. In: Ernst-Gerhard Güse (ed.) Richard Serra. Rizzoli. New York. 1987, p. 48.]

[Noot 16.10: Ulrich Rückriem. SMA Cahiers 7. Stedelijk Museum Amsterdam. 1977, p. 42.]

[Noot 16.11: Calder's Circus. Video. Director Carlos Vilardebo. 1961; Jean Lipman. Calder's Universe. Running Press. Philadelphia, London. 1989.]

[Noot 16.12: Sam Hunter (text), David Finn (photographs). Marino Marini, The Sculpture. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York. 1993, pp. 59, 23, 25, 93, 39-40.]

[Noot 16.13: Pontus Hulten. Brancusi and the Concept of Sculpture, pp. 29, 34-36. In: Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati. Brancusi. Harry N. Abrams. New York. 1986.]

[Noot 16.14: O ironie, o gelukkig toeval, de zuil staat scheef! Bianca Stigter: Ook de zuil zelf is in haar standplaats Tirgu Jiu, ten westen van Boekarest aan de voet van de Karpaten, niet altijd met respect bejegend. Sinds 1951 staat ze scheef. De burgemeester van het stadje heeft toen geprobeerd haar om te laten trekken, eerst door ossen, daarna door een tractor. Door de uitstekende fundering is dat niet gelukt, maar het door Brancusi beoogde effect is wel te niet gedaan. De zuil staat niet zo scheef – ze helt slechts zeven graden naar rechts – dat het direct opvalt, maar voor wie het eenmaal gezien heeft, is ze geen brutale trap naar de hemel meer, maar een aandoenlijk paaltje; de perfectie is vernietigd. Bianca Stigter. Het halleluja van de hoogte. Constantin Brancusi's Eindeloze zuil in Roemenië. NRC Handelsblad CS 21/04/95.]

[Noot 16.15: Ella Reitsma. De ingewikkelde eenvoud van Constantin Brancusi. Een Roemeense boerenzoon op zoek naar schoonheid en waarheid. Vrij Nederland. 13 mei 1995, p. 50.]

[Noot 16.16: Ella Reitsma. O.c. pp. 47-48.]

[Noot 16.17: Sidney Geist. Brancusi / The Kiss. Harper & Row. New York. 1978, pp. 14, 43, 94-95.]

[Noot 16.18: Bij het sluiten van de markt blijft een anecdote liggen op de schrijftafel. Vermeldenswaard. In 1927-1928 procedeerde Brancusi tegen de VS, nadat een douane-ambtenaar invoerrechten wilde heffen op het beeld *Oiseau dans l'espace* (1927) dat Brancusi had opgestuurd naar Edward Steichen. Kunstwerken waren destijds van belasting vrijgesteld, maar op ruwe materialen dienden invoerrechten te worden betaald. Het proces werd gevoerd bij de United States Customs Court. Er wordt geciteerd uit het dossier, rolnummer 209109. Onduidelijk is wie de antwoorden geeft, waarschijnlijk een kunstcriticus. *Het hof heeft gevraagd of u dit hier een "vogel" zou willen noemen. Indien meneer Brancusi het een "vis" genoemd zou hebben, zou u er dan een vis in gezien hebben? Als hij het "vis" genoemd had, dan zou ik het "vis" noemen, ja. Maar als hij het "tijger" had genoemd, zou u dan van mening veranderd zijn en het als een tijger hebben beschouwd? Nee. Maar als hij het nou "vliegende tijger" genoemd zou hebben? Als u een messing staaf zou nemen, perfect recht en symmetrisch, glimmend gepolijst, bent u dan evenzeer in de verleiding die als kunstwerk te betitelen? Nee, edelachtbare. Slechts wanneer blijkt dat een groot kunstenaar die staaf heeft gemaakt. Stel u voor dat u niet zou weten wie het gemaakt had. Dat zou er niks aan veranderen. Het zou niks uitmaken voor de artistieke kwaliteit, de verleidingskracht, of het harmonieuze evenwicht, de vorm, enzovoort, wanneer het een werk zou zijn van een ambachtsman of een beeldhouwer? Als het mooi zou zijn, zou het nooit het werk van een ambachtsman kunnen zijn.* Geciteerd in: Michaël Zeeman. Gerucht makende vogels van weleer. de Volkskrant 21/04/95. Artikel n.a.v. oeuvre-expositie van Constantin Brancusi in Centre Georges Pompidou.]

\*

Afbeelding, beeld, gelijkenis. Hij kijkt in de spiegel en ziet haar beeld.

\*





## Entr'acte 17

**asymmetry** – Asymmetry is when one side of a composition does not reflect the design of the other.

**asymmetrical balance** – Asymmetrical balance is the kind of balance (one of the principles of art) in which parts of a design are organized so that one side differs from the other without destroying that composition's overall harmony. Consequently, when an asymmetrical design is disturbingly off balance, the result is disharmony. Also known as informal balance, asymmetry is the opposite of symmetry. Asymmetrical balance can be observed in these pictures: Jan (or Johannes) Vermeer, *Young Woman with a Water Jug*, c. 1660-1667. Edgar Degas, *Race Horses*, 1885-1888. Edgar Degas, *The Tub*, 1886. James Abott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No.1: Portrait of the Artist's Mother*, 1871. Paul Strand, *Abstraction, Twin Lakes, Connecticut*, 1916. Gerhard Richter, *G.A. 4 (21.1.84)*, 1984. <is dat alles, na 60 eeuwen kunstgeschiedenis> [Noot E.17]

[Noot E.17: [www.artlex.com](http://www.artlex.com)]



17

**CAMERA OBSCURA**

\* (17.1)

De lange wandeling door de wereldgeschiedenis heeft de mens vermaakt maar ook vermoeid. Hij zoekt zich een plek om tot rust te komen, om de woeste vloed en het rillend eb van de oneindige oceaan in zijn hoofd opnieuw te kunnen benoemen, te onderscheiden en misschien ook even te vergeten. Hij klimt langs een smal, kronkelend pad omhoog, kruipt door de nauwe opening van de grot die hij sinds een eerder bezoek Plato's Plek noemt, loopt voorzichtig een paar stappen over de gladde ijsvloer en strekt zich uit op het bevroren waterbed, dat hem over zijn hele lichaam een aangenaam tintelend gevoel geeft. Hij sluit zijn ogen, om deze na enkele minuten weer te openen, zijn wimpers trillen. Door de opening van de grot, de brievenbus die hem met de buitenwereld verbindt, valt ongevraagd een geconcentreerde bundel licht naar binnen. Een navelstreng, een ongrijpbaar levensteken. Hij volgt het spoor van het licht en ziet met verbazing hoe het op de spiegelende vloer in voortdurende wisselende beelden uiteenspat.

\* (17.2)

Zoals een spiegel het spiegelbeeld weergeeft van een voorwerp (stofzuiger), persoon (Hans Holbein) of misverstand (vreedzame coëxistentie) en nooit het ware beeld, zo transformeert de camera obscura het staandebuitenbeeld in een opzijkopbinnenbeeld. Toch lopen er in musea en galleries zelden mensen op hun handen. Alleen bij een expositie van Baselitz draaien bezoekers schuchter, onhandig en onwillig hun hoofd een kwart slag, niet wetend dat Baselitz zijn eitjes altijd omgekeerd in de eierdop zet.

\*

Als hij een proefschrift zou schrijven over ontwikkelingen in de kunst, dan zou de titel 'Steeds asymmetrischer' luiden. Zonder vraagteken. Omdat hij dat teken als manifeste aarzelaar bij elke zin zou kunnen plaatsen, plaatst hij het nergens.

\*

Maarten Doorman heeft het anders aangepakt. In zijn proefschrift "Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst" onderneemt hij een manhaftige maar bij voorbaat tot mislukken gedoemde poging om aan te tonen dat er sprake is van vooruitgang in de kunst. Doorman is zijn werkzaamheden ongetwijfeld gestart met de ondertitel van zijn publicatie als leidraad, als houvast, als kerktoren voor een schipper op het droge die zielsgraag ergens naar toe wil varen maar die aanvankelijk zijn bestemming nog niet heeft benoemd. Vervolgens heeft Doorman, als brave maar ook wel in het geniep hunkerende man op zekere leeftijd koers gezet in de richting van 'het mooie', louter vanwege de innige verstrengeling in de westerse cultuur tussen vooruitgang enerzijds en 'het goede', 'het mooie' en 'het schone' anderzijds. Het is altijd dringen geweest op dat aantrekkelijke, politiek en moreel correcte presenteerblaadje dat zo rijk versierd is met christelijke mozaïeken. Doorman benoemt de richting waarin zijn Titanic zich beweegt, Ay ay kapitein, op volle kracht naar Steeds Mooier, maar maakt weinig woorden vuil over het startpunt van zijn bizarre cruise. Dat startpunt kan strikt genomen alleen maar 'lelijk' zijn, of 'niet mooi' voor logici en 'minder mooi' voor cultuur- en moraalrelativisten. Maar waarom deze intellectuele energie niet gestoken in een kunsthistorisch onderzoek naar de immer veranderende opvattingen van het begrip 'mooi', een nauwkeurige analyse van de dynamische wisselwerking tussen de maatschappelijke acceptatie van een 'mooi' kunstwerk en de inhoudelijke of vormvereisten om zich met dat epitheton te mogen tooien.

Waarom niet een zoektocht naar de neurofysiologische basis van de esthetische ervaring. Waarom niet een vraagteken aan de titel toegevoegd. [Noot 17.1]

[Noot 17.1: Maarten Doorman. Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst. Bert Bakker. Amsterdam, 1994. Vanwege zijn preoccupatie met vooruitgang geeft Doorman een centrale plaats aan de 'Querelle des Anciens et des Modernes' aan het einde van de zeventiende eeuw. Volgens Doorman geldt voor beide partijen van deze burenruzie dat zij binnen de grenzen blijven van het humanistisch volmaaktheidsideaal. Dat ideaal is een statisch concept dat onafhankelijk van de historische context wordt begrepen en een open toekomst met variabele mogelijkheden uitsluit. Kunsten en wetenschappen bereiken in dit perspectief ooit een hoogtepunt, waarop de volmaaktheid is bereikt. Volgens de Anciens heeft de volmaaktheid vorm gekregen in de oudheid, volgens de Modernes in het tijdperk van de Zonnekoning. Tijdens de 'Querelle' zou de overgang of verschuiving plaats hebben gehad van imitatio naar inventio, van de idee dat volmaaktheid slechts bereikt kan worden door navolging van een absoluut gesteld, al dan niet verwezenlijkt ideaal naar de opvatting dat met behulp van de verbeelding nieuwe dingen geschapen kunnen en moeten worden. Een eeuw later beweert Condorcet dan ook dat het leidend principe 'vervolmaakbaarheid' is geworden in plaats van 'volmaaktheid'. Een waardevolle kracht, die Condorcet. De ontwikkeling, dus niet vooruitgang, loopt derhalve van statisch naar dynamisch, van symmetrisch naar asymmetrisch. Voor wat betreft de neurofysiologische processen in het brein bij het zien Mondriaan en andere kunstenaars, zie Semir Zeki. Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain. Oxford University Press. 2000 en de recensie van Pieter Lomans. Zenuwen van de schoonheid. de Volkskrant 22/04/2000.]

\*

Voor de hip-hop generatie, die alleen maar beweging kent en nooit stil staat of reflecteert, een snelle toelichting. De vooruitgang van de beeldende kunst vertoont een curve, een tamelijk grillige curve, van het hartstochtelijk simplistisch realisme (de grottekeningen van Lascaux) via de grieks-romeinse worsteling met de Idee als ideale symmetrische vorm (de combine tussen Aristoteles en Vitruvius) naar de mimesis-dwang van de Renaissance en het toenmalige realisme (symmetrie tussen beeld en afbeelding, symmetrie binnen de afbeelding als schoonheidsideaal) tot de ongebonden en asymmetrische composities van de verbeelding vanaf de Romantiek (met de Op Art-beweging en het platvoerse nieuwe realisme als hinderlijke interrupties). Zo jongens, dan mogen jullie nu weer met jullie mobieltjes spelen.

\*(17.3)

De ijsvloer knettert van de snel wisselende beelden. Hij spreekt hen ernstig toe, hun chaos is hem vreemd, hij maant hen een keurige tijdreeks te vormen. Dat wat ooit de moeder aller kunsten is genoemd, de schilderkunst, maakt zich op voor een show, speciaal voor hem: Plato's Place Power Point Paintings Presentation.

\*

Lucas van Leyden (1494-1533)

This image (i.e. Lot and His Daughters) shows the destruction of the city of Sodom. At first glance, its realism is striking. Many of us in our lifetime have seen cities burning like this one, the buildings reduced to bare cages for the savage fires within them. The electric colour

of the water lit by flares seems strangely modern to have been painted by a sixteenth-century artist. Nevertheless Lucas van Leyden's vision of the wrath of God is fundamentally a medieval one. It is conceived according to two principles which are naturally opposed to one another: the order, the rationality of God, as opposed to the disorder, the chaos of the world of man. In the whole picture the scale of the city is like that of a toy, the toy of a disobedient child who has provoked his father. The power of this father lies not only in his ability to rain fire down upon the city, but in the very form of the fire in the sky. It is symmetrical, ordered, lucid - like a perfectly developed part of a chrysanthemum. It is part of the order of justice which man fails to understand but cannot escape. [Noot 17.2]

[Noot 17.2: John Berger, *The city of Sodom*. In: John Berger. *The White Bird*. The Hogarth Press. London. 1988, pp. 77-78.]

\*

Zo begint het verhaal van de schilderkunst. Trouw aan god en kruis, aan opdrachtgever en systeem. Overtredingen worden gestraft, het is nog steeds de periode van schuld en boete, misdaad en straf. Maar de vrolijke familie van de boktor rukt op, eerst in Italië, later een geheel ander soort in het rustige Nederlandse landschap, als een olievlek raakt de ketterse gedachte uitgesmeerd over Europa.

\*

The form of appearance, heretofore canonical, commonly recognized in an intersubjective way and hence counted upon as something one could take for granted - as "natural", is given up in favor of a new, subjective, "unnatural" creation. Thus in mannerist art the proportions of the limbs can be stretched, more or less capriciously, merely out of a particular rhythmic feeling of beauty. This freer and apparently more capricious rhythm carries with it the fact that symmetry, that is to say the linkage of parts of the body as they cohere through direct, clearly grasped opposition and distribution of weights, is dislodged or more or less broken up. The High Renaissance's regular, symmetrical harmony of parts becomes unbearable to the anticlassical style. All this gives the impression that this new form of art is consciously returning to an apparently more primitive stage, since it partly relinquishes the proud achievements of the Renaissance. In adherence to something earlier, there is being formed a new artistic feeling, which forcibly turns aside from the previous normative one of the Renaissance. Thus arises a new beauty, no longer resting on real forms measurable by the model or on forms idealized on this basis, but rather on an inner artistic reworking on the basis of harmonic or rhythmical requirements. [Noot 17.3]

[Noot 17.3: Walter Friedlaender. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. Schocken Books. New York, pp. 6-8.]

\*

Jammer dat hij zichzelf nooit de tijd heeft gegeven de maniëristische keuken te leren kennen en te waarderen. Hij likt zijn vingers af bij al die verleidelijke zoutvaatjes.

\*

Hij mijmert op zijn ijsbed over heden en verleden en gunt zich opnieuw een diachronische

blik in de keuken van de veranderende waardering.

\*

Peter Paul Rubens (1577-1640)

Ich würde keine Minute meines schönen Lebens dafür hingeben, die Symmetrie in einem Rubensbild zu finden oder das Entstehungsjahr zu erforschen. Man mag sich nicht wundern, wenn hier keine Entstehungsjahre an den Bildern angegeben sind – ich weiß sie nicht mehr. Ich habe nicht gewußt, daß jemals jemand danach fragen könnte, denn das war so nicht vorgesehen. Gab ich jemals irgendwo Zahlen an, dann waren sie erfunden, um den forschenden Museumsdirektor zu beglücken. Meine vorgeblichen Werke sollen nicht mehr sein, als die Spur des Vogels am Himmel, quer durch mein Fenster, der zur nächsten Insel fliegt, man sieht sie nicht. Die meisten meiner Werke sieht man nicht, weil ich sie nicht gemalt habe. [Noot 17.4]

[Noot 17.4: Janosch, Ich der Herr Janosch oder meine vorgeblichen Werke (oder die Freiheit auf die Spitze treiben). In: Janosch. Katalog. Merlin Verlag. Gifkendorf. 1998, pp. 8-10. Heerlijk, die anarchie van Janosch. Bij hem is de boktor een knuffeldier geworden en interfereren 'High Art' en 'Low Art' vrolijk met elkaar.]

\*

Midden in de roos. Hoeveel kunsttutjes (of nog erger), aangetrokken door Van Gogh, Renoir, Monet, maar eigenlijk op zoek naar een leuke chirurg in wording, hebben zich wanhopig afgevraagd wanneer de saaie dia-voorstelling in de halfdonkere collegezaal zou kunnen worden ingeruild voor het lonkende terras aan de overkant van de collegezaal. Hoeveel conservatoren, aangetrokken door Rembrandt, Vermeer, Mondriaan, maar eigenlijk op zoek naar de kunstenaar in zichzelf, hebben wanhopig gezocht naar methoden om uit elkaar vallende, ongedateerde, titelloze contra-prestatiekunstwerken te conserveren voor nog niet geboren kinderen. Hoeveel kunstcritici, aangetrokken door Marcel Duchamp, Theo van Doesburg, Constant, maar eigenlijk op zoek naar de filosoof in zichzelf, hebben wanhopig op datzelfde terras tevergeefs naar de kunsttutjes gelonkt. In zijn grot tracteert hij zichzelf op een Ice Wodka.

\*

Paulus Potter (1625-1654)

Perhaps the awkwardness and asymmetry which appear in Potter (De jonge stier, The Young Bull, 1647) could be explained by compositional practices, instincts almost, common to the relentless mannerist sensibility of the lowland's arts which preceded his work from say, Bloemaert and Spranger to Francken and David Teniers. However, I suspect that it would be easier to recognize the pictorial value of Potter's awkwardness by simply turning to extreme analogies from the past and the present. Here what might be called fanciful art history or more negatively, witless free association appears to be an appropriate tool. Whatever the approach, the Young Bull remains a wonderful, complex, miraculously clever painting - a painter's painting, difficult to analyze, difficult to understand. The question about the painting's basic spatial distortion, the volumetric incongruity between the foreground and background probably can be explained by the intensity of Potter's effort. In a sense he put so much into each part, foreground and background, that he hated to

diminish any of their essential characteristics. As a result he makes a painting with two fully realized halves, two competing identities. This creates a unity like marriage, one in which the closer we look, the more fragmented the whole appears. In a manner similar to marriage the fragments rubbed together often get charged, and it may be this same charged quality which marshals the realignment of Potter's awkward pedestrian elements into their final pose, one whose strange composition opens the way to a coy, and finally extremely gracious survey of the Dutch savannah. The Potter painting is keyed to the left. The heads of the peasant, cow and bull form a triangle within which the X shape of the crossed trunks is inscribed. This is a very formal focus for a seemingly casual, at best, eccentrically asymmetrical composition. The real beauty of this shifted focus, though, is how it sends us spinning off in search of the other visual foci, or perhaps the other way round: how the other foci help us locate the real compositional centre. This triangle is the compositional focus, the painting's organizational core. Once we have found it we feel secure even though we are puzzled as to why we have drifted so far left; we feel that in order to keep our aesthetic balance we have to turn right to look out over the landscape's imaginary distant center. [Noot 17.5]

[Noot 17.5: Frank Stella. The Dutch Savannah [De Hollandse savanne]. Lecture by Frank Stella, on December 15th, 1984 at the Concertgebouw, Amsterdam. Publication of the Stichting Edy de Wilde-lezing, Amsterdam in collaboration with Openbaar Kunstbezit. Weesp, pp. 12, 14, 16.]

\*

Kijk Doorman, van kruis naar driehoek, dat is pas echte vooruitgang. Geen centrum, geen symmetrie als gegeven, geen asymmetrie als symbool van een autistisch anarchistisch verlangen, maar asymmetrie op basis van twee elkaar bestrijdende identiteiten die toch een eenheid vormen.

\*

Maar de opmars van de boktor verloopt traag. Soms veroorlooft het beestje zich zelfs de sprong van een schaakpaard. In de Lage Landen is de architectuurschilderkunst ongekend populair. Streng, stervende schetsen van symmetrische kerken, de krakkemikkige kerken van het kruis. Een hardnekkig misverstand. Van Saenredam tot Dibbets. Onbegrijpelijk dat die 'Perspectieven' ooit vijf maal zo veel opbrachten als een landschap. [Noot 17.6]

[Noot 17.6: Gary Schwartz. Abstractie? Godsvrucht? Geldzucht? Saenredam in Rotterdam. Vrij Nederland 21/09/95. Naar aanleiding van de expositie 'Perspectieven' over zeventiende-eeuwse architectuurschilderkunst in Museum Boymans-van Beuningen. Er zijn legio mogelijkheden om voor onszelf te verklaren waardoor een Nederlandse schilder werd bewogen tot de keuze van de architectuur als zijn of haar onderwerp. De godsdienstige drijfveer wordt ontleend aan de constatering dat op de meeste architectuurschilderijen kerken zijn te zien en dat de Nederlandse samenleving doortrokken was van calvinistische vroomheid. <Nu wist hij waarom hij altijd graag in een kerk had willen wonen; met één koopakte zou hij zijn eigen onsterfelijkheid zeker hebben gesteld>]

\*

Een vreemde boktor voert een dans uit op de ijsvloer onder het uitschreeuwen van een



even merkwaardige strijdkreet: "Ik iconoclasmeer intellectueel, dus ik besta." Dat moet het orakel Chris Dercon <een voorwaarts struikelende joint venture van Strukton Bouw en Destrukton Demontage> zijn, wanhopig op zoek naar een beklivende interpretatie van zijn eigen darmflora.

\*

Paul Cézanne (1839-1906)

Enkele fictieve schilders die op Cézanne lijken: de beroemdste is natuurlijk Claude Lantier, hoofdfiguur uit Zola's roman L'OEuvre, maar er is ook Poldex - met de doorzichtige naam Paul d'Aix - in Madame Meuriot (1890) van Paul Alexis, die wanneer de moeilijkheden van het schilderen beschreven worden, de kunstenaar met zijn vuist tegen de muur laat rammen en schreeuwen: "Verdomme!... Verdomme!..." (nog een derde, in een novelle van Duranty, en vast en zeker verscheidene andere). Symmetrisch daarmee, als een soort prélude waarin Cézanne zich herkende, de Frenhofer uit het Chef-d'oeuvre inconnu van Balzac. [Noot 17.7]

[Noot 17.7: Jean-Pierre Criqui. <<CEZANNE>> (Enquête) Witte de With & Imschoot, uitgevers. Rotterdam. 1991, p. 24. Ruim tien jaar na het verschijnen van dit boek onder het bezieland padzoekerschap van Dercon, was de nuchtere havenstad nog niet verlost van deze Pantagruel, die ook nog eens in de verkeerde veronderstelling verkeerde vroeg of laat een Michelin-kunstster toegekend te krijgen. Twee jaar later volgt uiteindelijk een outplacement-bonus naar het centrum van de Heimat. In Duitsland is tenminste plaats voor een discours, kraaide Dercon na zijn eerste werkdag. Dat moet dan het ronkend discours zijn geweest tussen de ster van Mercedes, de vier rondjes van Audi en de blauw-witte cirkelpartjes van BMW.]

\*

Afgezien van de kernachtige uitroep over de moeilijkheden van het schilderen een volstrekt overbodige tekst, maar wel de aanleiding voor een nader onderzoek naar de kunstopvattingen van Cézanne.

\*

Afwijken van, afstand nemen van de wetten van het klassieke perspectief biedt de kunstenaar nieuwe mogelijkheden, verlost hem van de symmetrie-dwang van het creëren van een samenhang tussen links-rechts, voor-achter, boven-onder. Met excuses voor het somtijdse abracadabra van de volgende kunsthistoricus.

\*

Cézanne's manner of representing space, the representing of space in reality, is based on a lessening of intensity of scientific linear perspective. The transforming of the real appearance of space into an expressive value, as it arose in that period both out of, and as a reaction to, Impressionism, represents, of course, only one new kind of historical development of a principle of form which has constantly reappeared throughout the whole history of painting. This principle, namely the use of expression to determine the shaping of space, has over and over again made its effective appearance alongside the domination of scientific perspective, either in the art of outsiders, or sometimes, as for example in periods

of "mannerism", determining the whole development of painterly representation; it has been an almost constant companion of that tendency in representation which has been directed towards the exact recreation of spatial reality. It can clearly be recognised that the disintegration of spatial reality which inheres in the peculiar pictorial structure of Cézanne plays a highly important role in the development of all non-Expressionist forms of absolute painting, right down to Constructivism. An essential element in this development is the weakening of the value of scientific perspective, which has its origins in the structure of the small elements of the picture. [Noot 17.8]

[Noot 17.8: Fritz Novotny. *Cézanne and the End of Scientific Perspective / Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Vienna. 1938. Opgenomen in: Judith Wechsler (ed.). *Cézanne in Perspective*. Prentice-Hall. New Jersey. 1975, pp. 98-100.]

\*

Voor de MTV-kijkers: door het wegvallen van de perspectief-verplichting is de weg gebaad voor het superieure asymmetrische vervolg (expressionisme, cubisme, constructivisme, Dada en het daaraan schatplichtige etcetera) en door de fragmentarisering van het beeld kon de Eerste Wereldoorlog uitbreken, de paradoxale combinatie van een massale fragmentarisering van het menselijk lichaam en het ontwikkelen van nieuwe luchthartigheden.

\*

Hugo Ball (1886-1927)

To us, today,

it may perhaps seem that the act of putting two innocent words together, the act of saying: **Blue is the colour of thy yellow hair**, is an innocent aesthetic affair, that the act of making a picture by putting together two or three innocent objects, such as:

A Railway Ticket, &

A Flower, &

A Bit of Wood, is an innocent aesthetic affair.

Well, it is not so at all: Tickets belong to the Railway Companies (or to the State),  
Flowers - to Gardeners,  
Bits of Wood - to Timber Merchants.

If you mix these things together you are making havoc of the Classification System on which the Régime is established; you are carrying people's minds away from the Customary Modes of Thought, and people's Customary Modes of Thought are the very Foundation of Order (whether it is an Old Order or a (in his case: Nazi) Order), and, therefore, if you meddle with the Customary Modes of Thought, then,

whether you are Galileo, or Giordano Bruno, with their funny ideas about Motion,

or Newton with his funny ideas about Force,

or Einstein with his funny ideas about Space and Time,

or Russell with his funny ideas about Thinking,

or Schönberg with his funny ideas about a sort of Democratic Equality between the black and white keys of the piano keyboard,

or the Cubists with their funny ideas about Shapes,

or Dadaists, or Merzists with their funny ideas about introducing 'Symmetries and Rhythms instead of Principles'- (\*)

- you **are** (whether you want it or not) in the very bowels of Political Changes. [Noot 17.9]

[Noot 17.9: (\*) Hugo Ball. Fragments from a Dada Diary. 3 March, 1916, quoted from Transition N.25. Geciteerd in: Stefan Themerson. Kurt Schwitters on a Time Chart. Kurt Schwitters op een tijdbalk. Vert. M. Temmink-Hos en Han Hos. Huis Clos. Oude Tonge. 1998.]

\*

Het staat er echt. Dada als voorvechter van symmetrie. Dat past niet in het betoog van zijn pamflet. Dat het woord 'dada' zelf al op een herhaling is gebaseerd, is al erg genoeg. Nog meer symmetrieën passen niet in zijn kraam. Een nader onderzoek. Eerst de bron zelve. Het staat er echt.

12.III.1916: Statt der Prinzipien Symmetrien und Rhythmen einführen. Die Weltordnungen und Staatsaktionen widerlegen, indem man sie in einen Satzteil oder einen Pinselstrich verwandelt. Seien wir neu und erfinderisch von Grund aus. Dichten wir das Leben täglich um. Was wir zelebrieren, ist eine Buffonade und eine Totenmesse zugleich. [Noot 17.10]

Hugo Ball en zijn Cabaret Voltaire willen de wereld wakker schudden <heel verstandig> en voor een deel vernietigen <of dat verstandig is hangt af van welk deel wordt bedoeld, in die jaren wordt trouwens al heel veel vernietigd door andere krachten>. Dat het 'Negerrhythmus' daarbij behulpzaam kan zijn, heeft Picasso al eerder ontdekt <Les Demoiselles d'Avignon. 1907>. Blijft over het raadsel van het verlangen naar symmetrie. Om dat te ontrafelen moet diep in de ziel van Hugo Ball worden gekeken.

Ball seems again to be recapitulating the source of his own revolt, his own blasphemy, his isolation and his bitterness. He instinctively sought for the solution of all his conflicts in the depths of his own unconscious and Nietzsche had pointed out the path he could follow already at the age of seventeen. Perhaps the general mother conflict became particularly acute in Ball because of his mother's stern piety and severity. As Ball's struggle for personal emancipation from his conflicts grew, he sought ever more zealously for those archetypal symbols within his own soul which would bring about a release and open up a paradise. In his diary Ball says: Das Bild der Bilder, das Urbild suchen. Ist es die reine Symmetrie? Gott als der ewige Geometer? Die Masze sind bei den Ägyptern von den Sternen genommen; die irdische Topographie ist ein Abbild der Himmlischen. [Noot 17.11]

De tragiek van Hugo Ball in volle omvang. Een getroubleerde relatie met zijn ouders, vooral met zijn moeder. <His mother was the dominating personality in the family and he suffered a nervous breakdown over his inability to conform with the wishes of his parents> Een wanhopig streven naar harmonie, schoonheid en perfectie, dat noopt tot een zielsverterende afdaling naar de krochten van het bestaan. <Descensus ad inferos. In the first step of his descent he had experienced a terrifying destruction of the self through the dehumanising corrosion of the variety-shows. His second step was a form of spiritual death in which his ego received a violent shock by trying to seize the magical contents of his unconscious. Ball was suffering a sort of death-agony. The presence of evil in the world justified for him his fundamental skepticism and pessimism. [Noot 17.12]

Arme Hugo Ball. Het is je allemaal vergeven, zelfs je verlangen naar symmetrie. Maar besef wel dat je leven er heel anders uit zou hebben gezien als je dit pamflet eerder had gelezen. [Noot 17.13]

[Noot 17.10: Hugo Ball. Die Flucht aus der Zeit. Luzern. 1946, p. 72. Geciteerd in Gerhardt Edward Steinke. The Life and Work of Hugo Ball. Founder of Dadaism. Mouton. The Hague, Paris. 1967, p. 165.]

[Noot 17.11: Steinke. O.c. p. 159.]

[Noot 17.12: Steinke. O.c. pp. 158, 178.]

[Noot 17.13: Blijft over het mysterie van de reputatie-dissonantie. Dada leeft voort als een vrolijk eiland in een bloederig tijdsgewricht, maar de twee grootste protagonisten, Hugo Ball en Theo van Doesburg, zijn geen olijkerds. Zal wel onoplosbaar zijn, of is het de lange schaduw van Marcel Duchamp. Maar daarover een andere keer.]

\*

De kunstgeschiedenis telt nog meer dolenden, grote schilders die verdwalen in hun talent.

\*

Alexej von Jawlensky (1864-1941)

*Frauenkopf* (1911) en *Sierra Morena* (1912) zijn prachtige en onverbiddelijk asymmetrische schilderijen. Wat is er daarna met Jawlensky gebeurd. God mag het weten. Zijn universum van het volle leven versmalt zich uiteindelijk tot meditatieve beelden van zijn enige zoon. Jezus. Kunsthistorici gaan in een dergelijke situatie op zoek naar een verklaring, om de logica in de ontwikkeling van een kunstenaar te kunnen aanwijzen, vergetend dat zij daarbij net zo irritant en overbodig zijn als een mug op een warme oorlel en zich in net zo veel kronkels moeten wringen als een doodsnode aal in een emmer roze gelatine.

Het was dus een logische ontwikkeling dat hij de harmonie die hij na jarenlange inspanning had bereikt <in zijn eerste serie van schilderijen, de 'Variationen'> alleen tot uitdrukking kon brengen in het menselijke gezicht, want dat is de enige plek waar binnen en buiten, mens en wereld, natuur en ziel elkaar ontmoeten, waar in de waarste zin van het woord 'religie' plaatsvindt. [Noot 17.14] <het woord blotebillengezicht biedt echter een tweede mogelijkheid>

Zijn ontmoeting in 1915 met de kunstenares Emmy Scheyer inspireert hem tot enkele portretten, die hij in 1917 als uitgangspunt zal nemen voor een serie werken, die hij 'Mystische Köpfe' en 'Heiligengesichter' noemt. Het gelaat is in deze serie opvallend symmetrisch en frontaal opgevat. Ogen, neus en mond zijn schematisch weergegeven door een simpele lijn of penseelstreek. Op het voorhoofd verschijnt het oosterse 'wijsheidssymbool'. In zijn streven naar een universele geldigheid ontdoet Jawlensky het gelaat van het persoonsgebundene. [Noot 17.15] <wat is Emmy nu voor Alexej, zijn muze, de gruwelen van een wereldoorlog of een ordinaire meditatieve ervaring bij een bergbeek, groot vraagteken> De compositie van de aquarel 'Heilandsgesicht: Harmonie' herinnert met zijn bijna volmaakte symmetrie aan een icoon. [Noot 17.16] <de scheidslijn tussen fysieke verf en hemelse ervaringen wordt steeds dunner>

In de periode daarna <i.e. rond 1920> stileert Jawlensky de pregnante gelaatsuitdrukkingen van de 'Heiligengesichter' en de 'Heilandsgesichter' steeds verder, en in het verlengde daarvan ontstaan de 'Konstruktive Köpfe'. Het concept van deze geometrisch-constructieve

koppen ontwikkelt Jawlensky onafhankelijk van eigentijdse stromingen. Het benadrukken van het midden, waarbij tegelijkertijd de symmetrie wordt verbroken, hetgeen bijvoorbeeld te zien is in de 'Abstrakte Köpfe' uit 1921 ('Ruhendes Licht') en 1925 ('Licht und Finsternis'), is typerend voor dit nieuwe schema, evenals de tent- of gordijnachtige bekroning van het voorhoofd, de u-vormige afsluiting van de onderste gezichtshelft en de brede, gestippelde of egaal opgebrachte kleurvelden die van licht naar donker verlopen en in het midden van het beeldvlak een hechte verbinding aangaan. In feite is deze basisvorm van deze geometrische koppen al in 1918 (met Pasen) in Ascona ontstaan, met hun samenspel van kleurvlakken en lijnen, de spanning tussen de horizontale ordening van mond en ogen, en de verticale hoofd- en neuspartij. [Noot 17.17] <Kortom: het is evident dat de Paasstemming heeft geleid tot de keuze van Jawlensky voor het kruis als basisvorm; maar tot welke vorm zou hij zijn gekomen als hij dit alles gedurende zijn kerstvakantie had gedaan, of, hetgeen een nog minder voorspelbaar resultaat zou hebben opgeleverd, op eerste Pinksterdag; het transcendente karakter van Pinksteren zou een mooie voedingsbodem zijn geweest voor een geheel nieuwe iconenstijl>

In zijn laatste reeks koppen, de 'Meditaties', stabiliseert Jawlensky zowel de gehele vorm - zoals hij ook in de 'Constructivistische Koppen' had gedaan - als de stemming. De kop wordt nu gereduceerd tot zijn meest elementaire bestanddelen. De neus is een verticale zwarte lijn die het doek in twee symmetrische helften verdeelt, ogen en wenkbrauwen zijn zwarte verfstreken die loodrecht op elkaar staan en de lijn van de neus afsluiten. Ook de mond is een zwarte lijn aan de basis van de centrale verticaal. De hele configuratie van lijnen vormt een stabiel zwart raster dat, in tegenstelling tot dat van Piet Mondriaan, betrekkelijk weinig verandert. Dezelfde componenten worden schilderij na schilderij herhaald, op dezelfde schaal, in nagenoeg dezelfde positie ondanks variaties in kleurdichtheid, een meer of minder ruwe toets, lijnbreedte of asrichting. Deze laatste koppen, die vaak met iconen worden vergeleken <ja, nu weten we het wel>, behoren tot het domein van het verhevene, een visionair aspect van het expressionisme dat Jawlensky lang over het hoofd had gezien. [Noot 17.18] <ook een visionair heeft soms een bril nodig, zie Mondriaan>

Hoewel Jawlensky zich dus neerlegt bij de onregelmatigheden van de natuur, ontnemt hij haar tegelijkertijd haar vermogen tot verandering. Ze kan zich enigszins verplaatsen, zoals de torpedovormige bomen in de 'Variaties', maar ze kan niet meer in de tijd bestaan. De landschappen kennen geen seizoenen en de 'Constructivistische Koppen' en 'Meditatieve Koppen' zijn leeftijdsloos. En ook hebben Jawlensky's 'Variaties' geen aandachtig geschilderd oppervlak of een emotioneel palet. [Noot 17.19]

De natuur overwonnen, de tijd overwonnen, de ziel overwonnen, er blijft niets meer over om te verbeelden. Ach Alexej, een vrouwenkop en een donkere berg, het volle asymmetrische leven, meer heeft een man toch niet nodig.

[Noot 17.14: Clemens Weiler, geciteerd door Talitha Schoon en Hanneke de Man in 'Abstrakte Köpfe'. Catalogus Alexej von Jawlensky. Museum Boymans - van Beuningen. Rotterdam. 1994. p. 219.]

[Noot 17.15: Schoon & De Man. <qua naam een veelbelovende auteurscombinatie, superieur aan Sjewel & Weuleu en Nixy (&) Frenzy> O.c. p. 219.]

[Noot 17.16: Angelica Jawlensky. Jawlensky's tekeningen en aquarellen. Durf en poëzie. In: Catalogus Alexej von Jawlensky. O.c. p. 142.]

[Noot 17.17: Volker Rattemeyer. Van de grote figuratieve voorstellingen tot de 'Meditationen' - Over de series van Jawlensky. In: Catalogus Alexej von Jawlensky. O.c. p. 15.]

[Noot 17.18: Shirley Hopps, John Coplans. Jawlensky en het seriële beeld (1966). In: Catalogus Alexej von Jawlensky. O.c. p. 116.]

[Noot 17.19: Hopps, John Coplans. O.c. p. 117.]

\*

Het is opnieuw koud geworden in de grot. Al die lethargische Christuskoppen die voorbij zijn geparadeerd hebben even de scherpste aan zijn ogen ontnomen. De zin van dat lijden, maar vooral de betekenis van de eindeloze schilderkunstige variaties op dat lijden ontgaat hem. Een houten kruis met roestige spijkers leidt tot splinters en bloedvergiftiging, een hele reeks kruisen tot ontbossing en aantasting van de ozonlaag. Geef hem maar een gifbeker, die heeft tenminste nog de belofte van een vrolijke dronk in zich. In de ijsvloer doemen nieuwe beelden op. Hij ziet zijn twee enige zonen, hinkstapspringend van de ene museumzaal naar de volgende, als volleerde rattenvangers lokken zij de suppoosten en bewakers in hun kielzog mee, waardoor hij in alle rust kan zoeken naar de overeenkomsten tussen de structuur van het parket in de museumzaal en de schilderijen aan de muur, naar het moment waarop in het westen de behoefte aan imitatio, de werkelijkheidsgetrouwe weergave van de rationele chaos zoals die wordt waargenomen, is opgevolgd door de prangende behoefte aan inventio, de ogenschijnlijk onvoorspelbare en oncontroleerbare vormen en beelden die voortspruiten uit het creatieve hersenvocht. Zoals deze willekeurige beelden: het tocht in de grot van zijn hersenpan. Of deze: hij ziet een steeds sneller vallende alpinist voorbij suizen. Of deze: hij ontwaart twee mannen, twee mannen die met elkaar dansen, een pas de deux, twee mannen, gekleed in keurige pakken, toch oogt de ene elegant en voorkomend en de ander verwaaid en verformfaaid, twee mannen die druk met elkaar praten. Hij noemt hen Groot Voorhoofd (GV) en Kleine Driftkikker (KD).

\*

Piet Mondriaan (1872-1944)

Theo van Doesburg (1883-1935)

KD Uw werk van vroeger bewondert mijn schoenmoeder. En andersom. Omdat het haar zooveel zegt, interesseert het me, iets omtrent Uw tegenwoordige schilderwijze te vernemen. Ik kan in die verkeerslichtenblokjes niets zien, wat is toch uw bedoeling?

GV *Met mijn tegenwoordige werk heb ik geen andere bedoeling dan ik met mijn vorig schilderen had: beide hebben één zelfde bedoeling, en die bedoeling komt in mijn laatste werk juist duidelijk uit.*

KD En die bedoeling is?

GV *Verhouding te beelden, door tegenstelling van kleur en lijn.*

KD Maar in uw vorig werk beeldde U toch de natuur?

GV *Ik beeldde door middel van de natuur. Net als Cézanne zocht ik naar een structuur die in of*

*achter de natuurlijke vormen te vinden moest zijn - een universeel systeem. Toen ik in 1919 mijn formele zoeken in de natuur opgaf en begon aan mijn lange reeks vlakke, zuiver rechthoekige beelden herhaalde ik mijzelf nooit. Elk schilderij berust op heel andere aspecten van het asymmetrische evenwicht. Mijn abstracte oplossing vormt in zekere zin de rechtvaardiging om mijn eerste reeks te beschouwen als louter transformaties van of variaties op een idee in plaats van als herhalingen.*

KD Op die asymmetrie kom ik nog terug. Als ik denk aan Uw overgangswerk, waarin, door een niet-natuurgetrouwe kleurbeelding de voorstelling reeds enigszins opgeheven is, wordt het mij wel duidelijk dat het schoone ook zonder natuurgetrouwe voorstelling zich, en zelfs veel sterker, beelden laat, want dit werk gaf mij een veel sterkere schoonheidssensatie dan zuiver naturalistische schilderkunst. Maar kleur moet toch vorm hebben? Althans, dat zegt mijn schoonmoeder.

GV *Vorm of illusie van vorm: in elk geval moet de kleur een vaste bepaling hebben, wil zij ons iets beelden.*

KD Mijn schoonmoeder is vorm noch illusie. Ik begrijp echter niet waarom U zooveel voor het rechte voelt en dat tot geheele uitsluiting van het gebogene kwam. Om het maar niet over de schuin-rechte, de diagonaal, te hebben.

GV *De zucht om het groote te beelden, voerde tot het zoeken naar de grootste spanning: die van het rechte; zoo moest alle gebogenheid zich oplossen in het rechte; er kòn geen plaats blijven voor het gebogene. Abstraheeren alleen is niet voldoende om het natuurlijke op te heffen in de beelding, ook een andere dan de natuurlijke plaatsing van lijn en kleur is daartoe noodzakelijk.*

KD Dus verandert ook hetgeen een schilder compositie noemt? Kijk uit, U staat op mijn lange tenen.

GV *Excuses. Ja, een geheel andere, een meer mathematische en toch niet symmetrische compositie is nodig om tot zuivere beelding van evenwichtige verhoudingen te komen. Want enkel het natuurlijke door het rechte te beelden blijft evenzeer het natuurlijke weergeven, hoewel wij dan toch reeds een veel sterkeren indruk zullen ontvangen.*

KD Goed dat U dat op deze wijze ter sprake brengt. Een dialoog waarin wordt gezocht naar een definitie van de verschillen tussen de dingen, dus van hun eigen, onverwisselbare karakter, de vingerafdruk van het kunstwerk, heeft alleen zin wanneer die precies is, althans niet te veel onder tafel laat vallen omwille van de gave, glanzende formulering en het evenwicht, de oude en onvergeeflijke fout van de esthetica. Laat mij een poging ondernemen om te bepalen in hoeverre wij hierover dezelfde gedachten koesteren. Ik roep hiervoor de hulp van Jan Wils in, die in zijn artikel 'Symmetrie en cultuur' het ontwikkelingsmodel van Adolf Meyer verder heeft uitgewerkt. Het belangrijke uitbeeldingsmiddel van De Stijl is, naar men zegt, harmonie zonder symmetrie. Dat zou het eindpunt zijn van zeven ontwikkelingsstadia. Maar wat is nu het begin? Voor Wils is dat de radiale symmetrie, 'in drie doorsneden gelijk ontwikkeld', van het regelmatige kristalstelsel. Deze symmetrie correspondeert in de natuur met 'de eicel, de mikrokokken' en in de cultuur met de kegelbal en de kubus. Het volgende stadium is radiaal symmetrisch en in twee doorsneden gelijk ontwikkeld (waarmee de bacil en de draadwieren respectievelijk de ton en de trommel corresponderen), en zo door tot de volkomen asymmetrie. Hiermee komen, na planten en lagere en hogere diersoorten in vorige stadia, de mens respectievelijk 'de ingewikkelde machines' overeen. Wils past dit model toe op de geschiedenis van de architectuur en bereikt zodoende belangrijke conclusies.

GV *Ja, wat zij Wils ook al weer over kerken?*

KD Die heb ik paraat. "Middeleeuwse kerken zijn monosymmetrisch en bevinden zich op de ontwikkelingshoogte van het hogere dier." Voor mij persoonlijk is dat een belangrijke reden geweest mij vooralsnog niet tot vegetariër te ontwikkelen. Grapje. Mede door Wils is het mij duidelijk geworden dat de nieuwe schilderkunst zich niet meer in de natuurlijke verschijningsvorm kan uitdrukken. Jammer voor de Blauwpoortsbrug in Leiden, die ik met zooveel plezier heb geschilderd ... ik verzoen me, althans redeneerende, met de destructie van het natuurlijke!

GV *Als die destructie, zoals in de Nieuwe Beelding, dan maar reconstructie inhoudt en tevens: gelijkwaardigheid in uitbeelding van fysiek en geest in éenen. Het natuurlijke moet alleen van zijn meest uiterlijke ontdaan, dus niet verwoest worden: dan wordt de schijn-eenheid tweeheid en kan deze schijn-tweeheid zuivere eenheid worden. Tegenstellingen functioneeren altijd in een dialectisch proces, waarin ze, in de synthese van een nieuwe beelding, opgeheven zullen zijn.*

KD Allemachtig, dat klinkt vreselijk geleerd. Om eerlijk te zijn houd ik niet zoo van eenheid en helemaal niet van schijntweeheid, maar voor destructie ben ik wel te vinden. Als ik U goed heb begrepen moet ik het begrippenpaar destructie en reconstructie toevoegen aan de codex van Wölfflin (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915), dat bestaat uit een aantal begrips- of stijltegenstellingen waartussen kunst zich dient te beweegen: het lineaire tegenover het picturale; vlakheid tegenover diepte; gesloten vorm tegenover open vorm; veelheid tegenover eenheid; duidelijkheid tegenover onduidelijkheid. Mijn vraag aan U is: in hoeverre is de vrouw voor U een gesloten vorm? En welke vrouw is U liever: de maagdelijke Madonna of het hoerige dansmarieke?

GV *Niet leuk. Luister liever naar de muziek, U danst weer eens volledig uit de maat. U weet dat ik niets liever dan een kwast in mijn handen heb. Ik zal het uitleggen. Het programma van De Stijl heeft zowel een opbouwende als een destructieve strekking. De expositie waar wij nu ronddansen heet niet voor niets 'De destructie van het centrum'. Het oude dient in de oogen van De Stijl te worden afgeschaft om plaats te maken voor het nieuwe. Het uiteindelijke doel van De Stijl is het overwinnen van een volkomen en chaotische wereld in absolute harmonie. Het belangrijkste programmapunt is het streven naar het universele tegenover het individuele; het geestelijke tegenover het materiële; het abstracte tegenover het concrete of het natuurlijke; het objectieve tegenover het subjectieve en het redelijke tegenover het gevoel. Als ik dans met een vrouw, denk ik louter aan composities. De volgende ochtend reconstrueer ik die composities, mijn kwast danst over het doek volgens mijn eigen strenge regels.*

KD Ja, hoor eens, de Kamasutra bevat ook veel composities, maar wordt die absolute harmonie ook in het dagelijks leven gerealiseerd?

GV *De idee van meerdere harmonie door gelijkwaardige tweeheid is in het tegenwoordige leven wel degelijk werkende. Om U een voorbeeld te geven: de moderne dans, ik bedoel de gewone dans, zoals onze pas de deux. Voorheen was en de muziek en de uitbeelding van het dansende paar een ineenvloeiing als het ware: de ronde samenvattende lijn was de uitdrukking ervan. Thans openbaart zich in de gecultiveerde dans zoowel als in de muziek waarop, of liever waartegen-in men danst, een tweeheid die elkander gelijkwaardig tegenover staat. Hiervan is de rechte lijn de beeldende uitdrukking.*

KD Maar een diagonaal is toch ook een rechte lijn? Daar hoeft je waarlijk toch geen



schuinsmarcheerder voor te zijn? Het is toch heerlijk toeven in de ciné-dancing van Aubette?

GV *Houd nu eens op over die diagonaal, garnaal! U doet mij bijna nog meer van woede trillen dan die Georges Vantongerloo en zijn valse regenboogkleurenladder. Als U niet uitkijkt, zullen toekomstige kunsthistorici onze niet zoo evenwichtige verhouding volledig opknoopen aan die diagonalen-kwestie!*

KD So what? Wat heeft U liever als historisch touw om Uw nek? Het ornament in de vorm van het speentje van de Dada-beweging, het statische karakter van Uw neoplasticisme, de diagonaal van Aubette of die handelsreiziger in christosofische citaten?

GV *Pardon, U bedoelt?*

KD Ik bedoel natuurlijk die wandelende tak van een Schoenmaekers.

GV *Mathieu! Alsof U niet een tijd lang zijn discipel bent geweest!*

KD Ik geef toe dat ook ik eenige tijd in zijn intellectuele nabijheid heb verkeer, maar uiteindelijk lees ik liever Kant of de krant dan passages als deze: "Het individu als 'particulier bewustzijn' is ontkenning van het universele bewustzijn: de mens is een 'ontkend Heelal'. De ontkenning van de relatie van tegendelen, die volslagen onvergelykbaar zijn (wat zich toont aan de asymmetrie van de mens gezien 'en profil'), openbaart zich aan gestaltelijke niet-verscheidenheid, namelijk aan de symmetrie van de menselijke gestalte (de mens gezien 'en face', als biologische vorm)." Dat is toch onbegrijpelijk, bovendien is die menselijke gestalte helemaal niet symmetrisch.

GV *De muziek is opgehouden. Onze dans is ten einde gekomen. Laten wij doorgaan met het maken van onverbidelijke kunstwerken onder het eenige motto dat wij met elkaar delen: "Het volstrekke leidt tot het asymmetrische."* [Noot 17.20]

[Noot 17.20: Potpourri en verbasteringen van \* Piet Mondriaan. Natuurlijke en abstracte realiteit, Dialoog en Trialoog over de Nieuwe Beelding. De Stijl. 1919-1920. In: Gedurende een wandeling van buiten naar de stad. Haags Gemeentemuseum. Den Haag. 1986. \* Shirley Hopps, John Coplans. O.c. p.116. \* M. Doorman. O.c. pp.155-203. Citaat van pp.160-161: "Het universele staat tegenover het individuele en dat betekent voor De Stijl tegelijkertijd een verwerping van het subjectieve en het gevoel. Daarmee zette deze beweging zich duidelijk af tegen het kort daarvoor opgekomen expressionisme. De universele benadering wilde ook individuele, contingente verschijnselen uitsluiten; derhalve waren ornament en eigenlijk ook de particuliere toevoeging uit den boze." Geen wonder dat er zo weinig bezoekers zijn bij deze expositie, Mondriaan past niet in de post-moderne Zeitgeist van de jaren negentig. \* D. Pieters. Rondom de schuine lijn. NRC Handelsblad 13/09/96. Recensie van Carel Blotkamp (red.), De vervolgjaren van De Stijl, 1922-1932. L.J. Veen. \* R.H. Fuchs. Kwaliteit (een bericht). In: Ooghoogte. Band II. Van Abbemuseum. Eindhoven. 1986, p.5. \* H. de Jager et al. Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers. Ambo. Baarn. 1992. \* K. Schippers. Dansen tussen gele diagonalen. NRC Handelsblad CS 09/06/95. \* B. van der Goen. Nooit meer Mondriaan. Bodoni. Baarn. 1994, pp. 27-28. \* L. Heyting. 't Is beroerd dat hij aan De Stijl is. Georges Vantongerloo's reis naar de kromme. NRC Handelsblad CS 13/12/96. Artikel n.a.v. expositie in Galerie Ronny van de Velde. Enkele citaten hieruit: "Net als andere Stijl-kunstenars ging Vantongerloo zich verdiepen in het boek *Beginselen der beeldende wiskunde*

(1916) van de Larense wijsgeer Matthieu Schoenmaekers, een door de theosofie geïnspireerd, pseudo-mathematisch gedachtenspinsel. Hij was enthousiast over Schoenmaekers' 'theorie der tegendelen' die hij 'schitterend' en 'van groot belang' noemde. Schoenmaekers betoogde dat de natuur is opgebouwd uit tegendelen als horizontaal-vertikaal, geest-stof, mannelijk-vrouwelijk, tegendelen die in evenwicht gebracht een harmonieuze eenheid vormen. Het weergeven van die eenheid, van de verborgen harmonie tussen alle verschijnselen, was de taak van de beeldend kunstenaar. Vantongerloo's overdreven vertoon van geleerdheid kon Van Doesburg en vooral Mondriaan tot razernij brengen. Dat bleek toen Vantongerloo in 1920 een kleurenleer lanceerde waarbij hij de zeven regenboogkleuren onderbracht in een kleurenladder, naar analogie van de toonladder in de muziek. Mondriaan, die nu juist had uitgevonden dat de universele harmonie het best door de drie primaire kleuren kon worden uitgedrukt en die er niet over peinsde om de grootte van de kleurvlakken op zijn schilderijen volgens de voorschriften van Vantongerloo te bepalen, liet hem weten dat hij zijn kleurkennis 'te geleerd' vond. Aan van Doesburg schreef Mondriaan boos dat Vantongerloo nu 'potverdomme' alle zeven kleuren gebruikte. 'Hij zet nu met zijn Belgische intellect een hulpstelsel op touw, met zijn gewone bewustzijn zit hij alles uit te rekenen. 't Is beroerd dat hij aan De Stijl is.'" \* Het bij elkaar graaien van een dialoog tussen GV en KD is misschien koddig, maar men kan ook op een andere wijze te ver doorslaan. Zie daarvoor Jan de Vries. Een ideaal als alibi. Vrij Nederland 23/11/96, pp. 89-90 die het volgende beweert: "De Stijl was, zoals alle avant-gardebewegingen, een vluchtig en steeds wisselend compromis dat tot doel had een marktaandeel te veroveren en te vergroten, concurrenten af te troeven of in te palmen. Het zoeken naar 'de idee' achter De Stijl, naar de ideële samenhang en de organische eenheid van de beweging is een even romantische als modernistische fictie." Zó plat en bont heeft geen enkele kunstenaar van De Stijl het ooit gemaakt!]

\*

Volstrekt helder. De danskwaliteiten van deze twee mastodonten zal hij snel vergeten, maar de conversatie heeft een diepe indruk op hem gemaakt. Knallende echo's daarvan zullen als stroboscopische effecten nog decennialang merkbaar zijn, zelfs de boventoon voeren. Maar wat onder een 'evenwichtige verhouding' moet worden verstaan of hoe 'asymmetrie' kan worden bereikt, daarover lopen al snel de meningen uiteen. Wat heet snel. Eerst opnieuw een Grote Oorlog, maar die wordt hier gemakshalve en vanwege de artistieke stagnatie in die jaren, overgeslagen.

\*

Asger Jorn (1914 - 1973)

Over de vergroting als middel tot differentiatie van moderne schilderijen. Als men een 'asymmetrisch' doek van Mondriaan reproduceert op klein formaat en in een groot aantal naast elkaar, zodat het een vlak vult, dan vloeien de afzonderlijke tekeningen samen tot een 'symmetrisch' geheel, gelijkend op een Schots weefsel, met de kenmerken van de oude clans. Wij zouden kunnen zeggen, dat de verdienste van Mondriaan daarin gelegen was, dat hij de details der Schotse weefsels tot hun recht deed komen door ze te vergroten, dat hij ze uit hun steeds identieke herhaling lichtte en hun ornament veranderde in een voorkomend verschijnsel: de asymmetrie. <Als men een doek van Mondriaan geheel wit overschildert, kan men op hetzelfde doek een geheel ander schilderij maken. Dat is zonder meer de verdienste van Mondriaan en de uitvinder van de witte verf> Dit terzijde gelaten, was de asymmetrie van Mondriaan in schijn niets

anders dan het naar voren brengen en losmaken van een detail in het geheel van een grotere eenheid. <Als dat de schijn was, hoe klonk dan het lied van het wezen, vraagteken> Deze methode was typerend voor de tijd; zij werd o.a. gebruikt door Fernand Léger wanneer hij in zijn doeken een, bijv. plantaardig, element vergrootte. Het 'tachisme' volgde de tegenovergestelde weg: wanneer men van verre een Schots weefsel bekijkt, wordt de structuur onzichtbaar en men ziet niet meer dan een vlak, met, in schijn, één enkele kleur. Dit optische verschijnsel gebruikten de impressionisten of de pointillisten om, door op een bepaalde manier kleine kleurvlakjes aan te brengen, een kleurig geheel te verkrijgen dat slechts op een afstand moest worden bekeken. Het tachisme heeft dit gemeen met het impressionisme, dat het een streven naar een optisch effect op een afstand uitdrukt, maar op een afstand die heel wat universeler of kosmischer is dan die welke de impressionistische schilder nodig achtte tussen zichzelf en zijn onderwerp. [Noot 17.21] <Als een schilderij van Mondriaan naar de maan wordt gevlogen, zal spoedig daarna op de aarde worden ontdekt dat er rechthoekige kraters op de maan te zien zijn>

[Noot 17.21: Asger Jorn. Tekstfragmenten uit "Pour la forme. Ebauche d'une méthodologie des arts", gepubliceerd in 1958. In: Catalogus nr. 371. Stedelijk Museum Amsterdam. 1964. Naar aanleiding van de expositie van 11/12/1964 t/m 25/01/1965.]

<Maar hoe schildert deze myopische kunstenaar zelf, vraagteken> Of all the CoBrA painters with the exception, perhaps, of Appel, Jorn represents the most extreme reaction against concrete art's principles of order and harmony (i.e. alle geometrisch abstract werkende nazaten van Mondriaan en Van Doesburg, zoals Josef Albers, Max Bill en Richard Paul Lohse). Whereas Appel establishes a certain control through his representation of an explicit face or figure, Jorn's paintings at first glance have the impact of Ruskin's epithet concerning Whistler – a pot of paint flung in the face of the public. Using largely undiluted primary colors with blacks, whites and greens, Jorn smears, slashes, and drips the paint in a seemingly uncontrolled frenzy. Yet the control, established in large, swinging, linear movements, and asymmetrically balanced color shapes, is still sufficient to bring a degree of order out of chaos while not diminishing the explosive fury of the abstract expression. [Noot 17.22] <Altijd maar weer controle en orde. Zijn er chaos-profeten onder kunsthistorici. Vraagteken>

[Noot 17.22: H.H. Arnason. A History of Modern Art. Thames and Hudson. London. 1969, pp. 563-564.]

\*

Waar Jorn, daar Appel. Waar Appel, daar worm.

\*

Karel Appel (1921)

"Ik verafschuw alles wat riekt naar 'temperament', 'inspiratie', 'heilig vuur' en alle attributen van het genie waarachter de ongeordende geest schuilgaat." (Citeert Theo van Doesburg in het laatste nummer van De Stijl, januari 1932, gebaseerd op dagboek-aantekeningen van 2 oktober 1930). Onvervalst fundamentalistisch calvinisme klinkt door in deze hartekreet van een van de invloedrijkste avant-gardekunstenaars van tussen de wereldoorlogen. Hij was in staat elk vrolijk vlammetje van een voorzichtig opblaaïend heilig

vuur persoonlijk te doven in het koude water van het modernisme. Op historische gronden bleek de Nederlandse geest ontvankelijk voor de boodschappen van dominees als Van Doesburg. Niet alleen de kunst en de architectuur raakten erdoor betoverd – voor zover zo'n esoterisch begrip hier op zijn plaats is – vooral ook de toegepaste kunsten, de binnenhuisarchitectuur, de kunstnijverheid, de industriële vormgeving, de typografie moesten eraan geloven. Het laatste is letterlijk bedoeld: modernisme en functionalisme werden door de culturele voorhoede tot een godsdienst verheven. Spoedig viel in de binnenhuizen geen heilig vuur, geen temperament en geen ongeordende geest meer te bekennen. Toen kwam Karel Appel. De door de erfenis van De Stijl betugelde burgers schrokken zich een hoedje. Pas bekeerd tot het o zo verantwoorde modernisme moesten zij zich ineens de felgekleurde, barbaarse fantasiewereld van een stelletje halve wilden laten welgevallen. Maar na van de eerste schrik te zijn gekomen, herkenden zij in die aandoenlijke, bijna kinderlijk emotionele schilderijen de tegenpool van het calvinisme die warempel ook nog in de Nederlandse geest aanwezig bleek te zijn. Kijk maar naar de schilderkunst in de zeventiende eeuw: de uitbundige, carnavaleske huiskamerbeelden van Frans Hals en Jan Steen tegenover de strenge, ingetogen schilderijen van Pieter Saenredam en Jan Vermeer. Toen deze ontdekking eenmaal was gedaan, konden wij ons met een gerust hart met de kunst van Cobra verzoenen. Op den duur bleek de sterke decoratieve kracht van Cobra in staat alle sociale lagen te doorboren. [Noot 17.23] <Is dat als compliment bedoeld, vraagt de kunstminnaar die snob werd uit louter anti-snobisme>

[Noot 17.23: Max van Rooy. Carnaval en calvinisme. Over het kunstproject van Komar en Melamid. NRC Handelsblad Profiel 13/03/97.]

\*

Francis Bacon (1909 – 1992)

Bacons werk staat bekend als onrustbarend en afstotend. Gewelddadig en nihilistisch. En het is waar dat de lijven op zijn schilderijen nooit zinnelijk zijn of verheffend, eerder confronterend omdat ze het menselijk verval tonen en de kwetsbaarheid. Bacon zei dat hij alleen “de bruutheid van de feiten” weergaf. Doeken wilde hij schilderen die “het zenuwstelsel raakten met het rauwe geweld van het leven zelf”. Dat die aanpak soms op weerzin stuitte toont een bekende uitspraak van de Britse ex-premier Margaret Thatcher. Zij noemde Bacon “die afschuwelijke man die afzichtelijke schilderijen maakt.” Maar het etiket van existentialistische zwartkijker doet geen recht aan de klassieke schoonheid en verbluffende kleurenpracht van zijn werk. Zelfs het onrustbarende drieluik waarop hij de zelfmoord van zijn geliefde George Dyer weergeeft aan de vooravond van Bacons eerste buitenlandse overzichtstentoonstelling in Parijs, ademt evenwicht en kalmte door de strakke compositie. Hoe schokkend het ook is om het verwrongen, naakte lijf van Dyer op een wc-pot te zien hangen (links) en in een wasbak te zien kotsen (rechts), het geheel is eerder sereen dan macaber. Geruststellend is de symmetrie van het drieluik: de wijkende deurposten, de electriciteitsdraden en de lichtknoppen aan weerszijden van de buitenste doeken. Ontroerend is op het middelste doek het lichtpeertje dat bungelt boven het ontzielde gezicht. [Noot 17.24]

Ernstig misverstand. De sereniteit van Bacon. Die wordt waargenomen door hooguit één van de honderden sensoren van het facetoog van een insect, verkerend aan de rand van het bestaan. Want in het centrum schroeit wel degelijk Dyer, dynamiet, dynamiek; de asymmetrie van zijn leven. De rust van de achtergrond, de ruimte waarin de geschilderde personen verkeren, de symmetrie van lichtknoppen is net zo misleidend als tegeltjes in

gaskamers en stijlovereenkomsten tussen de geometrisch gevormde hutten van Hutu's en Tutsi's.

Voetnoot in de kunstgeschiedenis. Op een regenachtige avond loopt hij door Dublin. Aarzelend asfalt weerkaatst het licht van ongevoelige lantaarnpalen. Oude klinkers schijnen door het dunne, afbrokkelende wegdek. Kijk maar, hij neemt meer waar dan hij ziet. Op een willekeurige plek staat hij stil, hij kijkt naar de huizen. Ergens hangt een gedenksteen. Hier is Francis Bacon geboren. Het is stil in de straat.

[Noot 17.24: Dick Wittenberg. Sereen vlees in het slachthuis van het leven. Adembenemend overzicht van Francis Bacons schilderkunst in Londen. NRC Handelsblad 07/02/98. Wittenberg refereert aan Triptych. May-June. 1973. Oil on canvas. Each panel 198 x 147,5 cm. Mr and Mrs Saul P Steinberg Collection. Zie o.a. Michel Leiris. Francis Bacon. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1987. Nr. 84. Voor de oplettende lezer: vanwege de onderlinge verwijzingen tussen De Stijl en Cobra en de unieke positie van Bacon is de eerder geboren Bacon hier na Jorn en Appel geplaatst.]

\*

Elsworth Kelly (1923)

De tentoonstelling in Londen is chronologisch opgezet en laat zien hoe Kelly's schilderkunst zich ontwikkeld heeft via een reductie van de vorm en een vergroting van de schaal, naar de latere doeken in de vorm van parallellogram, trapezium of asymmetrisch uitgerekte rechthoek. En weer later naar de beweeglijke doeken met hun ruime curven. Amerikaanse kunst is koel, gebouwd uit sterke, elementaire vormen, heeft grote dimensies, is recht-door-zee en vol van zelfvertrouwen – zoals bijvoorbeeld de kunst van Donald Judd, Carl Andre en Sol LeWitt. Kelly beantwoordt hier maar ten dele aan, en zelf zegt hij dan ook: "I had to fight the Minimalist label a little bit." Zijn schilderijen zijn niet berekend en hebben geen module. Ze worden helemaal bepaald door de intuïtie: de keuze van kleur en van intensiteit, de verhouding van horizontaal en verticaal, van curve en diagonaal. Er is een suggestie van diepte en van perspectief. [Noot 17.25]

[Noot 17.25: Janneke Wesseling. Harteklop in rood. Overzichtstentoonstelling van Ellsworth Kelly in de Tate Gallery. NRC Handelsblad 27/06/97.]

\*

Intermezzo. Symmetrie en symmetrische bewegingen kunnen alleen kunst opleveren door een aanvullende ingreep post mortem, een zelfdestructieve asymmetrische correctie, in elk geval niet door het koesteren van de eerste indruk die ze oproepen of door hun veronderstelde intrinsieke waarde. Wie hebben die ingrepen in het eigen werk niet op kunnen opbrengen. Namen doemen op. M.C. Escher, Victor Vasarely; groot publiek, veel ambacht, weinig kunst. Bridget Riley, Agnes Martin, Dan Flavin; lonken naar erkenning, maar eindeloos saai. Josef Albers, Carl Andre, Brice Marden, Daniel Buren; twijfelgevallen. Donald Judd, Robert Mangold, Richard Long; verkeerden, evenals veel anderen die het uiteindelijk slechter is vergaan, enige tijd in de gevarenzone maar hebben bijtijds een luctor et emergo gevonden.

\*

Frank Stella (1936)

Motivated by a desire to achieve a truly abstract pictorial space, Stella chose a rigorously symmetrical pattern because, he said, it "forces illusionistic space out of the painting at a constant rate." [Noot 17.26] When I painted over landscape-derived abstract painting with a rigid symmetrical pattern I made paintings which successfully cancelled out their origins. Others had done what I had done, but they weren't able to hold the line. I saw in front of me a system which would guarantee the exclusion of painterly gestures which in seemingly abstract painting always brought the ghost of figuration with them. Or, at least that is what I hoped would happen. [Noot 17.27]

Stella heeft aanvankelijk symmetrische patronen nodig om zijn angst voor een revival van figuratieve kunst, die schimmen uit het verleden, te overwinnen, om zelf verder te kunnen, om een eigen publiek te creëren. Zijn schilderijen uit die tijd, zoals Getty Tomb (1959), Luis Miguel Dominguin (1960), Telluride (1960/61), Ophir (1960/61), Lake City (1960/61), Creede II (1961) [Noot 17.28], zijn ondanks hun symmetrie indrukwekkend, streng, sereen zelfs, maar ook saai en taai, ondanks hun prozaïsche titels. Maar kijk aan. Een kunstenaarsleven kan lang genoeg zijn om bijtijds een fatsoenlijke fractie fragiele frivoliteit toe te staan en zodoende een nieuwe schilderijstijl te ontwikkelen. Zie daar: Leblon I (1975), een schilderij waar een hoek van negentig graden zich niet thuis zou voelen, een schilderij waar inkepingen en uitsteeksels over elkaar heen duikelen, een schilderij waar het zwart van de jaren vijftig en zestig is verjaagd door blauw, groen en rood, een schilderij waar, let op, zonder al te veel losbandige fantasie, een zee, een zeelucht, een zeehorizon in is te herkennen, een extreem asymmetrisch schilderij. [Noot 17.29]

[Noot 17.26: Mark Rosenthal. *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. Guggenheim Museum. New York. 1996, pp. 289-290.]

[Noot 17.27: Frank Stella. O.c. p. 26.]

[Noot 17.28: Zie o.a. Lazlo Glozer. *Westkunst*. DuMont Buchverlag. Köln. 1981, pp. 458-459; M. Tuchman (ed.). *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art. Abbeville Press Publishers. New York. 1986, p. 54; Rosenthal. O.c. p. 289. Het kan geen toeval zijn dat Stella een vroege voorloper van deze schilderijen, *Delta* (1958), nooit heeft verkocht, 'Collection of the artist', hier is nog de hand van de meester zichtbaar die de stevige lijnen heeft geschilderd, hier druipt het zwart nog over het grijs, hier varieert nog de afstand tussen de lijnen, hier is de compositie nog asymmetrisch.]

[Noot 17.29: Frank Stella. O.c. p. 34. Een nog extremer voorbeeld is *The Chase* (1989), zie Rosenthal. O.c. pp. 163, 170-171: In 1966, he stopped deriving the colored forms strictly from the literal scape of the canvas. Stella's subsequent work, in a dazzling variety of series, has displayed a growing compositional complexity, as can be seen in *The Chase*, 1989. High-key color and a vocabulary of forms derived from the tools of architectural drafting - including French curves, protractors, and templates, have often been at the core of his increasingly dramatic art. In recent years, Stella has stressed a more spatial approach to abstraction, either literally in reliefs or illusionistically in paintings.]

\*

Robert Ryman (1930)

Hoort Ryman hier thuis. Wat te zeggen van Ryman. Zoiets als dit.

Ryman is de meester van de beperking. Sommigen beschouwen hem als de laatste grote schilder van het modernisme, en misschien is hij dat ook wel. Met een haast religieuze gedrevenheid zoekt hij naar de essentie van de schilderkunst, en onvoorwaardelijk wijst hij alles wat daar van afleidt - in de eerste plaats illusionisme - af. Ryman schildert de verf. Ryman vermijdt de vorm, en zijn werk staat nergens model voor. Het verwijst naar niets dan naar zichzelf. De concentratie en toewijding waaruit zijn schilderkunst ontstaat zijn bijna tastbaar. Hierin schuilt ook de schoonheid ervan, hieraan ontleen zijn schilderijen leven: een rijke textuur, een lumineuze straling. [Noot 17.30]

Of dit.

It takes courage and naïveté to think of composition as entirely dedramatized, as deprived of its tragic base; it takes courage and naïveté to think man is so immune to metaphysics, illusionism, transcendence, that composition could be allowed full reign on a canvas without tragedy, without identification, without the imaginary piercing of the surface; that one could admit the old compositional device of various contrasts (of shapes, of textures, of tonal values, etc.) without creating an image. But this courage and this naïveté are Ryman's strength, his openness in front of the world, just as they were the key to Robbe-Grillet's aesthetic. I'll leave the last word to this latter writer: "Like the worker who has laid down the hammer he no longer needs, we again find ourselves confronting things. To describe that surface means no more than that: to constitute this externality and independence." [Noot 17.31]

Nee, daar gaat het deze keer niet om. Wat dan wel. Ryman als grapjas, Ryman als onopvallende loochenaar van het symmetrische vierkant. Kijk maar: J. Green, 1968 (2.1 x 2.13 m), Institute, 1981 (160 x 152.4 cm), Associate, 1981 (151.8 x 147.3), Range, 1983 (131.4 x 121.3 cm), Alternate, 1988 (120.7 x 122 cm), Correspondent, 1989 (330.2 x 320 cm), Context, 1989 (297,2 x 281,9 cm), Locate, 1989 (50.8 x 48.2 cm), Tribune, 1989 (78.7 x 63.5 cm), Initial, 1989 (60.3 x 58.4 cm), Account, 1990 (337 x 320 cm), Assistant, 1990 (279.4 x 266.7cm).

Wenken voor de gelukkige bezitter van een Ryman: "Voorkom dat een te laag opgehangen schilderij, bijvoorbeeld boven de bank, slechts ten dele zichtbaar is door de hoofden van de personen op de bank. In dat geval kan het schilderij beter wat hoger of naast de bank worden opgehangen. Er zijn meubelopstellingen waarbij een symmetrisch opgehangen schilderij goed harmonieert. In het algemeen geldt echter dat een schilderij beter niet precies in het midden kan worden opgehangen. Door een asymmetrische opstelling ontstaat meer spanning in de ruimte." [Noot 17.32]

[Noot 17.30: Janneke Wesseling. Een leven dat nergens model voor staat. Couplet IV in het teken van de abstracte schilderkunst. NRC Handelsblad 03/03/95.]

[Noot 17.31: Yve-Alain Bois. Surprise and Equanimity. In: Robert Ryman. New Paintings. April 6 - May 10, 1990. The Pace Gallery. New York. 1990. Bevat ook het volgende smakelijke citaat: 'And any connotation that might seem relevant is unwanted. For one of the paintings in this exhibition, he had chosen the title *Source*. When I pointed out to him not only the "fundamentalist" overtone of such a word [purity, origin, etc.] but also its art historical background [Ingres, Courbet], he retreated, horrified, and dropped this title.']

[Noot 17.32: Asymmetrisch is spannender. In: Oog. November 2002, p. 27.]

\*

Ger van Elk (1941)

Van het autobiografische via het persoonlijke en het biografische naar het algemene en de uitdaging.

In zijn grot hangt al jaren een kunstwerk, streng, regelmatig, humoristisch, twee vierkanten, elk vierkant verdeeld in twee driehoeken, berg en zwerk wisselen elkaar af, foto en door zeefdruk verbeelde foto wisselen elkaar op dezelfde wijze af, twee maal twee is vier.

Two-sidedness, occasionally in the form of duality, is one of the constants occurring in many different guises in Ger van Elk's work. In his early work it forms a contrast to established situations. Duality is staged in the two-part pieces inspired by cliché-like press photographs of statesmen meeting on the same level, in which Van Elk's diplomats alternately converse with an invisible person at the left and right (series from *The Symmetry of Diplomacy*, 1971). [Noot 17.33]

In verontrustende fotowerken als de *Symmetry of Diplomacy* en *Missing Persons* bracht Ger van Elk de poses in kaart van de machthebbers die met elkaar aan de salontafel zitten. Deze kunstwerken maken op een geraffineerde wijze zichtbaar dat er iemand is weg-geretoucheerd. Een vorm van geschiedvervalsing die ook in de voormalige Sovjet-Unie werd toegepast op figuren die in ongenade waren gevallen. Van Elk benadrukte de mystificatie en de daaruit voortvloeiende psychologische spanning door de in scène gezette foto's subtiel met verf te bewerken. In deze foto's trad hij ook zelf op, vermomd als diplomaat. Het onderwerp van de serie stoelt op een persoonlijke ervaring van de kunstenaar. Als twaalfjarige had hij tijdens de afwezigheid van zijn moeder en pleegvader een kastje geïnspecteerd. Hierin vond hij vakantiekiekjes waarvan een stuk was afgeknipt of waaraan een hoofd ontbrak. Zijn moeder was er op te zien maar zijn vader bleek er uit te zijn weggeknipt. [Noot 17.34]

An asymmetrical childhood is an artist's goldmine.

Zoek de overeenkomsten in de schilderkunstige ontwikkeling van Stella en Van Elk.

[Noot 17.33: Wim Beeren: Ger van Elk. In: Ger van Elk. *La Biennale di Venezia 1980*. Visual Arts Office for Abroad. Amsterdam. 1980, p. 12. Ger van Elk: een zeldzame combinatie van brillen en grappen, getuige ook de volgende omschrijving: "Landscape: the only element in nature that is not symmetrical."]

[Noot 17.34: Betty van Scharrel. De cactus scheren. Artikel naar aanleiding van de expositie in het Kröller-Müller Museum. *NRC Handelsblad* 28/06/96.]

\*

Het einde van dit hoofdstuk tekent zich af op de ijsvloer. Voor de Canal Plus-kijkers een resumé van het voorafgaande in de vorm van een verwijzing naar het achtste hoofdstuk.

\*



Emo Verkerk (1955)

Een goed portret is nooit symmetrisch, eenvoudigweg omdat geen gezicht dat is. Portretschilders die allereerst willen dat het portret lijkt, al is het op de voorstelling die de geportretteerde zich met het oog op de burens wenst, hebben daar geen weet van. Hun evenwichtige schoonheidsideaal dwingt tot absolute symmetrie: de linker helft moet een exacte kopie zijn van de rechter. Maar een portretschilder die het schilderen al kijkend en zich verbazend heeft geleerd weet wel beter: de helften van een gezicht, althans van een interessant gezicht, zijn nooit elkaars spiegelbeeld: als hier een oogje wordt dichtgeknepen kan het andere tegelijkertijd bol staan van verbazing; als de ene mondhoek als een snorpunt omhoog krult kan de andere wegzakken in lethargie; als het voorhoofd links rimpelt van het zwaar verantwoordelijke denkwerk kan het zich rechts zorgeloos als blanke babyhuid ontspannen. Bij een interessant gezicht weet je het nooit zeker. Het lijkt alsof het zich permanent met meerdere dingen tegelijk bezig houdt. En dat is natuurlijk ook zo: valt het linker oog verzadigd dicht, het rechter kan nog barsten van de honger. De zintuigen werken nu eenmaal ononderbroken, maar - althans vrijwillig - zelden onder één commando en doelgericht, doorgaans is dat wat hun aandrijft hoogst gemengd. Daarom bestaat een interessant gezicht altijd uit meerdere gezichten tegelijk. Een interessant gezicht is er een waarvan de verschillende delen telkens nieuwe relaties met elkaar aanknopen, spontaan en weinig duurzaam; het is er ook een waarvan zich geen duidelijk herinneringsbeeld vormt, maar dat hoogstens in fragmenten overleeft, de lijn van een jukbeen, de zijkant van de neus, fragmenten die zich soms in flits, op een plaats, op een moment dat je er niet op bedacht bent, tot een gelukkige constellatie van het vergeten gezicht verdichten. [Noot 17.35]

Vooral in zijn drie-dimensionale portretten, zoals dat van James Joyce, heeft Verkerk aan die fragmenten meer dan voldoende om een gezicht, een persoon, een kunstenaar, een oeuvre te laten zien. Overigens moet de these van de niet-duurzame herinnering op een misverstand berusten, voor zover zich dat verschijnsel voordoet is dat vooral het gevolg van een tekortschietende geheugencapaciteit, bij een symmetrisch gezicht hoeft immers slechts de helft te worden onthouden om zich toch op elk willekeurig moment een geheel gezicht te kunnen herinneren.

[Noot 17.35: Cyrille Offermans. Droom van een portret. Bij het schilderwerk van Emo Verkerk. In: Emo Verkerk. Stedelijk Museum Amsterdam. 1988, pp. 4-5.]

\*

Jos van Merendonk (1956)

Tot slot: de ware nazaat van Mondriaan en Ryman. De spannende wandeling over de lange bergrug. Links het ravijn van de vanzelfsprekendheid, een schilderij is een grid is een kunstwerk. Rechts de afgrond van de monochromie, het lege schilderij, de artistieke blokkade, de stille kerker van het niets dat het (heel)al omvat. [Noot 17.36]

Het voorbeeld van de methode van Lévi-Strauss om de onderliggende tweepolige structuur van een mythe bloot te leggen is niet toevallig gekozen. Jos van Merendonk hanteert bij het maken van zijn schilderijen een vergelijkbare werkwijze. Een formele beschrijving van ieder schilderij en van de overgangen tussen groepen schilderijen in de afgelopen vijf jaar bestaat uit het benoemen van binaire opposities, die in hun contrasten de symmetrie van het vierkante vlak opheffen en een picturale ruimte in het schilderij vestigen. Het intuïtief

tekenen met houtskool staat tegenover het weloverwogen schilderen met kleur, transparant en helder of ondoordringbaar en pasteus. [Noot 17.37]

[Noot 17.36: Weggestopt in een noot, want ze verdient niet meer, maar toch belangrijk om kennis van te nemen, al is het maar om zich die bergrug voor te kunnen stellen. Anna Tilroe. Niets wrikt, niets wringt. Geruststellende Nederlandse kunst op Couplet III. NRC Handelsblad Cultureel Supplement 21/10/94: Fluweelzacht. Het is waar, de abstracte schilderijen van Jos van Merendonk (1956) links van de erezaal zijn delicaat. Het groen, want ze zijn alle groen, mag geen grasgroen heten, daarvoor is het te artificieel, maar het zal niet gauw storen. Trouwens, niets aan deze schilderijen zal beroering wekken. Van Merendonk weet hoe hij aan een schilderij een huid kan geven die allerlei gevoeligheden uitdrukt, van fluweelzacht en omfloerst tot schurend en opengekrast. Hij weet hoe hij met fijne en grove lijnen en rasters het platte en diepe virtuoos kan bespelen. Niets wrikt, niets wringt, alles is af. Het beeld heeft genoeg aan zichzelf. Een dodelijke geruststelling. Einde citaat. Nota bene: Jos van Merendonk is een pseudoniem van een zekere Dirk-Jan Boekhorst.]

[Noot 17.37: Bert Jansen. Jos van Merendonk Schilderijen/Paintings. Galerie Van Kranendonk. Den Haag. 1988. Voor het opheffen van de symmetrie van het vierkant kan Van Merendonk natuurlijk ook te rade gaan bij Ryman. Wie dat ook moet doen, is Ben Akkerman. Zie Betty van Scharrel. Een benadering van het paradijs. NRC Handelsblad 03/02/95. Interview met de kunstenaar naar aanleiding van de expositie in het SMA: Het vierkant is de grootste opgave. Op een gegeven moment heb ik het vierkant genomen en ik ben er nooit meer van afgeweken, behalve dan in de schilderijen met de wybertjesvorm. Het is bijna ziekelijk, denk ik soms. Ik heb ontdekt dat een klein schilderijtje in een grote ruimte zeer aanwezig is wanneer het een vierkant is, mits het een goed schilderijtje is natuurlijk. Aan de onaantastbaarheid van Mondriaan zou ik niet durven tornen, maar ik begrijp niet dat hij nog zo lang staande formaten heeft gebruikt. Dat worden al gauw van die indelingen. Als Mondriaan met het vierkant werkt, is hij voor mij veel sterker.]

\* (17.4)

Het licht in de grot dooft. Tijd voor een volmaakte slaap.

\*

Zijn slaap blijkt minder volmaakt dan verwacht. Een droom stijgt op vanuit zijn tenen, kruipt langs zijn benen en rug omhoog en verovert zijn hoofd, infiltreert zijn geest en elke hersencel, hij probeert zich los te rukken van iets, een gedachte, een beeld, een visioen, maar het is tevergeefs, telkens wordt hij weer teruggezogen naar dezelfde plek, hetzelfde nulpunt, een plek waar hij wordt ondergedompeld in een enorme stroom wit licht, licht dat hem niet alleen verblindt maar ook bevriest, hem volkomen willoos maakt, hem in een staat brengt van bewegingsloze paniek, hij staart om zich heen, hij staat in het geografisch middelpunt van de KunstRai, van het Stedelijk Museum, van Centre Beaubourg, van het Museum of Modern Art, van de Documenta, hij is zijn plattegrond kwijt, het overzicht, zijn verlanglijst, zijn smaak, wat vindt hij <niet> mooi, wat heeft <niet> zijn belangstelling, wat wil hij <niet> <zien, kopen>. Om te voorkomen dat hij voor altijd in het zwarte gat van de twijfel valt, moet hij de rode draad van zijn droom zien te doorbreken. Maar hoe. Dertien manieren om de KunstRai te overleven en de eigen smaakpapillen in tact te houden . \* Sterf! [Noot 17.38] \* Bezoek alleen de stands met een even nummer. \* Word staatssecretaris van Cultuur, die bezoekt toch nooit de KunstRai. \* Koop vóór de opening alle kunstwerken

en sla ze op in een pakhuis. [Noot 17.39] \* Bezoek alleen de stands met een priemgetal. \* Houd consequent één oog dicht, bij voorkeur met een houten pollepel zoals vroeger de schoolarts deed. Kunstenaars beroepen zich vaak op het conceptuele gehalte van hun werken en doen meestal zelf beide ogen dicht tijdens de schepping van hun meesterwerk onder het motto: god zegen de greep. \* Trek goede gymschoenen aan en loop alle dagen van de expositie, van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat, de naar beneden gaande roltrap omhoog, of de omhoog gaande roltrap naar beneden, en schreeuw luid en duidelijk: ik wil een paternoster, ik wil een paternoster! \* Krijg een hartaanval bij de detectiepoortjes bij de ingang en laat je echtgenote dan wel weduwe dertien jaar procederen voor smartegeld. \* Word zelf kunstenaar, dan kan je het verkopen aan je galeriehouder overlaten en zelf lekker thuis blijven. \* Neem een krat bier mee onder de arm en word elke dag vrolijk dronken in het armzalige restaurant \* Kijk niet naar kunstwerken, maar concentreer je volledig op vrouwen tussen 29 en 53 jaar die in het zwart zijn gekleed, stel hen enkele essentiële vragen en registreer deze nauwkeurig. \* Blijf thuis en verkondig luid dat er ná de Pieta, de Mona Lisa, de Zonnebloemen, het Zwarte Vierkant niets is gemaakt dat de moeite van het bekijken waard is. \* Schilder een piepkleine rode kabouter met een Dracula-gezicht op elk kunstwerk. \*

[Noot 17.38: Voor dezelfde aanpak kiest Tuli Kupferberg. 1001 Ways to Live Without Working. Grove Press. New York. 1967. Zijn eerste methode is "Die" <sterf> en zijn vier-en-veertigste "Buy day old bread the day before & sell it as *very fresh* day old bread, i.e. at a premium". Voor een heel ander levensmotto, zie Frans de Haan. Station Almhof. Leiden. 2003.]

[Noot 17.39: Hoe kunnen die gebroeders Chapman nu jeremiëren over het verlies van hun kunstwerk bij de brand die een groot deel van de Saatchi-collectie heeft vernietigd. Dat kunstwerk heette immers 'Hell', dan moet een openbare verbranding toch als een godsgeschenk worden aanvaard ...]



## Entr'acte 18

Woordinformatie :	◆ symmetrie
Afbreekregel	sym•me•TRIE
Uitspraak	si (e) m -
Grammatica	de (zij)
Omschrijving	evenredigheid van bouw, bijv. doordat links en rechts in spiegelbeeld zijn
Samenstelling	symmetrieas Symmetrievlak [Noot E.18]

[Noot E.18: Prisma Elektronisch Woordenboek NEDERLANDS. (c) Spectrum AND Software. 1990.]



18

**NESCIRE QUAEDAM MAGNA PARS SAPIENTIAE EST**

\* (18.1)

Hij staart naar zijn verzameling, oogst, vangst, vondst. Imposant, voedzaam, rijk geschakeerd, evident. Ontelbare keren heeft hij zijn net uitgeworpen, onvermoeibaar. Toch komt de vraag op. Is dit het. Soms denkt hij het te weten en wil hij zijn museum vol trivia asymmetrica openen, maar dan beheerst hij zich, hij is immers te verlegen om de inventaris van zijn museum als ware het een pamflet of manifest vanuit de dakrand voor te lezen aan flauwvallende mussen, hij is te goed opgevoed om een ander een geweten te schoppen, zijn lichaam te statisch voor een overwinningsdans en zijn hoektand te stomp om tot op het bot door te bijten. Hij kijkt uit het raam. Maar er komt deze keer geen raaf langsgevlogen met het antwoord. Waar wil hij naar toe. Waar is zij. Wat wil hij weten. Wat vindt zij. Is er een als zodanig waarmee hij de vloer kan aanvegen of innig door hem kan worden omhelsd. Wat weet hij. Wat te doen.

\* (18.2)

Spiegeltje, spiegeltje aan de wand, wie heeft de meest asymmetrische bakkebaarden van het land. Via het goede antwoord op de verkeerde vraag naar het onbekende antwoord op de juiste vraag.

\*

Alle personages zitten opgesloten in het compositorische schema van de 'spiegelfuga'; elke stap die zij zetten past in dit door de schrijver geconstrueerde verband. Dat heeft ingrijpende consequenties voor hun persoonlijkheid, die alleen lijkt te bestaan voor zover de compositie er behoefte aan heeft. Hartkamps hoofdpersonen zijn theatrale figuren; zijn boek is een zorgvuldig gecomponeerd toneelstuk in romanvorm. Spannend en meeslepend zolang als het duurt, want Hartkamp weet uit ervaring hoe je een toneelstuk moet schrijven, maar na afloop houdt de lezer niets anders over dan een fraaie structuur, een wonder van symmetrie waarin de personages volledig zijn opgelost. Dat ze ook nog een bestaan zouden kunnen hebben buiten de spanningsbogen van de roman, is ondenkbaar geworden. Terwijl in Vestdijks essay 'Het pernicieuze slot' al het volgende is te lezen: 'In een streng geconstrueerde roman is alles wetmatig als in een mechanisme met elkaar verbonden, wat zijn onmiskenbare voordelen heeft; maar de ontknoping, de ontspanning, waarop al die in elkaar grijpende factoren aandringen, brengt vaker teleurstelling dan verlichting, al was het alleen maar omdat in de kunst de spanning nooit zo hoog opgevoerd kan worden als in het werkelijke leven, behalve dan bij de primitieve lezer, die met zijn helden meejubelt, -weent, -sneeft.' [Noot 18.1]

[Noot 18.1: Arnold Heumakers. Twee vrienden en een vrouw. de Volkskrant 22/10/93. Recensie van 'Flitslicht' van Martin Hartkamp. Bert Bakker. 1993.]

\*

Eerst lijkt alles in harmonie met de centrale stelling van zijn pamflet: geconstrueerde symmetrie, op zich al zwemmend tussen pleonasme en tautologie, is een belediging voor de inventiviteit van de wakkere waarnemer en bovendien dermate kunstmatig dat elke poging om personages aan te kleden met vlees en bloed bij voorbaat tot mislukken is gedoemd. Aan het eind echter, wanneer het zwaard van Damocles al aan zijn laatste beweging begonnen lijkt te zijn, blijkt het oordeel, gebouwd op Vestdijks onverbiddelijke argumentatie, een afleidingsmanoeuvre. Is het niet de taak van 'goede kunst' om 'het



werkelijke leven' in spanning naar de kroon te steken, te overtreffen. Hij legt opnieuw een mondvul symmetrie op de weegschaal.

\*

Specialisatie teistert iedere wetenschap. Wie ziet nog de grote lijnen? Symmetrie is zo'n grote lijn in de natuurwetenschap. Het streelt ons oog als we – in gedachten – een voorwerp kunnen verdelen in twee helften die elkaars spiegelbeeld zijn. Een appeltaart heeft ook door zijn perfecte ronde vorm zijn schoonheid. Vaak is de meest symmetrische uitwerking van een praktisch probleem ook meteen de gunstigste. Het wiel functioneert het best in zijn meest harmonieuze vorm: die van een cirkel. Regendruppel en zeepbel zijn bolvormig. De bol is het meest perfecte symmetrische lichaam. Waarom kom je geen regendruppel tegen in de vorm van een dobbelsteen? Omdat de natuur liever lui dan moe is, en het instandhouden van de rechte hoeken van de waterdobbelsteen haar te veel inspanning kost. Streeft de natuur naar de grootst mogelijke symmetrie? In ieder geval doen de natuurkundigen dat. De fysici hebben een fantastisch staaltje geleverd in de jaren twintig. Ze hebben een superieure theorie ontwikkeld, de 'quantumtheorie', waarin de wereld symmetrischer wordt voorgesteld dan zij wordt waargenomen. Het lijkt wel of wij naar de wereld kijken door een gebroken spiegel. De natuurkundigen noemen dit voorkomen van minder symmetrie dan zij verwacht hadden 'gebroken symmetrie', een van de allerbelangrijkste overkoepelende begrippen van de huidige natuurkunde. [Noot 18.2]

[Noot 18.2: Ad Lagendijk. De gebroken spiegel. de Volkskrant 11 september <een dag waarop jaren later vele spiegels zullen sneuvelen> 1993.]

\*

De toevoeging 'fantastisch' aan 'staaltje' moet hier blijkbaar letterlijk worden opgevat. Fysici spellen ons, goedgelovigen, argelozen, maar wat op de mouw. Fysici en aanvankelijk ook schrijvers en andere knutselaars aan een of ander universum veronderstellen meer symmetrie dan aanwezig is, creëren meer symmetrie dan mogelijk is, meer dan de wereld kan verdragen. Waar fysici zich steeds hardnekkiger hebben verbonden aan dit obscurantisme, zijn kunstenaars een dwaaltocht gestart om zich te ontworstelen aan dit korset van voorspelbaarheid. Tot wat heeft dat geleid, vraagteken. Van het ene uiterste naar het andere, de nieuwe canon van verhalen en romans met een 'open einde', waarbij de waarnemer telkens ruw het museum wordt uitgeschopt richting universum nog voordat de laatste zalen zijn bezocht. Is dat de vooruitgang die hij voor ogen had. Of is het compositorische luiheid, of artistiek onvermogen, of een logisch uitvloeisel van het politieke klimaat van een koude oorlog waarvan de afloop lang ongewis is gebleven <die oorlog duurt nog altoos voort, homo homini lupus>. Is de literatuur veranderd na de val van de muur, na nine-eleven, na het huwelijk van Willem Alexander. Al eerder bleek aan het 'open einde' nog een overtreffende trap te kunnen worden toegevoegd, het 'open begin', waardoor protagonisten doelloos door het papieren leven fladderen, van niemandal naar nergenshuizen, willekeurige selecties uit imaginaire maar steeds vaker reële levens, ready mades van het particuliere leven die publiek worden gemaakt, het onopgemaakte bed van Tracy Emin <maar daar kan je tenminste in slapen, zoals met dit pamflet de allesbrander aan het werk kan worden gezet>, de webcam in de woonkamer, verschrompelde protagonisten. Is dat het beeld in de spiegel dat hij zocht.

\*

In de chaos van de wereld keren schrijvers en lezers terug naar de symmetrie van het verhaal. Maar onder de oppervlakte van de naamgeving zingen symmetrie en duivel een dodelijk duet. Is Ada familie van Atta, vraagteken.

\*

Aan zijn rechterkant liep een verknipte jurk, waaruit hoofd en handen en benen staken, bijeengehouden door een bandje om het middel. Ze was fijn van postuur. Maar lastig voor te stellen als je haar niet kende. Haar symmetrieën leken kaarsrecht evenwijdig te lopen, terwijl je onbewust wist dat er ergens in de anatomie iets was misgegaan. In elk geval liet haar naam aan symmetrie niets te wensen over. Ada leek op het eerste gezicht een marginale studente aan de kunstacademie, dat was ze níet - ze was Ada. Ze kon een nerveus vallen en opstaan van de ogen niet laten: de Duivel wekte een niet eerder gevoelde spanning bij haar op. [Noot 18.3]

[Noot 18.3: Abdelkader Benali. De witte dierentuin In: Berichten uit Maanzaad Stad. Vassallucci. Amsterdam. 2001, pp. 123-130.]

\*

Dat weet hij wel, de zekerheid van symmetrie is niet aan hem besteed. Wat een wartaal.

\*

Poe geeft toe dat hij, <according to the schools>, niets *bewijst*. <So be it: - I design but to suggest - and to *convince* through the suggestion> En de overtuigingskracht van zijn poëtische argumentatie ligt in haar consistentie: <A perfect consistency can be nothing but an absolute truth> Niet de consistentie van een uitspraak over kunst, zoals bij Kosuth [kunst in haar gezuiverde gedaante, als propositie over kunst, is tautologisch, haar waarheid bestaat in innerlijke consistentie en kan niet worden geverifieerd door toepassing op een of andere werkelijkheid buiten de kunst]: volgens Poe had een dichter wel degelijk iets te melden over de *condition humaine*, en meer dan dat - hij riep een beeld op van de totale werkelijkheid, en dat overtuigde door zijn <symmetrie>. [Noot 18.4]

[Noot 18.4: Cor Blok. Over de veroordeling van werken van beeldende kunst. Stichting Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst. Amsterdam. 1992, pp. 58, 57.]

\*

Opeens blijkt zijn galgemaal uit twee gangen te bestaan. Het voorgerecht laat hij, doorleefd onbeleefd, staan; de consistentie, de symmetrie, tussen de verbeelde en de fysische wereld, dat sluit niet aan bij zijn tongstrelende amuse-gueules. Het hoofdgerecht, de interne consistentie van een kunstwerk, het ding dat samenvalt met zijn 'an sich', bewaart hij voor een later tijdstip, hij moet hongerig blijven.

\*

Hij houdt niet van gelijkenissen. Eenvoudigen van geest die hun talenten begraven en op de dag des oordeels worden gestraft voor hun gebrek aan kapitalistische rentelust. Etcetera. De gortdroge en tegelijkertijd moraliserende en zelfs intimiderende stem waarmee zij wekelijks vanaf de preekstoel worden voorgedragen, een van dichtbij geworpen sneeuwbal

die de zwakste van de groep treft en dat uit solidariteit met het hiernamaals. Het uitgestreken gezicht waarmee evidenties worden gepromoveerd tot ontdekkingen, vergezichten van hemel en van aarde. Het vaste patroon. De houten bank, de keukenkruk waarop zij moeten worden aangehoord. Wat doet hij. Eerst wordt hij selectief doof, wanneer een gelijkenis in aantocht is stelt hij zich het geruis van zijn oorschelp zo intens voor dat zelfs een laagoverkomend vliegtuig volledig aan zijn aandacht ontsnapt. Maar die manoeuvre biedt alleen tijdelijk uitkomst. Hij heeft oren om te horen, zijn zucht naar Nieuwe Geluiden drijft hem naar de volgende stap, de stap die een definitieve scheiding inluit tussen hem en de wereld van gelijkenissen. Hij luistert aandachtiger dan ooit, hij zuigt alle decibellen op, hij transformeert op onnavolgbare wijze de codes van gelijkenissen in elementen van nooit eerder vertelde verhalen. <Voorbeeld. Zoals de chocoladefletter zich in de laatste maanden van het jaar lyrisch koestert in het gezelschap van Belgische bonbons, zoals de afdruk van de handgegoten letter in de slechtlopende roman de Nobelprijs nabij weet, zoals de kat van Schrödinger zich verkneukelt over het duivelse dilemma, zo vindt de kleine halfbolvormige knotssprietige kever, het lieveheersbeestje, zijn oneindige weg tussen de bemoste boomschors> Zo bakt hij warme broodjes van gelijkenissen, broodjes die hij uitdeelt, hij blijft zelf hongerig achter.

\*

Honger knaagt. Aan de rafelranden van zijn kennis. Hij slaat een boek open. Nescire quaedam magna pars sapientiae est. In sommige dingen niet te weten ligt een groot stuk wijsheid. [Noot 18.5] Ama nesciri. Houd van onbekendheid, zoek geen vermaardheid. [Noot 18.6] Door hem gelezen als: houd van onbepaaldheid, de man zonder eigenschappen, de man zonder optiepakket. Ted Troosts troost toast. Is dat het menu van de dag. Hij slentert verder door zijn verzameling.

[Noot 18.5: H. Grotius. Epigrammata I, 16. Van Dale. O.c. p. 3807. ]

[Noot 18.6: Devies van Thomas a Kempis. Van Dale. O.c. p. 3750.]

\*

Waarlijk wijs hij die niet vinden wil,  
Hij die de afgrond ziet in alle dingen  
En twijfel in zichzelf. [Noot 18.7]

[Noot 18.7: Ricardo Reis [Fernando Pessoa]. Oden. Vertaald door August Willemsen. De Arbeiderspers. Amsterdam. 2002. Ode 100, pp. 244-245.]

\*

Alles wat extreem is, komt heel moeilijk tot stand. Gemakkelijker is het om dingen van de middelmaat te maken. Een centrum verlangt op zichzelf geen enkele inspanning. Het centrum is evenwicht. Daar vindt geen enkele strijd plaats. Moet men dus uit zijn evenwicht raken? [Noot 18.8]

[Noot 18.8: Daniil Charms. Een suite. In: Charms, Vvedenski, Kazakov. Bam en ander proza. Vertaald door Charles B. Timmer. G.A. van Oorschot. Amsterdam. 1978, p. 25.]

\*

Vierkant is een  
vlucht tot leven [Noot 18.9]

[Noot 18.9: Boudewijn Büch. Words can't say [The Quicksilver Messenger Service]. In: Nogal droevige liedjes voor de kleine Gijs. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1976, p. 72.]

\*

Er zijn veel olifanten  
op IJsland, vooral witte.  
Ze hokken elk voorjaar  
met muurbloemen, hemelingen  
in rijen symmetrisch  
dromend van winter, doorluchtige  
lekgeslagen ark. [Noot 18.10]

[Noot 18.10: Anneke Brassinga, Brief uit Bolungarvík. In: Thule. De Bezige Bij. Amsterdam. 1991, p. 22. Brassinga in de Volkskrant van 15/02/02: Daar hou ik van. Optimistisch pessimisme. <dat moet toch familie zijn van de voorspelbare onvoorspelbaarheid>]

\*(18.3)

Zo is hij gekomen waar hij moet zijn. Zijn lust tot verzamelen, zijn honger, zijn twijfel, zijn weerzin tegen gelijkenissen, zijn afkeer van het centrum, zijn onvermogen om de uitgestippelde route tot het einde te vervolgen, heeft hem gebracht in het land van de grillige geisers. Hij tuurt de horizon af en volgt de eeuwenoude sagenstemmen die hem begeleiden. De geiser die zijn pad kruist komt tot leven en in de rozevingerige nevel ziet hij de schim van de tegenpool van dit eiland, het warmbloedige Kreta. Hij springt in de Kretenzische nevel.

\*

Hij die wil weten, hij die haar wil ontmoeten, hij die verder wil dan de ondermaanse Styx, belandt vroeg of laat voor de muren van het labyrint. Het labyrint als de oneindige kapstok voor de vragen van de dolende mens, het labyrint als de zwarte doos vol gecodeerde berichten die wachten op de juiste sleutel, het labyrint als symbool voor het verlangen naar verzoening en versmelting van alle tegenstellingen, van leven en dood, van beweging en stilstand, van vrijheid, gelijkheid en broederschap, van chaos en orde, van vader en zoon, van moeder en dochter, van man en vrouw, van alle verkeersborden die de dolende mens tegenkomt op zijn levensweg. Waar is de plattegrond, waar is de paddestoel die hem de goede richting aangeeft.

\*

Hij kijkt naar de muren van het labyrint. Staat hij hier alleen voor deze uitdaging. Volgens Octavio Paz wel. Paz zegt, hij schrijft. [Noot 18.11] Voor alle mensen komt er een moment in het leven waarop ze zich alleen voelen; en dat niet alleen, alle mensen zijn alleen. Heel ons streven is er op gericht onze eenzaamheid te doorbreken. Ons alleen voelen heeft daarom een dubbele betekenis; enerzijds, ons bewust zijn van ons zelf; anderzijds, een verlangen om uit ons zelf te treden. Volheid en hereniging, die rust en geluk is, harmonie

met de wereld, wachten ons aan het einde van het labyrint der eenzaamheid. Punt. Aanvankelijk lijkt het alsof Paz hoopt op een verzoening van de chronometrische tijd enerzijds, waarin de mens is vervallen na zijn verdrijving uit het paradijs en hij niet langer meer harmonieert met de stromen van de werkelijkheid, en de mythische tijd anderzijds, de tijd van feesten, ceremonieën en primitieve zuiverheid. Maar de koffer van Paz, vol marxistische dialectiek, is te zwaar voor hem om de plaats van het feest te bereiken. Op een afstand, afstandelijk, voelt Paz zich toch gedwongen te kiezen voor de mythe. Luister naar hem. De moderne mens heeft de pretentie wakker te denken. Maar dat wakkere denken heeft ons doen belanden in de gangen van een kronkelende nachtmerrie, waarin de spiegels van de rede de folterkamers verveelvoudigen. Als we eruit komen zullen we wellicht ontdekken dat we met open ogen gedroomd hebben en dat de dromen van de rede afgrijselijk zijn. Misschien zullen we dan weer beginnen te dromen, ditmaal met gesloten ogen.

[Noot 18.11: Octavio Paz. De dialectiek van de eenzaamheid, pp. 222, 223, 239, 243. In: Het labyrint der eenzaamheid. Vertaling Robert Lemm. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1975.]

\*

Hij houdt niet van gesloten ogen. Daarvoor is hij te veel een waarnemer, een voyeur, een participant, een dagdromer. Heeft Paz ooit op zijn tenen gedanst, ooit de slappe lach gehad, ooit Ponge gelezen. Waar is het rekkelijke betrekkelijke in de koffer van Paz gebleven.

\*

Hij staat nog steeds voor de muren van het labyrint, alleen. Moet hij naar binnen. Rechtvaardigt het vermoeden van haar aanwezigheid zijn binnentreden. Hij weet het niet. Kan hij een list bedenken, om zijn eenzaamheid te ontlopen. De lucht betreft, regendruppels ontworstelen zich aan hun lichtheid en stromen langs de muren van het labyrint naar beneden. Hij ziet een weerspiegeling. Is hij dat. Kan hij zich wapenen met zijn spiegelbeeld.

\*

Intrigerend is het labyrint dat bij de tekst van theoloog en filosoof Brümmer is gemaakt. Zijn motto is dat ieder mens een beeld van zichzelf creëert en vervolgens op dit beeld gaat lijken. De nietsvermoedende bezoeker komt via ruwe, ongeschaafde schrootjes in de kern van het doolhof en staat opeens oog in oog met zichzelf. De vier wanden zijn van spiegelglas en het spiegelbeeld wordt tot in het oneindige herhaald. Vier bustes van beroemdheden, ogenschijnlijk bekende beelden voor de bezoeker, zijn tussen de spiegels gezet en kijken je ironisch aan. [Noot 18.12]

[Noot 18.12: Esther Agricola. Doolhof brengt bezoeker oog in oog met zichzelf. NRC Handelsblad 06/02/96. Naar aanleiding van de tentoonstelling 'Zoeken naar het Mensbeeld' in het Museum Beelden aan Zee te Scheveningen. Opmerkelijk: de inrichting van dit labyrint komt grotendeels overeen met een kunstwerk dat hij in 1974 heeft gezien in het museum van moderne kunst in Rome, een kubusachtige spiegelkamer waar de confrontatie met het eigen spiegelbeeld nog werd versterkt door om hun as draaiende spiegels, fluorescerende strepen in de acht hoeken en stroboscopische lichteffecten. Opmerkelijker: zoals zo vaak is Leonardo da Vinci iedereen voor geweest; één van zijn tekeningen toont een man die is ingesloten in een achthoekige ruimte, de wanden bestaan

uit spiegels, de man kan zich eindeloos bekijken. Zie Helmut Jaskolski. *Das Labyrinth. Symbol für Angst, Wiedergeburt und Befreiung.* Kreuz Verlag. Stuttgart. 1994, pp. 107-108. Jaskolski heeft zijn boek opgedragen aan Herman Kern (1941-1984), de schrijver van het standaardwerk 'Labyrinth'. Prestel Verlag. München. 1982. Het is moeilijk te geloven dat het toevallig zou zijn dat een schrijver met zo'n achternaam zich heeft gespecialiseerd in dit onderwerp <geen labyrint zonder kern en geen kern zonder labyrint> en evenzo dat Jaskolski zijn boek bovendien laat verschijnen bij een uitgeverij genaamd 'Kreuz', die ook nog eens als motto heeft 'Kreuz: Was Menschen bewegt'. <In het Nederlands: lekker swingen met spijkers door handen en voeten> En dan die voornaam, Helmut, er is inderdaad moed voor nodig om in de hel van het labyrint af te dalen.]

\*

De mens als hond. De hond die het zelfbeeld aan de mens (r)apporteert. Als de hond op deze wijze de mens bijt, is het nieuws dat de volgende dag in de krant staat dat de mens in zijn eigen staart heeft gebeten. Die krant leest hij niet. Hij hecht geen waarde aan zijn spiegelbeeld. Daar leert hij geen nieuwe kunstjes van.

\*

De spiegel voert hem naar het kunstje van het dubbelganger-motief, ik wou dat ik twee hondjes was.

\*

Ik neem aan dat de lezers van mijn verhaal zo langzamerhand wel begrijpen, dat ik minstens zoveel van de Hodja moet hebben geleerd als hij van mij! Maar misschien denk ik dat nú omdat een mens met het ouder worden nu eenmaal meer symmetrie zoekt, zelfs in verhalen.

Wij tweeën waren een! Dit kwam mij plotseling voor als een onontkoombare waarheid. Ik stond er als verlamd bij, als met gebonden handen. Om deze impasse te doorbreken, maakte ik een beweging, als om te bevatten dat ik echt was: snel ging ik met mijn hand door mijn haren. Maar hij deed virtuoos en met overgave meteen precies hetzelfde, zonder de symmetrie in de spiegel ook maar even te verstoren. Hij imiteerde bovendien mijn manier van kijken, de stand van mijn hoofd, en deed mijn ontzetting na, die maakte dat ik enerzijds nauwelijks in de spiegel kon kijken, maar anderzijds juist aangetrokken door het griezelige ervan, mijn ogen er niet van af kon houden.

Was het niet zo dat we ineens alle twee precies op hetzelfde moment gegrepen konden worden door iets heel kleins uit het leven van alledag. Een natte hond, die we 's ochtends samen zagen, de geheime geometrie van kleur en vorm van een lijn wasgoed tussen twee bomen, een verspreking die onverwachts de symmetrie van het leven aan het licht bracht!

Nawoord. Zo werd het idee van één identiteit geboren, of misschien was het alleen uit een gebrek aan verbeeldingskracht. Zo kreeg mijn verhaal door de eisen van de interne logica, of misschien ook door de indolentie van mijn verbeeldingskracht onverwacht een geheel andere vorm, die mijzelf ook opwond. [Noot 18.13]

[Noot 18.13: Orhan Pamuk. *De witte vesting.* Vertaling Veronica Divendal. *De Arbeiderspers.* Amsterdam/Antwerpen. 2002, pp. 81, 96, 183, 193.]

\*

De schrijver verraadt zichzelf <en de lezer> in zijn nawoord. De interne logica, de interne consistentie die als een doodshoofd hem vanuit de spiegel aanstaart, is de vluchtroute voor de schrijver die wanhopig op zoek is naar een tweede protagonist. Inderdaad, symmetrie, de afwezigheid van een werkelijke loutering louter als gevolg van een indolente verbeeldingskracht.

\*

Het labyrint van de mythe van het labyrint kent even zovele gangen als levensverhalen die drama's worden, helden die slachtoffers worden. Op het eerste gezicht is het niet duidelijk of dit alles door één lange rode draad met elkaar is verbonden of dat het een open netwerk van draden is, een verzameling losse eindjes, draden die zich op een dag hebben samengevoegd tot een vangnet waarmee de verzamelaar over de bodem van voorbije tijden schraapt.

\* (18.4)

<Labyrint> Labyrint, mythisch gebouw met vele gangen, waarin men de weg terug niet kan vinden. Volgens de sage leefde in het door Daidalos gebouwde labyrint op Kreta de Minotauros, die door Theseus werd gedood.

<Minotauros> Minotauros, zie Minos.

<Minos> Minos, zoon van Zeus en Europa, koning en wetgever op Kreta, na zijn dood rechter in de onderwereld; Aiakos. In de latere sage wordt Minos voorgesteld als een wrede vorst. Zijn vrouw Pasiphaë door een waanzinnige liefde voor een stier aangegrepen had een monster ter wereld gebracht, half mens, half stier, de Minotauros. Om dit monster op te sluiten bouwde Daidalos het labyrint. Toen Androgeos, de zoon van Minos en Pasiphaë, door Aigeus werd vermoord omdat hij op de eerste Panathenaeën alle prijzen had behaald, dwong Minos daarop Aigeus jaarlijks zeven jongens en zeven meisjes naar Kreta te zenden als offer aan de Minotauros. Theseus, de zoon van Aigeus, maakte daaraan met behulp van Ariadne een eind.

<Theseus> Na het doden van de Minotauros keerde Theseus terug naar Athene. Hij vergat echter het afgesproken teken, zodat Aigeus zich in zee stortte.

<Ariadne> Ariadne, dochter van Minos en Pasiphaë, redt Theseus door middel van een kluwen touw uit het labyrint. Zij werd door Theseus op Naxos achtergelaten, waar Dionysos zich over haar ontfermde.

<Daidalos> Daidalos, mythisch beeldhouwer, bouwmeester en uitvinder. Wegens moord vluchtte hij uit Athene naar Kreta, waar hij voor Minos het labyrint bouwde, waarin de Minotauros verblijf hield. Omdat hij Ariadne had geholpen werd hij door Minos gevangen genomen, maar ontvluchtte samen met zijn zoon Ikaros door vleugels te maken. Ikaros vloog te dicht bij de zon; daardoor smolt de was in zijn vleugels en stortte hij in de later naar hem genoemde Ikarische zee. Daidalos kwam veilig in Cumae aan. Hij was de eerste die beelden maakte waarvan de ogen open waren en de benen van elkaar stonden, in lopende houding. [Noot 18.14]

[Noot 18.14: Dr. J.W. Fuchs. Klassiek Vademecum. Van Goor Zonen. Den Haag. Derde druk. <Foei Fuchs, waarom wordt het jaar van publicatie niet vermeld>, pp. 123, 143, 16, 217, 26, 61.]

\*

Om dit klassieke verhaal zijn talloze andere verhalen geweven. Hij scheidt zijn net leeg.

\*

<Minotauros> Jorge Luis Borges: Der Minotauros ist es, der die Existenz des Labyrinths vollgültig rechtfertigt. [Noot 18.15] Is dat zo, vraagteken. Rechtvaardigt het overspel van Pasiphaë het ontstaan en de geboorte van de Minotauros. Rechtvaardigt het bestaan van de Minotauros het jaarlijkse offer van zeven jongens en zeven meisjes uit Athene. Rechtvaardigt de Japanse veroveringsdrift de atoombom. Rechtvaardigt de boterham de besprenkeling met chocoladevlokken.

[Noot 18.15: Geciteerd in Helmut Jaskolski. O.c. p. 25.]

\*

<Minos> Geen mythologie zonder mist, zonder misverstand. Volgens sommige interpreten zijn Minos en de witglanzende stier waarmee Pasiphaë de liefde bedrijft een en dezelfde, met als gevolg dat Minos gewoon de vader is van de Minotauros. [Noot 18.16] Het stierenpak als zinsbegoochelend uitverkoopje uit de lingeriewinkel, de ondeugende variant van het dubbelganger-motief. Wat zag Minos toen hij aldus verkleed in de spiegel keek. Charlie Chaplin in de kleren van Marc Dutroux. Spiegel en labyrint zijn één, zelfreflectie bestaat niet.

[Noot 18.16: Helmut Jaskolski. O.c. p. 45-54.]

\*

<Ariadne> De draad van Ariadne wordt door Theseus gebruikt om uit het labyrint te komen, niet om het centrum te bereiken, dat deed hij op eigen kracht. Maar had hij dan niet ook, ervanuitgaande dat heen- en terugweg identiek zijn, met enige geheugen oefeningen zelf de uitweg kunnen vinden. [Noot 18.17] Kleine omissie in de mythe. Eerste optie. Ariadne heeft de plattegrond van het labyrint van Daidalos geleend en spant haar draad van ingang tot centrum. Maar dan had ze net zo goed de plattegrond aan Theseus kunnen geven. Of zelf de Minotauros kunnen doden. Maar dat is haar (half)broer. Tweede optie. Theseus kent zijn klassieken, hij laat op de heenweg stukjes pitabrood op de grond vallen zodat hij de terugweg snel kan vinden. Maar dan is de draad van Ariadne overbodig. Derde optie. Heen- en terugweg zijn wel identiek, maar het lijkt alsof dat niet zo is. Reist hij immers zelf niet zo door het leven en heeft hij niet altijd een 'rondreis' verkozen boven een 'retour'. Hij is nooit op zijn retour. Uiteindelijk komen geboorte en groei na het scharnierpunt van de volwassenheid ook niet overeen met aftakeling en dood.

[Noot 18.17: Helmut Jaskolski. O.c. p. 35.]

\*



<Daidalos> De vangst in zijn net blijkt een uitdijend universum, een pantheon van vissen die door de eindeloze verhalen familie van elkaar zijn geworden, druipend van liefde en bloedwraak. Toch is er slechts één echte protagonist, Daidalos. Zijn verhaal. De door Athene geïnspireerde geschiedenis van het labyrint van Kreta eindigt niet met het doden van de Minotauros en de ontvoering van Ariadne. Minos, de achtergebleven en verraden koning, zint op wraak. Hij neemt Daidalos en zijn zoon Ikaros gevangen en sluit hen, o ironie, op in het labyrint van Daidalos, de staatsgevangenis die door de dood van de Minotauros nutteloos is geworden. Daidalos vindt zijn laatste vondst, hij realiseert zich dat het labyrint naar boven open is, omdat hij destijds dacht dat de mens nooit zou kunnen vliegen als een vogel. Nu bedenkt hij zich, door weg te vliegen zou hij niet alleen kunnen ontsnappen aan Minos, maar zich ook weten te ontworstelen aan de 'beschränkten Daseinsbedingungen des Menschen'. Met hulp van vrienden van Pasiphaë verzamelt hij veren en was. Vantevoren waarschuwt hij enkele malen Ikaros, vlieg niet te hoog, zoon, vanwege de hitte van de zon, en niet te laag, zoon, vanwege het opspattende water van de zee. Maar Ikaros luistert niet, met het bekende gevolg. Daidalos vliegt verder, naar Cumae, bij Napels, bouwt daar een tempel voor Apollo. Hij wil de tempel versieren met het verhaal van zijn zoon, maar dat lukt hem niet. VADERVERDRIET leidt tot artistiek onvermogen. Hij gaat verder naar Kamikos op Sicilië, waar koning Kokalos hem ontvangt. Minos is echter wraakzuchtig, reist hem achterna en komt ook in Kamikos. De dochters van Kokalos willen Daidalos echter niet uitleveren en zorgen ervoor dat Minos bij het baden kokend water over zich heen krijgt en levend verbrandt. Na de dood van Ikaros wordt Daidalos overspoeld door herinneringen, aan zijn jeugd in Athene, toen hij, een bekend kunstenaar en ingenieur, overtroffen werd door zijn leerling Talos, de zoon van zijn zuster Polykaste. Daidalos werd jaloeus op Talos, eigende zijn ontdekkingen zich toe, lokte hem mee naar een rots en wierp de argeloze in de diepte. De moord werd ontdekt, maar Daidalos onttrok zich aan het proces door te vluchten naar Kreta. Nu zijn eigen zoon is verdronken maakt zich een kwellend, tragisch levensbesef van hem meester. Alles wat hij heeft ondernomen sinds zijn moord op Talos is op rampspoed uitgelopen. Waarom. Heeft Ikaros hem willen overtreffen, zoals Talos hem had overtroffen. Was het protest, overmoed of Sehnsucht van Ikaros. Welk beeld blijft van hem zelf over in de geschiedenisboeken. Jaskolski, deze keer vermomd als Raaskalski, kent het antwoord. Volgens hem was Daidalos ernstig in de war. Hij stelt de lezer een vraag, onbetamelijk retorisch. Kann man den Labyrinth des Minos entkommen, wenn man das Labyrinth im eigenen Kopf hat, ein Labyrinth metaphysischer Gaukelbilder und utopischen Wunschvorstellungen: Einbildungen, Visionen oder Spekulationen ohne Beständigkeit, Logik, Festigkeit? Zijn politiek correcte antwoord luidt: Mann überlebt nur mit einem klaren Kopf. Een blijde boodschap voor de mensheid. Kühnheit und Entschlossenheit überwinden jeder Kerker, wenn sie sachdienlich eingesetzt werden; alles, was darüber hinausschießt, ist vom Übel! Wir entkommen dem Gefängnis, in das wir uns selbst gebracht haben, nur durch solidarische Anstrengung, indem wir unsere labyrinthische Situation produktiv aufarbeiten, statt abwartend-resigniert nach oben zu schauen oder uns in den Himmel zu katapultieren. Raaskalski raast rusteloos voort. Van Daidalos springt hij over op Ikaros. Volgens hem verwijst de zelfdestructieve vliegroute van Ikaros niet alleen naar een gemis aan realiteitszin, maar ook naar het gemis aan een partner, een Ariadne Aphrodite, die hem de liefde tot de aarde en haar schepsels bijbrengt, die hem niet alleen afhoudt van technische onoverwinnelijkheidsfantasieën en militaristische mannenspelletjes, maar ook van de valse mystiek die hem verleidt tot een gepolijste verering van het leven. Maar die liefde kan alleen effect hebben wanneer Ikaros bereid is zijn andere zelf te ontdekken en het ontdekte in zichzelf te verwerklijken. <dat moet zoets zijn als een cursus assertief spiegelkijken>. Daidalos zou hebben gezocht naar de kracht van Eros, niet om hem naar het oneindige te brengen <nee, stel je voor, want dat

is onvoorstelbaar>, maar naar de verantwoording voor het hier en nu en de toekomst. Voor alle Ikarossen onder ons verzucht Raaskalski: Ariadne Aphrodite, godin van de liefde en het leven, manifesteer je opnieuw! [Noot 18.18] Dit is het punt waarop hij de kooklust van Raaskalski tot hineininterpreteren definitief moet smoren. Hij besluit de mythologie te verrijken met twee nieuwe gezichtspunten. Ten eerste, ingegeven door de suggestie dat Minos en de stier waarmee Pasiphaë de liefde heeft bedreven een en dezelfde zijn. Ikaros is niet zo zeer de zoon van Daidalos, hoewel elk kind en elke bastaard de opdracht hebben zich te ontworstelen aan de ouderlijke dwangbuis, als wel de ambitie die elke kunstenaar zijn creatie meegeeft. Eigenlijk spreekt de vader, de schepper, zichzelf toe. De kunstenaar moet telkens weer het verschil ontdekken tussen hybris en hemelbestormende betrekkelijkheid. Ten tweede. Hij heeft een monument voor Daidalos op zijn landgoed gebouwd. Hij vereert Daidalos. Als schepper van het labyrint, de oervorm van een asymmetrische creatie. [Noot 18.19]

[Noot 18.18: Helmut Jaskolsi. O.c. pp. 179-187, 189.]

[Noot 18.19: Hier wil hij een scherp protest laten horen tegen allerlei vormen van nieuwlichterij die dit principe willen ondermijnen. Steketee: Maar Jim Buchanan begint langzamerhand verder te kijken dan het 'klassieke labyrint'. Want als het gaat om de reis, waarom moet die dan altijd over gras of steen in de vrije natuur lopen? Hij knutselt aan modellen voor een labyrint van licht en af en toe peinst hij over een labyrint van geluid. Ook een bestaand stedelijk decor kan een labyrint zijn, zegt hij. Dat bewees hij kortgeleden met een stadswandeling in Amsterdam, vanaf het Centraal Station naar de Dam en dan in steeds wijdere lussen via de grachten en weer terug. "Het gaf een monumentaal *sense of place*", aldus Buchanan. <Let op> Zelfs het patroon is niet heilig. In Haverhill, bij Cambridge heeft hij een pad aangelegd dat meandert tussen drie kunstmatige heuvels. Als dát al een labyrint is, moet zelfs de ultieme paradox mogelijk zijn: een rechte lijn een labyrint noemen. Klopt, zegt de Schot. Dan is het landschap maximaal uitgerold. En het idee van de reis terug bij af. <dan reist hij liever in zijn kamer> Betere uitspraken van Buchanan zijn: Labyrinten zijn groene onthaasting. De maatschappij gaat steeds sneller, maar een labyrint kun je alleen in *real time* lopen. Een labyrint maakt het lopen in de natuur intensiever en het reinigt de ziel. Hans Steketee. De noodzaak van dwalen. NRC Handelsblad 08/06/2000. Maar hoe principiële asymmetrisch een labyrint ook is, het is en blijft een creatie, het kan dus nog asymmetrischer. Jorge Luis Borges: It is probable that the universe is not a labyrinth but simply chaos. Geciteerd door Anton Haakman. Literatuur is filosofie, maar filosofie is nog geen literatuur. Recensie van Robert Lemm. De literator als filosoof. De innerlijke biografie van Jorge Luis Borges. Vrij Nederland 01/02/92.]

\*

Genoeg mythologie. Hij leeft in een tastbare wereld. Boeken zijn dingen die op je hoofd kunnen vallen. Hij staat voor de ingang van het labyrint. Naar men zegt een kleine stap voor hem, maar een grote stap voor de mensheid. Is het een tunnel waar levend licht aan het eind gloort of is het een zuigend zwart gat vol weerkaatsende en doodse duisternis. <heeft Anish Kapoor ooit Kreta bezocht> Es ist Symbol des Weges, den wir gehen; der aber kann ein Weg sowohl des Heils als auch des Unheils sein. Das Labyrinth ist ein offenes Mandala im doppelten Sinne: Eine Öffnung führt hinein und hinaus – ein Hinweis darauf, daß es ein Innen und Außen gibt, Spannung und Dynamik. Offen ist das Labyrinth auch darin, daß es eine Fülle aktueller und potentieller Bedeutungen repräsentiert – eine hoffnungslose Angelegenheit für Dogmatiker und perfektionistische Enzyklopädisten. [Noot 18.20] Symmetrie-profeten zullen dan ook onherroepelijk verdwalen. Hij speelt het

spel mee, perst zich door de nauwe opening en maakt intiem kennis met Maia, Medeia, Melpomene, Mnemósyne, Monica, Marilyn, Marlene, Monica, Maria en hoe ze allemaal ook mogen heten. Da öffnet sich eine geheimnisvolle Höhlenwelt, und durch die Vulva der Großen Mutter findet der Leser den Weg in den ewig fruchtbaren Uterus. [Noot 18.21]. Hij raakt gefascineerd door het landschap, maar het kost hem toch enige verbeeldingskracht om dit alles te zien als een symbolisch afgietsel van de moederschoot, de draaideur die gulzige mannen naar binnen slokt, die op het moment dat zij zich verloren wanen in de ontvangstruimte worden gered door de roep van het centrum, waar de eikel die tenminste één van de tranen die de mannen plengen in zich opzuigt en zo het begin is van een nieuw leven, dat pas wat van zich laat horen wanneer de mannen allang weer zijn weggejaagd naar de uitgang, naar het dagelijks leven dat zich buiten de baarmoeder, buiten het labrynt, buiten de boeken vol mythologie, afspeelt.

[Noot 18.20: Helmut Jaskolski. O.c. p. 21.]

[Noot 18.21: Helmut Jaskolski. O.c. p. 12.]

\* (18.5)

Hij dringt dieper door in het labrynt. De weg is geplaveid met kinderkopjes. Hij beseft dat zijn Parijs – Roubaix het beslissende stadium nadert. Verwonderd kijkt hij om zich heen, naar de verweerde muren en de strak blauwe lucht. Een wit veertje waaraan wat zachte was zit, dwarrelt naar beneden. Hij overweegt een Gestalt spelletje met zich zelf te doen. Hij knijpt zijn linkeroog dicht. Met zijn rechteroog ziet hij materie, constructie, architectuur. Het gangenstelsel van het labrynt lijkt op de plattegrond van een tempel die door een hallucinerende architect is ontworpen. Hup, zijn andere oog. Het beeld is vervaagd en wordt vervangen door een grote hand, daarin rust zacht rillend een vormeloze massa, mensenhersenen. Opnieuw het rechteroog. Hij krijgt een groot aantal geometrische figuren aangeboden, de familie labrynt, eerst een grillige maar steeds doorlopende gang die zeven keer concentrisch om het centrum draait <Kreta>, dan dezelfde gang die hem maar liefst elf keer om zijn eigen vinger wil laten tolleren <Chartres>, vervolgens een ruit met in de vier hoeken perifere centra, tussenstations voor het echte centrum <Reims> en tenslotte een fraai gestileerde marmeren variant waarbij, zo waar, de heenweg anders is dan de terugweg, het ketterse post-modernisme rukt op <Ravenna>. Nu het linkeroog weer. Hij ziet waarnemingen, meningen, verlangens, snode plannen door de zwak pulserende hersenen kruipen. Hij ziet een lusthof, een gevangenis, een doolhof in een pretpark, spelende kinderen, mannen en vrouwen die elkaar het hof maken, hij ziet het geometrisch figuur zich vertakken, versplinteren, doodlopende wegen komen tot leven, labrynten die in elkaar verstrengeld raken, het labrynt van hersenen wordt de plattegrond van een metropool waarin de verdwaalkans <Jaskolski: Verirrungsmöglichkeit [Noot 18.22]> oneindig groot wordt en de scheefheidsindicator <de mate van asymmetrie in de spreiding van de uitkomsten rond het gemiddelde> maximaal, het scherm van zijn routeplanner grijnst hem tegemoet, het volle asymmetrische leven openbaart zich. Hij vervolgt zijn weg, hoe dan ook.

[Noot 18.22: Op 24 oktober 2004 begaat het Duitse volk de zoveelste historische blunder. Het wijst het woord 'Habseligkeiten' <bezit, hebben en houden, spullen, boeltje> aan als 'het mooiste woord uit de Duitse taal'. NRC Handelsblad 25/10/04. De bezitsdrang van de bezittende klasse wint het van het blijkbaar magere historische besef. Het woord 'Verirrungsmöglichkeit' is niet alleen een groter feest om uit te spreken, maar past ook beter bij het onheil dat de wandelende Duitser keer op keer over zichzelf en anderen heeft

afgeroepen.]

\*

Een raaf scheert over zijn hoofd, bewondert zijn bakkebaarden en begint tegen hem te praten. Rond de jaren dertig bedacht Le Corbusier een uniek museum, voor Parijs bedoeld, maar daar nimmer uitgevoerd. Het ontwerp, geniaal in zijn eenvoud, leidt nu helaas een vergeten bestaan. Moet je je voorstellen, de reiziger komt vanuit het Centraal Station bij een hoge muur, die hem het zicht ontnemt op het ver daarachter gelegen museum. Het museum heeft geen façade; de bezoeker zal nimmer een façade zien; hij zal slechts het interieur van het museum zien. Bij de muur is een ingang waar je via een trap ondergronds gaat. Een lange, onderaardse gang brengt je bij wijze van initiatiereis tot onder het middelpunt van het museum. Daar moet je naar boven, naar de centrale hal, waar je de catalogi van de tentoonstellingen kunt kopen. Garderobes zijn er niet, want eigenlijk is het raar om in een museum je jas uit te trekken. In een museum moet je drementelen met je jas aan. <protest, laat die jas thuis, zorg voor mooi weer, dat inspireert de zintuigen> Het dak op het museum is er niet voor jou maar ter bescherming van de kunst. <protest, alle ontwerpen van Le Corbusier hebben een dak, waarom daar nu ineens van afwijken> Vanuit de centrale hal begint een gang, zo breed als je wilt, desnoods met de breedte van een museumzaal, die zich voortzet in een uitdijende vierkante spiraal. Je kent vast wel de vertwijfeling als je een museumzaal binnenkomt, of je eerst de schilderijen direct links, of direct rechts, of aan de linker zijwand, of aan de rechter zijwand, of tegenover je moet gaan bekijken, rondrentelend in ongemakkelijke cirkels voordat je de volgende zaal betreedt? Nu hoef je slechts zig-zag rechtdoor. De vierkante spiraalgang, overigens met verstelbare wanden, is aan het einde naar believen uit te breiden, zodat het museum steeds groter kan worden. Wees niet bang dat je de spiraalgang in zijn geheel moet aflopen, want dit ultieme doolhof is doorsneden door een kruis, zodat je op elk moment kunt ontsnappen. <bang, kunst moet, dichtbranden dus die vluchtwegen> Aan het eind van de spiraalgang is de uitgang, die je toegang verschaft tot de rond het museum gelegen beeldentuin. [Noot 18.23] De raaf is zijn hele leven nog nooit zo lang aan het woord geweest. Vanuit zijn ooghoeken kijkt de raaf naar het effect van zijn onthulling. Grappig, zegt hij tegen de raaf. Dat ontwerp lost een aantal problemen op, maar die hebben vooral met de logistiek van de museumbezoeker te maken. Die problemen boeien mij niet zo, ik houd wel van lichtvoetige danspassen in een museum om overjarige paddestoelen te ontwijken, van versnellingen en vertragingen om de enig juiste plek te bereiken van waaruit een kunstwerk mij de adem doet stokken. Misschien is het maar goed dat dat ontwerp nooit is gebouwd. De raaf kijkt hem teleurgesteld aan. Luister Daidalos, zegt hij tegen de raaf. Ik heet geen Daidalos, protesteert de raaf. Dan heet jij zeker ook geen Ikaros. De raaf knikt. Ik vind dat ontwerp niet toereikend, niet voor de kunst, niet voor de bezoeker, niet voor de architect. Ga eens naar het Solomon R. Guggenheim museum van Frank Lloyd Wright in New York en het Joodse museum van Daniel Libeskind in Berlijn, volgens mij is daar het probleem van de logistiek, overigens op twee heel verschillende manieren, veel eleganter en zinnenprikkelender opgelost, vlieg er naar toe en kom zo snel mogelijk weer terug, ik ben benieuwd naar je mening. De raaf voelt zich uitgedaagd en stuift weg. Een wit veertje dwarrelt naar beneden.

[Noot 18.23: Michiel Koolbergen. Het façadeloze museum 2000. Trouw. Museum Weekend. April 1995.]

\*

Na het vertrek van de raaf is hij opnieuw op zichzelf teruggeworpen. Waarom deze vermoeiende wandeling. Wat hoopt hij in het centrum van het labyrint aan te treffen. Staat de beloning in verhouding tot zijn inspanningen. Zijn inspanningen kent hij, maar wat moet hij zich voorstellen bij die beloning. Is het Aphrodite die daar op hem wacht. Een afbeelding van haar. Een liefdesverklaring, voorzien van een aanduiding van plaats en tijd waar hij haar kan ontmoeten. Om even uit te rusten gaat hij op zijn hurken zitten, leunend tegen de muur van het labyrint. Hij pakt zijn reisgids, bladert, leest, kijkt naar links, naar rechts, omhoog en leest verder. *De twee koningen en de twee labyrinten*. Door geloofwaardige mensen wordt verteld (maar Allah weet meer), dat er in de vroegste tijden een koning van de eilanden van Babylonië was die zijn bouwmeesters en magiërs bijeenriep en hun beval een zo ingewikkeld en fijnvertakt labyrint te bouwen dat de schranderste man het niet zou wagen er binnen te gaan, en dat zij die er binnen gingen zouden verdwalen. Dat werk was een onbeschaamdheid, omdat de verwarring en het wonder onder de bedrijvigheden vallen van een God en niet van de mensen. Na verloop van tijd bracht een Arabische koning een bezoek aan zijn hof, en (om de eenvoud van zijn gast te bespotten) liet de koning van Babylonië hem het labyrint ingaan, waar hij beledigd en onthutst ronddoelde tot laat in de avond. Toen smeekte hij om goddelijke hulp en vond de deur. Zijn lippen uitten geen enkele klacht, maar hij zei de koning van Babylonië dat hij in Arabië een beter labyrint had en dat hij hem dat, zo God het wilde, eens zou laten zien. Daarna ging hij terug naar Arabië, verzamelde zijn aanvoerders en stadshoofden en verwoestte de rijken van Babylonië waarbij het geluk dermate op zijn hand was dat hij de kastelen met de grond gelijkmaakte, de bewoners in de pan hakte en de koning zelf gevangen nam. Hij bond hem vast op een snelle kameel en voerde hem naar de woestijn. Zij reden drie dagen en hij zei hem: 'O tijdgebonden koning, gevormd en beknot door de eeuw, in Babylonië wilde je me te gronden richten in een bronzen labyrint met veel trappen, deuren en muren; nu heeft het de Almachtige behaagd dat ik jou het mijne laat zien, waar geen trappen te beklimmen zijn, geen deuren open te breken, geen vermoeiende gangen af te lopen, en waar geen muren de doorgang versperren.' Toen maakte hij de touwen los en liet hem midden in de woestijn achter, waar hij van honger en dorst stierf. Ere zij Hem die niet sterft. [Noot 18.24] De essentie van heersers: uitdagen, intimideren, insinueren en moorden. De essentie van godsdienst: superieure eenvoud, althans, voor de gelovigen. Wat een mogelijkheden voor de moderne kunstenaar. Hij leest verder. Over het dwalen door het labyrint als de zoektocht naar kennis en macht, macht om te heersen, macht om de tijd te overwinnen; ergens in de bibliotheek die de wereld is staat het boek der boeken dat de sleutel, de beslissende code, de formule voor de steen der wijzen, bevat. In Jorge Luis Borges treffen deze zoekers een geduchte opponent. *De bibliotheek van Babel*. Het heelal (dat anderen de Bibliotheek noemen) bestaat uit een onbepaald, en misschien oneindig aantal zeshoekige cellen. Ik beweer dat de Bibliotheek eindeloos is. De idealisten voeren aan dat de zeshoekige kamers een noodzakelijke vorm zijn van de absolute ruimte of, tenminste, van onze intuïtie van de ruimte. De mystici menen dat de extase hun een ronde kamer openbaart met een groot rond boek met doorlopende rug, dat de wanden helemaal beslaat; maar hun getuigenis is verdacht; hun woorden duister. Dat cyclische boek is God. Toen men bekend maakte dat de Bibliotheek alle boeken bevatte, verwekte dit eerst een buitensporig geluksgevoel. Alle mensen voelden zich meesters van een complete, geheime schat. Er was geen persoonlijk of wereldprobleem waarvoor niet een welsprekende oplossing bestond. Ook hoopte men toen op de opheldering van de fundamentele mysteriën van de mensheid: het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen, alsmede de oorsprong van de Bibliotheek en van de tijd. Al sedert eeuwen leiden de mensen hun afmattend bestaan in alle hoeken van de bibliotheek. Er zijn officiële zoekers, onderzoekers, inquisiteurs. Ik heb ze gezien bij het uitoefenen van hun functie: aanvankelijk energiek, maar na verloop van tijd dodelijk vermoeid; ze spreken over een keukentrapje zonder

treden dat hun bijna de das omdeed; soms nemen ze het dichtstbijzijnde boek en bladeren erin, op zoek naar lelijke woorden als gebroken symmetrie. Het is duidelijk dat niemand meer verwacht iets te ontdekken. Op de zeer hoog gestelde verwachtingen volgde, zoals begrijpelijk is, een sterke depressie. De zekerheid dat ergens een plank ergens in een zeshoek kostbare boeken bevatte en dat men in die kostbare boeken niet door kon dringen, scheen haast ondraaglijk. Een godslasterlijke sekte wilde dat het zoeken gestaakt zou worden en alle mensen alle letters en symbolen door elkaar zouden gooien, tot die canonieke boeken er komen te liggen, door een onwaarschijnlijke gunst van het toeval. De autoriteiten zagen zich verplicht strenge orders uit te vaardigen. De sekte verdween, maar in m'n jeugd heb ik oude mannen gezien die zich lang op de wc's verborgen hielden, met wat metalen schijfjes in een verboden dobbelbekertje, en in 't klein de goddelijke wanorde nabootsten. Misschien bedriegen de ouderdom en de angst me, maar ik vermoed dat de menselijke soort - de enige - de neiging vertoont uit te sterven en dat de Bibliotheek zal blijven bestaan: verlicht, eenzaam, oneindig, volkomen onbeweeglijk, uitgerust met kostbare boekwerken, nutteloos, onomkoopbaar, raadselachtig. Ik durf deze oplossing van het oude probleem te insinueren: De Bibliotheek is onbegrensd en zichzelf herhalend. Als een eeuwige reiziger hem zou doorkruisen in welke richting dan ook, zou hij aan het eind van de eeuwen constateren dat dezelfde boeken zich herhalen in dezelfde wanorde (wat, vanwege de herhaling, een orde zou zijn: de Orde). Mijn eenzaamheid verheugt zich over die elegante verwachting. [Noot 18.25] Bij het lezen van deze passage heeft hij een paar keer een instemmend geluid voortgebracht. Maar hij maakt zich ook zorgen, heeft het labyrint waar hij zich in bevindt wel een centrum. Opeens vliegt er een geluid door de lucht, het is de echo van Eco. Umberto. In *De naam van de roos* figureert een blinde bibliothecaris, Burgos <Borges>. Alleen hij weet welk geheim een boek bevat, een waarheid of een leugen. William van Baskerville <Sherlock Holmes> en zijn assistent Adson <Dr. Watson> willen de bibliotheek, het labyrint, binnentreden om een moord op te lossen. In het begin worden zij misleid door talloze spiegels, daarna door de schijnbaar onlogische plattegrond van het labyrint. Voor Burgos echter is de in boeken opgestapelde kennis geen middel maar het doel zelf, er is immers geen vooruitgang in het weten, er bestaan geen ontdekkingen. Burgos wil het meest geheime boek vernietigen, om misbruik te voorkomen. Dat boek is het tweede deel van de *poëtica* van Aristoteles, over de komedie en het lachen. Zijn motief is dat verspreiding van de kennis van dit boek er toe zou kunnen leiden dat mensen geen angst meer hebben en wat is de mens, dit zondig creatuur, zonder deze genadige gift van god? Aan het eind van het boek eet Burgos een deel van het boek op, William probeert hem tegen te houden, Burgos springt uit het raam en gooit tegelijk een lamp om, de hele bibliotheek gaat in vlammen op. Wat overblijft is wat Adson jaren later, in de tot puin vervallen abdij heeft gevonden en heeft samengesteld tot een reconstructie van de dramatische gebeurtenis: knipsels, fragmenten, citaten, onvolledige zinnen, delen van boeken. [Noot 18.26] Ook hij heeft honger. Hij raadpleegt zijn GPS en loopt stevig door naar het centrum van het labyrint.

[Noot 18.24: Jorge Luis Borges. *De twee koningen en de twee labyrinten*. In: Jorge Luis Borges. *De Zahir*. Vertaling A. Sillevs. De Bezige Bij. Amsterdam, pp. 79-80. In een aan Jorge Luis Borges gewijde expositie in het ICA Amsterdam in 1991 heeft men geprobeerd, uiteraard tevergeefs, het eerste labyrint na te bouwen.]

[Noot 18.25: Jorge Luis Borges. *De bibliotheek van Babel*. In: Jorge Luis Borges. *De Aleph*. Vertaling A. Sillevs. De Bezige Bij. Amsterdam. 1966, pp. 125-137.]

[Noot 18.26: Helmut Jaskolski. O.c. pp. 143 -159.]

\* (18.6)

Het centrum is woest noch ledig. Gelukkig geen spiegels. Maar ook geen Aphrodite. Zelfs geen foto van haar. Evenmin een flesje met haar levenselixer, misschien om te voorkomen dat hij het als een aphrodisiacum in één teug zou opdrinken. Er staat slechts een curieus vormgegeven tafeltje, waarop met hoekige letters staat geschreven 'Misbare meubelen Nr. 1'. Op het tafeltje ligt een enveloppe, daarnaast een doosje. Hij pakt de enveloppe, haalt daar een brief uit en leest, om de trillend warme stilte te doorbreken, hardop voor. De grootste gotspe, een daad van overmoed, onbetamelijkheid en ijdelheid ver voorbij de grenzen van zijn voorgenomen bescheidenheid, leek hem tot voor kort het schrijven van een boek, nee, niet zo zeer het ambachtelijk schrijven zelf, dat gaf hem immers op elk willekeurig moment een volmacht om zich terug te trekken in zijn bibliotheek, ver weg van de triviale, gevaarlijke, in slaap sussende, rumoerige buitenwereld, om woorden en zinnen op te schrijven in eindeloze reeksen en die weer even vaak te vervangen door andere reeksen, nee, het was het zien van zijn naam, zijn wezen, zijn universum op de kaft, op de rug van een boek, op stapels boeken die bij de kassa begerig wachten op hongerige, hem onbekende kopers, dat hem kopschuw maakte, nooit meer zou hij met een argeloze blik langs etalages van boekwinkels kunnen lopen, elk moment zou hij het risico lopen iemand te ontmoeten die zijn boek had gekocht, verslonden, vernietigd, ademloos, van kaft tot kaft. Dat alles deed hem huiveren, voor die anderen, voor zichzelf, voor zijn vondsten. Maar de laatste tijd lijkt er iets te zijn veranderd, hij betrapt zichzelf regelmatig op het zo achteloos mogelijk proberen te onthouden van grote en kleine vissen die voorbij vliegen terwijl iedereen de andere kant op kijkt, zijn bureau is volgeplakt met kleine tot de rand toe volgeschreven papiertjes. Hij krijgt steeds meer het gevoel dat hij zichzelf niet meer in de hand heeft, dat het verlangen naar een gedrukte neerslag van zijn verzameling steeds grotere vormen aanneemt, en, nog erger, dat hij zich steeds minder kan herinneren van de afspraak die hij met zichzelf had gemaakt, ama nesciri, dat hij nog liever dan te worden geconfronteerd met het kassa-syndroom elk geschreven woord, elke voltooide zin, elke afgeronde bladzijde, stuk voor stuk in zijn mond zou steken, met zijn speeksel zou doordrenken om vervolgens de restanten in de gebarsten voegen van zijn eigen Klaagmuur te proppen om zo de beheerder te worden van een labyrintische plattegrond van een door niemand gelezen boek dat eeuwig in diaspora zou verkeren. Even moet hij naar adem happen. Hij denkt aan de raaf, hoeveel kilometers zal hij al hebben gevlogen. Hij verbergt de brief in zijn rugzak. Hij pakt het doosje en probeert het te openen. Tevergeefs, hij is te ongeduldig. Zijn vingers spelen met het doosje, de afdrukken van zijn vingers zijn duidelijk te zien op de matzwarte buitenkant. Op de achterkant staat een korte tekst: *Randomizer, de magnetronmixer die met de ingrediënten van de oersoep telkens nieuwe gerechten maakt*. Hij neemt een besluit. Hij zal een boek <pamflet, schotschrift, manifest> schrijven, een verhandeling over zoeken en gezocht worden, over minnen en bemind worden, over daad en dood. Zo zal hij haar <en niemand anders> in zijn labyrint lokken. Daarna zal hij weer tien jaar zwijgen. Fluitend aanvaardt hij de terugweg. Het is laat in de middag, het zonlicht valt schuin op de muren van de gangen. Opeens ziet hij wat op de heenweg aan zijn aandacht is ontsnapt, in de voegen van de muren zitten duizenden propjes papier. Enthousiast begint hij ze te verzamelen. Al snel zijn het er te veel om vast te houden. Hij pakt een plastic tas van Boekhandel Intertaal uit zijn rugzak, stopt daar alle papiertjes in, plakt er een sticker op en schrijft daarop met grote letters TA.

\*





### Entr'acte 19

I(R) is symmetrisch	als er tussen twee punten een pijl loopt in één richting, dan ook in de andere
I(R) is asymmetrisch	tussen twee punten loopt in hoogstens één richting een pijl
I(R) is reflexief	ieder punt heeft een pijl naar zichzelf
I(R) irreflexief	geen punt heeft een pijl naar zichzelf
I(R) transitief	als bij drie punten er een pijl is van het eerste naar het tweede en van het tweede naar het derde, dan ook van het eerste naar het derde
I(R) is antisymmetrisch	tussen twee verschillende punten loopt in hoogstens één richting een pijl
I(R) is samenhangend	tussen twee verschillende punten loopt altijd tenminste een pijl [Noot E.19]

[Noot E.19: L.T.F. Gamut. Logica, taal en betekenis. Boek 1. Inleiding in de logica. Het Spectrum. Utrecht / Antwerpen. 1982, p. 123.]



**19**

**NAVIGARE NECESSE EST**

\* (19.1)

De mens is ontsnapt aan het labyrint, maar heeft, gelukkig, zijn voorliefde voor het dwalen niet verloochend. Opnieuw gaat hij op reis, deze keer over het water, deinend onder een rozevingerig uitspannel.

\* (19.2)

Het Scheepvaartmuseum in Antwerpen heeft in het kader van het jaar dat deze stad 'Culturele Hoofdstad' is, 1993, een tentoonstelling georganiseerd van modellen van Chinese jonken, getiteld: 'Scheve schepen'. Deze naam vindt zijn oorsprong in de zonderling asymmetrische vorm die karakteristiek is voor enkele typen Chinese rivierschepen. Ze zijn vrij uitvoerig bestudeerd en beschreven door de twee belangrijkste onderzoekers van de Chinese scheepvaart, de Franse marine-officier L. Audemard (1865-1955) en de Engelse 'River Inspector' van de Chinese Douane, G.R.G. Worcester (1890-1969). De schepen waar het om gaat, bezitten of een voorschip, of een achterschip dat er gewrongen uitziet. Het schip met het gewrongen achterschip heet in het Chinees *wai-p'iku*. Het karakter *wai* betekent 'scheef' of 'scheluw' en voor de karaktercombinatie *p'iku* geeft het woordenboek 'buttocks'. In China worden de onderdelen van een schip vaak naar delen van het menselijk lichaam benoemd, net zoals dat in Europa gebruikelijk is. De vertaling, in het idioom dat bij ons op water gebruikelijk is, zou 'scheefkonter' luiden, of iets dergelijks. Dit type jonk wordt gebruikt voor het transport van manden met zout op Gongtanhe, een zijrivier van de Changjiang, die daar ongeveer 100 kilometer stroomafwaarts van Zhongjing in uitmondt. Deze rivier is in principe bevaarbaar over een lengte van bijna 600 kilometer, maar alleen al in de laatste 320 kilometer voor ze in de Changjiang uitmondt bevinden zich 71 stroomversnellingen, waarvan de meeste alleen met veel moeite en gevaar door schepen kunnen worden gepasseerd. Het is geen wonder dat alleen schepen van zeer speciale constructie hier bruikbaar zijn. De uitvinding van de *wai-p'iku* wordt volgens de Chinese traditie toegeschreven aan Lu Ban, de schutspatroun der timmerlieden.

De jonk met een scheef voorschip draagt in het Chinees de naam *lu-ch'uan*; dit betekent niets anders dan '(roei)riemschip'. Dit is een zo saaie en weinigzeggende naam voor een zo bijzonder vaartuig dat we Worcester zullen volgen en het in plaats daarvan de 'scheefkopjonk' (*crooked bow junk*) zullen noemen. Dit type jonk wordt gebruikt bij het transport van steenzout van Ziliujing, waar het wordt gewonnen, naar Chengdu, de provinciehoofdstad van Sichuan. Worcester, die door deze schepen gefascineerd was, vroeg de Chinese schippers over het doel van deze asymmetrie, maar de antwoorden die hij kreeg, gaven toch niet echt een bevredigende verklaring. Het meest betrouwbaar leek wel dat men dacht dat de asymmetrie de stabiliteit van het schip tijdens het passeren van een stroomversnelling ten goede zou komen, maar ook dit maakte niet duidelijk waarom dit jonktype alleen maar op de Yanjinghe voorkwam. Voor Worcester kwam het moment dat hij het doel van de constructie van de scheefkopjonk begreep, pas jaren nadat hij naar Engeland was teruggekeerd. Hij had een groot schaalmodel (schaal 1 op 12) van de scheefkopjonk uit China meegenomen, waar zijn kleinkinderen mee mochten spelen in de vijver in de tuin. Hij tuigde het daarvoor op met jaaglijnen, net zoals bij het echte schip, maar verwijderde de stuurriem, omdat die toch niet vast bleef zitten. Tot zijn verbazing zag hij dat het model desondanks perfect koers hield als het aan bakboord werd voortgetrokken, zelfs als de jaaglijnen bijna dwars stonden. Dit is toe te schrijven aan de vorm van het onderwaterschip: een scheve beitel, als we dat van boven bekijken. De waterlijn van het voorvlak steekt aan stuurboord meer naar voren dan aan bakboord. Als het schip vaart, veroorzaakt deze rompvorm dat het naar stuurboord trekt, dat wil zeggen

dat er een dwarsscheepse kracht in die richting wordt uitgeoefend. Worcester bracht dit in verband met het opmerkelijke feit dat de doorgangen door de vier stroomversnellingen in de Yanjing rivier niet alleen schuin lopen, maar ook alle vier van de linkeroever naar de rechter. De schepen worden altijd gejaagd met aan bakboord uitstaande jaaglijnen. Als ze symmetrisch zouden zijn geweest, had dit betekend dat naarmate zo'n schip bij een dergelijke doorgang verder aan de linkeroever zou komen, de jaaglijnen zeer ver gevierd moesten worden, omdat anders de kracht naar bakboord te groot zou worden. Jaaglijnen hangen echter ook door en dat kan juist bij de doorgang in een stroomversnelling gevaarlijk worden als ze ergens achter blijven haken. [Noot 19.1]

[Noot 19.1: A. Wegener Sleswyk. Scheve schepen. Varen op China's kolkende rivieren. NRC Handelsblad 13/05/93.]

\*

Het lot van veel wetenschappers is het aantonen van dat wat anderen niet alleen proefondervindelijk weten, maar ook al heel lang toepassen.

\*

Is de fascinatie van Slauerhoff voor China zo ver gegaan dat hij zijn gezicht heeft gemodelleerd naar deze scheefkopjonken.

\*

Ook in Europa bestaan scheef-geconstrueerde schepen: de gondel in Venetië! Die wordt uitsluitend aan de rechterflank aangedreven en gestuurd (stuurboord!) met één lange roeiriem. Een symmetrisch gebouwd vaartuig zou dus steeds naar links afwijken. De gondel is daarom bewust scheef naar rechts gebouwd. Eenieder die ooit in Venetië was, herinnert zich een rij 'geparkeerde', dobberende gondels die, van achteren gezien, in de lengte krom naar rechts zijn en waarvan het hoge boeghout eveneens scheef naar rechts staat. [Noot 19.2]

[Noot 19.2: Ir. E.E. van Anel, Boekelo. Ingezonden brief. NRC Handelsblad 27/05/93. Zowaar, een bezoek aan het Maritime Museum in Exeter in 1996 bevestigde deze stelling.]

\*(19.3)

Door zijn geschiedenis van onafhankelijke en onaantastbare republiek, de vroege handel met het Oosten en de zo unieke ligging en topografie, heeft Venetië tot op de dag van vandaag als geen andere stad de verbeelding geprikkeld van beeldende kunstenaars en schrijvers. [Noot 19.3]

[Noot 19.3: Edwin Krijgsman. Van ochtend-cappuccino naar middagmaal. Recensie van Dina Aristodemo (red.). *De mythe van Venetië*. Wereldbibliotheek. de Volkskrant 02/08/91.]

\*

Komrij. De dag dat we binnenvoeren, buiten het seizoen en in het stervende namiddaglicht, en de dagen en nachten erna dat we door het doodstille labyrint van de stad en over het Canal Grande zwierven, ik reken ze tot de gelukkigste dagen en nachten van mijn leven.

Sindsdien is die stad geen moment uit mijn gedachten geweest. [Noot 19.4]

[Noot 19.4: Gerrit Komrij. De buitenkant. Geciteerd door Kees Fens. Als tulpen in een breekbare vaas vol water. Recensie van John Pemble. *Venice Rediscovered*. Clarendon Press. Oxford. 1995. de Volkskrant 27/02/95.]

\*

Norwich. Tegen elven zijn de straten zo goed als verlaten, behalve door katten; de verlichting, beperkt tot hier en daar een gewone elektrische peer, is volmaakt; de stilte wordt alleen gebroken door je eigen voetstappen en nu en dan door de golfslag van onzichtbaar water. Op die wandelingen, nu dertig jaar geleden, ben ik op de stad verliefd geworden. [Noot 19.5]

[Noot 19.5: John Julius Norwich. A History of Venice. Geciteerd door Kees Fens. O.c.]

\*

Fens. Ik ben misschien zelden meer ontroerd geweest dan toen ik op de boot vanaf het vliegveld heel langzaam de stad naderde. Ze kwam dichterbij, week weer terug, de tocht leek dagen te gaan duren. Het bleek een grondontroering: vanaf bijna elke plek in de stad zijn overzijden zichtbaar, stadjes in de verte, even onbereikbaar. Ben je op het eilandje, dan is je vertrekpunt de gedroomde overzijde. Naderen en weggaan van de stad zijn aan elkaar gelijk. Je bent er geweest en je bent er niet geweest. Ik ken geen stad die die sensatie oproept. De stenen houden het onbereikbaar geworden verleden overeind. De stad krijgt een droomkarakter. En de bedreiging van de stad door het water, het verzinken van alles in de toekomst, lijkt de consequentie van de geschiedenis: de definitieve ondergang. Iedere bezoeker denkt dat hij een der laatsten is, maar dat heeft alles te maken met zijn eigen door de stad opgeroepen ouderdom en verval: hij weet Venetië nooit te kunnen doorgronden. Het blijft onbereikbaar. Aankomen, verblijven en vertrekken geven dezelfde ervaring: die van een stad en daarmee van het geluk in de verte. Ze heeft zich in zichzelf teruggetrokken, vrezend voor haar grond van bestaan, want zij blijft zinken. En zo de ondergang symboliseren. Maar de mythe eist dat het slachtoffer overleeft. En Venetië zal dus blijven bestaan. En iedereen zal er heel veel van zichzelf in kunnen onderbrengen. [Noot 19.6]

[Noot 19.6: Kees Fens. O.c.]

\*

Mann. Het was hem echter of de bleke en liefelijke zieleleider daar in de verte naar hem glimlachte, hem wenkte; of hij, de hand losmakend van de heup, vooruitwees, vooruitweefde naar het schrikwekkend-hoopvolle. En, als zo vaak, was hij gereed hem te volgen. [Noot 19.7]

[Noot 19.7: Thomans Mann. De dood in Venetië. Vertaling Alfred Kossman. Salamander. Querido. Amsterdam. 1959.]

\*

Brodsky. De stad is wel zo narcistisch dat ze je hoofd verandert in een amalgaam en het daarmee ontdoet van zijn diepten. Ik heb op een goed moment zelfs een

hyperredundantietheorie opgesteld, namelijk dat de spiegel het lichaam in zich opnam dat de stad in zich opnam. Per saldo is het resultaat natuurlijk wederzijdse ontkenning. Deze stad beneemt je de adem ongeacht het weer, dat toch al enigzins beperkt van variatie is. Laat me resumeren: water is gelijk tijd en verleent aan schoonheid zijn dubbelganger. Omdat we ten dele water zijn, dienen wij de schoonheid op dezelfde wijze. Door een wrijfafdruk van het water te maken verbetert deze stad het aanzien van de tijd, verfraait zij de toekomst. Dat is de rol van deze stad in het grote geheel. Want de stad is statisch, terwijl wij bewegen. De traan is daarvan het bewijs. Want wij gaan en de schoonheid blijft. [Noot 19.8]

[Noot 19.8: Joseph Brodsky. Kade der Ongeneeslijken. *Fondamenta degli Incurabili*. Vertaling Sjaak Commandeur. Uitgeverij De Bezige Bij. Amsterdam. 1992, pp. 20, 91, 97, 98.]

\* (19.4)

Hij luistert naar het gekibbel van de golven, hij staart naar het water, hij wil iets waarnemen, een structuur, een gedachte, een indruk die hij zou kunnen conserveren, zoals een vlinder die eenmaal is vastgeprikt in de lade van een verzamelaar verwijst naar de onschuldige bergweide waar hij is gevangen, maar zijn blik wordt telkens naar een ander punt gelokt. Al bij zijn eerste bezoek wist hij het zeker, deze stad deugt niet. Dat oordeel verbaasde hem, want ook hij was besmet geweest met het virus van de gedroomde weemoed. Teleurgesteld zocht hij naar een verklaring. Telkens als die zomer hem weer voor de geest kwam, wanneer alle brokstukken van het labyrint van zijn geheugen weer een hecht bouwwerk vormden, een geheel dat slechts met weerzin door hem kon worden betreden, werd hij, onherroepelijk, herinnerd aan de vluchtigheid van zijn waarnemingen, zijn onvermogen tot het vangen van een vlinder. Deze stad is te vaak bezocht, bekeken, vastgelegd. De verhalen, foto's, films en schilderijen van al die passanten vormen een volledig verzadigde verzameling, al die beelden zullen nooit verschieten, zullen nooit flets worden als de plaatjes in de medaillons die vorige generaties heimelijk bewaarden op hun borst, dressoirs, nachtkastjes. Deze stad is misschien gedoemd maar juist daardoor te veel zichzelf en ook te veel in zichzelf gekeerd. Het labyrint, Venetië zelf, is een mythe geworden die geen fysiek labyrint meer nodig heeft. Er is niets meer aan deze collectieve verbeelding toe te voegen. Een reisgids volstaat.

Zijn eerste verklaring had hij lang gekoesterd, toch vond hij enkele jaren later een andere. Weer staarde hij naar het water, eenzaam, alleen en zonder een Wilhelmina. Hij zou wel de Theseus in zichzelf kunnen losweken, maar zonder een Ariadne zou hij de plattegrond niet begrijpen, zonder een Aphrodite zou hij het bestaan van vlinders ontkennen. Dit is een stad voor mensen die zich bij hun volle verstand willen laten misleiden door hun dagdromen, die hun zintuigen willen verdoven met een traan en lach ineën.

Bij zijn derde bezoek ziet hij uiteindelijk het licht, eerst letterlijk, dan figuurlijk. Niet de kerken, de *palazzi*, de pleinen, de duiven, de nauwe straten met hun achteloze trappen treden op als protagonist in zijn herinneringen, als constante in zijn beschouwingen over de eeuwigheidswaarde van deze stad. Van het pure water, dat alles omgeeft, kan dat evenmin worden gezegd. Het water doet niet meer dan het absorberen van de gedachten en verlangens van passanten, het zuigt alles in zich op om weinig meer terug te geven dan het besef van gemiste ervaringen. Neen, het is de unieke combinatie van dat wrede water en het licht, het soms diffuse soms streperige licht, de lucht die nieuwe avonturen belooft en tenslotte de weerspiegeling van de wandelende wolken in het water. Hij realiseert zich dat

die samensmelting van elementen het allervergankelijkste is dat de natuur heeft te bieden, die kwetsbaarheid moet tot in de eeuwigheid worden beschermd. Langzaam dringt de essentie tot hem door, deze stad is slechts een hinderlijke onderbreking tussen lucht en water. Geef lucht en water in hun *amour fou* de ruimte voor hun eeuwigdurende strijd. Deze stad kan worden gemist, laat de stad rustig in het water zakken, maak deze stad onzichtbaar, niet om hem te verlossen uit zijn labyrint maar om de passanten naar een nieuwe bestemming te verjagen. Navigare necesse est, vivere non est necesse. Varen is nodig, leven is niet nodig. [Noot 19.9] Asymmetrie is nodig, symmetrie leidt slechts tot weemoed, vergeelde albums en hartverzakkingen. Geef de unieke gondels vrij spel op de plek waar ooit deze stad werd gebouwd op het dansende water. [Noot 19.10]

[Noot 19.9: Van Dale O.c. p. 3805. Bij Plutarchus vermelde woorden van Pompejus, die hij gesproken zou hebben toen hij bij stormweer met een vloot graanschepen van Sicilië naar Rome onder zeil ging. Davies van Rotterdam. Bij het eerste deel van dit devies ziet hij een stoere zeeman voor zich, een zeeman die iedereen wel eens heeft willen zijn. Het tweede deel echter getuigt van hoogmoed, roekeloosheid en zelfs misdadigheid in het geval men zeker weet dat anderen hun leven zullen opofferen voor het behoud van schip en kapitein.]

[Noot 19.10: Deze hardvochtige passage is mede ingegeven door een artikel van Paul Depondt naar aanleiding van een expositie van J.M.W. Turner. Volgens Depondt heeft Turner honderden schilderijen geschilderd die je net zo goed zou kunnen omdraaien. In het schilderij *Sea and sky?* – met een veelzeggend vraagteken – is de horizon zelfs helemaal verdwenen en gaan de kleuren in elkaar over en worden daardoor verwisselbaar. Depondt: Boven en beneden, *upstairs* en *downstairs*, of hemel en aarde, zijn als het ware spiegelbeelden. Het zijn begrippen die tot de fantasie spreken. Meestal kijken we vanuit een bepaalde optiek naar boven of naar beneden, of naar de lijn daartussen. Zonder horizon verandert het perspectief. Boven en beneden snijden wat we zien – maar ook de manier hoe we erover denken – in tweeën. John Ruskin heeft het werk van Turner ooit omschreven als 'the service of clouds'. Die voor hem kenmerkende nevelachtigheid van het landschap, het atmosferische of het 'wolkachtige' (*cloudiness*), toont hoe je eeuwigheid maakt van het allervergankelijkste dat in de natuur denkbaar is: wolken. Daar krijg je geen greep op. Misschien zijn wolken figuraties van abstractie, 'light as colour', zei Turner, of 'the Sun is God'. de Volkskrant 30/12/94. Kortom: het gaat om de unieke combinaties van wateren en wolken, die toevallige formaties die door geen enkele hand, hoogstens 'The Invisible Hand', worden geboetseerd en ongevraagd verschijnen en verdwijnen naar een onachterhaalbare plekken. Wee de bezoeker die zich voegt bij het gezelschap dat, bejaard en tandeloos, wanhopig in de lade van hun herinneringen zoekt om te verhalen over het onvergetelijke van deze stad. Deze stad is door hem onzichtbaar gemaakt. Zo belandt hij bij Italo Calvino. *Invisible Cities*, Picador. London, 1974, pp. 126-127. <Times Literary Supplement: Although he makes Marco Polo summon up many cities for the Khan's imagination to feed on, Calvino is describing only one city in this book. Venice, that decaying heap of incomparable splendour> Calvino: And Polo said: The inferno of the living is not something that will be; if there is one, it is what is already here, the inferno where we live every day, that we form by being together. There are two ways to escape suffering it. The first is easy for many: accept the inferno and become such a part of it that you can no longer see it. The second is risky and demands constant vigilance and apprehension: seek and learn to recognize who and what, in the midst of the inferno, are not inferno, then make them endure, give them space. Kortom: geef de gondels en de gondeliers alle ruimte.]

\*



## Entr'acte 20

√ [Noot E.20]

[Noot E.20: Beknopt Latijns-Nederlands Woordenboek. Dr. Fred. Muller, dr. E.H. Renkema. Tiende druk. Bewerkt door dr. K. van der Heyde, rector van het Gymnasium te Arnhem. J.B. Wolters. Groningen. 1963. Geen enkele verwijzing naar <a>symmetrie. Heeft die rector goed werk geleverd of heeft hij tussentijds een dutje gedaan, vraagteken. En bovenal de vraag: moeten de titels van de hoofdstukken en ook van het gehele samenraapsel nu worden vertaald van Latijn naar Grieks.]



20

**AUTO OMNIA, AUTO NIHIL**

395

\* (20.1)

De stad is verzwolgen door de zee. Het is een onzichtbare stad geworden. Onaangedaan zwemt hij naar de kant, het vasteland. Hij start een lange voettocht, die hem via Turijn in Modena brengt. Hier vindt hij wat hij zocht: gesublimeerde echo's van de 'big bang', geordend als noten in een accoord voor een twaalfsnarige gitaar, tokkelende decibellen uit de baarmoeder van rode oermonsters die na een langdurig civilisatieproces salonfähig zijn geworden en hem even aantrekkelijk voorkomen als tandeloze grijsaards smachten naar zachte ebonietkleurige bonbons. *New balls, please*, zegt de umpire, in de verte.

\*

Een loflied op de auto. Past dat hier. Ja zeker. Een snelle greep in de grabbelton van het eigen gelijk van zijn encyclopedie. <1> De auto als getemde raket. <2> De auto als ei. <3> De auto als geluidsstudio. <4> De auto als macabere balletdanser. <5> De auto als UFO in de literatuur. Ooit een roman gelezen waarin een opvallende plek is ingeruimd voor dit vervoermiddel. Zijn oog speurt enkele minuten langs zijn gekantelde boekenkast en staat slechts twee keer stil: Loesberg en Möring. [Noot 20.1] <6> De auto als vehikel voor tafeltje-dekje-verassingen. <7> De auto als begerenswaardig en waardevol ruilobject, als katalysator van economische en technologische ontwikkelingen. <8> De auto als metafoor van de mens, carrosserie en motor zijn als lichaam en geest. <9> De auto als object van versiering. <10> De auto als vervoermiddel tussen vaderland en oorlogsgebied. <11> De auto als tijdelijk onderkomen voor Grote Architecten tussen het ene en het andere gebouw. [Noot 20.2] <12> De auto als metafoor van een gelukkig gezinsleven. <13> De auto als design product. <16> De auto als Grote Verzoener tussen binnen- en buitenwereld. <19> De auto als drijvend eiland. <20> De auto als alles, een mens zonder auto is als een varken zonder krulstaart, *aut omnia, aut nihil, alles of niets, auto omnia, auto nihil*. [Noot 20.3] <21> De auto als autonome aardbeving. <23> De auto als rijdende doodskist. <14, 15, 17, 18, 22> Ja, een creatieve lezer kan de ontbrekende nummers zelf invullen.

[Noot 20.1: Loesberg. Een eigen auto. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1977. In de daarin opgenomen novelle 'Kan-niet is dood' draait de wereld om een speelgoed-jeep die een jongen in de etalage van een winkel ziet tijdens een wandeling met zijn grootvader. \* Marcel Möring. Het grote verlangen. Meulenhoff. Amsterdam. 1992. Lees daar over Rika's rode Chevrolet.]

[Noot 20.2: Rem Koolhaas and Bruce Mau. *S, M, L, XL*. 010 Publishers. Rotterdam. 1995, p. 1194: Taxi. There are 17,000 taxis in Hong Kong.]

[Noot 20.3: Van Dale. O.c. p. 3753. Afgekeurde alternatieven. *Cito pede labitur aetas*: met vlugge voet verglijdt de tijd (het leven) (Ovidius). *Cita mors ruit*: een snelle dood stort zich op ons (naar Horatius).]

\*

Als ergens is gezocht naar een gelukkige combinatie van functie en uiterlijk, van binnenkant en buitenkant, van comfort en snelheid, van natuurwetten en smaak, van openlijke en verborgen verlangens, dan is het wel de auto.

\*

De onderzoeker moet kunnen variëren. Soms gaat het beschouwen van buiten naar binnen. Van waargenomen gedrag naar onbekende hersencel. De gek die aarzelend stilstaat langs de kant van de weg en zich plotseling voor de wielen van zijn fiets werpt. Doet hij dat altijd op dinsdagavond. Beleeft hij een benijdenswaardig kinderlijk genoeg aan de schrik van voorbijgangers. Heeft deze vrijheid van handelen een therapeutische waarde. Welke draadjes zijn bij hem verkeerd verbonden. Is ook deze gek ooit, in een mistroostige kamer met slechts enkele kleden uit de Derde Wereld aan de wand, tegen het licht gehouden door zijn favoriete dichter die in dat dorp van verdwaalde zielen zijn eigen wereldbeeld bevestigd probeerde te krijgen. Overweegt de gek een volgende keer voor een auto te springen. Never mind. Hoe dan ook. Hier gaat het beschouwen van binnen naar buiten. [Noot 20.4]

[Noot 20.4: <Jaren later vindt hij dit citaat> De geboorte, stelt Richard Buckminster Fuller, is een exodus van de binnen- naar de buitenwereld. Een mens zal altijd naar de buitenwereld willen – de echte wereld van openheid, vrijheid en gevaar – en tegelijkertijd zich veilig willen terugtrekken in de binnenwereld: zijn huis, zijn baarmoeder. En dat verklaart ook precies het onovertroffen succes van de auto ten opzichte van de trein. Wat is er nou prettiger dan veilig in de cocon van je eigen auto de boze buitenwereld in te gaan? Pay-Uun Hiu. Het ene been voor het andere. de Volkskrant 27/08/99. Artikel naar aanleiding van de exposities 'Automobility – Was uns bewegt' in het Vitra Design Museum, Weil am Rhein en 'Your private sky. R Buckminster Fuller' in het Museum für Gestaltung, Zürich.]

\* (20.2)

Bij de wankelmotor gaat de zuiger niet op en neer, zoals in de diesel- of bezinemotor, maar hij draait rond in de cilinder. Door de asymmetrische vorm van de zuiger ontstaan er ruimtes waarin de verbranding plaatsvindt. Voordelen: minder bewegende delen, hij is compact en loopt trillingvrij. [Noot 20.5]

[Noot 20.5: Lex Veldhoen en Jan van den Enden. De Wankelmotor. NRC Handelsblad. Wetenschap & Onderwijs 02/09/93.]

\*

Zo zou ook de liefde moeten worden bedreven. Niet lustdodend voorspelbaar recht op en neer, maar via asymmetrische cycli, met telkens nieuwe ruimtes waar de hartstochtelijke veenbrand weer op laait. Compact. <Ja> Trillingvrij. <Daar is hij niet zo zeker van> Eindeloos. <Zonder meer> Perpetuum mobile. <Vanzelfsprekend>

\*

Zou dr. Felix Wankel, die nooit een rijbewijs heeft gehad, ook vanuit deze analogie hebben geredeneerd?

\*

Standaard op de 440/460-serie \* VMEAZ, Veiligheidskooi Met Energie Absorberende Zones \* SPS, Side Protection System \* VSL, Volvo Safety Lights \* AGV, Automatische Gordelaanspanners Voor \* AHVV, Automatische Hoogteverstelling Veiligheidsgordels Voor \* IHVHVEA, In Hoogte Verstelbare Hoofdsteunen Voor En Achter \* GBB, Groothoek Buitenspiegel Bestuurderszijde \* S, Stuurbevoegdheid \* BIEK, Bumpers In Exterieur Kleur

\* DW, Dynamic Wheelcovers \* CV, Centrale Vergrendeling \* TVBVBS, Twee Van Binnenuit Verstelbare BuitenSpiegels \* TB, Tweed Bekleding \* BD, beklede Deurpanelen \* T, Toerenteller \* AIDNAB, Asymmetrisch In Delen Neerklapbare AchterBank \* AA, Armsteun Achter \* WO, Wit Ondergoed \* GOOZZ, Gedifferentieerd Overspel Op Z'n Zweeds \* HUS, HondenUitlaatStrook \* Volvo 440 1.6i voor f 33.750,-. [Noot 20.6]

[Noot 20.6: Volvo reclame. de Volkskrant. September 1994. Lees goed de kleine letters: prijs is exclusief CV en AIDNAB. ZB, zwarte bumpers, op speciaal verzoek. In dat geval tevens ZO, zwart ondergoed, leverbaar tegen geringe meerprijs. Volgens Zweeds marktonderzoek zijn Volvo-rijders betrouwbaar, loyaal aan vrouw en overheid en dragen zij overwegend wit ondergoed.]

\*

De extra lengte zorgt natuurlijk voor een forse toename van de bagagemogelijkheden. Met de achterbank in positie en de rolhoes uitgetrokken, biedt de Golf Variant een volume van 466 liter en dat is ruim 40% meer dan bij de 'gewone' Golf. De achterbank is in alle versies asymmetrisch neerklapbaar, waardoor het totale volume toeneemt tot 1425 liter. [Noot 20.7]

[Noot 20.7: Leidse Post, 27 oktober 1993.]

\*

Wat te doen met 1425 liter. Dat komt overeen met 28 geplette hazewindhonden, 59 pakken Pampers Boys Extra Plus en 52.777 luciferdoosjes van Slagerij Van Kampen.

\* (20.3)

Hij stapt uit en werpt een eerste blik op de buitenkant.

\*

Voor de verlichtingsinstallatie is gebruik gemaakt van nieuwe lichttechnieken. Het dimlicht is daarbij bovenin de loodrecht ingedeelde koplamp ondergebracht en de grootlicht-unit bevindt zich in het onderste deel van het asymmetrische lichtelement. De mistlampen (zgn. DE-lampen), zijn aan de zijkant in dezelfde behuizing opgenomen. En zelfs de koplamp-reinigingssproeiers zijn een onderdeel van het harmonische koplampontwerp. De Boxster is de uiting van het enthousiasme van het Porsche-ontwerpersteam en de vakkundigheid van de sportwagenfabrikant uit Stuttgart. De studie toont het ontwikkelingspotentieel van alle medewerkers aan en bewijst, dat een sportwagen van Porsche een grote toekomst voor zich heeft. [Noot 20.8]

[Noot 20.8: Leids Nieuwsblad 20/01/93; 17/785.]

\*

Asymmetrisch, harmonisch, enthousiasme, vakkundigheid. En dat alles bij het merk dat zij koestert. Compact. Krachtig. Oerontwerp.

\*

Van de details naar het geheel.

\*

Het volk is bang om fouten te maken en wil net zo gemakkelijk vooruit als achteruit kunnen rijden. Wat krijgt het volk. Uiteraard, de Volkswagen Kever. Ook de Renault Dauphine past in die categorie. Een nog sterker voorbeeld is de Hanomag Kommisbrot, die in de beginjaren dertig in Duitsland werd geproduceerd. Een stijf rechtopstaande rechthoek, bijna een kubus, vormt het zitcompartiment, krap geschikt voor twee minder-dan-modaal-gespierde-Jahn-Duitsers, met ook nog enige ruimte voor een dito damestasje, daarvóór en daarachter sinaasappelpartjes, elk het vierde deel van een bol waarin schattig kleine wielen zijn verwerkt [Noot 20.9].

[Noot 20.9: Kunsthal Rotterdam 29/12/93]

\*

Opnieuw op zoek naar eigenzinnigheid.

\*

Wie een Citroën koopt, wil met zijn auto iets uitdrukken. Dat was vele tientallen jaren geleden zo en dat gaat nu nog steeds voor een aantal modellen op. Dat Citroën dit imago ook in de toekomst wil blijven meedragen, blijkt onder meer uit het Xanae prototype wat op de Rai wordt tentoongesteld. Het is een vijfpersoons auto met aan de rechterzijde twee en aan de linkerkant één portier. [Noot 20.10]

[Noot 20.10: Citroën, nog steeds eigenzinnig; Nieuwsweek 71, Week 5/239]

\*

Eindelijk een autofabrikant met durf! Asymmetrische auto's blijken bij nader inzien altijd al fascinerend te zijn geweest. De Engelse taxi. De Engelse dubbeldekker. De bestelbus van Van Gend & Loos, de enige auto die met een open deur mocht rijden. De Maserati Tipo van 1956, met zijn kleine zeppelin die direct achter de asymmetrisch geplaatste stoel van de bestuurder op de achterklep is gemonteerd [Noot 20.11]. Na nog langer zoeken: een tractor, de McCormick International Farmall Cub uit 1948 in het Histo-Mobil Automuseum in Giethoorn, waarbij de motor aan de ene kant van de lengte-as is geplaatst en de bestuurdersstoel aan de andere kant, wellicht als tegenwicht. In stille euforie laat hij zijn nageslacht even op deze merkwaardige uitzondering zitten.

[Noot 20.11: Foto Reuter in NRC Handelsblad, 12/02/93 n.a.v. de beurs voor sportwagens in Earl's Court in Londen.]

\*

Maar dat zijn en blijven uitzonderingen. Waarom eigenlijk. Op zoek naar de verborgen en verkeerde rationale van symmetrische auto's.

\*

Wie de Renault Argos op een foto ziet, kan nauwelijks voorstellen dat dit prototype van een driezits cabrio gebaseerd is op de bodemplaat van de Twingo. Wielophanging, motor en bedieningsorganen werden van deze slimgebouwde, kleine Renault overgenomen. De vrijwel symmetrisch gevormde Argos is niet bepaald moeders mooiste, hij oogt te robuust en doet denken aan het tank-model waarmee Bugatti in de jaren twintig overwinningen op de internationale circuits behaalde. Voorin staan twee stoelen, terwijl een derde persoon achterin kan plaatsnemen en die dan enigszins dwars moet gaan zitten [Noot 20.12].

[Noot 20.12: Autogids I, nr. 5 (week 10), 1994.]

\*

Eerste inzicht: victorie, symmetrie wordt geassocieerd met een gebrek aan schoonheid.

Tweede inzicht: te vroeg gekraaid, arme journalist, zoveel onwetendheid, zo'n vieze adem. Voor de goede orde: moeders hopen op een symmetrisch kind en voor Bugatti, fraai of niet fraai, zwaaide de vlag bij de finish.

Derde inzicht: de ander, in dit geval de derde, is niet welkom, hij is een dwarszitter die de intimiteit verstoort.

\* (20.4)

Uit een wolk van uitlaatgassen doemt een metafoor op. En nog een. En een banketbakker die metaforen als slagroomsoesjes bij de naar nuance zoekende lezers achterin de keel propt.

\*

Vierde inzicht, nu wordt het spannend: als een symmetrisch gebouwde auto achteruit rijdt, rijdt hij dan terug in de tijd. Wie zal het zeggen.

Vijfde inzicht, terloops: de fascinatie van kinderen voor achteruitlopen komt voort uit het, voorlopig nog slechts schemerend, besef van de onherroepelijkheid van het verstrijken van de tijd, van het ouder worden, maar gelukkig nog niet dat van een tevergeefs leven.

\*

Sommige ontwerpers kennen deze inzichten. Dan dromen ze van een tijdloze auto. Zoals de Bugatti EB112, die hem tien jaar na zijn onthulling op de Kurfürstendamm onverwacht tegemoet grijnst. De hybris zit niet zo zeer in de pretenties van het ontwerp, een kunstenaar snakt immers naar de eeuwigheid, als wel in de misplaatste verwachting dat zo'n auto echt in productie wordt genomen.

\*

Een tragische mislukking betrof de zogenaamde *Dymaxion Car* uit 1933, een van de meest revolutionaire automobielen die ooit op de weg zijn verschenen. De Dymaxion was gebaseerd op het principe van de vallende traan, de druppel die bij zijn neerwaartse beweging de meest zuivere aërodynamische vorm aanneemt. Het voertuig stond op drie wielen. Vóór het achterwiel bevond zich een acht-cilindermotor, die de voorwielen



aandreef. De druppelvormige cabine herinnerde aan die van een vliegtuig, was rondom van vensters voorzien en bood plaats aan twaalf passagiers. Het zat de ontwerper, de Amerikaans architect Richard Buckminster Fuller, niet mee. Nog voordat zijn schepping de ingang van de expositie had bereikt, raakte deze betrokken bij een aanrijding, waarbij de chauffeur werd gedood.

Gestroomlijnde voertuigen (auto's, locomotieven, apparaten) werden aanvankelijk niet mooi gevonden. Het publiek moet moeite hebben gehad met de acceptatie van datgene wat zich voordeed als 'te theoretisch', 'te abstract' en te weinig karakterovereenkomsten vertoonde met bestaande voorbeelden. Dat die acceptatie toch betrekkelijk snel haar beslag heeft gekregen wijst erop dat het publiek de stroomlijn vooral als een modeverschijnsel heeft ondergaan, dat zoals bij elke stijlbreuk pas na een zeker leerproces bevattelijk kon worden gemaakt. Alleen daardoor is immers ook te verklaren dat de stroomlijnvorm in de tweede helft van de jaren dertig vereenzelvigd kon worden met a-technische categorieën als 'elegantie' en dat men de stroomlijn eerder als een metafoor heeft geïnterpreteerd dan als het logische gevolg van rationele criteria en windtunnels. Plotseling werd namelijk alles gestroomlijnd, vooral voorwerpen die niet tegen de wind in hoefden te worden gebruikt, zoals stofzuigers, keukenapparatuur, benzine-aanstekers, fluitketels, hoeden of zelfs discussies. Het werkwoord *stroomlijnen* kreeg er een betekenis bij: die van het platslaan van overtolligheden.

Het succes van de aërodynamische vorm betekende een stilistische revolutie die van nauwelijks minder grote betekenis is geweest dan die van bijvoorbeeld de gothiek of de barok. Voor het eerst werd een complete afdeling van de werkelijkheid, die tot dan toe nauwelijks het object was geweest van stilistische of esthetische bezorgdheid maar alleen had moeten beantwoorden aan technische eisen, ondergebracht in het domein van de smaak. Wat tot op dat moment alleen maar een machine was geweest, werd gepolijst en geraffineerd, dat wil zeggen: het werd geschikt gemaakt om een extra, symbolische betekenis te kunnen dragen [Noot 20.13].

[Noot 20.13: Melchior de Wolff. Vallende tranen. De obscure en vergeten pioniers van de aërodynamica. de Volkskrant 02/04/93. Artikel naar aanleiding van de expositie "Die Stromlinienform. Eine Ausstellung über den Eros des Objekts" in het Karl Ernst Osthaus-Museum. Andere bekende supergestroomlijnde modellen zijn de Citroën Traction Avant (1934-1957), Chrysler Airflow (1934), Tatra 77 (1934) en enkele ontwerpen van Paul Jaray (1928). Nota bene: Dymaxion = Dynamic + Maximum Efficiency.]

\*

Wat een tragiek. De meest dominante trend van de afgelopen decennia in het ontwerpen van auto's blijkt gebaseerd te zijn op een fundamentele fout: de vormgeving is ontleend aan de vorm van een vallende druppel, maar een auto is bedoeld om vooruit te rijden, niet om in een ravijn te vallen. Er is geen enkele garantie dat voor een horizontale beweging dezelfde vorm nodig is als bij een verticale val. Dat misverstand kost duizenden verkeersdoden per jaar, minstens. Druppelvormige auto's zijn karakterloos en ongrijpbaar, als weke, vormloze kwallen schieten ze door de ruimte.

Maar hoe zit het nu met die symbolische betekenis. Is dat de vermeende tijdloosheid, het vermogen de dood een neuslengte voor te blijven, of het verlangen naar een erotische potentie die overeenkomt met de honderden paardekrachten die verborgen zitten onder de motorkap van een vrouwelijke carrosserie. Op weg naar de banketbakker.

\* (20.5)

Wat is precies de mysterieuze relatie die de uitwendige vorm van een machine aan haar functie verbindt? *Het is de voorstelling die de mensen zich van die functie maken.* De moderne auto streeft naar naadloosheid. Hij is meer en meer gaan lijken op een onbepaald huishoudelijk gebruiksvoorwerp: een stofzuiger, een mixer, een gasgeiser of een scheerapparaat. Een moderne auto lijkt op alles, zelfs zijn eigen voorkant lijkt op zijn eigen achterkant. Een auto van nu is niet bedacht, hij is een onderdeel van een nieuwe fysiologie die, onder de invloed van de poëtische visie onzer samenleving, uit de techniek gegroeid is; *de fysiologie van het onbegrijpelijke.* Onze technische samenleving maakt zich van de techniek dezelfde voorstelling als een natuurmens van de natuur. Toen het principe eenmaal aanvaard was, maakte zich een blinde stroomlijnwoede van de mensheid meester. Alles werd gestroomlijnd, van telefoons tot koffiemolens; de esthetiek van de jaren dertig is ondenkbaar zonder de stroomlijn. Het geheim van deze ovoïde revolutie is dat de stroomlijn niet werd begrepen als een rationeel principe om luchtweerstand te verminderen, maar als een erotisering van technische gebruiksvoorwerpen. Machines en apparaten waren zo ver in het dagelijks leven doorgedrongen dat het vraagstuk van hun assimilatie acuut begon te worden. Het was tevens duidelijk dat een overweldigende meerderheid van het mensdom niet over de benodigde geestelijke bagage beschikte om deze assimilatie te grondvesten op een rationele voorstelling van het functioneren van die machines, en dus moest het op basis van een irrationele voorstelling. De machine werd geërotiseerd, het werd een levend organisme. Onze technische vormgeving wordt beheerst door een afschuw van zuiver geometrische vormen. Dit zijn immers, net als machines, bedachte vormen, constructies van het denken, abstracties, niet voorkomend in de natuur. Het onbegrijpelijke staat, zoals al eerder opgemerkt, de meeste mensen oneindig veel nader dan het abstracte. [Noot 20.14]

[Noot 20.14: Rudy Kousbroek. Give us detumescence. In: De archeologie van de auto (pp. 14-20). Meulenhoff. Amsterdam. 1989.]

\*

Hoogste tijd voor een intellectuele vadermoord, vanaf de achterbank. Sorry, Rudy. Ten eerste. De relatie tussen vorm en functie is niet gebaseerd op de voorstelling die mensen zich van de functie maken. De vorm heeft zich juist losgezongen van de functie. <Dat geldt ook voor de literatuur, de romankunst, maar daar ben je helaas niet zo in thuis> Dat is een kunstzinnige prestatie, tel uit je winst, als je tenminste een kunstminnaar bent, die het aantal ontwerpmogelijkheden bijna tot in het oneindige heeft vergroot. Bijna, want ecologie en zuinigheid zorgen nog wel voor enige duiding in het ontwerpproces. Ten tweede. De voorkant van de moderne auto lijkt helemaal niet meer op zijn voorkant. Dat is de schuld van de eenzame druppel in de windtunnel. <Overigens zou je dat als Freud-lezer en sexmaniak niet moeten betreuren, je moet er toch niet aan denken, Rudy, dat de voorkant van een vrouw op haar achterkant lijkt> Ten derde. Een auto is wel degelijk bedacht, dat wil zeggen, ontworpen, van boven tot beneden, van voor tot achter, van binnen tot buiten. Hier zou beter een tirade passen tegen de toenemende gelijkvormigheid, die overigens wel eerst moet worden aangetoond. Twee, tegengestelde, stellingen zijn hierbij verdedigbaar. Auto's leken vroeger ook al op elkaar. Dan is die tirade ongepast. Of auto's lijken inderdaad steeds meer op elkaar, maar dan is het juist een gevolg van voortschrijdend technisch inzicht. Ook dan is de tirade misplaatst, dat is objectieve vooruitgang, Rudy, dat is toch wat je wilt. Ten vierde. Sla je niet een beetje door, met die erotisering, Rudy, lever je

zo niet ongewild een bijdrage aan de door jou zo verfoeide vulgarisering van het dagelijks leven. <Toen ik vroeg waar je het over zou willen hebben, zei je: ' Seks, seks.' [Noot 20.15]> Freud zei toch al dat cultuur staat voor driftbeheersing. Trouwens, vind je het gek dat die frivole studentes van tegenwoordig jouw smachtende blikken niet meer beantwoorden. Ga eens naar het krachthonk. Ten vijfde. Waarom altijd weer dat *dédain*, waarom altijd weer veronderstellen dat de overweldigende meerderheid van het mensdom zelfs niet voorzien is van de kleinst denkbare rugzak geestelijke bagage. IWA, Ik Weet Alles, je roepnaam vroeger, dat klinkt naar akela, maar waar zijn je volgelingen. Ze zijn afgehaakt, je bent eenzaam, je ligt eenzaam en alleen aan de rand van het zwembad, bang om te zwemmen, bang om te verdrinken, in een ander. [Noot 20.16] Ten zesde. Wat heb je tegen de natuur, je houdt toch van katten, van varkens, je wilt zelf toch graag gekoesterd worden als een hangbuikzwijntje. Ten zevende. Op wie ben je nu boos. Op de onbekende, ongrijpbare overweldigende meerderheid. Op de vormgevers van apparaten, machines, auto's die volgens jou weigeren te kiezen voor de door jou veronderstelde eenvoud van geometrische vormen. Op je zelf. Ten achtste. Is de natuur niet even <on>begrijpelijk als het abstracte. [Noot 20.17]

[Noot 20.15: Elisabeth Lockhorn <heel attent van Vrij Nederland om een dame met deze achternaam naar Kousbroek te sturen of is het een [flauw] grapje van Rudy die zichzelf heeft geïnterviewd>. Rudy Kousbroeks onvoltooide grote werken. Vrij Nederland 06/11/99]

[Noot 20.16: Op de omslag van 'Het magistrale vernuft' <Meulenhoff. Amsterdam. 1994>, het boek vol jeugdherinneringen van vrienden van Rudy Kousbroek dat hem op zijn vijfenzestigste verjaardag is aangeboden, staat een tekening van Roland Topor. De tekening, 'Blues pour Rudy Kousbroek', laat een liggende, naakte man zien aan de rand van een zwembad. Op de voorgrond zit een poes op een stoel. Het is een lome dag, de man speelt met zichzelf, hij heeft de rest van de wereld niet nodig. Rudy, vertel eens, is die tekening speciaal voor jou gemaakt.]

[Noot 20.17: De verleiding is groot om van deze vadermoord echt werk te maken. Een greep uit het archief. ... Seks is het achtste wereldwonder. Het gaat erom te zorgen dat het dat blijft; liefdeloosheid is een grote bedreiging, maar ook en vooral middelmatigheid, een soort luiheid, ik vrees dat dat nogal wijdverbreid is. Dus behalve de geestelijke luiheid die jij de mensheid altijd verweten hebt, verwijt je zo ook nog eens seksuele luiheid. Is dat niet hetzelfde? <Draai dat *dédain* nu eens de nek om, Rudy> ... Wat is het meest wezenlijke waar je je kinderen van zou willen doordringen? Te leven bij de dingen van de geest. Intellectuele nieuwsgierigheid, niet toegeven aan gemakzucht. En gevoel voor humor. Wat je je kinderen ook voor moet houden, is dat je ernaar moet streven geen onzuiverheid toe te laten in het gevoelsleven. Zuiver voelen. En verder natuurlijk: alle dagen in het bad. Veel Nederlandse kinderen ruiken ongewassen. <Ha-ha, de kosmopoliet verkiest de steriliteit van de operatiekamer boven de bacteriële chaos van het atelier> ... Als de duivel oud wordt, kruipt hij onder de preekstoel, dat is al een oude constatering. Ook voor mij gaat er wel een zekere verleiding uit van ritueel, er schuilt een soort berusting in het herhalen van symbolische handelingen die mensen eindeloos vóór je hebben gedaan in voorbije eeuwen. <Heb ook jij, Brutus, gesnoept van hoger honing> ... Er ligt nog steeds een dozijn onafgemaakte romans in je bureaula. Denk je dat er nog een afkomt? Nee, ik vrees: dat wordt nooit meer wat. Ik weet niet of het je is opgevallen, maar er loopt een rode draad door mijn leven: ik maak nooit iets af. Dat heeft aanleiding gegeven tot veel gewezen en knersing der tanden. Misschien is het wel gewoon gemakzucht. Het is wel een feit dat je in de oorlog, in het kamp, probeerde om buiten het officiële circuit te blijven en dingen niet af

te maken. Want dan kwam je in aanmerking voor een volgende taak en die was misschien nog wel véél erger. Ik ben niet dol op zulke analyses, je kunt er alles mee verklaren, maar het is een feit dat ik ... <Genoeg geweeklaag, Rudy, aan de slag, zo veel tijd heb je niet meer> ... Bekend is de geschiedenis van de ooievaar en de kikvors. De ooievaar had een kikvors gevangen; hij vloog met hem omhoog en zei na een poosje: - Nu mag je kiezen, òf ik laat je vallen òf ik vreet je op. - Waar vliegen we? vroeg de kikker. - Boven Leiden, zei de ooievaar. - Helaas, zei de kikvors, vreet me dan maar op. <Bekend is de geschiedenis van de Pooier en de Mooie Vrouw. De Pooier en de Mooie Vrouw waren al uren op zoek naar klanten toen de Pooier zei: - Nu mag je kiezen, òf ik stuur je naar Minerva òf ik stuur je naar mijn vaste klant. - Wie is die vaste klant? vroeg de Mooie Vrouw. - Rudy Kousbroek, zei de Pooier. - Helaas, zei de Mooie Vrouw, liever een 'gang bang' met Minervanen dan dat langdradig potloodventerig geleuter van die NRC Steunkous> ... Is over Leiden dan niets goeds te melden? Zeker wel, ik heb een lijstje gemaakt van positieve dingen met betrekking tot deze stad. Het grote voordeel van Leiden, zoals Maarten 't Hart eens heeft gezegd, is dat je vlug buiten de stad bent. <Leuk gevonden, Rudy, zoals je in je leven heel wat leuke citaten van anderen bij elkaar hebt gescharreld> In dat archief zit ook het trefzekere <maar tevens rancuneuze> artikel van John Jansen van Galen, over de huilbuien van Rudy Kousbroek bij het zien van een riooldeksel, over de verheerlijking van de tijd die hij met zijn vader in een Japans kamp doorbracht, over de zoektocht naar troost tussen boeken en documenten waardoor zijn sociale actieradius als kosmopoliet uiterst beperkt is gebleven, over het voor een gesjeesde student merkwaardig heilig geloof in de wetenschap, over zijn gemakzucht in het kiezen van tegenstanders, over de snelheid waarmee de boodschap van zijn Huizinga-lezing is verouderd, over het vermoedelijk ongemerkt cultiveren van zijn status van nationale mopperkont na zijn terugkeer uit Paradijs Parijs, over de maagzuuropwekkende saaiheid van zijn televisieprogramma's, over de lompe en onheuse mechanismen die door hem worden ingezet om voor welke kwestie dan ook zijn eigen gelijk aan te tonen en zich het laatste woord toe te eigenen, over de contradictie tussen zijn roep om humor en zijn eigen droogstoppelige verschijning, over de onverenigbaarheid van zijn interesse voor de bijna mystieke wiskunde van L.E.J. Brouwer en het bastion van rationalisme vanwaaruit hij zijn nietsvermoedende tegenstanders zegt aan te vallen, over de preoccupaties met zijn eigen jeugd die een neutrale kijk op het Nederlands kolonialisme onmogelijk maken. Daar hoeft hij het dus niet meer over te hebben. Zie John Jansen van Galen. Het grote janken van Rudy Kousbroek. Haagse Post 10-12-83, pp. 60-69. En ook Rudy Kousbroek. De kikvors en de ooievaar. Antiquariaat Klikspaan. Leiden. 2004.]

\* (20.6)

Genoeg. Hij verlaat zijn bibliotheek, loopt naar buiten en stapt in zijn auto, zijn eigen tijdmachine, zijn Porsche.

\*

Oscar de Kieft, partner in crime van John Körmeling, bouwt nu een Porsche achterstevoren na om aan te tonen dat de aërodynamicaregels van de autoindustrie niet deugen. Deze Porsche gaat harder dan een normaal model, zegt Körmeling. Geweldig idee toch, een Porsche achterstevoren. Maar er heeft zich nog geen museumdirecteur gemeld om hem te kopen. Dat begrijp ik dus niet. [Noot 20.18]

[Noot 20.18: Bob Witman. Die Opel Tiagra is echt het eindpunt van vormgeving. John Körmeling houdt van simpele, desnoods banale ideeën. de Volkskrant 1998.]

\*

## Verdieping

Overall trilt de lucht. Boven het grauwe beton van het vliegveld, waar hitte en regens de lijnen hebben verteerd die de grote vogels naar hun platte kooien moeten leiden. Naar links en naar rechts wappert een eindeloze vlakke op het netvlies, spaarzaam onderbroken door de stille silhouetten van gevonden en verloren voorwerpen. De trap op wieltjes kust bijna de snavel van de vogel. Karretjes als slangen waar grote zwarte mannen koffers in ordeloze massa's opstapelen.

Overall trilt de lucht van verwachtingen. Nieuwe kleuren. Nieuwe geuren. Nieuwe smaken. Nieuwe vergezichten. Een nieuw land. Een nieuw continent. Het continent van de oudste mens.

Overall trilt de lucht van visioenen. Boven het asfalt van de enige vierbaansweg van het land, waar de dorre takken van de palmen worden afgekapt, waar de stoeprand bij elk staatsbezoek een nieuwe kalklaag krijgt, waar de wetten van het verkeer een timide afspiegeling zijn van die van de jungle. De auto zet zich in beweging.

Kleuren duiken op. Vrouwen lopen heupwiegend langs de weg, bonte lange doeken om het lichaam gewikkeld, een emailen schaal vol barsten op het hoofd. De hibiscus, het felle rood bedekt met windzand. Verschoten reclameborden van wereldmerken. Langs nooit afgebouwde huizen druipt achteloos de bougainvillea.

Geuren strijden om een behaaglijke plek in zijn neus. Kleine gele bananen in bijna cirkelvormige trossen. Opeengebarsten papaya's die loom, de zwaartekracht bijna trotserend, naar beneden zijn gevallen. Maar vooral het brandende gras, ooit groen maar al jaren geel en dan nu tenslotte zwart, dat knispert wanneer het wordt betreden door plastic kinderschoenen. Hij ziet de scheidslijn tussen geel en zwart omhoog kruipen langs de heuvel, de rook zoekt zich een weg en lost op in de fel lichtblauwe horizon.

Geluid nestelt zich in zijn oorschelp. Kinderstemmen vormen met hun schelle klanken een onvermoeibaar koor dat elk moment opklinkt. Uit de huizen, wanneer de auto wacht bij het stoplicht. Op het plein, waar de bakker zijn melkbrood verkoopt. Uit het klaslokaal, dwars door het traliewerk en de half opengedraaide ruitjes. De krekel raspt voor het laatst zijn stem en wordt door de opkomende dag verdreven. Zo zal hij hem nog bijna duizend dagen begeleiden in dit land, begin en eind van de dag inluiden, opklinken wanneer het gesprek op de veranda stilvalt, wegebben wanneer het gezelschap zich terugtrekt in de omslotenheid van vier kale muren.

Door de voorruit zien ze de witgekalkte wegranden, in de verte een smalle corridor waar de auto nauwelijks tussen past, van dichtbij de achteloze grenzen van een brede zwarte vlakke. Ze kijken beurtelings naar links en rechts, telkens wordt de trillende leegte gevuld met verbazing. Vanuit de kattenbak kijkt hij als enige door het ovale achterraam, zijn blik gefixeerd op de linker wegrand. In een flits doemen palmen, bananen en vrouwen op, om heel langzaam op te lossen in de kolk van de scheve horizon. Hij weet zeker dat de auto langzamer rijdt wanneer hij achterwaarts reist. Hij weet het zeker, hij reist in een andere tijd, hij reist zijn herinneringen tegemoet. In stilte bouwt hij verdiepingen op huizen.

\*



## Entr'acte 21

**sym•me•tro•phobia**: a characteristic asymmetry (as in ancient Egyptian architecture and in Japanese design) implying an aversion to symmetry

**asymmetry** 1 math a obs : incommensurability b : skewness 2 : lack or absence of symmetry <the ideal of nonmetrical rhythm, like that of atonality, is  $\approx$  -Virgil Thomson> <the Art Nouveau's wriggling asymmetries - T.H. Robsjohn-Gibbings> : as a : lack of proportion between the parts of a thing; esp: want of bilateral symmetry [Noot E.21]

[Noot E.21: Webster's Third New International Dictionary of the English Language. Unabridged. Volume III (S to Z), Volume I (A to G) and Britannica World Language Dictionary. Encyclopedia Britannica, Inc. Chicago. London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Manila.]





**SOLEM ORIENTEM PLURES ADORANT  
QUAM OCCIDENTEM**

\* (21.1)

Hij aait de wereldbol. Hij dwaalt over de wereld. Hij verdwaalt. Het draait hem voor de ogen. Voor één keer hoopt hij op het wonder van de serendipiteit. Maar ook deze keer is zijn nieuwsgierigheid toereikend. Hij vindt *symmetriefobie*. Hé, dat rijmt, zingen zijn zonen in koor. Van alle fobieën die hij zich voor kan stellen, spreekt deze wel het meest tot de verbeelding. Hij stelt een onderzoek in. *Symmetriefobie*. De vroege architectuur van Egypte en Syrië vertoont enige asymmetrische principes. Zo werden ingangen van heiligdommen zelden in het midden geplaatst en werd een artistieke en dus onvoorspelbare hand gehanteerd bij het bepalen van de plaats van minaretten. Maar dat is allemaal te lang geleden om zijn zwaan naar beneden te dirigeren, hij moet een radicale keuze maken, hij vliegt door naar het land van de rijzende zon. Japan op de snijtafel. Een onderzoek naar de myopie van het waarnemen; naar de eeuwenoude valse bescheidenheid van een natie; naar de twijfelachtige grenzen tussen binnen en buiten, tussen orde en chaos, tussen harmonie en wanhoop, tussen natuur en cultuur; naar het al eeuwen onderdrukte verlangen van een volk om voor het eerst in de wereldgeschiedenis collectief gillend gek te worden met de meest extreme vormen van hedendaagse neurosen als resultaat; naar het onvermogen van westerlingen om dit alles te bevatten en te benoemen; naar het locale forum der architecten dat zich ook in dit land heeft laten meeslepen door de weerspiegeling van de eigen luchtkastelen; uitmondend in een finale waarin de superioriteit van de eenling, de ware kunstenaar, wordt bevestigd. Omdat over geen volk zoveel diepzinnigs is beweerd als over het Japanse volk, wil hij daar graag nog het een en ander aan toevoegen. [Noot 21.1] Hij krabt de lak van het cliché en staart vertwijfeld naar het kale overblijfsel. Niets. Alles. Over alles wat daar tussenin zit. Een verslag.

[Noot 21.2: Zie o.a. Max van Rooij. De estheet en de zeerover. De verwijdering tussen de westerse en Japanse architectuur. NRC Handelsblad 29/07/94.]

\* (21.2)

Eerst: de gelukkige ontmoeting tussen de verzamelaar en de onderzoeker.

\*

Wat hem mateloos fascineert. Niet zo zeer de volharding van de verzamelaar, want die berust slechts op zijn petit bourgeois bezitsdrang, niet zo zeer de schier onuitputtelijke excuses van de verzamelaar voor het onttrekken van kunstwerken aan het publieke oog, want die preluderen meestal ten onrechte aan zijn legateringsplannen, niet zo zeer de volledigheidsdrijf van de verzamelaar, want die strookt zelden met het feitelijke resultaat van zijn jarenlange greep in de huishoudkas, niet zo zeer het beroep dat de verzamelaar doet op de uniciteit van de collectie, want in wezen is elke verzameling hetzelfde, of het nu gaat om vouwbare machinistenpetten uit het negentiende eeuwse Denemarken of om vruchtbaarheidsbeeldjes van de Ashanti of om aarden pijpen van boeren uit Patagonië, nee, het is juist de tijdelijkheid van dat wat bedoeld is voor de eeuwigheid te zijn die hem van jongsaf aan bezig houdt. Soms ziet hij duidelijk voor zich hoe hij, als mens in wording, een vangnet uitwerpt in een grenzeloos universum en uit talloos veel miljoenen rondvliegende voorwerpen een samenklontering laat ontstaan waarvan de onderdelen op lengte, kleur, soortelijk gewicht, voedzaamheid, intensiteit en stekeligheid worden onderzocht en die bij goedkeuring worden toegevoegd aan zijn verzameling, zijn allerindividueelste bezit, dat voortdurend op houdbaarheid en verenigbaarheid wordt geanalyseerd en vervolgens wordt gekoesterd totdat de echo van zijn eigen big bang is uitgetrild en zijn verzameling

weer uiteenspat in myriaden van sterren die soms snel, soms langzaam, soms in grote brokken, soms in minuscule nanopieppartjes zich verspreiden en nieuwe hoeders, nieuwe maecenassen, nieuwe nomaden langs de assen van ruimte en tijd vinden.

\*

Dan: de gelukkige ontmoeting tussen wandelaar en kunstenaar. Opeens staat hij oog in oog met een adembenemend schilderij. Floris Verster. Bloemen en blaren. 1888. De Lakenhal. Leiden. 162x100 cm. [Noot 21.2]

[Noot 21.2: Tussen 1888 en 1890 schilderde Verster, wellicht aangemoedigd door het voorbeeld van Breitner, de schilderijen waarmee hij zich blijvend een reputatie zou verwerven als schilder van bloemstillevens. Voor het vroegste stuk, de *Paardenbloemen* uit 1888, gebruikte Verster voor het eerst eenzelfde compositorisch principe als Breitner deed in de *Aronskelken*, met steil oprijzende bloemen naast slap afhangende, verdorde en verschrompelde bladeren. Met *Anemonen* en *Bloemen en blaren* wist Verster het beproefde beeldtype met buitengewoon effect verder te ontwikkelen. De hoeveelheid hoofdkleuren beperkte hij verder tot een donker groen-geel-bruin met zwart voor de achtergrond, terwijl de coloristische variatie binnen dit beperkte palet een maximum bereikte door de ruw opgebrachte tinten voortdurend te mengen en subtiele lichttoetsen aan te brengen in contrasterende tinten lila en wit. De verfbehandeling is niet gelijkmatig, maar juist uiterst gevarieerd, met afwisselend dunne partijen en rul opgebrachte verflagen die de tint van de onderliggende laag laten doorschijnen. Bijzonder effectvol is de behandeling van licht, met een subtiel clair-obscur en een flonkering van glas waardoor de stillevens doordrongen lijken van een sfeer van geheimzinnigheid en feeërieke pracht. Christiaan Vogelaar. Floris Verster. Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden en Stichting Kunstkring Groenord Oegstgeest. Leiden. 2002. Wanneer hij na enkele minuten weer ademhaalt, neemt hij zich voor ooit een expositie te organiseren van Floris Verster <kortstondig leerling van Breitner> en Hans van Hoek. <eeuwig leerling van talloze meesters uit de late negentiende en de vroege twintigste eeuw>]

\*

Tenslotte: de gelukkige ontmoeting tussen kunstenaar en verzamelaar.

\*

De waskrijttechniek was zeer tijdrovend. Verster deed vaak verscheidene maanden over dergelijke tekeningen. Ze werden in fijne, dicht op elkaar staande krijtstreepjes opgebouwd, meteen in kleur en niet eerst in zwart-wit. Correcties waren nauwelijks mogelijk; Verster begon aan de ene zijde van het blad en werkte langzaam door naar de andere kant. Het gedeelte dat klaar was dekte hij voorzichtig af. Deze minutieuze werkwijze gaf een bijna handschriftloos resultaat. Dat effect is goed te zien in *Mistletoe* uit 1897. Ook hier zien we een enkele tak in een vaas, geplaatst tegen een vrijwel lege achtergrond; de tak helt naar een kant over, waardoor de compositie sterk asymmetrisch wordt. Slechts summier zijn een grondvlak en de muur aangegeven. De aandacht gaat vooral uit naar de vaas, waarop in blauw enkele oosterse figuurtjes zijn geschilderd, en het daarin zorgvuldig geplaatste takje. Dergelijke asymmetrische composities komen we ook tegen bij de ets *Rozen* uit 1891 <de verzamelaar koestert heimelijk zijn verlangens maar loopt er ook mee te koop> en de waskrijttekening *Kastanjeknoppen* uit 1899.

Het is bekend dat Verster een algemene belangstelling had voor Japanse prenten, zoals veel van zijn schilderende tijdgenoten. Hij was ook een groot natuurliefhebber. Behalve botanische werken laten ook boekjes over ikebana, de Japanse bloemschikking, zich moeiteloos vergelijken met de tekeningen van Verster. Een ikebana-schikking wordt steeds opgebouwd uit een compositie van drie lijnen die de hemel, de mens en de aarde symboliseren. Deze dienen een gezamenlijk een harmonisch evenwicht te vormen. Meestal is een enkele tak asymmetrisch in een vaas geplaatst, met aftakkingen die omhoog, naar beneden of recht vooruit wijzen; de omgeving is vaak 'leeg' gelaten.

Naast de fascinatie voor het exotische had de Japanse kunst voor een groot aantal kunstenaars nog een andere betekenis. Het Japanse voorbeeld bood een uitweg uit iets dat zelfs in minder progressieve Salonkritieken als een probleem werd ervaren: het academische realisme. De overzichtelijke vlakverdeling, eenvoud van lijn en vorm en de heldere kleuren kwamen in dat klimaat als manna uit de hemel vallen. Een groot deel van de vroeg-moderne kunst, speciaal de Franse, is dan ook ontstaan uit een projectie van het Japanse voorbeeld op een klassiek Europees geschoolde techniek. Bij de beroemdste voorbeelden, Van Gogh en Gauguin, helde de balans sterk over naar het exotische voorbeeld, om tot iets heel nieuws te leiden. [Noot 21.3]

[Noot 21.3: Elsbeth Veldpape. Een Leidse Japanner. Openbaar Kunstbezit 39/1 Januari/Februari 1995, pp. 30-36. Volgens sommige grappenmakers ging de bewondering van Van Gogh voor de Japanse principes van vormgeving en vlakverdeling zelfs zo ver dat hij zijn linkeroor opofferde aan het asymmetrische principe. Toch blijft er na zijn daad één prangende vraag over: was hij van plan beide oren af te snijden, vraagteken. Zo ja, dan daalt hij onverbiddelijk op zijn hitlijst.]

\* (21.3)

Van beeld naar werkelijkheid, van afbeelding naar verbeelding, van Leiden naar Japan.

\*

Mount Fuji (Japanese: Fujiyama) is a dormant volcano located 112 km (70 mi) southwest of Tokyo in south central Honshu island. The highest mountain in Japan, it rises in near-perfect symmetry from a base 126 km (78 mi) in circumference to a height of 3,776 m (12,388 ft). Five interconnecting lakes, formed during earlier lava flows, ring its base. One of these lakes, Kawaguchi, is famous for the inverted image of the mountain reflected in its water. Long held sacred by Japanese Buddhists, Fuji has inspired artists and poets for centuries. [Noot 21.4]

[Noot 21.4: Grolier Encyclopedia. Grolier Electronic Publishing. 1992.]

\*

Tijd voor een eerste theorie. De neurose waar nagenoeg alle Japanners onder gebukt gaan, kan voor een belangrijk deel worden toegeschreven aan hun weifelende houding tegenover het vraagstuk of de natuur, gepersonifieerd in Mount Fuji, wel of niet symmetrisch is. Het eeuwenlange gebrek aan instrumenten om de 'bijna-perfecte symmetrie' <kortom, de asymmetrie> van Mount Fuji nauwkeurig vast te stellen, hebben zij zichzelf nooit vergeven. Om deze onzekerheid tegenover de buitenwereld te verbergen hebben zij zich - althans volgens sommige Japan 'watchers&travelers' - overgegeven aan het verschijnsel

*symmetriefobie*, daar waar een hartstochtelijke omhelzing van de deugdzaamheid der asymmetrie meer voor de hand lag.

\*

Tweede theorie. Japanners hebben niet alleen te lang besluiteloos naar Mount Fuji gekeken, maar ook te lang naar het spiegelbeeld van deze berg in het kabbelende water van de meren. Beeld en spiegelbeeld zijn daardoor de verkeerde maat der dingen geworden. Enerzijds. Door symmetrie heimelijk te koesteren <bijna-perfect> maar publiekelijk af te wijzen <niet-perfect> hebben Japanners zichzelf in een mentale spagaat gemanoevreerd, waardoor zij niet in staat zijn tot een duurzame zelf-reflectie, tot het herkennen van de dubbelganger in zichzelf. Dit manifesteert zich ook in de taal, die vele varianten kent van het woord 'ik', afhankelijk van de positie die iemand in een gesprek inneemt. [Noot 21.5] Herinnering, geweten, moraal, blijven zodoende abstracte, lege begrippen. Japanners ervaren dat zij nergens mee samenvallen en voelen zich niet verantwoordelijk voor hun eigen daden. Handelingen verwijzen slechts naar het verleden van een ander. Japanners zijn de eenzaamste kuddedieren op deze aardbol. Elke dag weer een zonsopgang, nooit een zonsondergang. Solem orientem plures adorant quam occidentem. De opgaande zon vindt meer aanbidders dan de ondergaande. [Noot 21.6] Anderzijds. Door asymmetrie publiekelijk te koesteren <salonfähige ideologie>, maar heimelijk af te wijzen <angst om als individu op te vallen> voelen zij zich verraders van hun geliefde natuur.

[Noot 21.5: Max Christern en Hans van der Lugt. Wankel Japan. NRC Handelsblad M 05/06/99, p. 10. Hij bedenkt zich opeens het volgende. De wereldgeschiedenis zou wellicht geheel anders zijn geweest, als Mount Fuji een tweelingbroer zou hebben gekend. Quod non. Tant pis. Een tweelingbroer biedt immers een eerste ijkpunt voor de eigen dwaasheid. Martijn van Calmthout: Een paar mijl ten zuidoosten van de Duitse stad Göttingen liggen twee heuvels, die *Die Gleichen* worden genoemd omdat ze vanuit een bepaalde gezichtshoek als twee druppels water op elkaar lijken. Ze glooien op dezelfde manier omhoog en weer neer, ze zijn beide begroeid met dicht loofbos en op beide toppen torenen ruïnes van oude kastelen op. Iedereen in de omgeving van de beroemde Duitse universiteitsstad kent de *Gleichen*. Maar, zo mocht de grote wiskundige David Hilbert (1862-1943) graag aan zijn Göttinger studenten vragen, waarom heten ze nou precies De Gelijken? Is er een exacte reden waarom je de twee heuvels *gelijk* zou mogen noemen? In werkelijkheid zijn ze namelijk niet even hoog, is hun vorm natuurlijk <sic> niet helemaal dezelfde en is de één bebouwd geweest met drie kastelen en de ander maar met twee. Hilbert liet zijn leerlingen dan een tijdje doorworstelen met het raadsel en gaf doorgaans zelf het antwoord: het enige waarin de twee heuvels werkelijk volledig identiek zijn, is dat de één precies even ver van de ander ligt, als de ander van de één. Alleen daarin is de situatie volkomen symmetrisch: verwissel de twee en er verandert in dat opzicht niets aan. Martijn van Calmthout. Pas als de symmetrie gebroken is, krijgt de wereld vorm. <Bingo> de Volkskrant 24/12/04. Jammer dat hij niet in die tijd in Göttingen studeerde. Hij zou Hilbert graag hebben geconfronteerd met het fenomeen der retour-asymmetrie. De kortste weg van A naar B is vaak een andere dan de kortste weg van B naar A. Hoe kan dat. Komt dat louter door quasi-natuurlijke asymmetrische verkeersobstakels zoals verplicht eenrichtingsverkeer of calculeert het brein vanuit A heel anders dan vanuit B. Vraagteken.]

[Noot 21.6: Van Dale. O.c. p. 3827. Nota bene ontleend aan Erasmus en Plutarchus.]

\*

Ach, hadden zij maar Daniil Charms gelezen in de schoolbanken.

\*

In de natuur is geen gelijkheid. Er bestaat identiteit, overeenkomst, weergave, onderscheid en tegenoverstelling. De natuur stelt het één niet aan het ander gelijk. Twee bomen kunnen niet aan elkaar gelijk zijn. Zij kunnen identiek zijn in lengte, in dikte, algemeen gesproken in hun eigenschappen. Maar twee bomen kunnen in hun totaliteit niet aan elkaar gelijk zijn. 'Twee bomen' betekende, dat het ging om één boom en nog eens één boom. [Noot 21.7]

[Noot 21.7: Daniil Charms. Brieven en dagboeken. Vertaling Jan Jasper Zijlstra. Pegasus. Amsterdam. 1993, p. 69. Misschien heeft architect Kisho Kurokawa wel Charms gelezen. Hij zegt in elk geval, bij de opening van de door hem ontworpen nieuwe vleugel van het Van Gogh Museum: 'Wij Japanners denken niet zo standaard symmetrisch als westerlingen. Asymmetrie zit dicht bij de natuur'. de Volkskrant 23/06/99.]

\* (21.4)

Natuur, cultuur, architectuur. Eerst de klassieken.

\*

Houtworm, een vrijpostig beestje dat is getooid met een baseball-cap met het opschrift 'Nothing if not critical' en dat 'Julian Barnes' als koosnaampje krijgt toegeworpen, springt zonder veel eerbied aan boord van de ark der gevestigde theorieën. Houtworm eet zich een weg door de koffietafelboekanalyse van de klassieke Japanse architectuur, de periode die duurt van de zevende eeuw (de totstandkoming van het Ise heiligdom) tot de tweede helft van de negentiende eeuw (het moment waarop Japan zich plotseling bewust wordt van de buitenwereld). Arme Japanners, zo ruw wakker geschud door de westerse beschaving. Houtworm kan niet met stokjes eten, maar ontdekt desondanks twee heerlijke historische hapjes: vorm en ruimte. [Noot 21.8]

[Noot 21.8: Norman F. Carver Jr. Form & Space in Japanese Architecture. Documan Press, Ltd. Kalamazoo. 1993 (First Edition 1955). De door de houtworm geïnterrumpeerde citaten zijn ontleend aan p. 27 en pp. 110-111.]

\*

Architectural form includes all aspects of spatial form, from visual shape, color, and texture to internal structure. Moreover, the word "form" when applied to architecture implies an organic unity and intrinsic harmony of all its elements - the implication that in form we perceive an ordered, coherent whole. <Jammie-jammie, is dat even smullen, denkt Houtworm en hij zet direct zijn tanden in deze romantische stellingname> Of all the principles discernible in Japanese architecture, the most visible is a pervasive sense of order. <Ha-ha, lacht Houtworm, die Japanse architecten hebben niet lang genoeg naar Mount Fuji gekeken, hoe vertaal je trouwens hineininterpretieren in het Japans, vraagteken> It is an order so thorough and yet so innately flexible and energizing that its integration of the inherent complexities of form and space appears almost effortless. It is this revelation of an all-embracing order that may be the most important lesson of Japanese architecture. <Lekker belangrijk, mompelt Houtworm, dan is er zeker ook sprake van een keizerlijke opperordebewaker die mijn knaagpaden door het hout bepaalt, ha-ha> Order, of course,

indicates a unifying idea which relates complex elements either visually or conceptually. Rigid axial symmetry is a common ordering technique often found in religious and official structures both in Japan and the West. <Dat is logisch, toch, stelt Houtworm vast, alle mensen zoeken naar orde, zelfs Japanners> Such symmetry is visually obvious, readily applied, easily comprehended, and conveys a sense of monumentality and power. <Hè-hè, we zijn weer terug bij af> Despite its effectiveness, however, symmetry imposes severe restraints on form. <Oei-oei, opletten, makker, nu wordt het spannend> A building's functions seldom arrange easily in a neat symmetry - especially when the building houses diverse uses or evolves over several generations. In contrast, Japanese folk houses, for example, free of aesthetic pretense and often impelled by dire necessity, exhibited a natural irregularity of form. <Alsof deze 'pure noodzaak' elders op de wereld niet voorkomt> To accommodate varied functions farmers added or extended rooms <Dat doet Houtworm denken aan de bouwplannen van Snoedelboedel: "Nu moeten we nog 1 logeerkamerhuis hebben, voor als de koningin op bezoek komt, 1 kanarievogelzanghuis, 1 verandaspeeltuinhuis, 1 wolkenkamerhuis en 1 helikoptergarage. Toen kon Snoedelboedel niets meer bedenken." [Noot 21.9]>, shifted beams and columns, or freely inserted windows and doors. In fact, it was this peasant tradition of informality and asymmetry, idealized by influential tea masters and appropriated for everything from tea houses to princely villas, that inspired the dominant aesthetic of Japan's architectural golden age. <Maar er zijn toch niet alleen in Japan boeren, vraagt Houtworm hardop, overal is het passen en meten geblazen, bedenken en aanpassen, doen en laten, als dat zo is, dan zou het asymmetrie-principe zich op veel meer plaatsen moeten manifesteren> Perfection of a system of asymmetrical order <Deze woorden leest Houtworm tien keer achter elkaar, schuilt in deze halve zin het wezen der dingen waar hij zolang naar had gezocht of gaat het om een onvervalst contradictio in terminis> may be Japan's most significant contribution to architecture. For, in contrast with symmetry, the inherent vitality of asymmetry requires participation <So far, so good, die Carver kan het af en toe leuk opschrijven, maar hoe gaat het nu verder> in the experience of form - by suggesting, by directing the mind to complete the incomplete, and by providing a constant source of ever-changing relationships in space. <Neen, dit is het toch niet, verzucht Houtworm, aangeslagen, opnieuw wordt asymmetrie geassocieerd met een gebrek, een staat van incompleetheid, waarom bouwen die rare Japanners dan niet direct ruïnes. <<Sssttt, dat geheim wordt pas aan het einde van dit hoofdstuk onthuld>> Asymmetrie dient niet te worden opgevat als de opheffing van een functionele beperking, maar als een speelse uitdaging in het heelal van de ongetelde kansen, een lonkende vrijheid voor alle personen die zich geketend voelen aan dominante vormgevingsprincipes> Asymmetrical order is not an externally imposed finality, but an extension of the process of life. Asymmetry recognizes that life is not static or perfectible, but that its essence is growth, change, relatedness. <Mooi gesproken, zegt Houtworm, maar hij vraagt zich ook af of die Carver te veel Japanse paddestoelen heeft gegeten> Rampant informality, however, was restrained by the structural network, inherently rational and regular. The visual expression of structure's integral geometry and rhythms not only helped organize and restrain overall form, but also permeated the architecture to create a rigorous unity even to the smallest detail. The harmony of colors and textures of natural materials further enhanced this sense of unity. <En zo komt Carver, volgens Houtworm, uit bij een vertrouwde maar volstrekt ontoereikende conclusie: 'Even gek doen met carnaval, even opvallen en afwijken van de norm, maar daarna weer overgegaan tot de orde van de dag. Maar wat maakt die Japanners nu zo bijzonder of zijn ze dat helemaal niet, vraagteken'. Houtworm moet even op adem komen. Nahijgend kijkt hij even in de spiegel. Lekker vormpje, zegt het wormpje en hij gaat dansen in de ruimte. Maar dat valt tegen> The concept of space in architecture embodies not only the enclosed or interior areas of a building, but also its exterior domains, its site and attendant landscape. The concept also

includes the felt qualities of space - for example, its lightness or darkness, <Ken uw klassieken, zegt Houtworm, Japanners kiezen niet onvoorwaardelijk voor hun eigen rijzende zon <<het naïeve vooruitgangsgeloof van de Amerikaan>> en evenmin voor "The unbearable lightness of darkness" <<het levensmotto van de ideeënrijke maar soms vermoeid ogende Europeaan>>, maar voor schaduw. Japanners zouden tevreden zijn met de dingen zoals ze zijn. [Noot 21.10] Welke dingen. De natuur. Maar hoe zijn die natuurdingen, symmetrisch of asymmetrisch, vraagteken. Dat is nu juist het probleem dat Japanners niet hebben durven oplossen. Er is nog een andere verklaring voor de neurosen van Japanners, mompelt Houtworm. Japanners willen het liefst in de schaduw verkeren omdat zij weten dat zij in zich een explosieve cocktail van verlegenheid en hoogmoed met zich mee torsen, die hun gemoed voortdurend parten speelt en leidt tot een besluiteloze, indifferente houding die hen verhindert een leidende rol te spelen in de wereldeconomie en de wereldpolitiek> oppressiveness or expansiveness, its sense of movement or repose. Space became a major focus and, reinforced by an aboriginal religion of nature-worship, the connection between building space and nature a dominant theme.

[Noot 21.9: Janosch. Snoedelboedel bouwt een huis. Vertaling Sandra van Steenberg. Em. Querido's Uitgeverij. Amsterdam. 1984, p. 30.]

[Noot 21.10: J. Tanizaki. Lof der schaduw. Vertaling Pim de Vroomen. Meulenhoff. Amsterdam. 1994, p. 70: "Ik heb dit allemaal opgeschreven omdat ik dacht dat er misschien een plek is - wellicht in de literatuur of in de kunst - waar nog iets zou kunnen worden gered. Ik zou deze wereld van schaduwen die we nu aan het verliezen zijn, graag behouden voor de literatuur. In het paleis der literatuur geef ik de voorkeur aan overhangende dakranden en donkere muren. Dingen die al te zichtbaar worden, duw ik terug in de schaduw."]

\*

Maar lieve Houtworm, waarom is je oordeel over Japanners zo hard, zo meedogenloos. En richt je je nu op Japanners of op exegeet Carver. Op beiden, gromde de houtworm, ik lust ze rauw <nee, niet lauw>. Oh, wat een toeval, Japanners houden ook zo van rauw; rauwe vis, rauwe misdaad en rauwe porno. Carver is een verklaard tegenstander van het modernisme, volgens Carver zijn de doelstellingen van de Moderne Architectuur nooit gerealiseerd, vooral omdat die nooit echt modern is geworden. Architecten en critici zouden te snel zijn vervallen in hetzelfde stilistische dogma en cliché dat ze eerder in diskrediet hadden gebracht waardoor de 'belangrijkste problemen' van de architectuur nog steeds niet zouden zijn opgelost. <hè, wat jammer nou> Carver wil, te midden van de verwarring van de huidige architectuur <zijn boek kwam in 1955 uit, bij de heruitgave van 1993 werden tekstaanpassingen niet nodig geacht> een pleidooi houden om de lessen van de klassieke Japanse architectuur ter harte te nemen. Carver wordt helemaal lyrisch bij het beschouwen van de door hem gekozen voorbeelden. "To me, they seem especially eloquent in awakening the imagination, perhaps for the first time, to a full spectrum of architectural possibilities and principles." Zeker enkele eeuwen de verkeerde kant uitgekeken, lispelt Houtworm. Hé Carver, hoe staat het met je nekkramp. Carver gaat helemaal uit zijn zen-bol bij het Shokin-tei theepaviljoen van Katsura. "Its form so transparent and ephemeral, that the interior and the garden merge imperceptibly to create that ideal sensation of one continuum ... Thin, frail planes, advancing and receding in space, create ever-changing relationships and a sense of impermanency, continuity, and movement - expressing the tea masters philosophy that life, after all, is fleeting and mere illusion ... The art of asymmetry and its engaging energy is nowhere more magical or profound than in the Shokin-tei ...



There is less a projection of architectural geometry than a sense of flow beginning in the free asymmetry of the interior planes and ending in the echoing rhythms of great boulders looming in the garden ... There is no formal hierarchy of space leading to a climax, but rather a gradual movement from dark to light, from higher to lower, from the man-made to the natural ... The rectangular asymmetry of the exterior relentlessly orders the interior. There rhythmic planes and bold geometry articulate complex structural and practical needs, resulting in a space that is nearly abstract and seemingly infinite." [Noot 21. 11]

[Noot 21.11: Carver. O.c. pp. 145, 200-216.]

\*

Welnu, zegt Houtworm, laten we niet overdrijven. Het theepaviljoen van Katsura is inderdaad een prachtige creatie, maar is dit voorbeeld representatief voor de gehele Japanse architectuur, vraagteken. Ook houtwormen kennen hun richtinggevende methodologische klassieken. Is de, overigens weinig opvallende, asymmetrie bewust gekozen, volledig door het toeval tot stand gekomen <bestaat een dergelijk toeval eigenlijk in de architectuur> of slechts een noodzakelijkheid vanwege de natuurlijke omstandigheden. Is dit paviljoen werkelijk mooier dan een met de zon meedraaiend theehuis in Almen, Gelderland. Is er een fundamenteel verschil tussen de Japanse architectuur en die van de Afar. Grapje. Hoe durft u de eeuwenoude, hoogontwikkelde cultuur van de Japanners te vergelijken met die van een stelletje nomaden uit Ethiopië, anarchistische zwervers met zwaarden die druipen van het pikbloed van hun vijanden. In alle ernst, als we uit zijn op een wijze histo-culto-architecto les, wat zouden we dan kunnen leren van de klassieke Japanse architectuur. Het antwoord is maar liefst negenledig, volgens Carver. Ten eerste. Het toepassen van een rigoreuze geometrie, indien dat nodig is. [Noot 21.12] <Maar wie bepaalt wanneer dat nodig is> Ten tweede. Het flexibel toepassen van een structureel systeem. <Dat riekt naar de kwadratuur van de rijzende zon> Ten derde. De mogelijkheid van een combinatie van orde en ornamentiek <Dus 'anything goes', vaarwel systeem> Ten vierde. Het toepassen van contrasterende materialen. <Maar de zwart-wit tegenstelling is niet geschikt voor wie op zoek is naar de nuance> Ten vijfde. Het veelvuldig gebruik van hout. <In elke Gamma-vestiging eveneens ruim voorradig, verantwoord hout dan wel te verstaan, uit respect voor de natuur> Ten zesde. De soepele demarcatielijn, beter gezegd, de geruisloze overgang tussen binnen en buiten <Wat een bordeelsluipers, die Japanners> Ten zevende. De afwezigheid, gepresenteerd als het niet willen bouwen, van prominente prachtige prestigieuze praalpaleizen of kerken <Dat valt op zich te prijzen, maar kan een volk dat smacht naar een verlossing van hun neurose om een vooraanstaande rol te kunnen spelen op het wereldtoneel serieus worden genomen wanneer het liever theepaviljoenen bouwt dan kathedralen> Ten achtste. De openheid en transparantie van de constructie. <Op dat gebied hebben ze blijkbaar niets te verbergen, een afleidingsmanoeuvre> Ten negende. Een zorgvuldig geplande toegang tot gebouwen, vaak een meanderende weg, bedoeld om de bestemming tot het allerlaatst aan het zicht te onttrekken. <Louter gebaseerd op de angst van de Japanner om zich bloot te geven, om zijn werkelijke motivatie te benoemen, hetgeen ongetwijfeld een directe relatie heeft met zijn problematische verhouding tussen zijn lichaam en zijn perverse geest>

[Noot 21.12: Carver. O.c. p. 177. "The desire for an ordered landscape manifests itself in the rice paddies of the countryside." Zo lust Houtworm er nog wel een paar, alsof niet in elk continent rijst wordt verbouwd. Als die bewering van Carver overeind zou blijven, dan zou Houtworm, met een knipoog naar Leeghwater en het Nederlandse polderstructuralisme, vast kunnen stellen dat de Nederlanders inderdaad de Japanners van Europa zijn.

Waarover later meer. Onderzoekers die zwemmen in de tijd en graag verdrinken in betekenis kunnen met Carver in de hand op zoek gaan naar historische quasi-equivalenten van de Japanse ideeën over ruimte en vorm. Zie o.a. Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar. *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*. A Publication of the Center for Middle Eastern Studies. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1973, pp. 89-127. Harmonic Order. There have developed in Iran two poles of conscious architectonic expression. The more basic method achieves unity through a minimum vocabulary by the use of limited materials, colors, and shapes. It strives essentially to choose one form constructed of one material and, through repetition and elaboration of this form, to achieve an obvious unity (geometric order). Contrasting with this method is that of reaching unity through the maximum use of the architectonic vocabulary (harmonic order). It is in the nature of things that man moves between the complex and the simple; he analyzes and synthesizes. The contemplative mind conceives of unity in multiplicity, multiplicity within unity. Islamic Iran has sought poetry in its exaltation of the concept of tawhid. Through harmonic order, it has reached a higher plateau of spiritual realization. Central to this system is the belief that man exist most wholesomely within a physical environment that is analogous to him. The city, in its disposition, is thus thought to emulate the human anatomy which, by inverse analogy, relates to the cosmos. As a governing concept, this is one that can grow indefinitely, with a multiplicity of geometric elements developing from it, like cells in a body or leaves from the limbs of a tree. Traditional architecture captures space through geometric forms. By symmetrically repeating the forms in serial or circular order, a moving architecture is created that reads like a musical composition. Serial or binary forms balance and succeed each other in an arithmetical proportion seen in the symmetry of the dependent spaces along the route of the bazaar. For the role of time in traditional architecture, one looks to the rhythm of the continuous system. Time, in this system, is the drawing of boundary lines that separate, and yet allow unbroken rhythmic flow, as with the waves upon the sea. One wave passes to another without succession, without interruption. Macrocosmically and microcosmically, nature has disposed itself in rhythm. Rightly it has been said that rhythm is the manifestation of the reign of law throughout the universe. Only through rhythm is one able to escape the prison of time. Nature is continual repetition, inspiring man to imitate her "in her mode of operation" through an open-ended, continuous movement system.]

\* (21.5)

Heel fijn, zegt Houtworm, laten we dan nu maar de overstap naar de moderne tijd maken. Dan zal ik daarna de opvattingen omtrent ruimte en vorm van de Japanse architectuur nog eens tegen het licht houden en, niet te vergeten, de symmetriefobie van haar representanten.

\*

Houtworm gaat opnieuw wandelen. Langs een krankzinnig makende verzameling van eenzame architectonische creaties. Langs een uiterst twijfelachtige collectie oprispingen, dat krijg je van die rauwe vis, zegt Houtworm. Bij zijn wandeling wordt Houtworm vergezeld door de oude heer Eguchi, de eminente bewaker van de maagdelijkheid van de Japanse ziel, de analyticus van de schuivende panelen van normen en waarden.

\*

De eerste de beste creatie die ze passeren is volledig virtueel. Geen gestolde geschiedenis,

maar een verdwenen verhaal. Ten prooi gevallen aan de Japanse sloopzucht, aan het endemisch gebrek aan historisch besef. Frank Lloyd Wright, het Imperial Hotel in Tokio. Gebouwd in 1913, harteloos gesloopt in 1967, terwijl deze Amerikaanse architect zo veel hield van Japanse houtsneden. [Noot 21.13] Dat lijkt erg veel op een valse start van onze wandeling, mompelt Houtworm. De oude heer Eguchi probeert nuchter te blijven, Japanners hebben volgens hem nu eenmaal een mentaliteit van 'opgeruimd staat netjes', door Japanse architecten getransformeerd in het post-christelijk motto van 'sloop wel en zie niet om'.

[Noot 21.13. Zie o.a. Jane Preddy. The Influence of the Japanese Print on the Architecture of Frank Lloyd Wright. Journal of Popular Culture 23/4 Spring 1990 1-20.]

\*

Houtworm en de oude heer Eguchi lopen langs de Nakagin Capsule Tower van Kisho Kurokawa (Tokio, 1972). Houtworm is voor zijn doen expliciet: dat is geen gebouw maar een strip aspirines, opgeblazen tot onmenselijke proporties volgens de methode van Claes Oldenburg, helaas volledig gespeend van diens ironie. Je zit in de buurt, doceert de oude heer Eguchi, maar waar het werkelijk om draait is de angst voor de dood, die nergens zo intens is als in dit land. Vergeet niet dat slechts weinigen de moed kunnen opbrengen voor een rituele zelfmoord. De uitgaven voor medisch-geriatisch onderzoek bereiken elk jaar weer een recordhoogte waar de Nikkei-index nooit aan heeft kunnen tippen. En, zoals je weet, wordt de kans op een hersenbloeding significant verminderd door het driemaal daags slikken van een handvol aspirines. Dit gebouw is niet meer en niet minder dan de concrete manifestatie van die angst voor de dood. Houtworm twijfelt, van Kisho Kurokawa is immers ook de uitspraak: "Ik ben God. <Die compensatie-gedachte komt vaker voor bij kleine mannekes. Trouwens, opeens schiet Houtworm een vraag te binnen waarop zelfs de oude heer Eguchi het antwoord niet weet, heeft Napoleon ooit een gebouw ontworpen> In mijn bureau ben ik God <en daarbuiten zeker een keukentrapje, lacht Houtworm> en alle ideeën komen uit mijn hoofd." [Noot 21.14] Ja, waar anders uit, laat mij eens raden ... Maar het meest stuitend vindt Houtworm dat deze onderdeur zijn eigen lengtemaat heeft gebruikt bij het inrichten van zijn kantoor, met als resultaat dat alle medewerkers en bezoekers behalve hijzelf gebukt moeten lopen. Wacht eens, zegt Houtworm, bij nader inzien lijkt de uitbreiding van het Van Gogh Museum, die immers ook een creatie van deze architect is, verdacht veel op een elliptisch pillendoosje.

[Noot 21.14: Hans van Dijk. Een vraaggesprek met Kisho Kurokawa. Archis december 12/91, pp. 31-34. Raadselachtige toegift van Kurokawa: Een ellips is een ideale grondvorm voor asymmetrische architectuur. Bij een cirkel geeft elke lijn door het middelpunt dezelfde vorm. <dat laatste is zonder meer waar, maar bij een ellips is dat voor twee lijnen ook het geval> Max van Rooij. Een schitterend, alles overstralend pantser. <gezellig> NRC Handelsblad 24/06/99.]

\*

Houtworm heeft honger. Hij zoekt naar voedsel om vervolgens zijn gal te kunnen spuwen. Hij slaat de hoek om, knippert met zijn ogen en is sprakeloos. De oude heer Eguchi haalt laconiek een papertje uit de zak van zijn colbert en leest voor: Kenzo Tange is de nestor van de naoorlogse architectuur in Japan, hij bewonderde Michelangelo en Leonardo da Vinci en hervormde de Modulor van Le Corbusier naar Japanse schaal tot de 'Tango Module'. Maar nergens is deze streng-gestileerde dans te bekennen, Japanners dansen namelijk alleen in

dronken toestand en dan zijn ze heel vervelend, beweert Houtworm. De loftuigen voor Kenzo Tango zijn zeker afkomstig van een buitenstaander die even het land van de roestende zon heeft bezocht en sindsdien ernstig de weg kwijt is. Maar wat ziet Houtworm nu eigenlijk. Voor hem doemt het nieuwe stadhuis van Tokio op. Zoals verwacht heet Kenzo Tange de boosdoener. Buitenstaander ziet een zorgvuldig gecomponeerde kathedraal, een Notre Dame, een revanche op de traditionele geschiedenis. [Noot 21.15] Houtworm ziet iets anders, twee machteloze, getordeerde, stuitend symmetrische torens bovenop een versteende mega-kever, waarin alleen verknipte zielen graag willen werken. En die zijn er in Japan genoeg. Werken tot ze er dood bij neer vallen. Alsof de plotselinge hartstilstand van een loonslaaf vergelijkbaar is met de zelfgekozen dood van een samourai.

[Noot 21.15: Max van Rooij. De estheet en de zeerover. De verwijdering tussen de westerse en Japanse architectuur. NRC Handelsblad 29/07/94.]

\*

Kom nou, zegt de oude heer Eguchi, ik moet je iets laten zien. Een slijterij in een ontwenningssklinik, een levende dinosaurus in Naturalis, ik bedoel het hotel 'Il Palazzo' in Fukuoka, ontworpen door Aldo Rossi en Morris Adjmi. De journalist op schoolreisje schrijft hierover: "Waar puristische critici een fremdkörper waarnemen in een geïmporteerde Italiaanse stijl die niets met de omgeving heeft te maken, zie ik toch duidelijk een regelrechte verwijzing naar de traditionele tempel-architectuur, de enige vorm van bouwkunst in Japan waaraan symmetrie te pas komt, een abstract toonbeeld van de harmonie waar Japanners in al hun doen en laten naar streven." [Noot 21.16] Hoe zit het nu, stamelt Houtworm, valt hier het nobele en uitdagende principe van de nationale *symmetrofobie* van haar voetstuk, waar streven die Japanners naar, uiteraard naar harmonie, maar hoe ziet die harmonie er uit, vraagt Houtworm zich af. Zoals overall elders, symmetrisch! Dat kan ook moeilijk anders wanneer de gevel wordt bedekt met travertijn uit Iran, de bakermat van de moeder aller symmetrieën en wanneer dit hotel wordt ontworpen door een Italiaanse architect, een Palladio-fan. Vitruvius leeft, in Japan!

[Noot 21.16: Max van Rooij. De verlaten tempel. Het ascetisme en de uitbundigheid van de Japanse architectuur. NRC Handelsblad 12/08/94.]

\*

Onverstoorbaar, overeenkomstig het cliché van 's lands wijs en eer, gaat de oude heer Eguchi verder met de wandeling. Ze bereiken een merkwaardig hoogtepunt van de Japanse ondernemingslust en tegelijk van "het gebrek aan authenticiteit en de onstuitbare imitatiezucht" <Louis Couperus, Japanse brieven, 1922-1923, eindelijk een goede reden om deze schrijver te herlezen>, het nagebouwde Paleis Huis ten Bosch in Nagasaki. De vrijgestelde journalist merkt hierover op: "Het paleis is zo grondig gereconstrueerd dat zelfs de in werkelijkheid nooit uitgevoerde baroktuin aan verwezenlijking moest geloven. <hoe zo, symmetriefobie, vraagteken> Deze uiteraard tot in de kleinste uithoeken symmetrische tuin, aangelegd naar een bewaard gebleven ontwerp van Daniel Marot, wordt zo akelig, op de millimeter nauwkeurig bijgehouden, dat de bezoeker onmogelijk de neiging kan onderdrukken om de blaadjes tussen duim en wijsvinger op echtheid te onderzoeken." [Noot 21.17] Hier ziet Houtworm ook de nieuwste exporttrofee van Nederland aan het werk, de volprezen Rob Scholte, zonder benen de nieuwe vertolker van piratenkapitein Haak, werkend aan zijn 1200 vierkante meter grote wandschildering 'Après nous le déluge' met zijn kolkende, vlammeende voorstellingen vol grove citaten van

gewelddadige zeeslagschilderijen uit de Gouden Eeuw, zalig zijn de eenvoudigen van geest, hoe vleidend voor Japanners om een link te leggen met hun zeeroverstraditie, cultuur uit China, boeddhisme uit Korea, materialisme uit Amerika, en dat alles als beloning voor het gedurende twee eeuwen (1639-1853) openhouden van het enige venster dat Japan uitzicht bood op de wereld. [Noot 21.18] Had die Japanners toch lekker laten gaarkoken, niks rauw, in hun zogenaamde symmetriefobiesop, suggereert Houtworm, maar nee hoor, die Nederlanders moesten weer eens anderen helpen in de verwachting dat zij er ook op vooruit zouden gaan. Kijk eens wat die Japanners er van maken, een meer-dan-authentiek Huis ten Bosch om ons te paaien, terwijl zij tegelijkertijd een strijd op leven en dood voeren met onze sympathieke jongens van Philips!

[Noot 21.17: Max van Rooij. Bevrijd van originaliteit. Een imaginaire Nederlandse stadsgeschiedenis in Japan. NRC Handelsblad 19/08/94.]

[Noot 21.18: Zie o.a. Paul Steenhuis. Een zeeslag onder water. Monumentale wandschildering van Rob Scholte in Nagasaki. NRC Handelsblad 08/12/95. Steenhuis: "Je moet er geweest zijn om te geloven hoe krankzinnig het is, een griezelig echt nagemaakt stadje op zijn Nederlands, tussen de Japanse bergen aan de baai van Omura, veertig kilometer van Nagasaki." Uit hetzelfde artikel blijkt dat niet de doorsnee Japanner lijdt aan het fenomeen *symmetriefobie*, maar de koningin der Nederlanden. Steenhuis: "De koningin wilde niet dat de schilderijen uit haar paleis, allegorische voorstellingen die de triomf van Prins Frederik Hendrik op de Spanjaarden uitbeelden, nageschilderd werden in de replica in Japan."]

\*

Als vorm, materialisatie en oogverblindendheid overheersen en idee, inhoud en originaliteit afgeleiden zijn en worden verwezen naar het rijk der schaduw, dan dooft het licht, zelfs in het land van de rijzende zon.

\* (21.6)

Houtworm vraagt zich ondertussen af hoe het de jongste generatie van Japanse architecten vergaat. De journalist op schoolreisje probeert een antwoord te geven.

\*

De architecten die door Tange werden 'opgevoed', onder wie Arata Isozaki, Fumihiko Maki en Kisho Kurokawa, hebben zich aanvankelijk ook nog graag laten leiden door het westers modernisme. De verbetering van de economie in de loop van de jaren zeventig en het daarop voortspruitende, toenemend aantal opdrachten, bracht zelfbewustzijn teweeg bij de jonge Japanse architecten. Het ingeboren gevoel voor ruimtelijke harmonie <Alles goed en wel, maar waar zit dat ergens op de DNA-kerfstok, vraagt Houtworm>, de voorkeur voor natuurlijke kleuren en materialen - daarom vinden Japanners rauwe vis zo lekker - <En waarom vinden ze rauw vlees of ongekookte rijst dan niet lekker, vraagt Houtworm> en de aanleg voor 'high tech' <Aanleg, ingeboren, nou-nou, grof geschut, hoor> werden geëxploreerd door de dichters die deze architecten zijn. De geweldige explosie van commerciële gebouwen in de jaren negentig <Ontploften ze toen beter dan voorheen, vraagt Houtworm, zonder veel vertrouwen een antwoord te krijgen> heeft de jongste generatie architecten hard aan het werk gezet met relatief grote vrijheden wat geld en design betreft. Bovendien hebben zij geen enkele reserve tegenover de Japanse traditionele

cultuur, de macht van de natuur en de geschiedenis van dood en geweld die bij dit land hoort. <Joe-hoe, dat is leuk meegenomen, grapt Houtworm> Met andere woorden, er is weer een specifiek Japanse architectuur ontstaan. <En er is een schoolreisje voor nodig om de lezers in Nederland daarvan op de hoogte te stellen> Dit is een vorm van de nieuwe, hedendaagse bouwkunst die voor het eerst na de modernisering, dus verwestering van Japan, waagt aan te sluiten bij het duistere, gewelddadige tijdperk dat aan de Meiji periode (1868-1912) vooraf ging. <Wat nu, sluit het ergens bij aan of keert het zich juist ergens van af, roept Houtworm in de voice-mail voor doofstommen> [Noot 21.19]

[Noot 21.19: Max van Rooij, De estheet en de zeerover. De verwijdering tussen de westerse en Japanse architectuur. NRC Handelsblad 29/07/94.]

\*

Dat maakt nieuwsgierig. Houtworm krijgt een kom sake aangereikt door de oude heer Eguchi en veinst werkelijke interesse voor de werken en vooral de ideeën van Toyo Ito, Kei'ichi Irie, Shin Takamatsu, Hiromi Fujii en Yutaka Saito. [Noot 21.20]

[Noot 21.20: Zie de catalogus bij de tentoonstelling Transfiguratie, onderdeel van de manifestatie 'Europalia Japan 1989'.]

\*

Wat ziet Houtworm. Een stortvloed van beelden: een lekkende hut als postmoderne verblijfplaats voor de nomadenvrouwen van Tokio (Toyo Ito) <geef mij maar een kartonnen doos van het Leger des Heils>, een gedeprogrammeerde en deconstructivistische materialisatie van de grotten van Lascaux (Kei'ichi Irie) <daar moet het goed toeven zijn om op breedbeeldtelevisies programma's van commerciële zenders te bekijken>, een roosterconstructie die voor een obscure tempel moet doorgaan (Shin Takamatsu) <Ford en Taylor zouden hierin graag een productielijn starten>, een axonometrische dans van schuivende panelen (Hiromi Fujii) <in alle opzichten inferieur aan het eerste het beste antieke kamerscherm> en een baaierd van grillig gesneden hout waarin het onbewuste vibreert (Yutaka Saito) <Freud in Japan, dat moet een misverstand zijn>.

\*

Wat Houtworm van die jonge generatie hoort aan verhalen, toelichtingen, analyses en interpretaties is zo mogelijk nog interessanter. Straks. Waar komen die verhalen vandaan. Zoals overall elders liep in den beginne de kaste van zelfbenoemde architecten het zwetend bouwvolk nog flink voor de voeten, ongemakkelijk als zij zich voelden in hun specialistische rol die zweefde tussen ambacht en kunst. Geleidelijk aan kozen zij in het eeuwige dilemma van distantie en betrokkenheid partij voor hun eigen afstandelijkheid. Als ware architecten en als ware Japanners hebben zij deze lijn tot het eindstation der onbegrijpelijkheid doorgetrokken. Ongevoelig voor het door hen veronderstelde maar nooit aangetoonde onbegrip bij de massa, zijn zij gevluht in de wereld der ideeën, niet beseffend dat de massa niet in ideeën kan wonen en zeker niet in hun ideeën. Maar dat laat deze architecten koud, zij voeren liever een toneelstuk op dat hen verheft tot de enige rol die zij echt willen spelen, die van jetsetmegaster. Alleen op een stil en schaduwrijk moment, onder een overhangende dakrand, met een donkere muur als achtergrond, zullen zij toegeven dat het onbegrijpelijke filosofische jargon dat ze voortdurend uitbraken diep in hun hart een loopgravenoorlog voert met hun vroegere maar inmiddels verweesde artistieke aspiraties.

Maar nooit zullen zij toegeven dat de muze het eerste slachtoffer is van deze tweekamp.

\*

Dit hoort Houtworm.

\*

Eerst een requiem voor de hedendaagse type-geit, welwillende loonslavinnen die surfen tussen RSI en GTST. Toyo Ito: Binnendringen in het labyrint - het gevoel door de verwarde ruimte te rijden in een toekomstwagen staat dicht bij dat van een wagen te sturen op een snelweg. Omgeven door eindeloos golvende muren, drijft men de snelheid van de wagen op en de skyline, die vanuit het dal te zien is, rijst verscheidene malen hoger op. Het genot om vrij te bewegen door het zowel horizontaal als verticaal uitdijende labyrint wordt versterkt wanneer dezelfde straat een heel andere aanblik krijgt vanuit een rijdende wagen. En buitengewone ruimte wordt gecreëerd door een verticale richting toe te voegen aan de horizontale beweging. Vanuit een bepaald oogpunt bekeken, is ons leven beslist dat van een nomade op de dool in het fatsoenlijke stadsleven. De vrouwen van Tokio zijn nomaden. De godganse dag dolen zij over de weidse vlakke van de informatie. Hun dag begint in een kantoor van staal en glas - een droom van Mies - waar zij een toetsenbord bewerken. Zij dineren in een chique restaurant en kijken rond in trendy boetieks, waar blote, ruw afgewerkte betonnen muren een stoïsche impressie creëren. De nomadenvrouwen nemen hun dagelijkse portie levensgenot door zich een collage te maken van gedroomde tijden en plaatsen. Of liever, deze collages van dromen vormen hun hele leefwereld. Zij hebben geen gevestigd en bijgevolg benauwend huis meer. Na de nacht te hebben doorgebracht in de tent, neerkijkend op de neonlichten van de stad, gaat de nomadenvrouw weer uit en wordt zij een deel van die stad. Gekleed in een modieus kostuum, fladderend in de wind, met een walkman op het hoofd en een stadsgids in de hand, danst de nomadenvrouw sierlijk over de vlakke van de informatie. [Noot 21.21] <Met Toyo Ito zeker als de fel begeerde informatiezuil, hoont Houtworm>

Gevolgd door een computerfreak die zweeft tussen de low-tech van Lascaux en zijn hedendaagse pixels, die als architect zijn eigen scheppingsdrang heeft overleefd maar tegelijk hunkert naar het ontdekken van nieuwe oervormen, een verlangen dat wellicht aan zijn brein ontsproten is terwijl hij zetelde op zijn onzittbare stoel. Kei'ichi Irie: Ik groeide op in een wereld die explodeerde als een nova. Waarbinnen een grote Barst zich voortplantte. Wij mogen deze Barst niet bekijken in een anachronistische samenhang, niet trachten de betekenis ervan te omschrijven vanuit verwarring. Want zelfs nu weten we niet hoe de nieuwe technologie te beschouwen. Ik zie sommige van de duizenden brokstukken van de nieuwe wereld en kijk naar het beeld dat erop verschijnt. Maar meer dan dat, ik hunker ernaar de plotselinge verandering zelf te herkennen, de uiteindelijke overdracht van de laatste traditie, trachtend binnen te dringen in de nieuwe oervorm, verlangend een bouwkundig inzicht te verwerven voor de nieuwe fase. [Noot 21.22] <Dat is eerder een passage uit een vaag porno-verhaal dan een verhandeling over de rijkdom aan existentiële twijfels onder Japanse architecten, roept Houtworm verontwaardigd uit>

Door naar het jongetje dat zijn fascinatie voor stoommachines nooit te boven is gekomen, maar dat niets heeft begrepen van de werking van turbines, cilinders en aandrijfstanden, laat staan van het verschil tussen een machine en een eenvoudig ding als een huis. Shin Takamatsu: Mijn optimisme voor architectuur spruit voort uit mijn geloof in het feit dat woorden en dingen elkaars domeinen zouden kunnen binnendringen en op die manier

zullen ophouden om taal en materiële objecten te zijn. Ik heb namelijk nagedacht over een soort ruimte die zou kunnen gevuld worden met iets wat 'de vrijheid van de ontzegging' zou kunnen worden genoemd en dat samenhangt met de moeilijkheid om over woorden te spreken. Ik noem dit nu een 'afasische conditie' van de architectuur. Ik fantaseerde over een ruimte waar buitensporige dingen die op een overdreven manier met elkaar verbonden waren uiteindelijk in elkaar klaptten, zonder weerstand te kunnen bieden aan de eigen samentrekkingskrachten. Nu denk ik erover om zonder schroom de voortdurende afbraak van de waarde van woorden en dingen door overdreven relaties en het bereiken van een dichte leegte, de 'architectuur van het kokend niets' te willen noemen. Het is eigenlijk een voorbereiding op een gebeurtenis die zich niet zal voltrekken. [Noot 21.23] <Ooit moet dit vitalistisch verlangen naar extreme situaties leiden tot een misstap op de Mount Fuji, een duik in een leeg zwembad, een val in een alles absorberend zwart gat, waarna dit modieuze en volstrekt ongeleide projectiel volledig wordt verteerd en van zijn opgeklopte paradoxen niets maar dan ook helemaal niets overblijft, zelfs geen spoortje ruis, van de op zich prijzenswaardige paradox van de symmetrieverbreking - waarmee hij de enige moderne Japanse architect is die bewust enige sporen van *symmetriefobie* vertoont - die zich echter nergens wil openbaren, van de paradox van het interieur dat nergens een exterieur ontmoet, van de paradox van de rijke stijl die in wezen arm is, van de paradox van de machine die op animaal-animistische vegetaal-kosmische wijze tot leven komt, niets, niets, niets>

Hij ziet er zo beschaafd uit, colbert, stropdas, bril, op het eerste gezicht uitermate geschikt voor het verkopen van een tweedehands Japans autootje in een Nederlandse groeikern, maar pas op voor Hiromi Fujii. Begonnen als modernist en rationalist is hij nu opgeklommen naar een Heideggeriaanse hoogte waar ruimte wordt geneutraliseerd, structuur geëlimineerd, sensitiviteit opgeheven en waar roosters al dansend zelf een weg door het oerwoud moeten kappen. En dat alles om juist de oorsprong van het menselijke bewustzijn te kunnen terugvinden, zonder systematische methodologie. Eénmaal bevrijd van de Westerse conventies van 'aanwezigheid' heeft Hiromi Fujii zich ontpopt als een alcoholische variant van Richard Meier, een postmoderne kloon van Sol LeWitt. Japanse architect en twijfelend modernist, pleonasme of *contradictio in terminis*. Geen poëzie bij Hiromi Fujii, het woord is aan Peter Eisenman: Het probleem lijkt er voor Hiromi Fujii in te bestaan dat, hoewel de vlakken verplaatst werden, en ruimte en omtrekken werden doorbroken (er is letterlijk geen ruimte), toch de verticale vlakken blijven bestaan als een icoon, of zelfs een spoor van de signatuur van zijn vroegere oeuvre. Deze vlakken blijven per slot van rekening indicatief, eerder dan discursief, ze suggereren alleen de afbraak van kader en ruimte. Misschien is dit nu wel de paradox van het rooster. Het rooster in het oeuvre van Fujii is - potentieel - niet langer een symbool van het rationele, maar een teken van overmaat. Maar dan rijst de noodzaak aan een symbool van dit symbool, een iteratie, een spoor om deze overmaat aan te geven. Misschien kan dit spoor niet langer bestaan uit de onderverdelingen van het rooster, signatuur van Fujii, maar voortaan alleen uit het symbool van deze signatuur? [Noot 21.24] <Laat alle deconstructivisten in hun blote reet een maandje bivakkeren op een heteluchtrooster in New York, denkt Houtworm>

Nou, jij stelt niet echt ontvankelijk op, moppert de oude heer Eguchi. Maar aan het eind van deze rondleiding wacht ons het toetje, probeert hij Houtworm wijs te maken. En zo waar, Houtworm laat zich voor een keer verleiden, verleiden door een opengebarsten perzik, een prachtige waaier van houten ribben die in alle rust omhoog gapen. De naam: Yutaka Saito. De enige architect die zijn hoofd bewust afwendt van de camera, die genoeg heeft aan zijn eigen ideeën, die niet in gesprek gaat met een vakgenoot maar met een mode-ontwerper, Issey Miyake. Begonnen als schrijnwerker heeft Saito nog steeds respect voor de



ambachtsman, hij ontwerpt een huis voor een pottenbakker, heeft aandacht voor het interieur van zijn ontwerpen, kiest met zorg elk meubel uit dat zijn ruimte zal bewonen en is gefascineerd door de mogelijkheden die materialen bieden en neemt een essentiële vraag als uitgangspunt voor zijn ontwerpen: Zou er ergens in de architectuur, net als bij het componeren van een muziekstuk, niet ergens een soort verhalend aspect in zijn meest zuivere vorm bestaan? [Noot 21.25] <Maar Houtworm heeft besloten zich niet snel gewonnen te geven. In de huizen van Yutaka Saito in Nerima en Yakushima kan een eenvoudige symmetrie-as worden ontdekt, het Rururu-Abou huis voor de pottenbakker is gebaseerd op een regelmatige twaalfhoek en het TASCO-ontwerp is niets meer dan een grootstedelijke bunker voor gehoorgestoorden, schampert Houtworm>

[Noot 21.21: Toyo Ito. De realiteit van de architectuur in de stad van de toekomst. In: Transfiguraties. O.c. pp. 55-50.]

[Noot 21.22: Kei'ichi Irie. De barst. In: Transfiguraties. O.c. pp. 87-91.]

[Noot 21.23: Shin Takamatsu. Architectuur, een optimistisch bekeken incident. In: Transfiguraties. O.c. pp. 125-126.]

[Noot 21.24: Peter Eisenman. Deel van de overmaat: de leegte van Hiromi Fujii. In: Transfiguraties. O.c. pp. 131-137.]

[Noot 21.25: Yutaka Saito. Een verhalende architectuur in een ongerepte tijd. In: Transfiguraties. O.c. pp. 186-189.]

\* (21.7)

Het einde van de wandeling is bereikt. Houtworm neemt afscheid van de oude heer Eguchi en bedankt hem hoffelijk. Houtworm kijkt om zich heen. Het eindpunt vertoont sterke overeenkomsten met het beginpunt. Houtworm vraagt zich af wat hij heeft geleerd, maar omdat niet altijd duidelijk is geworden wat hij heeft gezien kan hij zijn ervaringen niet goed benoemen. Hij klimt op een rots in de Ryoanji-tuin om de patronen in zijn belevenissen te ontdekken en te analyseren. [Noot 21.26] Eén ding weet Houtworm zeker, Japanners beschikken over een ruim assortiment aan fobieën, maar van een systematische symmetriefobie is geen sprake. Hij strekt zich uit op de rots en tuurt naar de zon.

[Noot 21.26: De Ryoanji-tuin in Kyoto, die jaarlijks door honderdduizenden toeristen wordt bezocht, hoort bij een tempel van het Zen-boeddhisme. Begin zestiende eeuw moet hij zijn aangelegd. Niemand weet zeker door wie, maar wel is duidelijk dat de makers aansloten bij een traditie die zich vooral in de vijftiende en zestiende eeuw in Japan manifesteerde: de aanleg van 'droge tuinen' met niet meer dan zand en rotsen. Deze abstracte vormgeving sloot aan bij het Zen-boeddhisme, dat verhoging van het bewustzijn nastreeft, niet door een uitgesproken leer, maar door meditatie met veel nadruk op de beleving van 'leegte'. Door de eeuwen heen is er gespeculeerd over het patroon van de rotsen. Het zou een tijger met haar jongen voorstellen of een groep eilanden in zee. Maar het zit anders. Met behulp van een computerprogramma voor beeldanalyse berekenden een Zuid-Afrikaanse biofysicus en zijn collega's van de Universiteit van Kyoto een patroon waarin de ligging van de rotshopen bleek te passen: het vertakkende patroon van misschien wel <sic> een boom. Eric Hendriks. Het geheim van de lege tuin. de Volkskrant 28/09/02. Op de valreep, terwijl de drukpersen al met hun warming-up bezig zijn, komt een vleugje inzicht van Mount Fuji aangewaaid. Japanners moeten vaker Atte Jongstra lezen. Zie Atte Jongstra. Schrijven

zonder punt. De poëtica van het onvoltooide verdient eerherstel. NRC Handelsblad 02/07/04. Door de hele literatuurgeschiedenis heen duiken figuren op die min of meer bewust onaffe werken schrijven. Zij hebben daar een bedoeling mee, en volgen al dan niet verklaard een 'poëtica van het onvoltooide'. Ze vergelijken het ontstaan van hun literatuur vaak met de natuur, en gebruiken woorden als 'spruiten' en 'kristalliseren'. Wel eens een symmetrische boom gezien, een struik die af is? Hun werk is een <asymmetrische> afspiegeling van de dynamiek der natuur, het voortdurend woekeren en groeien, vol uitwassen, zonder einde, zonder begin. Zoals Multatuli het zegt: 'Ik schryf naar den indruk van 't oogeblik, zonder my te bekommeren, noch om verband, noch om homogeniteit, noch om eindelyke konklusie.' <kortom, Japanners moeten niet langer alles willen afmaken, om te beginnen hun zelfbenoemde tegenstanders>]

\*

Houtworm droomt zijn droom. De protagonist van de droom, God, Boeddha of Zen, stapt in zijn onmetelijk bad. Hij zoekt met zijn hand naar de zeep, hij pakt iets vast dat zacht, week en mollig is, maar dat bij nader inzien een sumo-worstelaar blijkt te zijn. God, Boeddha of Zen zucht, wat een humor. God, Boeddha of Zen is boos en knijpt met alle kracht die hij heeft in de zeep, waarop de sumo-worstelaar als een raket uit zijn hand schiet en in een elliptische baan om de aarde terechtkomt.

\*

Houtworm opent zijn ogen en vult het lege firmament met zijn eindeloos gedachtenspel. Uiteindelijk komt hij tot drie beklivende bevindingen over Japan en Japanners, elke bevinding vormt een falsificatie van de veronderstelde *symmetriefobie*. <Sushi 1> Japanners lijden voor wat betreft het vormgeven en ervaren van vorm en ruimte niet aan een systematische symmetriefobie en evenmin zijn zij aanhangers van een of andere obscure asymmetrie-ideologie, neen, zij zijn eenvoudig onmachtig en onwillig om hun chaotische omgeving blijvend te structureren. De afwezigheid van orde en de aanwezigheid van chaos dansen in dit geval hun spel in een andere dimensie dan symmetrie en asymmetrie. <Sushi 2> Het is geen *symmetriefobie* die Japanners in beweging brengt, maar juist de angst om op te vallen, om hun hoofd boven het rijstveld uit te steken. Bij voorkeur wandelen zij anoniem in een grote massa maar zonder iemand aan te raken en gehuld in het confectiepak van de 'salari-man' met hun standaardgezin langs een voorgeprogrammeerde route. Daarbij worden zij ernstig geplaagd door de mentale spagaat waarin zij verkeren, het onvermogen de dubbelganger in zichzelf te herkennen, die nog eens wordt versterkt door het abrupt in gang gezet moderniseringsproces en de krioelende overbevolking. Gebrek aan zelfkennis en geritualiseerde zelfbeheersing zijn hier de spiegelsymmetrische keerzijden van agressie en destructiedrift. <Sushi 3> Als Japan *symmetriefobie* waarlijk zou omhelzen, zouden zij Nederland niet zien als hun geïdealiseerde westerse evenknie maar als een ongewenst alter ego, hun spiegelbeeld.

\*

Met deze kennis duikt Houtworm opnieuw in zijn vermolmdde schatkist.

\*

<Sushi 1> De houten huizen in de middeleeuwse Japanse kasteelstad werden opzettelijk in de vorm van een labyrint neergezet, zodat elke indringer de weg kwijt zou raken. Toen

Japan omstreeks 1600 een eenheid werd, werden veel van deze kastelen verwoest en zo verdween het centrum van de steden vrijwel geheel. Er bleef geen actieve kern over. Bovendien was deze kern nooit een openbare plek. In de traditionele architectuur bestonden geen openbare gebouwen, voor de Meiji Periode (1868-1912) had je geen openbare centra. De tempels stonden altijd buiten de stad. Na de Tweede Wereldoorlog werd de chaotische structuur van de steden hersteld. De Japanse stad is altijd een samenraapsel gebleven. Er was nooit een allesomvattend principe. Is het architectuur? Niet op de westerse manier, het confronteert niet, het inspireert niet, het belichaamt in materiële zin niet iets dat je eigen, persoonlijke leven overtreft. Maar Tokio is erg levendig, erg dynamisch, met in westerse ogen maar één ordenend principe: chaos. [Noot 21.27]

[Noot 21.27: Paul Friese. Orde is wanorde. Over de aantrekkelijke lelijkheid van Japanse steden. Interview met Botand Bognar, hoogleraar architectuur aan de Universiteit van Illinois. NRC Handelsblad 22/10/93.]

\*

<Sushi 1> De afwezigheid van openbare centra als paleizen en kathedralen, in het westen vaak een toonbeeld van autoritaire symmetrie, verdient nadere aandacht. De oorsprong van dit gemis wordt toegeschreven aan de late politieke eenwording van het land, geplaagd als het werd door de machtige decentrale adel en door het Japanse polytheïsme. Geen centrale macht, geen allesoverheersende hiërarchie, geen autoritaire godsdienst, dan ook geen architectonisch symmetrisch centrum. Deze verklaring is tot op zekere hoogte plausibel, maar heeft vooral betrekking op het verleden. De huidige aanbidding van het grootkapitaal heeft de afkeer van pracht en praal definitief ondergraven. Voor zover er ooit sprake is geweest van een asymmetrische dynamiek, is deze gedurende de opkomst van het grootkapitaal definitief omgeslagen in de orde-bevestigende en daardoor symmetrische verlamming waaraan het huidige Japan, inclusief de architectuur, lijdt. De nieuwe Japanse architectuur is niet meer dan een rottend amalgaam van verlaat modernisme, verlepte Europese tradities uiteenlopend van Jugendstil tot neo-klassieke stijlkenmerken en endemisch opportunisme, kortom, heel erg postmodern. Het goedkope eclecticisme van het verwende kind dat snakt naar veel veelkleurig snoep. Ooit een Japanner zijn tanden zien poetsen.

\*

<Sushi 2> De grootmoeder. Ayako laat fotoboeken en dagboeken zien. Zelfs na vijftig jaar huwelijk is ze die zwarte begintijd niet vergeten. 'Mijn man leek overdag gevoelloos. Hij wilde niet over mijn problemen praten, omdat er altijd anderen bij waren.' In oude Japanse huizen grenzen alle kamers aan elkaar, alleen gescheiden door papieren schuifwanden. Daardoor was het voor Ayako en haar man ook 's nachts moeilijk om te praten. In de belendende vertrekken lagen overal familieleden op dikke katoenen matten te slapen. Privacy was er nauwelijks. De kleinzoon. 'Kijk naar de mannen die hier om ons heen zitten. Dat zijn de 'salari-men', de kantoorklerken van dit land. Ze zouden dolgraag hun mening over van alles geven, maar ze durven niet. Er moet een eind komen aan die salari-men geest, dat volgzame, weinig creatieve en altijd maar ja-en-amen zeggen. Als we zo doorgaan, komt de Japanse economie nooit uit het dal.' De dochter. Seiko doet aan Noh, omdat ze de oude tradities in ere wil houden. 'De stukken zijn meestal eeuwenoud. De acteurs kijken er nu anders tegenaan, maar in de vorm is veel hetzelfde gebleven. Elke acteur kijkt voor zijn optreden langdurig naar zijn masker, opdat hij met lichaam en ziel het personage wordt dat hij moet uitbeelden. Pas dan zet hij het masker op. [Noot 21.28]

Japanners kijken liever naar hun masker dan naar hun spiegelbeeld.

[Noot 21.28: Max Christern en Hans van der Lugt. Wankel Japan. NRC Handelsblad M 05/06/99 pp. 6-23.]

\*

<Sushi 2> Huizen en gebouwen mogen in Japan niet tegen elkaar worden gebouwd omdat de aarde elk moment kan gaan beven. Nauwgezet en wanhopig als Japanners zijn heeft dit aanrakingstaboe zich geleidelijk aan verbreid tot het menselijk verkeer. Zoals vaker in extreme omstandigheden, want als één land van extremisme kan worden beschuldigd dan is het wel Japan, bewijzen uitzonderingen de regel: metro-passagiers en sumo-worstelaars. Dit aanrakingstaboe heeft geleid tot de perverse geest die bij elke Japanner vlak achter de glimlach van zijn 'courtesy bias' huist. Ooit een Japanner een foto van zijn geliefde zien maken op een afstand van minder dan tien meter, vraagteken.

\*

<Sushi 2> Het is een zeer wreed volk. Dat zit niet in hun genen, maar wel in hun wezen. Je ziet het aan de prominente rol van geweld in de huidige Japanse samenleving. De Japanners zijn nog altijd producten van oude en taaie tradities, die ze hebben gecultiveerd, gekoesterd – in een zelfgekozen isolement. Ze veranderen wel, maar dat proces zal honderden jaren vergen. Ouders zouden liefdevoller en met minder distantie hun kinderen moeten bejegenen. En de slaafsheid tegenover het gezag in die samenleving dient te verdwijnen. [Noot 21.29]

[Noot 21.29: Frénk van der Linden. 'Het waren dode Japanners die mij bijna vermoordden'. Interview met Gerard Brummer over zijn kampjaren en de keizer. NRC Handelsblad 13/05/2000.]

\*

<Sushi 2> De merkwaardige destructiedrift van Japanners kent enkele exegeten. Volgens Botand Bognar houdt de hoge omloopsnelheid van gebouwen samen met het commercialisme, de extreme concurrentiedrift waarmee Japanners zowel de rest van de wereld als hun eigen landgenoten bejegenen. Ook de omstandigheid van een telkens verhuizende hoofdstad, waardoor geen enkele stad zich heeft kunnen ontwikkelen tot een blijvend centrum van macht en architectuur, zou hieraan hebben bijgedragen, evenals de veronderstelde superieure status van het immateriële boven het materiële. Houtworm is zo vrij dit te betwijfelen, hij draait de redenering liever om, de destructiedrift danst een onzalige tango met het materiële. Houtworm verwijst daarvoor naar het fenomenale funshopgedrag van Japanners, de Japanse handelsoverschotten van de laatste decennia en tenslotte naar het schier oneindige respect van Japanners voor hun bejaarde medemens, moeiteloos adoreren ze immers seniele, incontinente, bloedspuwende baasjes die, veel geleidelijker dan in het westen, het tijdelijke voor het eeuwige verwisselen.

\*

<Sushi 2> Vermoedelijk heeft Aldo Rossi de uitnodiging voor het ontwerp van het hotel 'Il Palazzo' in Fukuoka te danken aan het voornemen dit gebouw zo spoedig mogelijk met de grond gelijk te maken.

\*

<Sushi 2> Slikken Japanners dan alle collectieve verplichtingen voor zoete sushi, vraagteken. Geenszins, maar voor zover er sprake is van een revolte, is die geïsoleerd en geïndividualiseerd. Twee voorbeelden: de klederdracht van sommige Japanse jongeren en de Japanse versie van het 'Wilde Wonen' in een verweerde omgeving. Taco van der Eb: De diversiteit in voorkomen van jongeren in de grote steden lijkt in Japan onuitputtelijk en moest volgens mij tot een mooie serie portretten kunnen leiden. Ik vermoed dat deze mode van de straat voortkomt uit onvrede over de moderne Japanse samenleving en onbedoeld een proeftuin is waar menige trend ontstaat die later elders in de wereld commercieel wordt opgepikt. Bijzonder is dat veel jongeren teruggrijpen op de traditionele kleding en vormtaal van hun cultuur en dat combineren met de gadgets van vandaag. Hier komen Oosterse en Westerse cultuur spontaan op een nieuwe manier bij elkaar. Het is op veel plekken zo druk in de grote steden en vooral in Tokyo, dat wij ons op onze zoektocht naar een goede kandidaat soms moesten losrukken uit een soort hypnose waarin we geraakt waren door naar een continue stroom van voorbij haastende mensen te kijken. Als het al lukte iemand aan te spreken had die meestal geen tijd voor een interview. Gaandeweg kreeg ik de indruk dat de Japanse jongeren de weinig verrassende loopbaan van hun ouders niet willen, zich niet langer in zo'n bestaan willen schikken. Daarom dragen ze vaak afwijkende, extravagante kleding. Maar de daarbijbehorende filosofie ontbreekt; een gevaarlijk uitzijnde punker is de beleefdheid zelve en verontschuldigt zich eindeloos dat hij niet meer tijd voor het interview heeft. [Noot 21.30] Hulsman: Stedenbouw, zoals Nederland die kent, is een onbekend verschijnsel in Japan. In Japan regeert het anarchistische 'Wilde Wonen', zoals het individuele opdrachtgeverschap in Nederland tegenwoordig wordt genoemd. Hierdoor zijn Japanse steden chaotische opeenhopingen van losse gebouwen en gebouwtjes en bestaat er geen scherpe scheiding tussen stad en platteland. Japan is één continu landschap, een 'totaalschap' dus, waarin alleen de bebouwingsdichtheid varieert, zo betoogt de expositie *Towards Totalscape*. De steevast karakterloze Japanse omgeving vol catalogus-gebouwen leidt tot het verlangen van de mens in het computertijdperk naar een plek met een eigen karakter. Het vreemde van *Towards Totalscape* is dat er nog weinig is te zien van dit Japanse verlangen. Het zijn nog steeds de vaak virtuoze variaties op de modernistische dozen die het Japanse 'totaalschap' op deze expositie beheersen. [Noot 21.31] Koper: Nergens ter wereld hebben architecten, ondernemers, grondbezitters en projectontwikkelaars zoveel vrijheid om hun zelfbedachte brouwsels te realiseren; met stedenbouwkundige planning en ruimtelijke ordening houdt de overheid zich niet bezig. Welstandscommissies die een bouwontwerp tegen het licht houden, zijn een onbekend fenomeen, het land is een lustoord voor hen die in het 'Wilde Wonen' geloven. En het resultaat is een stedenbouwkundige en architectonische ramp. Tegelijkertijd wemelt het in Japan van de beroemde architecten die van een school, een universiteit, een museum of een openbaar toilet werkelijk iets fraais weten te maken – zoals de expositie *Towards Totalscape* in het NAI over Japanse (landschaps)architectuur laat zien. Maar hun ontwerpen zijn maar zelden in staat de omringende omgeving naar een hoger plan te tillen. [Noot 21.32]

[Noot 21.30: Taco van der Eb. *Life is confusing*. Een fotografische impressie van de straat- en jeugdcultuur in Japan 2004. Voorwoord Peggy Brandon. Uitgave ter gelegenheid van de heropening van het SieboldHuis in het voorjaar van 2005.]

[Noot 21.31: Bernard Hulsman. Japanners willen een plek met karakter. NRC Handelsblad 29/11/2000. Naar aanleiding van de expositie *Towards Totalscape* in het NAI.]

[Noot 21.32: Arnold Koper. Lustoord van het wilde wonen. de Volkskrant 09/11/2000. Naar aanleiding van de expositie *Towards Totalscape* in het NAI.]

\*

<Sushi 2 & 3> *Towards Totalscape* zwijgt over verwoestingen die aangericht werden. Dan gaat het over de razendsnelle modernisering die Japan sinds het midden van de negentiende eeuw heeft doorgemaakt. Over de vlammen waardoor Hiroshima, Nagasaki en Tokio tijdens de Tweede Wereldoorlog in as zijn gelegd. Over de aardbevingen, de stedelijke overbevolking en de hoge huizenprijzen. Dat heeft allemaal bijgedragen aan de omgang met de natuur, het landschap en de verstedelijkingspatronen. Wat niet in vlammen opging of door aardbevingen werd verwoest, werd wel door bulldozers aan de kant geschoven omdat er een fabriek, een gokhal, kantoor of woonwijk moest worden gebouwd. Historische binnensteden, monumenten, oude cultuurlandschappen, parken en tuinen zijn schaars. In de begeleidende folder heet het dat de Japanners uitblinken in het 'manipuleren van hun persoonlijke en collectieve identiteit en hun landschap'. Maar daar wordt verder niet op ingegaan. Willen stedenbouwers en architecten nog weleens uitgaan van de heilzame werking van een ontwerp op het menselijk gedrag, wanneer je Nederland naast Japan legt, blijft er van een dergelijke theorie niet veel over. Want vertoeft men in de polder al eeuwen in een tot in de puntjes geplande en aangeharkte omgeving, de omgangsvormen lijken alleen maar achtelozer en agressiever te worden. Het Japanse stadslandschap is chaotisch, schreeuwerig vaak, maar de openbare ruimte wordt uiterst zorgvuldig, wellevend, en gedisciplineerd gebruikt. Zo bezien is Japan het spiegelbeeld van Nederland. [Noot 21.33]

[Noot 21.33: Arnold Koper. Lustoord van het wilde wonen. de Volkskrant 09/11/2000. Naar aanleiding van de expositie *Towards Totalscape* in het NAI.]

\*

<Sushi 3> Nederlanders heten de Japanners van Europa te zijn, maar dat berust op een misverstand. Vladimir en Estragon wachten al heel lang op de waarheid. Hier volgt de onthulling, in hapklare sushi's. Waar Nederland in de periode tussen 1639 en 1853 de wereld ontdekte en probeerde leeg te plunderen, daar keerde Japan zich in zichzelf. De ironie wil dat juist Nederland in die jaren de enige verbinding vormde tussen Japan en de boze buitenwereld, zonder die Decima-navelstreng zou Japan zich voorgoed hebben gehuld in een autistisch isolationisme. Waar de mercantiele expansionistische ambities van Nederland mogelijk werden gemaakt door een geordend thuisfront, gebaseerd op een heldere conceptualisering van de verhoudingen tussen staat en kerk, tussen kroon en handelaren, tussen stad en platteland, tussen collectiviteit en individualiteit, daar regeerde in Japan het schaduwrijk van de chaos. Waar Nederland gestaag vorm heeft gegeven aan de ontwikkeling van de kapitalistische wereldeconomie, daar is Japan vanaf 1853 bruut meegezogen in de twijfelachtige zegeningen van een versneld en veeleisend transformatieproces. Waar Nederlanders door de geleidelijke secularisering het begrip schaamte van zich hebben afgeschud en zich voor individuele aberraties tot op zekere hoogte verzekerd weten van een collectief gedoogbeleid, daar hebben Japanners hun individuele schaamtegevoel behouden, deep down inside, hetgeen een neurotische samenleving heeft opgeleverd vol kadavergedrag en zelfcensuur die wanhopig een uitweg zoeken in harde comics en porno. Waar Nederlanders tegenwoordig hun collectiviteit op een overdreven wijze uiten in hun individualiteit, daar verstoppen Japanners hun identiteit

in hun collectiviteit. [Noot 21.34]

[Noot 21.34: Zie ook, in ruimer verband, Van der Lugt: De vorm van Japan is tegenwoordig democratisch, maar de kern is nog immer feodaal. Er is niet langer één heersende kaste, zoals vroeger de samurai - de macht nu is wat meer verdeeld, maar nog altijd voorbehouden aan een elite bestaand uit ambtenaren en politici. Het gepeupel dient slaafs te zijn. Uit pure noodzaak zich te verdedigen tegen het opdringende Westen hebben de samurai zélf hun klasse afgeschaft en daarvoor in de plaats een modern leger en een moderne ambtenarij ingesteld. Dit mag gul lijken, maar is juist de kern van het probleem: de bevolking kan zich tegenover de overheid niet beroepen op zelf verworven rechten. Angst is vaak de drijfveer om niet te protesteren tegen hoger geplaatsten. De Japanner moet zich veel laten aanleunen, zoals kleine behuizing, vrijwel geen vakantie, onbetaald overwerk en hoge prijzen. Uit volgzzaamheid werken sommigen zich letterlijk dood. In zekere zin leeft Japan in een permanente oorlogseconomie waar offers worden gevraagd. Dat in Nederland oude industrieën ten onder gaan en buitenlandse bedrijven vrijelijk binnen kunnen komen, beschouwen Japanners als een "verzwakking van het ras". "In Europa is het mogelijk om raciale en nationale grenzen niet langer meer te laten samenvallen, mensen kunnen vanouds grenzen overschrijden om ergens anders een bestaan op te bouwen. In Europa is dat mogelijk, maar wij Japanners zitten op een eiland en beschouwen ras en bevolking als uitwisselbare begrippen. We moeten het met elkaar zien te redden", aldus een Japanner. Het nationale levensgevoel dat overblijft voor de 'trotse, gewone Japanner' is defaitisme en diepe melancholie. Hans van der Lugt. Geen burger maar onderdaan. Japan is uiterlijk democratisch, maar in de kern feodaal. NRC Handelsblad 05/08/2000. Striptekenaar Yoshinori Kobayashi: Het hele idee van 'individu' is de Japanner eigenlijk vreemd en daarom heeft het naoorlogs individualisme slechts geleid tot bevrediging van eigen behoeften als het ultieme levensdoel. Dit egoïsme is vervolgens de oorzaak van de huidige corruptie in ambtenarij en bedrijfsleven, en criminaliteit onder jongeren. Hans van der Lugt. De vergiet-moraal. Japan begrijpt zichzelf niet meer. NRC Handelsblad 12/12/98.]

\*

<Sushi 3> Als Japan het spiegelbeeld is van Nederland, dan zijn Japanners bang voor Nederlanders. Nu begrijpt hij eindelijk waarom Anton Geesink in de finale van het Olympisch judo-toernooi een Japanner heeft kunnen verslaan en waarom deze ogenschijnlijke goedzak maar in feite bekrompen en rancuneuze reus sindsdien met zoveel respect wordt behandeld in Japan.

\*(21.8)

Toch vindt Houtworm een Japans paradijs. Een paradijs dat op zijn eigen wijze voldoet aan de door Houtworm geherformuleerde kenmerken van de klassieke Japanse architectuur. Geen rigoreuze geometrie, tenzij het ontwerp driedubbelgevouwen onder een copieerapparaat wordt vermenigvuldigd. Geen systeem, laat staan een structureel systeem, maar een flexibele toepassing van een anarchistisch idee, zonder uit te monden in een chaos die alleen met een flinke slok sake kan worden gewaardeerd. Geen combinatie van orde en ornamentiek, maar een moeiteloze overstijging van deze kleinburgerlijke ankerpunten van het dagelijks leven. Geen contrasterende materialen, maar een vrijwillige beperking tot het oermateriaal van elke beeldhouwer. Geen, geen, geen, geen. Wat dan wel. Een meanderende toegangsweg door een labyrint van verloren voetstappen. Sterker, de bestemming, het paradijs is ook een labyrint, een labyrint dat naar alle kanten kan worden

uitgebreid en daardoor geen demarcatielijn tussen binnen en buiten kent. Een open en transparant paradijs, zonder dak biedt het toch bescherming. Nog sterker, het paradijs is bij oplevering al een ruïne, ongeschikt voor welke goddelijke praalhans dan ook, toch is het in deze staat de constructieve tegenpool van de sloopdrift van Japanners. De climax, het paradijs is van hout. Uit eerbied spuwt Houtworm zijn tanden uit. Het is een nomadisch paradijs, niet gebonden aan plaats of tijd, telkens duikt het ergens op deze wereld op, om al spoedig weer te vervluchtigen. De verschijningsvorm is fysiek, het verdwijnpunt conceptueel, de herinnering ongekend emotioneel. Het paradijs is geen versteende tempel, toch kunnen blinden zich het hoofd stoten aan deze meer dan mentale constructie. Het paradijs is asymmetrisch, onopzettelijk, maar ook noodgedwongen. Kunst kan niet anders zijn dan zoals kunst is.

\*

Hoe heerlijk die momenten waarop hij zich een ontdekkingsreiziger waant. Niet gehinderd door bloedeloze recensies of kunsthistorische beschouwingen die jaren hebben gesudderd in een klein pannetje op een mager vuurtje. Nog fraaier, de hoop iets te ontdekken en het blijkt iets anders te zijn. Het eureka-principe. Oost is soms west, dat wist Columbus nog niet. Zij wel. Als agnost dwaalt zij verrukt door het paradijs, hand-in-hand met Houtworm.

\*

Tempel 1. Documenta 8. Kassel 1987. Tadashi Kawamata: Destroyed Church Project. De Garnizoenskerk, na veertig jaar vrede nog steeds een ruïne, krijgt een eigentijdse, tijdeloze, maar ook tijdelijke aanvulling. Gleitend und fließend, sich verdichtend und wieder auseinanderstrebend, umhüllt ein Gefüge von Hölzern die Fassade. Es übersteigt sie und dringt durch ihre Fensteröffnungen ein, um sich in ihrem Inneren zu einer Struktur ohne klare räumliche Definition zu verdichten. Der ganze Aufbau wird von einer fragilen Konstruktion getragen, die vertikal weiterführt nach oben, sich verliert, um Platz zu lassen für den nestartig umflochtenen Raum. Licht und Schatten durchdringen sich, bestätigen Materie und heben ihr Vorhandensein innerhalb des von außen nach innen und wiederum nach außen drängenden Raumes gleichzeitig wieder auf, ohne dem ursprünglichen, rechteckigen Grundriß der Kirche zu gleichen. Entstehung, Existenz und Auflösung des Raumes entziehen sich jeder Präzisierung. Auf- und Abbau gehen ineinander über; es bleibt einzig der Zeitabschnitt als Beziehung zum Raum, als Bindeglied zum Ort. Für Tadashi Kawamata ist der Faktor Zeit ein Prozeß des Werdens und Vergehens, der über das Zwischenstadium des Bestehens zu Historie wird. [Noot 21.35]

[Noot 21.35: documenta 8. Kassel 1987. Band 2 Katalog. Tadashi Kawamata. Destroyed Church Project. Tekst Wenzel Jacob. 1987, pp. 118-119.]

\*

Mensen komen iedere dag langs het werk, zodat ze het proces van bouwen en afbreken kunnen volgen. Mijn werk veroorzaakt een tijdelijke verandering. Ik laat de plek geheel intact. Ik werk in verschillende huizen zoals een ziel in verschillende lichamen kan leven. Ik ben als Basho, de dichter van haiku's. Hij geloofde niet in het permanente. Daarom was hij steeds op reis. [Noot 21.36]

[Noot 21.36: Mark Kremer. De kunstenaars van documenta IX. Archis. Supplement. 1992.]



\*

Tempel 2. Documenta IX. Kassel 1992. Tadashi Kawamata: People's Garden. Eigenlijk een dorp van kleine tempels, van huizen die beschutting bieden tegen bedreigingen van buitenaf, gebouwd aan de Kleine Fulda die even later, een ervaring rijker, wordt verzwolgen door een onwetende grotere broer. The 'settlement' will exist for only a short time: in the autumn it will all be demolished and the material used in some other way. The model 'civilization' by the river will have disappeared without a trace. [Noot 21.37]

[Noot 21.37: Christoph Becker. Documenta IX Guide. Edition Cantz. Stuttgart. 1992, p. 234.]

\*

I began making walls and floors, spaces where art has been taken away. At first I did this in galleries and studios, but gradually the creation of installations with walls and floors inside galleries began to seem inconclusive and artificial. If you let your hand follow along the real walls of a gallery, eventually you will end up on the outside wall of the building. <zie ook de architectuurvinger van hoofdstuk 11> I began to think that the walls I made could also be continued: so from the inside of the gallery they could go to the entrance and from there outside to the external walls and then to the walls of the surrounding buildings. The space between the buildings could then become a space from which the work continued. [Noot 21.38]

[Noot 21.38: Howard N. Fox. A Primal Spirit. Ten Contemporary Japanese Sculptors. Los Angeles County Museum of Art. Harry N. Abrahams, Inc. Publishers. New York. 1990.]

\*

Tempel 3. Kawamata Project on Roosevelt Island, Small Pox Hospital, Roosevelt Island, New York, 1992. The Small Pox Hospital is a different kind of ruin - proud and poetic, it is a silent but grand memorial to the social concerns of the era in which it was built. Yet one can read the dark allegory of this romantic ruin in many ways: as a symbol of the disfunctions of disease, city structures, or cultural ideas - a viewer's choice there on an aggressive promontory in the middle of the East River. Having lost its function through transformation and eventual abandonment in the 1950's, the hospital ruin exists now as a memory, but a memory of what? In his introduction to Aldo Rossi's *Architecture of the City* Peter Eisenman writes of *locus solus*, the singularity of place (or, by extension, event). The water that surrounds and isolates the site also played a significant role in the artist's interpretation of the work. To him, the water contributed to the sense of subtle sensuality he hoped to convey even while acknowledging the more tragic aspects of the site's history. He contrasted the living presence of water with the abandoned shell of the hospital, a metaphor for death and disease, and called his installation "moisture around the ruin", a kind of slight, life-giving condensation from mist or breath. From its immediate environs on the island, Kawamata's structure appeared to be imploding, falling on the viewer, and it was difficult to find a comfortable perspective. When seen from the distance, from Manhattan, Long Island City, or a boat on the water, however, it stood like a figurehead at the prow of ship. Once "inside" the installation other relationships unfolded. One could note obvious connections to medieval city complete with castle, moat, and small dwellings or shacks. [Noot 21.39]

[Noot 21.39: Claudia Gould. In: Claudia Gould (ed.). Kawamata Project on Roosevelt

Island. Gendaikikakushitsu Publisher / on the table, inc. Tokyo / New York. 1993. pp. 9-20.]

\*

All of Kawamata's large urban projects purposively involve the social history of their sites - at least this is true of his projects outside Japan, where the rapid rhythm of construction/demolition induces a certain de-specification of any place, produces cities whose only history is that of a willful erase of any historical trace. It is my contention that Kawamata is the only artist, so far, who has managed to inscribe convincingly the history of a site into his work. Doubtless because he is a stranger, the quintessential traveler, he always finds, in whatever city he happens to be invited to work, a knot of memory and forgetfulness, a place whose disjunctiveness, grounded in history, has gradually become invisible to its daily beholders. [Noot 21.40]

[Noot 21.40: Yve-Alain Bois. Keep Out: Construction Work. In: Claudia Gould. O.c. pp. 63-72.]

\*

## Entr'acte 22

### **symmetry**

equality (abstract relations, section 3: quantity, 2. comparative quantity)

order (abstract relations, section 4: order, 1. order in general)

conformity (abstract relations, section 5: order as regards categories)

centrality (space, section 2: dimensions, 3. central dimensions, 1. general)

regular form (space, section 3: form, 1. general form)

elegance (intellectual faculties, communication of ideas)

beauty (sentient and moral powers: personal affections)

want of - (sentient and moral powers: personal affections)

**Equality** - N. equality, parity, co-extension, symmetry, balance, poise; evenness, monotony, level.

**Equality** - Adj. equal, even, level, monotonous, coequal, symmetrical, co-ordinate. equivalent, tantamount; as broad as long, neither more nor less; much the same; half and half; synchronous.

**Order** - N. order, regularity; uniformity, symmetry; harmony, music of the spheres. subordination; routine; method, arrangement, system, economy, discipline; orderliness.

**Order** - Adj. orderly, regular; in apple-pie order, in its proper place, tidy, correct, methodical, uniform, symmetrical, ship-shape, business-like; habitual; unconfused.

**Conformity** - Adj. conformable to rule, adaptable, compliant, consistent, agreeable; regular, orderly; symmetric. conventional, commonplace; in the natural order of things; ordinary, common.

**Centrality** - N. centrality; centre. core, heart, axis, fulcrum, bull's eye; hub, nave, navel; spine, backbone, marrow, pith; hot-bed; concentration; centralization; symmetry.

**Centrality** - Adj. Central; middle; axial, pivotal, focal, umbilical, concentric; middlemost, nuclear, centric; spinal, vertebral.

**Symmetry** - N. symmetry, shapeliness, finish; beauty; proportion, eurhythmy; uniformity, parallelism; symmetry, centrality. arborescence, branching, ramification.

**Symmetry** - Adj. symmetrical, shapely, well set, finished; beautiful; classic, chaste, severe. regular, uniform, balanced; equal; parallel, coextensive. arborescent; dendriform; branching; ramous.

**Elegance** - N. elegance, purity, grace, ease, felicity, distinction, gracefulness, refinement, readiness; euphony, rhythm, symmetry, proportion; restraint; good taste, propriety. the right word in the right place.

**Elegance** - Adj. elegant, polished, classical, correct, artistic; chaste, pure, academical. easy, readable, unaffected, natural; symmetrical. Felicitous, happy, neat.

**Beauty** - **N.** beauty, the beautiful, loveliness. form, elegance, grace, beauty unadorned; symmetry; comeliness, fairness; pulchritude, polish, gloss; brilliancy, radiance, splendour, gorgeousness, magnificence; sublimity. concinnity; delicacy, refinement; charm, je ne sais quoi, style, chic, swank. Venus, Aphrodite, the Graces, Adonis; Helen of Troy. peacock, butterfly, flower, rose, lily; garden; jewel; work of art. pleasurable. beautifying; landscape gardening; decoration.

**Beauty** - **Adj.** beautiful; handsome; pretty; lovely, graceful, elegant; delicate, dainty, refined, exquisite; fair, personable, comely, seemly; bonny; good-looking; well-favoured, symmetrical; harmonious; sightly. fit to be seen, passable, not amiss. goodly, dapper; trim, tidy. Bright, in full bloom. brilliant, shining, beaming; sparkling, splendid, dazzling, glowing; glossy, sleek. Showy, specious; rich, gorgeous, superb, magnificent, grand, fine, sublime, imposing, majestic. artistic; aesthetic; picturesque; paintable; well-composed. enchanting, attractive, ornamental. undeformed, undefaced, unspotted.

**Ugliness** - **N.** deformity, inelegance; disfigurement; want of symmetry, inconcinnity; distortion.

### **unsymmetric**

unconformity (abstract relations, section 4: order, 5. order as regards categories)

distortion (space, section 3: form, 1. general form)

**Unconformity** - **N.** non-conformity; disconformity, unconventionality, informality, abnormality, anomaly; exception; peculiarity, eccentricity, monstrosity; freak of Nature. individuality, idiosyncrasy, originality, mannerism. aberration; irregularity; variety; singularity. monster, missing link, flying fish, black swan, rara avis, queer fish; mongrel; half-caste, mulatto; hermaphrodite. phoenix, chimera, sphinx, minotaur, centaur; dragon, sea-serpent; mermaid; unicorn; Cyclops. fish out of water; neither one thing nor another; Ishmael, pariah; oasis.

**Unconformity** - **Adj.** unconformable, exceptional; abnormal; out of order; lawless; misplaced; funny. heterogeneous, amorphous, mongrel, half-blood, hybrid; unsymmetric.

**Distortion** - **N.** distortion; knot, mop, warp, buckle, screw, grimace, deformity; malformation; monstrosity, misproportion, want of symmetry; ugliness.

**Distortion** - **Adj.** distorted; out of shape, irregular, unsymmetric, awry, wry, askew, sinuous; not true; grotesque. [Noot E.22]

[Noot E.22: Peter Mark Roget. Thesaurus of English Words and Phrases. Classified and Arranged so as to facilitate the Expression of Ideas and to assist in Literary Composition. Abridged Edition with additions by John Lewis Roget, M.A. and Samuel Romilly Roget, M.A. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex. 1957.]

22

**TERTIUM NON DATUR**

437

\* (22.1)

De mens nadert het einde van zijn reis. Voorlaatste halte, wordt er geschreeuwd, denk aan uw persoonlijkheid. Hij kijkt nog een keer over zijn schouder. De weg die zich aan hem heeft geopenbaard. Het landschap dat hem heeft geabsorbeerd. De gebouwen waarin hij heeft gedwaald. De dingen die hij heeft mogen beroeren. De gedachten die hij heeft gekoesterd. Hij construeert nog een keer een verzameling, als leidraad voor zijn labyrint, heenreis en terugreis, ingang en uitgang, een verzameling van verzamelingen.

\* (22.2)

De mens wil komen, zien en overwinnen. Waarnemen, analyseren en verklaren. Tot zich nemen, verteren en uitstoten. Om dat te realiseren heeft de mens eerst de dingen in zijn omgeving voorzien van etiketten, labels, woorden die op zichzelf kunnen wonen, zelfstandige naamwoorden. Ravijn, dodehoekspiegel, theorema. Op een gegeven moment bleek dat niet genoeg, er was behoefte aan detaillering, onderscheid, precisering. Zo realiseerde de mens zich tijdens een bijna willekeurige reis dat hij weliswaar donateur was van Natuurmonumenten, maar dat hij fundamenteel verschilde van rotsen, stronken en waterjuffers. Rauwe rotsen. Trotse stronken. Blauwe waterjuffers. Om dat verschil, die nuance, uit te drukken had de mens prothesen nodig, hulpstukken, bijvoeglijke naamwoorden. Een adjectief, een woord waarmee een handvol betekenis naar een ander woord kan worden gegooid en dat er dan vaak aan blijft plakken als voetsporen in het landschap van het geheugen. Rozevingerige dageraad. Stoute schoenen. Uitdagende functie. Milde glimlach. Knikkende knieën. Striemend fluitconcert. Allesverterende liefde.

\*

Er is brand uitgebroken in de moskee. De gelovigen zijn in blinde paniek naar buiten gestormd. Heeft een vliegtuig een minaret doorboord of is een gloeiende zonnestraal zo vaak heen en weer gekaatst tussen het vele bladgoud van de moskee dat die zich heeft ontwikkeld tot een ware Lucifer. Niemand weet het. In elk geval ligt er buiten de moskee een berg van verlaten schoenen. Een verzameling die een chaos blijft totdat een passerende straatveger die van orde, structuur, logica en voorspelbaarheid houdt, de taak op zich neemt om van elk paar de linker- en de rechterschoen bij elkaar te zoeken en te bezorgen bij de respectieve eigenaren en zweetvoeten. De straatveger voelt zich voldaan en droomt die nacht over de zondvloed die alle straten schoonveegt en over de ark van Noach waarin alleen tweetallen asiel krijgen.

\* (22.3)

Het denken functioneert met behulp van een beperkt aantal sleutelbegrippen die kunnen worden opgesomd en verhelderd. Deze begrippen vormen koppels, elk heeft een tegendeel. Let wel, het zijn geen koppels van tegenstrijdigheden, maar koppels van tegengestelden. Tegenover God bijvoorbeeld staat de Duivel, een volstrekt concreet wezen, en niet de afwezige God van het atheïsme. Evenzo staat tegenover het Zijn het Niets zoals dat soms in het leven wordt ervaren, en niet het Niet-Zijn. [Noot 22.1] Man - Vrouw. Liefde - Vriendschap. Lachen - Huilen. Endogamie - Exogamie. Gezond(heid) - Ziek(te). Schroef - Vin. Zwervend - Honkvast. Meester - Dienaar. Vork - Lepel. Kelder - Zolder. Water - Vuur. Milieu - Erfelijkheid. Geschiedenis - Aardrijkskunde. Apollo - Dionysos. Honen - Verheerlijken. Spraak - Schrift. Zuiverheid - Onschuld. Ziel - Lichaam. Rechts - Links. Tijd - Ruimte. Oppervlakte - Diepte. Soort - Verschil. Wat gegeven is - Wat geconstrueerd

wordt. Idealisme – Realisme. Absoluut – Relatief. God – Duivel. Het zijn - Het niets. Het schone - Het verhevene. [Noot 22.2]

[Noot 22.1: Michel Tournier. Ideeën en hun spiegelbeeld. Vertaald door Jeanne Holierhoek. Meulenhoff. Amsterdam. 1996, pp. 9-11. Na Tournier te hebben gelezen zal hij niet zo snel een dialoog beginnen met Karen Spink (Wie denkt in tweedelingen kent geen nuances) en zeker niet met filosoof Dorman <nomen> (Het beschrijven van de romantische orde, zegt Dorman in het laatste hoofdstuk, 'genereerde een verontrustend aantal paradoxen'. Komt het door de voorliefde van romantici voor tegenstellingen, 'die besmettelijke romantische neiging tot polair denken'? 'Je krijgt rond 1800 een wonderbaarlijke tweespalt tussen filosofie en andere intellectuele activiteiten, de tweespalt tussen het Duitse idealisme en de Duitse romantiek. Dat lijken heel verschillende dingen, maar er zit eenzelfde grondbeweging onder: die van de paradox, van de tegenstelling die telkens iets nieuws genereert.') Paul Depondt. Niemand wordt dronken van het etiket. Interview met Maarten Dorman naar aanleiding van de publicatie van zijn nieuwe boek 'De romantische orde'. de Volkskrant 02/04/04. Neen, dan leest hij liever de bijgestelde mening van Marjolijn Februari (Maar hoewel ik, net als iedereen, geneigd ben argwanend te staan tegenover tweedelingen, vooral vanwege de morele betekenis die aan tweedelingen en begrippenparen worden verleend, en hoewel ik zojuist nog een vernietigend artikel had gelezen over 'binaire tegenstellingenparen in het huidige discours', voelde ik nu opeens veel sympathie voor het besluit van Miss Lindt om het onderscheid tussen chocolade en vanille zo luid en duidelijk te benoemen. Sympathie voor binaire tegenstellingenparen überhaupt.) Marjolijn Februari. Stijlvolle chocolade, op zoek naar visionaire filosoof. de Volkskrant 22/05/04.]

[Noot 22.2: Michel Tournier. Inhoud. O.c. pp. 5-6.]

\*

Los van de vraag of tegenstrijdigheden zich niet kunnen vermommen als tegendelen om elkaar op een gemaskerd bal te verrassen met hun gelijkvormigheid, biedt bovenstaande opsomming een goed inzicht in het wezen van begrippenparen. Het zijn eindpunten van assen in een ruimte die, verbonden door een soms broze, soms harde, lijn, exegetische meetlatten vormen waarop oordelen kunnen worden angekruist. Maar er is meer. Het gemaskerd bal wordt spannender wanneer de suggestie wordt gewekt dat sommige begrippen een meer dan toevallige affiniteit vertonen met andere begrippen. De mens kiest eerst een aantal combinaties van begrippen(paren) als oerknal en particuliere meetlat voor het bepalen van de zin van het eigen bestaan. Vanwege de gebrekkige intellectuele capaciteiten van de mens is dat meestal een overzichtelijk aantal. Aan deze kleine grabbelton, tegenwoordig ook wel normen en waarden genoemd door laat-christelijke pitbulls, worden vervolgens andere begrippen(paren) gekoppeld. Het resultaat is een fantastisch multidimensionaal mikado; een geraffineerde en betrouwbare weergave van de idiosyncratische en bovenal solipsistische grondhouding waarmee men de wereld in kijkt en bekeken wil worden.

\*

Tegendeel, tegenstrijdigheid, begrippenpaar. Het (hardop voor)lezen van deze woorden geeft vorm aan het denken en de uitgesproken woordenschat. Sterker, de lippen kunnen niet anders dan tuitend en gedwee het woord 'twee' doorlaten. Denken en horen, maar ook horen en zien, het gaat om tweetallen, zelfs wanneer daar zwijgen aan wordt toegevoegd,

want dat is niets. Volgens velen. Tertium non datur, een derde (mogelijkheid) is er niet, men moet altijd een van beide kiezen. [Noot 22.3] Maar is dat wel zo, vraagteken. Is er niet in het geniep sprake van 'ein Dritte im Bunde'. Vier pogingen om die stelling te bewijzen, waarbij, heel verrassend, elke stelling zichzelf onderuithaalt.

[Noot 22.3: Van Dale. O.c. p. 3067.]

\*

Een auto rijdt vooruit of achteruit. Nee hoor, roept het op één na slimste jongetje van de klas. Een auto kan ook heel goed stilstaan, op een parkeerplaats, in de file, op het autokerkhof. Maar wat zegt dan het slimste jongetje van de klas, dat ook nog eens fantastisch kogelronde billen heeft. Hij zegt. Als het wezen van een auto bestaat uit stilstaan, is het een betekenisloze en waardeloze uitvinding, eigenlijk valt hij dan samen met de parkeerplaats, de file, het autokerkhof en had hij net zo goed niet uitgevonden hoeven te worden.

\*

Ook cultureel antropologen en zeker de structuralisten onder hen gebruiken een holle boomstam vol begrippenparen om de wereld voor zichzelf bewoonbaar te maken. Het gaat dan niet meer om eenvoudige zaken als man en vrouw of lachen en huilen, maar om 'langue' (taal als systeem) en 'parole' (taal als realisatie), synchronisch en diachronisch, 'signifiant' (betekenis-gevende) en 'signifié' (dat wat wordt aangeduid), structuur en evenement, natuur en cultuur, endogaam en exogaam, patrilineair en matrilineair, vergankelijk en duurzaam, 'échange restreint' (beperkte ruil) en 'échange généralisé' (algemene ruil), 'ordre vécu' (leefwereld) en 'ordre conçu' (denkwereld) en als klap op de vuurpijl wild denken en gedomesticeerd denken. Op het moment dat de shamaan van de antropologen, Claude Lévi-Strauss, ook wel bekend van zijn uitspraak "Ik heb een hekel aan reizen", de pensioengerechtigde leeftijd naderde, wilde hij opeens in een andere boomstam de rivier opvaren. Ondeugend als het Franse volk denkt te zijn (Le ménage à trois sur l'herbe), gaf hij de voorkeur aan een trio, zelfs een culinair trio: rauw, bereid, verrot en min of meer parallel daaraan: geroosterd, gerookt, gekookt. Waarschijnlijk werd dit denken in drievoud ingegeven door de systematiek van Michelin waarbij de toekenning van drie sterren de hoogste onderscheiding is. En er is nog nooit een Fransman geweest met een mindere ambitie. Gelukkig heeft Claude Lévi-Strauss zelf al aangegeven dat dit trio niet meer is dan een verzameling van punten in een assenstelsel, waarbij de verticale as van het onbewerkte (rauw) naar de beide vormen van bewerkt voedsel (bereid, verrot) gaat en de horizontale as van eetbaar (bereid, eventueel rauw) naar niet-eetbaar (verrot). Op deze wijze wordt de heilige twee-eenheid hersteld en kan de grote shamaan zich weer verdiepen in het asymmetrisch connubium en andere ingewikkelde problemen. "De Caduveo-stijl plaatst ons dus tegenover een reeks ingewikkelde problemen. Eerst is er een dualisme dat, als de figuren in een spiegelzaal op verscheidene vlakken, wordt geprojecteerd: mannen en vrouwen, beeldhouwkunst en schilderkunst, uitbeelding en abstractie, hoek en curve, geometrie en arabeske, hals en buik van de keramiek, symmetrie en asymmetrie, lijn en vlak, rand en motief, figuur en veld, tekening en achtergrond. Maar deze tegenstellingen bespeurt men pas achteraf, ze hebben een statisch karakter. De dynamiek van de kunst echter, dat wil zeggen de manier waarop de motieven uitgevonden en uitgevoerd worden, doorbreekt deze fundamentele dualiteit op alle vlakken door eerst alle primaire thema's uit elkaar te halen om ze vervolgens in de vorm van secundaire thema's weer in elkaar te zetten die in



een voorlopige eenheid fragmenten invoeren die aan eerstgenoemde eenheden ontleend zijn; deze worden dan zo naast elkander geplaatst dat als door een goocheltoer weer de oorspronkelijke eenheid verschijnt. Tenslotte worden de zo verkregen complexe versieringen opnieuw doorsneden en tegenover elkaar gesteld op een manier die aan de indeling van wapenschilden herinnert.” De belangrijkste bijdrage van Claude Lévi-Strauss aan dit hoofdstuk is overigens het onderscheid tussen wild en gedomesticeerd denken. “Met het laatste bedoelt hij het denken dat gericht is op het bereiken van praktische resultaten (en dat dus dicht staat bij ‘l’ordre vécu’, leefwereld), met ‘wild’ denken, denken dat niet gedomesticeerd is, niet wordt beoefend om het rendement dat het in het dagelijkse leven kan opleveren, maar dat zijn gang gaat als doel op zichzelf – om intellectuele bevrediging te schenken, om klaarheid te brengen en logische puzzels op te lossen. Als voorbeelden, of liever gezegd, als personificaties van de twee soorten denken neemt Lévi-Strauss de ingenieur en de ‘bricoleur’, d.w.z. de knutselaar. Hierdoor wordt het duidelijk dat de oppositie wild-gedomesticeerd niet alleen berust op de oppositie doel-middel, maar dat ze ook samenhangt met de oppositie tussen twee wijzen van denken.” [Noot 22.4]

[Noot 22.4: Claude Lévi-Strauss. *Het trieste der tropen*. Vertaald door G.A.J. Edmonds. Het Spectrum. Utrecht/Antwerpen. 1978, resp. p 7 en pp. 181-182. Prof.dr. P.E. de Josselin de Jong. Claude Lévi-Strauss. In: L. Rademaker (red.). *Hoofdfiguren uit de sociologie 3*. Het Spectrum. Utrecht / Antwerpen, 1978, pp. 171-188. Niet relevant voor dit hoofdstuk maar wel het zoveelste bewijs van de superioriteit van de asymmetrie is het volgende citaat van Solange Leibovici in een artikel over Claude Lévi-Strauss in de Volkskrant van 03/10/92. “Hij neemt deze keer als uitgangspunt de veel voorkomende mythe van Lynx, een oude zieke man, die - na een kind te hebben verwekt bij een jong meisje - in een schone jongeling verandert, die heerser wordt over mist en nevel. Deze mythe onthult wat Lévi-Strauss als de onveranderlijke en eeuwige grondvorm van het indiaanse denken aanwijst: het dualistische principe, dat tot uitdrukking wordt gebracht in tegengestelde paren als water-vuur of hemel-aarde. Een spel tussen twee partijen, waarbij constant naar een evenwicht wordt gezocht en nooit een derde, synthetisch element wordt ingebracht, en waarbij dit zoeken en balanceren van het ene naar het andere de dynamiek van het sociale leven en van de cultuur van de indiaanse stammen weergeeft. Aan de hand van dit principe zoekt Lévi-Strauss naar een oplossing voor het raadselachtige feit dat de indianen zich niet alleen door de blanken lieten overheersen en uitmoorden, maar deze leken te herkennen en zelfs bijna verwacht leken te hebben. In hun symmetrische wereldbeeld was het logisch dat er naast de indiaan ook een ‘niet-indiaan’ bestaat, zoals er ook vrienden en vijanden zijn, goede en slechte mensen, zwakken en sterken. Voor Lévi-Strauss worden de indiaanse culturen van beide Amerika's gekenmerkt door een wonderbaarlijke openheid tegenover en aanvaarding van de Ander, die voor hen in de meeste gevallen funest is geweest. Want de Ander kwam slechts om te moorden en te plunderen.” Het is volkomen duidelijk, een symmetrisch wereldbeeld is dodelijk.]

\*

Kunstenaars, meestal mannen, snoepen ook graag van meerdere walletjes, bij voorkeur meer dan twee. Bindingsangst ligt daaraan ten grondslag, voortkomend uit de commerciële en dus ook artistieke noodzaak om ongrijpbaar te blijven, om de definitieve interpretatie tenminste één stap voor te blijven. Bert Jansen (BJ) talks to Jos van Merendonk (JVM). BJ: I recently saw four of your paintings of very different types in the VOUS ETES ICI gallery. As always they challenged me to divide them into pairs of opposites: lines as against fragments of lines, use of the roller as opposed to the brush, and open as opposed to closed

construction in the network of lines, flat as opposed to textural, angular as opposed to curved lines, and so on. I hope to find some kind of meaning in this sort of enumeration, something like an encyclopaedic survey of the possible ways of dealing with visual resources. But I know from previous attempts that this approach leads nowhere, that it is only a set of instructions for organising one's way of looking. What's your attitude to this sort of analytical view? JVM: It's a good way of 'reading' a work, of getting 'into' it. And that's exactly where I want you to be. All the things you name are my tools, means to an end. I paint with brushes, rollers and an airbrush. And the complex of opposites that this creates is an essential characteristic of my work. But this structure is also broken open, because, as you yourself remarked, that sort of approach leads nowhere. It would be good if there were a place in my work for an 'intermediate position', for questions. [Noot 22.5] Moet de logica, die rijke en levenslustige verzameling van tegenstellingen, dan worden aangepast om een verhaal te kunnen vertellen. Nee toch zeker.

[Noot 22.5: In: Francis Boeske, Hans Gieles, Jos van Merendonk (eds.). *A False Picture. VOUS ETES ICI*. Amsterdam. 2003. Zie ook de tekst van David Lillington over de kunstwerken van Jos van Merendonk in de catalogus ter gelegenheid van de expositie van Leo de Goede, Peter Koole en Jos van Merendonk in de Hales Gallery, London, July/August 1995. "At the heart of his work is the idea of personal signature together with distancing techniques - that is, methods for distancing the painting from the clichés of expression and meaning. This does not mean that the artist is against expression or meaning, but this dialectic is a way of coming back around to addressing them as issues. Is expression a wild thing? Can it be, or is it more controlled? His work, then, is self-referential, solipsistic to a degree. A van Merendonk painting is about being a painting, and what that means. Process, time, techniques, all are open in his work. Finally, while saying that the paintings are about painting, it should be pointed out that his very simplifications, his production of a generalised painting, summon the questions of what painting in general is about. Thus by narrowing his scope, the issues he addresses become extremely broad. As he says: What I do isn't only about painting and drawing. If that were the case it would be a small world I'd be living in. Maybe it's a metaphor for a non yes-and-no type of logic: not yes-or-no but something-in-between. Is it drawing? Is it painting? All these things." Hij betwijfelt dat, opnieuw. Het is in elk geval geen keukentrapje. Hij heeft de smaak te pakken, hij wil nog meer sappige uitspraken over opposities lezen. Hij pakt 'The Optical Unconscious' van Rosalind E. Krauss uit de kast. Voor de bibliotheekbezoekers: The MIT Press. Cambridge. Massachusetts. 1993. Via de index zoekt hij naar 'binary oppositions'. Foute actie. Krauss probeert op de schouders te kruipen van Sigmund Freud, Jacques Lacan, Georges Bataille, Gilles Deleuze en Jean-François Lyotard. Maar hun incestueus zelfbevekkend geleuter blijkt geen goede basis te bieden. Voor het eerst sinds 'Een vlucht regenwulpen' zaagt hij weer eens een boek in twee stukken. Twee ongelijke, asymmetrische stukken, wel te verstaan. Het boek vervult hem met zoveel weerzin, dat het hem niet lukt ook maar één citeerbaar, onthoudbaar, weerloos, waardevol fragment te vinden.]

\*

De vierde en laatste poging komt van de strengste dominees zelf, de logica-filosofen, de hoeders van de regels voor het opponeren. Terzijde. Als hij die merkwaardige beroepsgroep ergens om bewondert, dan is het niet zo zeer hun denkdiscipline maar hun creativiteit bij het kiezen van voorbeelden. Zo ook hier. Das Problem des Tertium non datur. Wir konnten uns in der Vergangenheit davon überzeugen, dass Aussagen wahr oder falsch sind. Wenn eine Aussage wahr ist, dann ist ihre Verneinung falsch; und wenn eine

Aussage falsch ist, dann ist ihre Verneinung wahr. Eine dritte Möglichkeit gibt es nicht (Satz vom ausgeschlossenen Dritten, tertium non datur). Wie sieht es nun mit der Aussage "Der gegenwärtige König von Frankreich hat eine Glatze" und ihrer intuitiven Verneinung "Der gegenwärtige König von Frankreich hat keine Glatze" aus? Einer der beiden Sätze muss wahr sein, der andere falsch. Welcher is wahr, welcher falsch? Geht man nun der Reihe nach alle Dinge durch, die eine Glatze haben, wird man unter ihnen den gegenwärtigen König von Frankreich nicht finden (denn Frankreich hat keinen König). Der Satz "Der gegenwärtige König von Frankreich hat eine Glatze" wäre demnach falsch. Geht man alle Dinge durch, die keine Glatze haben, dann wird man jedoch auch nicht auf den gegenwärtigen König von Frankreich stoßen. Der Satz "Der gegenwärtige König von Frankreich hat keine Glatze" wäre somit nicht weniger falsch! Wir stehen damit vor dem Problem, dass sowohl ein Satz als auch seine Verneinung falsch is. Das is nicht nur nicht einsichtig, sondern vor allem mit unserer logischen Sprache nicht verträglich. Die Lösung des Problems des Tertium non datur. Auch hier entsteht das Problem aus einer falschen Analyse. Die Kennzeichnung "der gegenwärtige König von Frankreich" is - wie jede Kennzeichnung - kein Eigenname. Der Satz "Der gegenwärtige König von Frankreich hat eine Glatze" muss korrekt analysiert werden als "Es gibt genau ein Ding, das König von Frankreich is, und dieses Ding hat eine Glatze". Dieser Satz is falsch. Wenn man diesen Satz verneint, kommt man zu "Es is nicht der Fall, dass es genau ein Ding gibt, das gegenwärtiger König von Frankreich is, und dass dieses Ding eine Glatze hat". Diese Verneinung is unproblematisch. Der Satz "Der gegenwärtige König von Frankreich hat keine Glatze" muss analysiert werden als "Es gibt genau ein Ding, das gegenwärtiger König von Frankreich is, und dieses Ding hat keine Glatze". Dieser Satz is nicht die Verneinung des ersten Satzes! Die Möglichkeit, dass beide Sätze zugleich falsch sein können, is daher kein Problem für unsere logische Sprache. Als Nebenprodukt von Russells Theorie der Kennzeichnungen fällt also die Beobachtung ab, dass die Verneinung von "Der gegenwärtige König von Frankreich hat eine Glatze" keineswegs "Der gegenwärtige König von Frankreich hat keine Glatze" lautet. [Noot 22.6]

[Noot 22.6: Christian Gottschall 19-03-03. Snel gevonden door enig gegoochel met Google. Dat was tien jaar geleden, bij de start van zijn schotschrift, toen nog 'Mijn Geannoteerd Telefoonboek' geheten, wel even anders. Maar daar gaat het nu niet om. 'Glatze' betekent overigens 'kale kruin'.]

\*

Kortom. De wereld draait om tweetallen. Tweetallen draaien om de wereld. Twee hersenhelften draaien onder onze schedels. In onze borst dragen wij twee zielen met ons mee. Het affiche dat de bokswedstrijd van het millennium aankondigt vermeldt niet alleen man versus vrouw, maar ook appel versus peer, tang versus varken en, ja hoor, goed versus fout.

\*

Deze binaire methode is buitengewoon vruchtbaar gebleken. Voor het denkvermogen lijkt het afzonderlijk concept een glad vlak te blijven, waar het geen greep op krijgt. Stelt men zo'n concept echter tegenover zijn tegenpool, dan barst het open of wordt het transparant, en krijgen we zicht op de inwendige structuur. Bedreven in het hanteren van de sleutelbegrippen van het denken zijn de filosofen, die er de naam 'categorieën' aan hebben gegeven en soms hebben gepoogd ze te inventariseren. Aristoteles onderscheidde er tien: substantie, kwantiteit, kwaliteit, relatie, handelen en ondergaan, plaats en tijd, toestand,

positie. Kant gaat uit van twaalf categorieën, dat wil zeggen vier hoofdcategorieën met elk drie subvormen. Dat geeft het volgende resultaat: kwantiteit (eenheid; veelheid; totaliteit); kwaliteit (realiteit; ontkenning; beperking); relatie (substantie; oorzaak; wisselwerking); modaliteit (mogelijkheid; werkelijkheid; noodzakelijkheid). Hoe beperkter het aantal categorieën, des te abstracter zijn ze uiteraard van karakter en des te ambitieuzer toont zich de filosoof in zijn streven om een systeem te construeren. [Noot 22.7]

[Noot 22.7: Michel Tournier. O.c. pp. 9-11.]

\* (22.4)

Het moment is aangebroken. Het standbeeld wordt onthuld, zijn periodiek systeem, zijn ijkpunt, zijn meetlint, zijn assenstelsel waarin hij de dingen van de wereld plaatst. De o zo lang gekoesterde ingeving materialiseert zich. Het evangelie volgens schepper dezes. Zijn systeem kent slechts één dimensie, gemakshalve als modaliteit opgevat en aangeduid als de werkelijk mogelijke noodzakelijkheid, met als polen, extremen, uitersten: symmetrisch en asymmetrisch. Het hoge woord is eruit. Is dat alles. Ja. Maar hoe verhouden die twee zich tot elkaar.

\*

Symmetrie heerst. Orde, netheid, zuiverheid, schoonheid. Maar asymmetrie lonkt, verleidt, verbindt. Hem. Haar. Hij schrijft een <structureel complement met de omvang van een> voetnoot bij de wereldgeschiedenis. Wil hij nog meer. Is er nog een verderweg gelegen halte aan die route. Bijvoorbeeld. Asymmetrie als nieuwe ideologie. Wil hij dat bereiken met zijn pamflet. Wat is sterker, zijn afkeer van symmetrie, van voorspelbaarheid, zijn hang naar in asymmetrie ondergedompelde rebellie of zijn weerzin tegen de kansel. Is de meeste van deze de angst voor nieuwe barbarij. Kan hij tevreden zijn wanneer zijn daad niet verder reikt dan het aanbrengen van een hernieuwde spanningsboog tussen symmetrie en asymmetrie, vraagteken. [Noot 22.8]

[Noot 22.8: Zoals Stefan Themerson dat op onovertroffen wijze heeft gedaan. Stefan Themerson. *Logic, Labels, and Flesh*. Gaberbocchus Press. London. 1974, p. 158. IX. From Paranoia to Paranoia. Not perfectly symmetrical. If we agree to use the word 'know' in statements which need to be confronted with the world, to use the word 'believe' in statements which need to be confronted with the mind of the speaker, and to put aside the question of truth, - then two conclusions will seem to be possible: 1<sup>st</sup> a belief doesn't become knowledge just because a statement happens to be true, 2<sup>nd</sup> knowledge doesn't become belief when the statement happens to be false. However, these two conclusions are not perfectly symmetrical: 1<sup>st</sup> when a belief is verified, it remains the belief it has been, because its justifications remains 'in the mind', and the verification was something superfluous; but 2<sup>nd</sup> when knowledge is disproved, yet persists, then it does become a belief, because its link with the world is severed, and what remains must be solely 'in the mind'. \* En Susan Sontag op weer een geheel andere wijze. Susan Sontag. *A Photograph Is not An Opinion. Or Is It?* In: Annie Leibovitz. *Women*. Random House, New York, 2000, p. 21. How one thinks the Great Duality is symmetrical - even in America, noted since the nineteenth century by foreign travelers as a paradise for uppity women. Feminine and masculine are a tilted polarity. \* En nog een citaat. J.J. Beljon. *Zo doe je dat. Grondbeginselen van vormgeving. De Arbeiderspers. Amsterdam. 1987. Vormconcepten. Symmetrie, p. 105. In de ontwikkeling van de mens als soort is het een van zijn grootste triomfen geweest dat hij rechtop (erectus) kon staan en lopen. Een collectieve triomf, die bovendien steeds weer*

terugkeert in de babytijd van elk van ons afzonderlijk. De ontdekking was dat onze rechterhelft en onze linkerhelft elkaar in evenwicht hielden. Die helften zijn gelijk aan elkaar, wij zijn symmetrisch. Trots als wij op ons zelf zijn, zijn wij alles mooi gaan vinden dat óók symmetrisch is. Gedurende hele tijdperken waren symmetrische bouwsels en symmetrische artefacten het absolute einde. De mens ziet zich zelf als de maatstaf aller dingen. Hij is, zeggen de geleerden, antropocentrisch. 'Symmetric is beautiful'. Nu is het echter ook weer niet zo dat wij het altijd en onder alle omstandigheden fijn vinden om ons symmetrisch op te stellen. Aan de militaire houding, geef acht, de meest symmetrische van alle houdingen, hebben de meesten van ons een uitgesproken hekel. We zetten graag de ene voet voor de andere, en aan entertainers wordt juist geleerd dat dat juist de houding is waardoor ze mooier over het voetlicht komen. Volmaakte symmetrie is dus lang niet altijd gewild. Natuurlijk zijn er prachtige symmetrische bouwwerken, maar over de totale geschiedenis van de bouwkunst zijn die betrekkelijk gering in aantal. Wie een portret componeert uit bij voorbeeld alleen de linkerhelft van het gezicht van de mooiste vrouw ter wereld, met andere woorden: de rechterhelft laat bestaan uit het spiegelbeeld van de linkerhelft, die zal ervaren dat zo'n gezicht lang zo mooi niet is als het ware gezicht dat van nature altijd ongelijk, dat wil zeggen: asymmetrisch is. Volledige symmetrie is saai. Zodra echter de verveling over de identieke helften ons bekruipt, is het goed te denken aan het befaamde één pond lood en één pond veren. Hoewel het volume van het een veel minder is dan dat van het ander, zijn ze op de weegschaal toch in balans; in asymmetrische balans. En ook de asymmetrische balans is ons bekend, uit duizenden ervaringen. We weten dat balans, dat evenwicht niet identiek hoeft te zijn aan symmetrie. \* En waar Wittgenstein fout zit. Ludwig Wittgenstein. Over zekerheid. Vertaling S. Terwee. Boom. Meppel/Amsterdam. 1988, p. 49/92. Je kan echter vragen: "Kan iemand een gegronde reden hebben om te geloven dat de aarde pas kort bestaat, bij voorbeeld pas sinds zijn geboorte?" - Veronderstel, dat het hem altijd zo verteld is, - zou hij dan een goede reden hebben om het te betwijfelen? Mensen hebben geloofd dat ze regen konden maken; waarom zou een koning niet opgevoed worden in het geloof, dat de wereld niet ouder is dan hijzelf? En als Moore en deze koning nu samen zouden komen en discussieerden, zou Moore dan werkelijk kunnen bewijzen dat zijn geloof het juiste is? Ik zeg niet dat Moore de koning niet zou kunnen bekeren tot zijn zienswijze, maar het zou een bekering van het bijzondere soort zijn: de koning zou er toe gebracht worden, de wereld anders te bekijken. Bedenk, dat je van de *juistheid* van een zienswijze vaak overtuigd wordt door zijn *eenvoud* of *symmetrie*, dat wil zeggen: je wordt er toe gebracht, tot deze zienswijze over te gaan. Je zegt dan bij voorbeeld eenvoudig: "Zo moet het zijn".]

\* (22.5)

Nee. Geenszins. Hij moet tenminste één keer in zijn leven kiezen. Hij moet zijn keukentrapje koesteren, het IJzeren Gordijn van zijn argumenten ondoordringbaar maken en de grenspalen van het betrekkelijke een stuk naar achteren verplaatsen. Dan toch maar een pak ransel vanaf de kansel voor de ongelovige goegemeente, een pamflet vol stellingen op de deur van de kathedraal van het veilige leven, een ongevraagd advies aan betweters.

\*

Evenredigheid \* Gulzigheid  
 Twee spiegelbare helften \* Geluk  
 Gelijkmatic \* Grillig  
 Autoritair \* Speels  
 Rustgevend \* ADHD

T-balk \* Dwarsligger  
Orde \* Chaos  
Stevin \* Fröbel  
Omkeerbaar \* Onomkeerbaar  
TL licht \* Stroboscoop  
Baksteen \* Lego  
Eeuwigheid \* Flits  
Macht \* Broederschap  
Spiegelbeeld \* Lachspiegel  
Herhaling \* Eenmalig  
Bevestiging \* Verrassing  
Verifiëren \* In vino veritas  
Corset \* Falset  
Weten \* Vermoeden  
Wetten \* Uitzonderingen  
Vinden \* Zoeken  
Centrum \* Periferie  
Toekomst \* Heden  
Organisatie \* Agora  
Hecht \* Amorf  
Vereniging \* Kneedbaar  
Intensivering \* Verstrooiing  
Fanatiek \* Languissant  
Monumentaliteit \* Nederigheid  
Stabiel \* Ontwikkeling  
Politicus \* Vakman  
Kathedraal \* Folly  
Supermarkt \* Labyrint  
Astrofysicus \* Straatveger  
Ingenieur \* Knutselaar  
Voordeur \* Achterom  
Tartanbaan \* Mul zand  
Rust \* Strijd  
Evenwicht \* Onrust  
Harmonie \* Kermis  
Universeel \* Particulier  
Lineair \* Picturaal  
Lift \* Wenteltrap  
Roltrap \* Keukentrapje  
Black box \* Zwart gat  
Abstract \* Ruïne  
Polder \* Gebergte  
Positief \* Spanning  
Macho \* Eisprong  
Jaarverslag \* Post-it notes  
Eenheid \* Veelheid  
Objectief \* Voyeur  
Zwart-wit \* Veldboekje  
Kubus \* Krentenbol  
Discipline \* Creativiteit  
Symmetrie \* Asymmetrie

Memorabilia symmetrica \* Trivia Asymmetrica

- Creon (1) Antigone  
Ondubbelzinnig (2) Verlangen  
Muzak (3) Strawinsky  
Snel (4) Traag  
Prozac (5) Proza  
Smaakharmonie (6) Cuisine Sauvage  
Homo Economicus (7) Homo Faber  
Naomi Campbell (8) Rick van der Ploeg  
Uniform (9) Lompenproletariaat  
Grid (10) Labyrint  
Palladio (11) Libeskind  
Levenstevredenheidsvraag (12) Verbazing  
What You See Is What You Get (13) Trompe l'œil  
André Le Nôtre (14) Rododendrons  
Parlementsgebouw (15) Publikumsbeschimpfung  
Carl Andre (16) Richard Serra  
Volmaaktheid (17) Vervolmaakbaarheid  
Ford Taurus (18) Minotaurus  
Mammoettanker (19) Gondel  
Druppel (20) Crashtest  
Medicijnstrip (21) Boom  
Periodiek systeem (22) Boodschappenlijst  
Boekhouding (23) Pamflet

\*

Voorbij, voorbij o en voorgoed voorbij het vroeg-of-laat-christelijk verlangen naar een duurzame synthese via de zondagse wandelroute van these en anti-these. Dit pamflet is these noch anti-these en streeft evenmin naar de hemelse vrede van het eeuwigdurend geluk. Wat is het dan wel. Het is. Een manifest om vanaf een keukentrapje voor te lezen in een lege ruimte. Het hemd staat schrijver en lezer, spreker en luisteraar, uitstekend.

\*





## Entr'acte 23

**trivia** (mv.) [Lat., mv. van *trivium* (wegsplitsing, de straat)], onbeduidende zaken: *dozen vol verlopen trivia* (Van Kooten).

**triviaal** (bn.) [<Fr. *trivial*, vgl. *trivia*], **1** gewoon, alledaags, onbeduidend: *een triviaal man; triviale lectuur*; **2** platvloers, laag afgezaagd; - laag-bij-de-gronds, gemeen: *triviale genoegens, uitdrukkingen*; **3** zonder wezenlijke betekenis; *triviale naam*, (chem.) ben. die niets met de structuur te maken heeft, b.v. oliezoet voor glycerine, (biol.) volksnaam, van een plant e.d., tgov. *de wetensch. naam*; *een triviale uitspraak*, (wetenschapstheorie) een uitspraak die voor de ontwikkeling van een theorie geen enkele waarde heeft, die slechts een constatering van een feit inhoudt; (wisk.) *een triviale oplossing*, zonder wezenlijke betekenis.

**triviaalliteratuur** (v.; g.mv.) [<Hd. *Trivialliteratur*], literatuur die zich zowel inhoudelijk als qua vorm van clichés bedient, syn. *ontspanningslectuur*.

**trivialiseren** (overg.; trivialiseerde, h. getrivialiseerd), vergemakkelijken, algemeen toegankelijk maken

**trivium** (o.; g.mv.) [Lat. (wegsplitsing), van *tri-* (drie) + *via* (weg)], groep van drie vrije kunsten, t.w. *grammatica, dialectica* en *retorica*. [Noot E.23]

[Noot E.23: Van Dale. O.c. pp. 3168-3169.]



23

**NON OMNIS MORIAR**

451

\* (23.1)

Het einde van zijn reis door de wereldgeschiedenis is naderbij gekomen. Als een spion op zoek naar aantastbare feiten, als een voyeur spiedend naar spel en overspel, als een mol gravend naar oppervlakkige misverstanden, is hij te werk gegaan, jarenlang. Nu zit hij bovenop de luchtige burcht die zijn molshoop is geworden. Hij kijkt om zich heen en ziet dat het goed is. Een onderaards gangenstelsel in de polder der vanzelfsprekendheden. <Een berg rottende vis op een verlaten kade. Langzaam maar zeker peuzelt hij zijn verzameling op. De zon gaat onder>

\*

Hij mijmert over zijn lange reis langs de kennisvelden van het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen. Over de grote knal en het ontstaan der dingen, een proces waarvan het onbegrijpelijke, het onvatbare, het breekbare door de wichelroede-profeten alleen kan worden gemonopoliseerd door een beroep te doen op méér dimensies dan dat hij vingers of tenen aan zijn lijf heeft. Geen wonder dat hij zich er niets bij kan voorstellen. <Mysterium cosmographicum> Over het ontstaan van het leven. Het eerste ei. De oneindigheid van Brancusi. Het logische maar ook hoogmoedige verlangen naar onverwisselbaarheid. De ontmoeting met de spiegel, het spiegelbeeld en de bevrijdende lachspiegel. <Ab ovo> Over de klanken die zijn oren niet willen bereiken of in zijn binnenste binnenkant telkens mistasten met hun weerhaakjes en genadeloos in het zwarte gat verdwijnen. <Horror vacui> Over het belang van het dansen in het vertraagde voorjaar. <Festina lente> Over de onomkeerbaarheid van het ware woord, die een voorbode zal blijken te zijn van het even eigenwijze gedrag van de tijd. <Sator arepo tenet opera rotas > Over het dilemma dat de mens krijgt voorgeschoteld door een rammelende maag: de keuze tussen de beschaafde oplossing van een gemeenschappelijke dis en de ongewenste intimiteiten van het kannibalisme. <Cibus cibo melior> Over de economische variant van hetzelfde dilemma. <Homo homini lupus> Over de wijze waarop vadertje tijd moedertje schoonheid onherroepelijk uit het symmetrische paradijs verjaagt en hoe ze samen uiteindelijk toch nog een gelukkig leven tegemoet gaan. <Mens sana in corpore sano> Over de moeilijke opdracht niet te veel op het uiterlijk te vertrouwen, zeker wanneer dat weinig om het lijf heeft. <Nimium ne crede colori> Over de mogelijkheden om op een willekeurige plek een nieuw vaderland te dromen, te maken, te vernietigen. <Ubi bene, ibi patria> Over de uitmiddelpuntige, buitenbaarmoederlijke verlangens van Le Corbusier. <Natura architecturae magistra> Over de gave tot overgave. <Beatus ille homo> Over de hoofdpijn die de Familie Fractal oplevert, plat geslagen in een boek, als een asymmetrische Rorschach-test. <Fallacia optica> Over de noodzaak van een alleswetende tuinkabouter. <Et in arcadia ego> Over het gemis aan uitmiddelpuntigheid bij politieke compromissen. <Vice versa> Over de regendruppels die voortdurend uit de lichtvoetige wolk van de beeldhouwkunst vallen, midden op zijn hoofd, zijn schedel binnendringen en dat omhulsel van zijn gedachten uiteindelijk transformeren in een Pantheon dat hoogstens door een virtuele navelstreng met de rest van de wereld is verbonden. <Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo> Over de fascinerende dans van Groot Voorhoofd en Kleine Driftkikker, lankmoedig laverend tussen de Scylla van de rechtlijnigheid en de Charybdis van de diagonaal. <Camera obscura> Over de verkenningvlucht die hij heeft uitgevoerd over het labirint van zijn eigen onzekerheden en verlangens. <Nescire quaedam magna pars sapientiae est> Over de doem die hij als een zwerm malaria-muggen heeft gedrapeerd over de stad der steden. <Navigare necesse est> Over de zucht naar vergetelheid in de vorm van een druppel die karakterloos door de geschiedenis van ons bestaan valt. <Auto omnia, auto nihil> Over de fobieën van een Japanse houtworm, die geen vat krijgt op de nieuwe

tempels van Tadashi Kawamata. <Solem orientem plures adorant quam occidentem> Over de onmogelijkheid van een trio en de onverbiddelijke keuzes die hij in de rest van zijn leven gaat maken. <Tertium non datur> Over de voltooiing van zijn zoektocht, het eindpunt van zijn reis, het doek dat valt, vroeg of laat, over zijn verlangen naar een blijvend einde. <Non omnis moriar> [Noot 23.1]

\*

[Noot 23.1: De boekhouder telt 23 hoofdstukken. Piet Grijs kan aan de slag met zijn meetlint en calculator. Wanhopig op zoek naar betekenis. Vooruit, waarom 23. Een prima getal, zou Hans Magnus Enzensberger zeggen. Uitsluitend deelbaar door 23, het einde en door 1, het begin. Een prima getal past bij hem, geen rechte lijnige breuken of eenvoudige taartpunten. Zijn structureel complement van de wereldgeschiedenis, zijn haneboek nieuwe stijl, zijn pamflet heeft 23 lemmata, levenswijsheden, invalshoeken voor een ongeregeld leven. Toegegeven, de oorspronkelijke opzet telde 26 hoofdstukken. Drie daarvan zijn geschrapt toen hij herontdekte dat het klassieke Romeinse alfabet geen j, v en w kende. Zo heeft hij op de valreep een tijdwinst van een jaar kunnen boeken, snakkend naar de eindstreep. Zie ook: J. ter Linden, A. de Vries, D. Welsink, C. de Cloet (red.). A is een aapje. Opstellen over abc-boeken van de vijftiende eeuw tot heden. Querido. Amsterdam. 1995.]

\*

Voltooiing, einde of nieuw begin, stof of wedergeboorte. Die vraag parkeert hij nog even in de marge van zijn manuscript. Hoe dan ook, mensen nestelen zich al lezend diep in een boek, maar zien tegelijk reikhalzend uit naar het einde, omdat zij verwachten dat dan alles op de juiste plek zal vallen, dat de magere draden van het verhaal een overzichtelijk, onthoudbaar en zinvol vlechtwerk zullen vormen, de warme trui van de firma Katharsis die bescherming biedt tegen de bittere koude van het dagelijks leven, zij hopen dat het einde <van het boek> het einde <van het boek> is en dat het dichtklappen van het boek niet wordt gevolgd door een rilling die langs hun rug omhoog kruipt, langs hun ruggemerg naar de hersenen, koud en traag maar vastberaden, het begin van hun rigor mortis, zij zijn bang voor het moment dat het <leven> voorbij is, dat het doek valt, zij willen de stilte van het knekelhuis niet horen. [Noot 23.2]

[Noot 23.2: Wees niet bevreesd. Ga snel naar [www.hansnel.nl/dood](http://www.hansnel.nl/dood) om van Karel Herbert te vernemen dat men niet zo somber moet doen over het levenseinde. Ook kan daar inspiratie worden opgedaan voor een memorabele overlijdensadvertentie. Jasper Enklaar. Waardig slotakkoord. NRC Handelsblad 10/01/04. De overlijdensadvertentie is voor veel mensen de eerste en laatste keer dat ze in het nieuws zijn. En om dat dan te laten gebeuren met een tekst die duizenden malen eerder gebruikt is, noemt Herbert een aanfluiting.]

\*(23.2)

Hij wandelt over het kerkhof van zijn herinneringen. De dood heeft vele verschijningsvormen, maar de meest voorkomende is het kruis. In het snijpunt van de verticale as van de verwachting, de geest, het sublieme en de horizontale as van het dagelijks brood, het lichaam, het banale komt de tijd tot stilstand. Slagader en ader voeren geen tango meer op. Het hart stolt. Het kerkhof wemelt van de kruisen. Over de waanzin van symmetrie.

\*

Whatever the real shape of the instrument of torture on which Christ died, the visual symbol, which was only adopted after centuries, follows the laws of symmetry and order. < > The word cross derives from the Latin word *crux*, which really means pain or torture. < > In publicity, in political life or in religious contexts symbols should be memorable and therefore repeatable. < > Repetition devalues elements. < > Symmetry itself has a masking effect and repetition empties the individual motif of its emotional charge, by turning it into a pattern. [Noot 23.3]

[Noot 23.3: Gombrich. O.c. pp. 247, 243, 279.]

\*

De tientallen oorlogskerkhoven zijn rode wijnvlekken op het tafellaken. Die krijg je er niet gemakkelijk uit. Wie ooit bij het Franse Verdun die duizenden witte kruisen heeft gezien, vergeet zoiets nooit: de ene symmetrische rij na de andere. Het slagveld van Verdun was een moloch die levens verslond. [Noot 23.4] 'Le temps passe, le souvenir reste' staat er op een steen op het oorlogskerkhof van het Vlaamse Dranouter, 'al gaat de tijd voorbij, de herinnering blijft'. Duizenden en duizenden zerken en kruisen, root aan root tussen het gras in Vlaanderen en Frankrijk, herinneren aan 'de Groote Oorlog'. Ieper, Verdun en de Somme staan in het geheugen gegrift als de 'drieëenheid van verschrikking'. Soldaten werden er als grashalmen bij rijen tegelijk neergemaaid. [Noot 23.5]

[Noot 23.4: Paul Depondt. de Volkskrant 17/10/92. Opeens ziet hij het wonder van de simultaneïteit van dood en leven tijdens een uitzending van Studio Sport over de Tour de France: vanuit de helikopter laat de camera zien hoe het levenslustige maar tegelijk naar adem snakkende peloton de oorlogskerkhoven van Verdun passeert. Historisch besef en traagheid versus roem en snelheid met 'afzien' als intermediaire status.]

[Noot 23.5: Paul Depondt. de Volkskrant 20/08/98. Villa misère.]

\*

Van alle *lieux de mémoire* van Verdun is het *Ossuaire*, het knekelhuis, van Douaumont het meest uitzonderlijke. Dat komt in de eerste plaats door de uitzonderlijke lelijkheid, die zo allesoverheersend is dat het enige tijd duurt voordat de diepere betekenis van deze gedenkplaats tot je doordringt. In het gebouw staan de namen vermeld van alle vermisten van de slag. In de kelder liggen de duizenden schedels en botten die in de grond zijn aangetroffen. Die moeten dus afkomstig zijn van degenen wier namen boven staan vermeld. De anonimiteit van de massaslachting kan niet beter worden uitgedrukt. Daarom is dit *Ossuaire*, meer nog dan de begraafplaatsen, het symbool van Verdun. [Noot 23.6]

[Noot 23.6: H.L. Wesseling. Allerzielen in Verdun. NRC Handelsblad 07/11/96.]

\*

De boodschap is duidelijk. Wat is het allerergste dat een mens kan overkomen. Anoniem sterven en als onbekende soldaat, als verpulverd kanonnevoer, begraven worden op een volstrekt symmetrisch aangelegd kerkhof.

\*

Hier en daar bedekt met open zweren waaruit het ruwe steengruis tevoorschijn kwam, en verkorst door druppelsporen als van guano en kalkachtige vegen, was de vesting één groot monolithisch gedrocht van lelijkheid en blinde macht. Ook toen ik later de symmetrische plattegrond van het fort bestudeerde, met zijn woekeringen van ledematen en scharen, met zijn halfronde bolwerken die als ogen uit de kop van het centrale complex puilden en met het stompje dat uit zijn achterlichaam stak, kon ik er ondanks de nu goed zichtbare rationele structuur niet een creatie van het menselijk verstand in zien, hoogstens het stramien van een of andere kreeftachtig wezen. [Noot 23.7]

[Noot 23.7: W.G. Sebald. Austerlitz. Vertaling Ria van Hengel. De Bezige Bij. Amsterdam. 2003, pp. 25-26. Over de vesting Breendonk in België, bedoeld om vijanden tegen te houden, maar uiteindelijk alleen door de Duitsers als opvang- en strafkamp gebruikt tijdens WO II. Thans museum.]

\*

Kunstenaars hebben voldoende aan de Eerste Wereldoorlog om de waanzin van symmetrie in te zien. Kurt Schwitters start zijn Merzbau en verklaart dat een oersonate nooit een palindroom kan zijn. Anderen zijn helaas minder snel van begrip. Na een Eerste Wereldoorlog komt altijd een Tweede.

\*

Er zijn maar weinig wijsjes, een stuk of twaalf, alle dagen hetzelfde, ochtend en avond: marsen en volksliedjes die elke Duitser dierbaar zijn. Ze zijn in onze hersenen gegrift, ze zijn het laatste dat we van het Lager zullen vergeten, de zintuiglijke uitdrukking van zijn geometrische waanzin, van de vaste wil van anderen om ons eerst als mensen te vernietigen en om ons dan langzaam dood te maken. [Noot 23.8]

[Noot 23.8: Primo Levi. Is dit een mens. Vertaling Frida De Matteis-Vogels. Meulenhoff. Amsterdam. 1987, p. 56.]

\*

De symmetrie van het Lager herhaalt zich in de symmetrie van de kruisen op de oorlogskerkhoven. Dezelfde logica. Een onvergeeflijke fout. [Noot 23.9]

[Noot 23.9: Dan liever de bizarre zoektocht naar een unieke herinnering aan een eenmalig leven. Eva Oudgenoeg <sic> NRC Handelsblad 31/01/97. Alternatieve gedenktekens vormen een gat <sic> in de markt. Passanten die argeloos voorbij lopen, houden de pas in en drukken nieuwsgierig hun neus tegen het raam. Het is dan ook geen alledaagse winkel die zij passeren. Op nog geen honderd meter van een babywinkel opent vandaag het eerste filiaal van de 'Gedenkteken Specialist'. "Ik ben hier helemaal niet blij mee", zegt een bewoonster van Osdorp, een na-oorlogse wijk met zijn toch al naargeestige karakter. Initiatiefnemer en directeur Richard Koenst heeft begrip voor haar standpunt. "Elke vestigingsplaats is in principe de verkeerde." Maar het is gewoon handel, en een bloeiende. De markt groeit. Het sterftcijfer neemt toe. Een duidelijke groeimarkt. <Of is dit artikel een grap en maakt de schrijfster gebruik van een passend pseudoniem>]

\*

Berlijn, de stad waar het bloed van de geschiedenis nog steeds enkelhoog door de straten gutst, meent een oplossing voor dit dilemma te hebben gevonden. Het Holocaustmonument van Peter Eisenman zal bij voltooiing maar liefst 2.500 zuilen tellen; 2.500 betonnen zuilen die strak in het gelid <grid> zullen staan met als enig contrasterend element hun variërende hoogte, als mager bewijs van hun uniciteit. Waarom 2.500 <geen prima getal>, vraagteken. Is dat het compromis tussen het monotheïstische getal 1 en het historisch zwaar beladen getal 6.000.000. Waarom eigenlijk dit monument. Zijn de 49 zuilen in de tuin van het Joods Museum van Daniel Libeskind niet toereikend. [Noot 23.10]

[Noot 23.10: Zie ook: Philippe Remarque <Im Berlin etwas Neues > Berlijn heeft te veel geschiedenis om te verwerken. de Volkskrant 22/03/04. Ondertussen maken alle groepen die onder de nazi's hebben geleden zich sterk voor een eigen monument: Sinti, Roma, homo's, geestelijk gehandicapten usw. Wat zegt de initiatiefneemster van het Holocaustmonument: 'De moord op de joden is met niets te vergelijken. Je kunt niet alle slachtoffers op één hoop gooien <sic>, je moet juist hun individuele lot begrijpelijk maken.' <de claim van uniciteit is universeel>]

\*

Na de Tweede Wereldoorlog wordt de symmetrie van de waanzin, van het lijden, van het kruis geïndividualiseerd. Kathedralen en kerken worden niet langer als religieuze instituties bezocht, maar als toeristische trekpleisters, als marktplaats van ongeremde sentimenten. Men gelooft niet langer in het grote kruis van de kerk, maar in het kleine gouden kruis dat om de eigen nek hangt. Zo probeert men het besef van de eigen sterfelijkheid te verdoezelen. Tegelijk wil men de greep op het eigen lot, het hier en nu, versterken. Hoe. Door afspraken te maken met zichzelf en door deze nieuwe autonomie voortdurend bevestigd te willen zien in het draagbare bewijs van de oneindigheid van de tijd: het horloge <hora + logos>. Maar de mens kan de nieuwe vrijheid en autonomie niet aan, het horloge keert zich tegen de trotse bezitter. Als kanonnevoer nieuwe stijl onderwerpt de mens zich uit vrije wil aan de dictatuur van de klok. Nina Simone: 'Who knows where the time goes. We do our work by the clock, drink our Martini in the afternoon by the clock. Time goes on and on and on, time is a dictator.' [Noot 23.11] Er heeft zich radicale omkering voorgedaan; in de negentiende eeuw werkten de fabrieksarbeiders zestig, zeventig uur per week en namen de bazen alle tijd voor ontspanning en op zijn tijd een maitresse, terwijl nu de 36 of 38 uren werkweek van de lager opgeleide wettelijk is beschermd en de elite prat gaat op zijn zeventig uur en in de schaarse uren die overblijven ook nog eens steeds hogere eisen aan zichzelf stelt (quality time). Rust is voor de dommen, alleen sukkels kunnen het tempo van de 24-uurseconomie niet bijhouden, rust wordt niet meer geassocieerd met utopisch. [Noot 23.12] Nu het aardse bestaan niet meer ervaren wordt als een tijdelijk doorgangshuis maar als het enige dat er is, is het leven vervuld van een intense spanning. Een spanning om elk moment ten nutte te maken, hetzij door de wil een bepaald ontplooiingsniveau te bereiken, bijvoorbeeld in maatschappelijk opzicht, hetzij door de drang op te gaan in de onmiddellijkheid van de beleving en genot, in het pure heden van de directe ervaring om zo een gevoel van tijdloosheid terug te vinden. Ondanks al zijn technische kunnen is de onderworpenheid van de mens aan de tijd absoluut. Deze onmacht is niet op te heffen door vergroting van 'efficiëntie' en 'tijdsbesparing', dat alleen ruimte creëert binnen de gegeven hoeveelheid tijd, een ruimte die dan weer met verdere activiteit gevuld wordt. Deze ruimte zelf wordt echter niet groter maar verstrikt, verdwijnt in het niets. De waaier van mogelijkheden wordt steeds verder ingeklapt door de



toenemende conditionering die het groeiende verleden met zich mee brengt. Dit veroorzaakt angst. Angst voor de Godheid van de tijd, die geeft en neemt en waar men voor moet knielen. [Noot 23.13] In de slipstream of consciousness van deze ontwikkelingen en geholpen door het oprukkend kapitalisme is het vroeg-christelijke cyclische tijdsbesef ingeruild voor een lineaire tijdsordening waarbij de symmetrische wederkeer der dingen plaats heeft gemaakt voor natuurkundige axioma's met tijd als een symmetrische, richtingloze grootheid. Van paus naar postulaat, tel uit de <negatieve> winst. [Noot 23.14]

[Noot 23.11: Geciteerd door Pauline de Bok, Tijs van den Boomen. Slaven van de tijd. Intermediair 31/03/95.]

[Noot 23.12: Bert Bukman. De dictatuur van de klok. HP/De Tijd <sic> 01/12/95. Het gebrek aan originaliteit van HP/De Tijd blijkt uit al uit de kop; op 16/04/94 verscheen een artikel van Maarten Evenblij in de Volkskrant met dezelfde kop. Evenblij schrijft over een lezing van Dick Draaisma, die opmerkt dat het vooral kloosterlingen zijn geweest die behoefte hadden aan een tijdmeting die het exacte uur van de dag kon bepalen. Zo kon men zich met orde en regelmaat aan de religieuze plichten wijden. De klok werd dan ook het symbool voor de eeuwigheid, het steeds terugkerende ritueel van de dienstbaarheid van de mens aan God. O dubbele ironie. Ten eerste. Het meetbaar maken van de tijd, dat in principe de onbeperkte vrijheid van de mens degradeert tot streepjes op de muur van een gevangenis, was eigenlijk bedoeld om de oneindigheid van de goddelijke goedheid te demonstreren. Ten tweede. Het cyclische karakter van de tijdmeting en de bijbehorende klok is een manifestatie van de lineaire oneindigheid van de tijd.]

[Noot 23.13: Arnold Ziegelaar. De ontketende tijd. Enkele speculaties over tijd, tijdgeest en transcendentie. Klei, tijdschrift voor kunst en filosofie (1/4) Oktober 1993, pp. 21-32.]

[Noot 23.14: Zie ook: Hans Achterhuis. Werelden van tijd. Stichting Maand van de Filosofie. 2003, p. 17. De superioriteit van het westen ten opzichte van het niet-westen berustte volgens Achterhuis niet zozeer op technologie of wetenschap, maar op discipline en organisatievermogen. <Two of a kind, volgens hem zijn dat loten van dezelfde bewustzijnsboom> Met name daardoor was er ook een militair overwicht. Aan de basis van die discipline stond de beheersing van de tijd door middel van het mechanische uurwerk. <Hij begreep opeens weer waarom hij zich ooit zo grondig had verdiept in het niet-westen, de mensen daar vullen de gaten in hun kleren prachtig op met een andere perceptie van het verstrijken van de tijd. Of was dat zijn eigen romantische beleving> Oorlog wordt zodoende een tijdoorlog, geopolitiek wordt chronopolitiek. Het begrip 'achterlijk' krijgt zo ook een duidelijke dimensie; anderen, personen, culturen, religies, die niet met het westen mee kunnen of willen gaan, lopen letterlijk en figuurlijk achter in de tijd en in de voortdurende groei naar hogere stadia van ontwikkeling en civilisering.]

\* (23.3)

Als symmetrie en dood twee kanten van dezelfde oorlogsmedaille zijn, moet hij de vraag stellen waar asymmetrie voor staat. Dat kan bezwaarlijk het overwinnen van de tijd zijn. Dat is te eenvoudig. Hij ontzegt zich namelijk zowel het een (de kruisiging, het recht op andermans leven) als het ander (de ontdekking van de hemel, een plaats in de VIP-box naast de Verlosser). Is het dan het ontkennen van de tijd. Staat hij stil in tijd en ruimte. De een-dimensionale mens, of, als hij zich heel erg rustig houdt, de nul-dimensionale mens. Of is dat te minimalistisch. Hoe gaat het met hem. Springlevendig, maar eindig, god zij dank. <humor> Nu, aan het einde van zijn reis moet hij in de spiegel van de tijd kijken. Hij pakt

twee fopneuzen, zet eerst de ene op en daarna de tweede er over heen.

\*

De eerste fopneus komt hem bekend voor: je mag altijd aan het haar trekken van het meisje dat voor je zit zolang je daar een goede reden voor hebt.

\*

Toevalstreffer. Hij zit in de trein. Een man zit tegenover hem. Hij leest een boek. Hij ziet de titel <Het einde der dingen> en de naam van de schrijver <Sony Labou Tansi>. Nooit van gehoord. Weet deze man dat het laatste hoofdstuk van zijn pamflet over het einde der dingen gaat. Hij besluit om naast hem te gaan zitten, zonder gêne leest hij mee. Over de schrijver leest hij <later> dit. Sony Labou Tansi omschrijft zijn roeping als schrijver zo: 'Ik wil als storend element optreden, de mensen in de war brengen die praten over 'vooruitgang' en 'ontwikkeling' als ware dat een magische formule. Aan een ieder die zo trots is op de grote sprong voorwaarts van onze waterstofbeschaving breng ik in onaangename herinnering dat onze tijd meer slaven telt dan de wereld ooit gekend heeft, slaven van de luxe, slaven van de omstandigheden, slaven van de armoede.' [Noot 23.15]

[Noot 23.15: Wereldwijd Magazine. Februari 1998.]

\*

Niets hoeft te zijn wat het lijkt. Sceptis als het hoogste goed. De dood hoeft je niet ernstig te maken, leidt niet per se tot je terugtrekken uit het leven. Het maakt mensen wel radicaler. Uiteindelijk gaat het om de keuze tussen aanvaarding en onbuigzaamheid. Ik wil koppige dingen blijven openbreken. Ik ben tot de conclusie gekomen dat bevrijding een oneindig proces is. Hoe meer je je hebt bevrijd van de macht van anderen, hoe energieker de strijd tegen de eigen vanzelfsprekendheden, de eigen zelfgenoegzaamheid. [Noot 23.16]

[Noot 23.16: Edward Said, in een interview met Pieter Hilhorst. Sceptis als het hoogste goed. de Volkskrant 27/11/99.]

\*

Hoe wijs de gebruiksaanwijzing van Said voor het dagelijks leven ook mag zijn, toch struikelt hij bij herlezing voortdurend over het woord onbuigzaamheid. Hij zoekt een vriendelijker variant.

\*

De mens vergeet te snel dat hij actief moet blijven, en neigt tot vadsigheid, van lieverlee, daarom geef ik hem graag een plaaggeest mee om hem te prikkelen en aan te drijven. [Noot 23.17]

[Noot 23.17: Johann Wolfgang Goethe. Faust. Vertaling Ard Posthuma. Athenaeum – Polak & Van Gennep. Amsterdam. 2001. Zie ook het artikel van Arnold Heumakers, NRC Handelsblad 07/12/01: Mefistofeles, die zich later aan Faust zal voorstellen als de 'Geist der stets verneint' (de geest die eeuwig ondermijnt) is dus zoiets als het negatieve principe, dat de mens alert en bedrijvig moet houden. Geen wonder dat Hegel zoveel bewondering

had voor Goethes Faust.]

\*

Het portret van de kritische plaaggeest leidt hem naar de tweede fopneus: het belang van het betrekkelijke, het betrekkelijke van belangen.

\*

Toegepast op de tijd. Hij vereenzelvigd zich met het opwindende leven van de beheerder van het klokkenmuseum aan boord van een vergeten satelliet die om de aarde draait. Wat is zijn credo. De tijd niet langer als vijand, maar als metgezel, als vriendschappelijke plaaggeest. Doordat geen enkele bezoeker het museum bereikt, kan hij rustig lezen, zo ontdekt hij enkele tijdverlichte reisgenoten. <Sebald, Coetzee, Freire, Kawara, Nádas, Perec, Pessoa>

\*

De tijd, zo zei Austerlitz in de sterrenkamer van Greenwich, is van al onze uitvindingen de meest kunstmatige. In zijn gebondenheid aan de om hun eigen as draaiende planeten is hij niet minder willekeurig dan bijvoorbeeld een berekening zou zijn die gebaseerd was op de groei van de bomen of de duur van het uitvallen van een stuk kalksteen, nog geheel afgezien van het feit dat de zonnedag waarnaar wij ons richten geen exacte maat levert, reden ook waarom wij voor onze tijdrekening een imaginaire gemiddelde zon hebben moeten bedenken waarvan de bewegingssnelheid niet varieert en waarvan de baan niet schommelt rond de evenaar. Als Newton dacht, zei Austerlitz terwijl hij uit het raam wees naar de rivierbocht rondom het zogenaamde Isle of Dogs, die glinsterde in het laatste daglicht, als Newton werkelijk dacht dat de tijd een rivier was zoals de Theems, waar is dan de bron van de tijd en in welke zee mondt hij ten slotte uit? Elke rivier moet, zoals we weten, aan weerskanten begrensd zijn. Maar wat zijn zo gezien de oevers van de tijd? Wat zijn zijn specifieke eigenschappen, die bijvoorbeeld overeenkomen met die van water, dat vloeibaar is, tamelijk zwaar en doorschijnend? Op welke manier onderscheiden dingen die zijn ondergedompeld in de tijd zich van dingen die er nooit door zijn aangeraakt? Wat betekent het dat de uren van het licht en van de duisternis door dezelfde cirkel worden weergegeven? Waarom staat de tijd op de ene plaats altijd stil terwijl hij zich op een andere plaats beweegt als in een stroomversnelling? Zou je niet kunnen zeggen, zei Austerlitz, dat de tijd door de eeuwen en millennia heen zelf niet gelijktijdig is geweest? Tenslotte is het nog niet zo lang geleden dat hij zich over alles is gaan uitstrekken. En wordt niet tot op de huidige dag het leven der mensen in menig deel van de wereld minder door de tijd geregeerd dan door de weersgesteldheid, dus door een niet kwantificeerbare grootheid die de lineaire gelijkmatigheid niet kent, niet gestadig voortschrijdt maar zich in wervelingen beweegt, bepaald wordt door stuwingen en doorbraken, in steeds andere vormen terugkeert en zich ontwikkelt in een richting die niemand kent? Zoals destijds, zei Austerlitz, de onontdekte overzeese continenten buiten de tijd lagen, net zoals tot voor kort de achtergebleven en vergeten gebieden in eigen land, zo bestaat het buiten-de-tijd-zijn zelfs nu nog in een door de tijd beheerste metropool als Londen. De doden bevinden zich immers buiten de tijd, de stervenden en de vele zieken die thuis of in een ziekenhuis liggen, en niet alleen zij, want er is maar een bepaalde hoeveelheid persoonlijke tegenspoed nodig om ons af te snijden van elk verleden en iedere toekomst. Ik heb, zei Austerlitz, in feite nooit een klok gehad, geen hangklok en geen wekker, geen zakhorloge en al helemaal geen polshorloge. Ik heb een klok altijd iets belachelijks gevonden, iets fundamenteel

leugenachtigs, misschien wel omdat ik mij, vanuit een innerlijke drang die ik zelf nooit heb begrepen, altijd heb verzet tegen de macht van de tijd en buiten het 'tijdgebeuren' heb geplaatst, in de hoop, zoals ik nu denk, zei Austerlitz, dat de tijd niet voorbij gaat, niet voorbij is, dat ik erachter terug kan gaan, dat alles daar net zo is als eerst of, beter gezegd, dat alle momenten van de tijd tegelijk naast elkaar bestaan, beter gezegd dat niets wat de geschiedenis vertelt waar is, dat het gebeurde nog niet helemaal gebeurd is maar nu pas gebeurt, op het moment dat wij eraan denken. [Noot 23.18]

[Noot 23.18: W.G. Sebald. O.c. pp. 115-117. De eerlijkheid gebiedt hem ook het laatste deel van het citaat te vermelden: " ... wat natuurlijk anderzijds het troosteloze vooruitzicht opent van een voortdurende ellende en een nooit eindigende pijn."]

\*

Want als ik een ding heb ontdekt op het platteland, dan is het wel dat er tijd is voor alles. (Is dat de moraal van het verhaal, dacht hij, de moraal van de hele geschiedenis: dat er tijd genoeg is voor alles? Doet een moraal op die manier haar intrede, ongevraagd, op een gegeven moment, wanneer je haar het minst verwacht?) [Noot 23.19]

[Noot 23.19: J.M. Coetzee. Wereld en wandel van Michael K. Vertaling Peter Bergsma. Ambo. Amsterdam. 2000, pp. 220-221.]

\*

Een ongrijpbare levensgenieter die altijd lacht. Oscar Freire vormt een eenmansfractie binnen de Rabobank, maar de hele formatie viert feest na zijn zege in San Remo. Vorig jaar twijfelde hij tijdens het eerste trainingskamp van de ploeg nog aan zijn keuze. De sfeer bij de Rabobank vond hij koud en kil, heel anders dan hij gewend was in Italië en Spanje. Nu weet hij wel beter. Het lag meer aan hem dan aan de ploeg. Ze begrepen niet dat half tien voor hem geen half tien was. Freire gaat zonder horloge door het leven en dus is het voor hem onmogelijk ergens op tijd te komen. In Italië en Spanje was dat geen probleem. Bij de Rabobank is een afspraak een afspraak. 'Ik begrijp nu een beetje hoe het gaat in Nederland. Misschien voel ik me daardoor beter in de ploeg' zegt Freire. [Noot 23.20] Nu nog een derde wereldtitel voor Freire, stervend op de meet, pas dan is de noodzaak van een horloge aangetoond.

[Noot 23.20: Marije Randewijk. de Volkskrant 22/03/04. Gelukzalige voltooide en even gelukzalige onvoltooide voorzienigheid. De eerste helft van deze stelling is werkelijkheid geworden. Op 03/10/04 wordt Freire voor de derde keer wereldkampioen. De tweede helft van de stelling gelukkig niet, Freire overleeft de meet ruimschoots. Moraal: geen horloge dragen, maar wel op tijd bij de finish komen.]

\*

Al bijna veertig jaar doet de Japans-Amerikaanse kunstenaar On Kawara nauwelijks iets anders dan 'Date Paintings' schilderen, kranten kopen, jaartallen opschrijven en telegrammen en ansichtkaarten met de tekst ' I AM STILL ALIVE ON KAWARA' versturen. Zijn enige onderwerp is de tijd. Ik vind dat nog steeds een prachtig beeld: Kawara die besluit in zijn werk niet langer tegen de tijd op te boksen, haar niet langer te weerstaan door haar stil te zetten, maar mee gaat drijven met de tijd, als een zwemmer die in een gestaag kabbelende rivier duikt om daar de rest van z'n leven in te blijven drijven.

Door zichzelf en zijn werk zo onpersoonlijk mogelijk te maken, krijgt de tijd weinig kans hem mee te slepen. Boven alles zijn deze telegrammen superieure verbeeldingen van existentiële ironie. [Noot 23.21]

[Noot 23.21: Hans den Hertog Jager. De tijd sarren. De romantische obsessie van On Kawara. NRC Handelsblad 31/10/03. <Maar de tijd is ongenadig, het artikel eindigt aldus> Af en toe geeft de tijd hem een waarschuwing. Zo moest Kawara een paar jaar geleden constateren dat de tijd hem een hak had gezet: telegrambestellingen waren ouderwets geworden. De Surinaams-Nederlandse evenknie van On Kawara is Stanley Brouwn. Zie Rutger Pontzen. Stappen tellen. De onwaarschijnlijke rechtlijnigheid van Stanley Brouwn. de Volkskrant 20/01/05. Wandelen, lopen, stappen zetten, met in de ene hand een meetlint en in de andere een 'stappenteller' - het houdt hem al meer dan veertig jaar bezig. Reden voor het Van Abbemuseum om over zijn oeuvre een overzichtstentoonstelling te organiseren, over de periode 1960-2005. Of dat enig inzicht zal verschaffen moet ernstig worden betwijfeld. Andere exposities lieten stroken papier zien, waarop langs een lineaal de lengte van een meter of de maat van een voet zijn getrokken. Opgeslagen boekjes waarin Brouwn zijn afgelegde en gemeten afstanden heeft getypt. Is de man gek? Maniakaal? Panisch voor chaos? Een dolgedraaide archivaris? Of een wandelaar met smetvrees? De motieven van Brouwns oeuvre zijn dus eigenlijk behoorlijk 'retro'. Terug naar de tijd dat afmetingen nog humaan waren. Wellicht is dat wat bij Brouwn het meest bevreemdt: zijn pogingen om kunstmatige afspraken, over hoe afstanden <in de tijd> zijn vast te leggen, te vermensenlijken stuit op het onmenselijke van zijn werk zelf.]

\*

Door het afnemen van de bloeddruk stukt de bloedsomloop in de kransaderen. De hartspier, die geen zuurstof meer krijgt, begint met hoge frequentie te trillen, door het wegvallen van de hartslagen pompt het hart geen bloed meer, het fibrilleren van de hartkamers begint. De sinusknop, die een voor ieder individueel ritme voortbrengt, houdt in grote verwarring op de maat aan te geven en dan is er, in elk geval tijdelijk, geen hartwerking. Men verliest zijn alledaags bewustzijn, hoewel ik, anders dan de artsen, niet zou willen zeggen dat men buiten bewustzijn raakt. Ik was beter bij dan ooit. En dan begint er iets ontzettend interessants, er gebeurt iets fantastisch, dat is waar ik eigenlijk over moet vertellen. Er speelt zich iets af dat zeer moeilijk in woorden te vatten is, want in een toestand die aan de dood voorafgaat verliest de conventionele chronologie nagenoeg zijn geldigheid. Een enorme schakelaar wordt uitgezet, de hoofschakelaar zelf. Daarmee is niet in het minst gezegd dat het zien, het waarnemen en het denken stoppen. Deze parallel werkende functies brengen hun nieuwe waarnemingen echter niet meer onder in de gebruikelijke tijdsorde van het bewustzijn. In het universum heerst tijdloosheid. Men zou het de al-belevenis kunnen noemen. Met een milde ironie kijk je terug. Er is geen haast bij, in hetzelfde ritme en in dezelfde mate waarmee je bezig bent je de facto uit je leven te verwijderen zul je alles ontraadselen. Verscheidene perspectieven van het bewustzijn zijn tegelijkertijd in het terugblikken opgenomen. Je kunt nu eindelijk de verschillende bewustzijnsniveaus in hun verbinding zien. De prelinguale toestand of de structuren van zuivere beschouwing gaan synchroon lopen met de voor de lichamelijke processen gereserveerde namen, hoewel deze niet altijd en niet geheel hun inhoud dekken. Mijn blik, die de blik is van een buitenstaander, kijk aan, mijn leven lang week hij niet van mijn zijde, en ook nu zal hij mij verder begeleiden. Bij gebrek aan lichamelijke gewaarwordingen leef ik mijn leven dus maar verder als ziel. Mijn zogenaamde bewustzijn, dat me eveneens een levenlang begeleidde, en me nu aan gene zijde van het begripsdenken zijn puissant rijke en geordende arsenaal aan filosofische, sociologische, theologische, psychologische en

antropologische begrippen ter beschikking stelt, had uitsluitend deel aan ervaringen van de ziel die de wereld betroffen. De werking van de scheppende kracht en zijn kosmische afmetingen zijn voor hem verborgen gebleven. Hoewel de ziel zich dit onophoudelijk herinnert. Wat echter een leven lang bedekt werd door het herinneringsmechanisme van het lichamenlijk bestaan. De schepping is niet symmetrisch. Zoveel ervaringen passen nog royaal in mijn bewustzijn. [Noot 23.22]

[Noot 23.22: Péter Nádas. De eigen dood. Vertaling Rob Visser. Van Gennep. Amsterdam. 2004, pp. 28-29, 54-55. Merkwaardige tekst. Heeft Nádas helemaal geen lichaam meer na zijn hartinfarct en bijnadoodervaring, resten hem slechts herinneringen. Of wil hij eigenlijk vertellen dat kunst maken en kunst ervaren voortdurend bijnadoodervaringen zouden moeten genereren.]

\*

Het idee ontwikkelde zich in de maanden en jaren die erop volgden, en concentreerde zich op drie leidende principes. Het eerste was van morele aard: het zou niet om een grote prestatie of een record gaan, niet om een top die beklommen zou moeten worden of een bodem die bereikt zou moeten worden. Wat Bartlebooth zou doen, zou niet spectaculair of heldhaftig zijn; het zou, heel simpel en bescheiden, een plan zijn dat weliswaar moeilijk was, maar niet onuitvoerbaar, dat van begin tot eind beheersbaar was en dat, omgekeerd, het leven van degene die zich eraan zou wijden, tot in de kleinste dingen zou bepalen. Het tweede was van logische aard: de onderneming, die ieder beroep op het toeval uitsloot, zou tijd en ruimte als abstracte coördinaten laten functioneren waarbinnen identieke gebeurtenissen die zich onvermijdelijk op hun plaats en tijdstip zouden voordoen zich onontkoombaar zouden herhalen. Het derde ten slotte was van esthetische aard: het plan, dat geen enkel nut had (de willekeurigheid ervan was de enige garantie voor de nauwgezetheid ervan) zou zichzelf in de loop van de uitvoering ervan vernietigen; de perfectie zou cirkelvormig zijn: een reeks gebeurtenissen die zichzelf, terwijl ze elkaar opvolgden, teniet zouden doen: Bartlebooth, die van niets was uitgegaan, zou weer bij niets uitkomen, na een aantal precieze transformaties van afgewerkte objecten. [Noot 23.23]

<Waar gaat het over> De Engelse miljardair Bartlebooth volgt de redenering dat wie niet achteraf wil worden gedwongen te constateren dat zijn inspanningen tevergeefs zijn geweest, dan maar het beste die vergeefsheid in zijn bezigheden kan inbouwen. Daarom besluit hij op een dag zijn hele leven te organiseren rond één enkel plan, het schilderen van 500 havengezichten. Hij neemt daartoe eerst tien jaar les in het aquarelleren bij de kunstschilder Valène (die bezig is een schilderij te maken van het negentiende-eeuwse Parijs appartementengebouw waarin alle wonen en dat in totaal tien etages telt en 100 ruimtes en die nadenkt over wat hij daar allemaal op zou moeten afbeelden; de complexiteit van de werkelijkheid gaat echter zijn artistieke kunnen te boven: in de epiloog treffen wij hem dood aan op zijn bed in het dienstbodenkamertje waar hij vanaf 1919 heeft gewoond met naast zich een nog bijna maagdelijk schildersdoek), reist vervolgens twintig jaar lang de wereld af en schildert en verstuurt elke twee weken een aquarel van een zeehaven naar de kunstzinnige ambachtsman Gaspard Winckler. Deze plakt de afbeeldingen op een houten bord, verzaagt ze vervolgens tot puzzels van elk 750 stukjes en bergt ze op in zwarte kartonnen dozen. In 1955 keert Bartlebooth voorgoed naar Parijs, naar het appartementengebouw terug en begint hij de puzzels die Winckler voor hem gemaakt heeft, te leggen, met een gemiddelde van één puzzel per 14 dagen. Tot slot van deze onderneming laat hij de aquarellen van hun ondergrond losweken en in hun oorspronkelijke staat herstellen om ze daarna uit te wassen op de plaats waar hij ze in het verleden geschilderd had. Het eindpunt van deze onderneming, een maagdelijk vel papier,

zou samenvallen met het beginpunt. Bartlebooth gaat hiermee opzettelijk voorbij aan de essentie van de kunst die er toch op is gericht over de vergankelijkheid te zegevieren. Bij de verwezenlijking van zijn steriele plan vindt Bartlebooth in Winckler echter een geduchte tegenstander. Winckler wreekt zich voor de twintig lange jaren dat de miljardair op zijn scheppende vermogens heeft geparasiteerd en torpedeert Bartlebooths tijdschema door de puzzels steeds moeilijker te maken. Nagenoeg blind wordt Bartlebooth door de dood verrast, als hij bezig is op de tast zijn 439<sup>ste</sup> puzzel te maken. De al twee jaar eerder overleden Winckler triomfeert postuum: de 61 nog ongelegde puzzels zijn de stille getuigen van zijn creatieve vernuft, al heeft hij dat ook gependeed aan een zaak die de moeite niet waard was. [Noot 23.24]

[Noot 23.23: Georges Perec. Het leven een gebruiksaanwijzing. Vertaling Edu Borger. De Arbeiderspers. Amsterdam/Antwerpen. 1995, pp. 129-130.]

[Noot 23.24: Manet van Montfrans. Ingebouwde vergeefsheid. NRC Handelsblad 02/06/95.]

\*

Ga zitten in de zon. Doe afstand / En wees koning van jezelf. // Leef zonder uren. [Noot 23.25]

[Noot 23.25: Fernando Pessoa (Ricardo Reis). Oden. Vertaling August Willemsen. De Arbeiderspers. Amsterdam/Antwerpen. 2002. Ode 13 en Ode 150.]

\*

Versterkt door de internationale economische recessie en wellicht ook door de angst voor terreur en de opkomst van een nieuwe, kapitalistisch-imperialistische variant van de kruistocht, zijn echo's van deze wijze levensmotto's de laatste jaren op veel plaatsen te horen. Hij legt zijn oor te luisteren. Veel geluiden bevallen hem niet. Zoals. Het destructieve nihilisme van de uit zijn graf herrezen Guy Debord <Zijn alcoholgebruik veroorzaakte vanaf zijn veertigste grote fysieke problemen, hoewel hij sporadisch nog schreef en enkele experimentele films heeft gemaakt. Hij legde zich vooral toe op copieuze maaltijden en het ontwerpen van een oorlogsspel, gebaseerd op de strategische theorieën van Clausewitz. [Noot 23.26]> Zoals. De zich razendsnel verspreidende 'slow-ideologie', die nu ook in het domein van de beeldende kunst tot nieuwe betekenisloze waarheid is verheven <Het fijne aan deze videofilms is dat je zelf kunt bepalen hoe lang je blijft kijken. Je weet dat je geen clue hoeft te verwachten. Je kunt rustig een kop koffie gaan drinken in het museumcafé en drie kwartier later terugkomen zonder dat er iets noemenswaardigs gebeurd is. [Noot 23.27]>, terwijl traagheid zich al eeuwen geleden op de troon der kunsten heeft genesteld. Zoals, etcetera. Hij mist in deze echo's de paradox van het motto 'festina lente', de mens is gedoemd altijd iets te doen (Homo Faber) maar de kunst <sic> is om het belang daarvan altijd te relativieren. Het probleem van de tijd wordt niet opgelost door de volume-knop van de spektakelmaatschappij collectief op de stand 'sloom' of 'luiheid' te zetten. Zijn twee fopneuzen vormen een twee-eenheid in een magnetisch veld waar de polen voortdurend en onvoorspelbaar wisselen, zodat de vitaliteit van scepsis en kritiek veroordeeld is tot een eeuwigdurende choreografie van aantrekken en afstoten met de rust van de betrekkelijkheid. Deze conclusie kost hem enige moeite en heeft een wolkje pretentieuze zelfverloochening in zich. Hoezeer hij ook is gesteld op een kunstenaar als Pessoa, hij realiseert zich toch voortdurend dat diens onrust beperkt blijft tot het veilige domein der

literatuur, daarbuiten heerst immers de epicurisch-stoïcijnse ataraxie, de volstrekte gemoedsrust, de onpartijdige en onverschillige onbewogenheid. Zijn pamflet, zijn eigen agenda voor de toekomst, telt echter drie-en-twintig spiegels, zijn manifest wil alomvattend zijn, zijn onrust is overal en van alle tijden. [Noot 23.28]

[Noot 23.26: Peter de Bruijn. Wees altijd ontregeld. Het zelfvernietigende leven van Guy Debord (1931-1994). NRC Handelsblad 24/08/01. Tragiek uit een klein doosje. Volgens hem zou Debord veel gelukkiger zijn geweest <meer zijn gelezen> wanneer zijn levensmotto “Wees altijd ontregelend” zou hebben geluid. Meest verfrissende vondst van deze schelm: ‘Debord publiceerde ook een boek met de titel *Mémoires* (1958), dat geheel bestond uit citaten van anderen, en dat hij liet binden in schuurpapier, zodat het de andere boeken op een boekenplank zou beschadigen.’]

[Noot 23.27: Sandra Smalenburg. Wachten tot de zon ondergaat. NRC Handelsblad 23/12/04. In dit artikel worden kunstwerken van diverse kunstenaars beschreven die weliswaar voldoen aan het predikaat ‘slow’, maar die ook van weinig originaliteit en historisch besef getuigen. Hij maakt een uitzondering voor ‘Rocking Chair’ (2003) van David Claerbout: Middenin een lange verduisterde ruimte staat een scherm met daarop een projectie van een vrouw die op een schaduwrijke veranda ligt te dommelen in een schommelstoel. Wanneer de toeschouwer om het scherm loopt, tilt ze kort haar hoofd op en lijkt de museumbezoeker na te kijken. Aan de andere kant van het scherm bevinden we ons plotseling in de woning van de vrouw. We zien haar nu op de rug, terwijl ze nog altijd zachtjes aan het schommelen is, en kijken over haar schaduw mee naar een idyllisch landschap.]

[Noot 23.28: Drie toegiften. De beeldhouwer Ossip Zadkine wilde liever rustig in de periferie van het landleven wonen dan in Parijs, omdat hij bang was in de stad zijn traagheid te verliezen. \* Volgens de historicus Frits van Oostrom heeft kwaliteit iets met geduld te maken. ‘Ik houd mijn studenten voor dat succes niet iets is wat zomaar, per toeval, over iemand neerdaalt. Er moet voor geploeterd worden.’ Interview met Hugo Camps. Elsevier 29/05/04 \* Kees Fens: ‘We zitten in een nuttige cultuur in Nederland. Maar ook het nutteloze is zinvol. We denken in clichés, hebben een aangeleerd wereldbeeld. Maar je hebt mensen nodig die kijken op een manier waarop wij nog nooit gezien hebben, die ordenen op een manier waarop wij dat nooit gedaan hebben. Mijn hele leven is ondenkbaar zonder die nutteloosheid. En het is het enige wat mij voor die maatschappij nuttig heeft gemaakt.’ Interview met Corine Vloet. NRC Handelsblad 09/01/04 ter gelegenheid van de toekenning van een eredoctoraat aan Fens.]

\*

Maar hoe zit nu met de looproute in zijn spiegelhuis, waar stoot hij zijn fopneus.

\*

Wat zou er gebeuren als op een dag de tijd zou omkeren? Niets, als we de wetten van de natuurkunde mogen geloven. Alle fundamentele natuurwetten zijn symmetrisch wat betreft de tijd. Of je nu formules neemt die elektriciteit en magnetisme beschrijven, de beweging van een vallende steen, of de krachten binnen een atoomkern, als je de factor  $t$  door  $-t$  vervangt, verandert er niets. En omdat het ganse universum door natuurwetten wordt beschreven, is er eigenlijk geen reden waarom de tijd nooit zou kunnen teruglopen. Toch verglijden alle natuurlijke processen in één bepaalde richting. Uit een zaadje groeit



een plant, mensen worden geboren en gaan dood – nooit is het eens omgekeerd. De natuurkundige theorie maakt misschien geen verschil tussen verleden en toekomst, Moeder Natuur doet dat overduidelijk wél. In zijn meest recente boek “Het einde van de zekerheden” stelt de tachtigjarige en nog immer actieve Belgische fysisch-scheikundige en Nobelprijswinnaar Ilya Prigogine dat het verschil tussen verleden en toekomst een fundamentele eigenschap van materie is. Volgens hem bestaan er ‘dissipatieve quantumstructuren’ op de grens tussen de quantummechanica en de gewone fysica. Die veroorzaken de onomkeerbaarheid om ons heen, waardoor de dagelijkse werkelijkheid het klassieke symmetrische model van de natuur overstijgt. Alleen met behulp van niet-lineaire statistische technieken kunnen we dat ware, asymmetrische karakter van de werkelijkheid zichtbaar maken. De quantummechanica beschrijft waarschijnlijkheden. Een atoom verkeert volgens de theorie in vele waarschijnlijke toestanden ‘naast elkaar’. Wanneer het systeem door iemand waargenomen wordt, stort het ineem tot één enkele werkelijkheid. Wat er bij zo’n ‘meting’ gebeurt, is een onomkeerbaar proces; alle niet gerealiseerde waarschijnlijkheden zijn in één klap volkomen vergeten, de film kan ook hier dus maar één kant op worden gedraaid. Hoe is dat mogelijk, als de quantummechanica zélf volstrekt tijdsymmetrisch is? Prigogine gaat ervan uit dat de waarneming nooit betrekking kan hebben op één enkel deeltje – te beschrijven volgens de symmetrische quantummechanica – maar altijd op een verzameling deeltjes, van diep in het hart van het experiment tot in de onderzoeker zélf, die de meting met zijn ogen waarneemt en met zijn hersenen interpreteert. Die vormen samen een ‘dissipatieve quantumstructuur’ en worden dus beschreven door wiskunde die niet tijdsymmetrisch is. [Noot 23.29]

[Noot 23.29: Herman Nunnink. Waarom de klok nooit terug kan. Intermediair 13/11/97.]

\*

Mijn dissipatieve quantumstructuur, zo zal hij haar voortaan liefkozend noemen.

\*

Voor degenen die van mening zijn dat Ilya Prigogine iets te veel kwark in zijn soezen stopt, zijn er ook nog de ‘harde feiten’ uit de wondere wereld van de waarachtige wetenschap die de essentie van het betoog van Prigogine ondersteunen. “Deze week melden onderzoekers van het Europese versnellerslab CERN bij Genève dat ze voor het eerst ook op het niveau van deeltjes tijd-asymmetrie hebben kunnen aantonen. Een groep van het Fermilab bij Chicago heeft met eigen metingen hetzelfde effect aangetoond. In beide laboratoria werden bij botsingen van protonen en waterstofatomen zogeheten kaons geproduceerd, en hun antideeltjes, die zijn voor te stellen als kaons die achteruit reizen in de tijd. Gedurende hun bestaan kunnen kaons spontaan overgaan in antikaons, in theorie even gemakkelijk heen als terug. <Alice en de spiegel> Uit metingen in de Deep Throat-detector in Genève en het Kleenex-experiment in Chicago, blijkt echter dat antikaons net iets vaker veranderen in kaons dan omgekeerd. Kennelijk is de tijd een fundamenteel eenrichtingsverkeer.” [Noot 23.30]

[Noot 23.30: de Volkskrant 14/11/98. Zie ook Dirk van Delft. Tijd. Kaon-deeltje ziet onderscheid tussen verleden en toekomst. NRC Handelsblad 21/11/98.]

\*

Dat wist hij, als haan, als heraut van het licht, uiteraard allang. Elke dag weer verkondigt hij

kraaiend van plezier dat er maar één goede route bestaat in het leven. En dat is de weg van de wieg naar het graf. [Noot 23.31]

[Noot 23.31: *Father of lights! what sunny seed./ What glance of day hast thou confined/ Into this bird? Cock-crowing.* Henry Vaughan. Geciteerd door Kees Fens. Alle klokken lopen tenslotte ook vooruit. de Volkskrant 02/09/96.]

\* (23.4)

Hij wordt oud. Opeens is hij oud. Zijn huis staat vol met dingen. Een tegel hangt aan de muur, scheef en gebarsten. Hij leest met luide stem voor. Zoals cultuur staat voor driftbeheersing, zo staat volwassen worden voor het inperken van de verzamel drift. Hij lacht hartstochtelijk. Hij ziet van alles voorbij schieten. Dinky Toys, speldjes, Märklin-treinen, sigarenbandjes, Faller-huisjes, treinkaartjes, kauwgomplaatjes, postzegels, vliegtuigen, sportmedailles, dan een plotselinge rust, een jarenlange rust, maar opeens is er een vervolg, jeneverflessen, boeken, foto's van meisjes, meisjes, vliegtickets, paspoorten, totdat de drift zich doordeweeks tempert om plaats te kunnen maken voor de stilte van goedgevulde boekenkasten en kunstwerken die zich sprakeloos vermenigvuldigen, weer iets later constateert hij met een milde glimlach dat een jongere generatie de wijsheid van de tegel volstrekt negeert. Hij kijkt in de spiegel. <Eerst het cliché> Meestal ziet hij het helder voor zich, een portret dat het beste kan worden omschreven als een supersnel afgedraaide autobiografische film over het ontstaan, het wezen en het vergaan van zijn eigen leven als ding; over de kruispunten waar hij zijn beslissingen heeft genomen op basis van de wetten van het toeval. Jan Modaal op staatsbezoek bij de Burger King. <Dan de verrassing> Maar soms doemt heel iets anders op, dan staat hij bovenop een berg en ziet hij een groots panorama waar vanuit alle hoeken en gaten van de ruimte dingen naar hem toe komen gesuisd en hem treffen als inslaande meteorieten, dan lijkt het alsof hij wordt geperforeerd door dingen als vers brood, bergschoenen, Tempo zakdoekjes, carbon racefietsen, maskers om zich een dag lang achter te verschuilen, een Chinese vaas op een driehoekige kast, bossen irissen en tulpen, vleesmesses, allemaal vriendelijk afgestaan door frisse winkelmeisjes, verwarde grootouders, kinderen uit de straat, vrienden en vriendinnen, allemaal dingen die zich samenklonteren en centreren in zijn directe omgeving, dingen waarvan de vorm, de kleur, de functie als een wervelwind diep in zijn geest doordringen, dingen die hij met zich meedraagt, jarenlang, decennialang, totdat hij bij een grens komt, de Styx, waar een grijnzende douanier hem verplicht bij elke passage iets door te geven aan de lange rij wachtenden, de volgende generatie, maar hij wil nog niets weggeven van de dingen waarmee hij is vergroeid, die hij nodig heeft, die hij wil bewaren, die hij wil blijven verzamelen, die hij wil verdedigen tegen de vergetelheid, hij maakt daarom constructies om zich heen, albums, kastjes, dozen, stellages, opberghokken, huizen, om de dingen die hem na aan het hart liggen te conserveren voor de momenten waarop een herinnering, een verlangen zich van hem meester maakt. Op die momenten weet hij dat zijn verzamelingen zich straks, vroeg of laat, van hem losmaken en beladen met geschiedenissen, affecties, anecdotes de ruimte in worden gezogen, op zoek naar nieuwe eigenaren, nieuwe betekenisverleners en potentiële verontachtzamers. Dan ziet hij hoe de helderheid van zijn bestaan zich oplost in een vage mist en zijn spiegel beslagen raakt. Hij veegt de mist weg, hij weet dat hij de ontbindende krachten, de krachten die zijn verzamelingen bedreigen, het hoofd moet bieden, moet ontkennen.

\*

De looproute in zijn spiegelhuis is gebaseerd op eenrichtingsverkeer, hij heeft zich

verzoend met het verstrijken van de tijd, met het ontstaan en het vergaan der dingen <groeï, bloei, doei>, hij kent de twee componenten van zijn eau-de-vie: agressieve scepsis en milde relativering, hij begint te wennen aan zijn eigen lijkvlucht. Toch wil hij zichzelf één kleine inconsistentie toestaan, hij wil iets nalaten, als het niet het eeuwige leven voor hemzelf is, dan een tastbaar kleinood voor de ander, voor haar, een willekeurige en hinderlijke maar doeltreffende verzameling van oudbakken trivia en twijfelachtige interpretaties, een volstrekt onbetrouwbare biografie en bibliografie, een geannoteerd telefoonboek van onbekende medeburgers, een manifest voor een andere wereld, een pamflet, een heimelijke liefdesverklaring. [Noot 23.32] Non omnis moriar. Ik zal niet geheel sterven. In mijn werken zal ik voortleven. [Noot 23.33]

[Noot 23.32: Kees Fens. De enige prikkel tot schrijven. de Volkskrant 01/12/95. Fens citeert Montaigne, in de vertaling van Hans van Pinxteren: 'Wie wil ontkennen dat commentaren de onzekerheid en onwetendheid nog doen toenemen? Het is toch zo dat van geen enkel boek waarover wij ons steeds weer buigen, of het nu van menselijke of goddelijke oorsprong is, de moeilijkheden worden opgelost door welke interpretatie dan ook. De hoogste vorm van onwetendheid is natuurlijk het beter menen te weten.' Fens: Wat een plezier in het doorgeven van onvoltooide interpretaties. De enige prikkel tot schrijven!]

[Noot 23.33: Van Dale. O.c. p. 3809.]

\*

Ja, in dat werk, in die vorm, op die wijze, wil hij voortleven, uitroepen.

\*

Het idee ontwikkelde zich in de laatste maanden van een bijna vergeten jaar, werd uitgevoerd in de periode van bijna elf jaar die erop volgde en concentreerde zich op drie leidende principes.

Het eerste was van triviale aard: het zou niet om een grote prestatie of een record gaan, niet om een top die beklommen zou moeten worden of een bodem die bereikt zou moeten worden. Wat hij zou doen, zou niet spectaculair of heldhaftig zijn; het zou, heel simpel en bescheiden, een plan zijn dat weliswaar bijzonder arbeidsintensief was en een volstrekt overbodig en dus misbaar eindproduct opleverde, maar niet onuitvoerbaar, dat van begin tot eind beheersbaar leek en dat, omgekeerd, het leven van degene die zich eraan zou wijden, tot in de kleinste dingen <details> zou bepalen. Dat was de enige manier om zijn verzameling van ideeën over het ontstaan, het wezen en het vergaan der dingen te combineren met zijn overgave aan het betrekkelijke.

Het tweede was van logische aard: de onderneming, die ieder beroep op het toeval uitsloot, zou asymmetrie en symmetrie als abstracte coördinaten laten functioneren in een drie-entwintig dimensies tellend universum waarbinnen deze tegengestelde begrippen elkaar in een oneindige reeks van confrontaties zouden ontmoeten, met telkens dezelfde glorieuze winnaar.

Het derde ten slotte was van existentiële aard: omdat hij zich gaandeweg de uitvoering van het idee had verzoend met zijn eigen betrekkelijkheid en daardoor ook een zekere mate van inconsistentie tolereerde, zou hij er voor zorgen dat zijn verzameling, zijn encyclopedie, hem *for the time being* zou overleven. [Noot 23.34]

[Noot 23.34: Met dank aan Georges Perec. O.c. pp. 129-130.]

\*

Hier ligt Haan,  
hij leeft op papier voortaan. [Noot 23.35]

[Noot 23.35: Zie o.a. Ilja Leonard Pfeijffer. De dood een loer draaien. Poëzie biedt de beste kans op onsterfelijkheid. NRC Handelsblad 07/03/03.]

\*

**V**

**EPILOOG**

\*

Zij meet een meter zevenenvijftig. En een half. Zegt ze, lachend. Zo begint het. Zij houdt niet van symmetrie. Zo begint dit.

\*

Frans de Haan  
Leiden  
2005  
©