

boekrecensies

De verdwaalde voyeur

Dieter Lesage

In de inleiding van zijn boek *De nieuwe wanorde. Globalisering en het einde van de maakbare samenleving* kondigt René Boomkens aan dat hij twee stellingen zal verdedigen. Allereerst wil hij betogen dat “(...) globalisering een radicale verandering van onze leefwereld en leefwijze met zich meebrengt, een verandering die tot nog toe vooral blijkt uit hevige culturele conflicten en grote paniek in politieke en intellectuele kringen, niet alleen in Nederland maar ook elders. De meeste conflicten gaan op het eerste gezicht over cultuur en identiteit.” (p. 7) Boomkens’ tweede stelling relateert meteen het gewicht van de eerste stelling: “(...) het eigenlijke probleem ligt elders: wat we onder de vlag van de ‘globalisering’ meemaken is een stilzwijgend en geleidelijk, maar daarom niet minder revolutionair afscheid van de moderniteit als het tijdperk van de *maakbaarheid*.” (p. 8) Politiek en wetenschap zijn niet langer de exclusieve informatie- en inspiratiebronnen van de inrichting van de samenleving, zo stelt Boomkens.

In de titel van het boek is sprake van ‘wanorde’ die bovendien ‘nieuw’ is en waarbij, in verband met de ‘globa-

René Boomkens, *De nieuwe wanorde. Globalisering en het einde van de maakbare samenleving*, Amsterdam, Van Genep, 2006, 328 pp., ISBN 90-5515-650-7



lisering’, ook het ‘einde’ van iets wordt aangekondigd, met name de ‘maakbare samenleving’, een oerhollands thema. Door het hele boek heen blijft Boomkens echter behoort op de vlakte wanneer het gaat over de vraag of het zogenaamde einde van de maakbare samenleving dan wel een goede zaak is. Men heeft overwegend het gevoel dat dat ‘einde’ toch al met al positieve effecten heeft gehad. Boomkens ziet met name vooral veel vrijheid, steeds meer vrijheid. “De kwalitatieve achteruitgang van het openbare leven heeft tot nog toe echter niet geleid tot een verlies van vrijheid – zeer zeker niet in de alledaagse beleving van velen.” (p. 117) Met dit soort opmerkingen kleurt Boomkens’ betoog bijwijlen meer dan pimpelpaars.

Tegelijk moet tegen het eind van Boomkens’ betoog de politiek toch weer de samenleving maken, en wel liefst op mondiaal niveau. Vuuroder kan haast niet. Nu geloof ik dat ook, en velen met ons, maar hij wekt in zijn boek voortdurend de indruk dat de samenleving (vanzelfsprekend) op nationaal niveau niet meer maakbaar is. Boomkens legt onvoldoende het verband uit tussen de onmaakbaarheid van de samenleving op

nationaal niveau en de noodzaak om (daarom) de samenleving te maken op globaal niveau. Bovendien blijft hij ambigu over de politieke ambities die men op mondiaal niveau kan koesteren. Zo moet er bijvoorbeeld “een serieuze Europese publieke ruimte” worden gerealiseerd – bedoeld wordt waarschijnlijk, naar een suggestie van Jürgen Habermas waarvan hij elders in zijn boek melding maakt, dat er een publieke debatcultuur op Europees niveau moet ontstaan – en daartoe moeten volgens Boomkens “onze nationale overheden” worden gedwongen. (p. 251) Terwijl men hier ook iets van de Europese Unie zou kunnen verlangen, houdt hij, schrijver in een land waar een referendum over de Europese Grondwet een verpletterend nee opleverde, het liever op “onze nationale overheden”. Deze drie woordjes verraden meteen ook hoeveel moed deze Nederlandse intellectueel aan de dag wil leggen in het lokale debat over globalisering en politiek. Geen dus. De paarse intellectueel met een sporadische vuurode reflex houdt de oranje soevereinisten toch maar liever te vriend.

In de drie centrale essays van zijn boek gaat Boomkens

in op “(...) kwesties en gebieden die in het gangbare wetenschappelijke onderzoek dan wel in de dominante politieke discussies nagenoeg onzichtbaar en genegeerd bleven, of schromelijk werden onderschat dan wel onbegrepen bleven.” (p. 16) Met deze essays wil hij vooral een beeld schetsen van de globalisering van het alledaagse en de auteur maakt zich sterk dat hij in elk van deze essays andere dan wetenschappelijke vormen van kennis inzet. Een eerste essay over het wonen wordt “(...) gedragen door filosofen die meenden dat de poëzie en de vertelling de belangrijkste bronnen zijn wanneer we een adequaat inzicht willen verwerven over waar het bij het wonen, bij het besef van ‘thuis zijn’ om gaat.” (p. 158) Een tweede essay over de stad commentarieert dan weer vooral “(...) beelden van stadsfotografen, die de alledaagse stedelijke ervaring in haar onverbiddelijke momentaneïteit en vluchtigheid vastlegden.” (p. 158) In een derde essay over populaire cultuur “(...) laten popsongs zich beluisteren als de soundtrack van een wereldomspannende, tegelijk lokale en globale, alledaagse populaire cultuur.” (p. 175-176) Het huis, de stad, de populaire cultuur: het zijn vanzelfsprekend stuk voor stuk thema’s waarover Boomkens al veel langer schrijft, nog voor men zich in dat geschrijf van het woord ‘globalisering’ moest bedienen. Allicht omdat het stilistisch al te oncomfortabel was om het nieuwe modewoord overal tussen materiaal van eerder gepubliceerde artikelen in te schuiven, werd rond deze drie essays een inlei-

dend en uitleidend hoofdstuk getimmerd, die samen met een eigenlijke inleiding en dito uitleiding, net iets dieper ingaan op het globaliseringsthema dan de drie centrale essays dat op de keper beschouwd zelf doen. Bij het lezen van het boek ontstaat daardoor niet alleen het gevoel dat Boomkens met dit boek ouder werk als het ware heeft ingelijst, maar vooral ook dat de lijst toch niet zo best bij het (kunst)werk past. Problematischer is dat Boomkens zijn epistemologische beloften lang niet nakomt. Waar hij de verwachting wekt dat zijn beschouwingen over het wonen zullen putten uit de poëzie, de vertelling, de dagdromerij, raakt dat essay al gauw ondergesneeuwd in een volstrekt academische discussie onder Heidegger-exegeten over het ‘referaat’ *Bauen Wohnen Denken*. Hilde Heynens interpreteert (die de utopisch-nostalgische conceptie van Christian Norberg-Schulz uitspeelt tegen de radicaal-kritische van Massimo Cacciari) wordt geconfronteerd met de interpretatie van Eric Bolle – en niet te vergeten de interpretaties van Kenneth Frampton, Christopher Alexander, Peter Eisenman en andere Dal Co’s. Na een inleiding waarin hij de academische filosofie zwaar op de korrel neemt, mengt Boomkens zich op de meest academische wijze in een academisch dispuut onder academici, waarbij men zich al snel de vraag stelt of het hier nog wel om het alledaagse wonen gaat, dan wel om professionele positiebepaling. Ook het tweede essay, over de stad, waarin Boomkens vooral het fotografische werk van Aglaia Konrad,

Beat Streuli, Gabriele Basilico en Piet-Hein Stulemeijer aan het woord wou laten, lijkt niet over de stad te kunnen spreken zonder uitvoerig wetenschappelijke studies te citeren of overheidsplannen, zoals de *Vierde Nota Ruimtelijke Ordening Extra* uit 1991, te bekritisieren. Ook hier verzamelen de voor het overige trefzekerere reflecties bij het kleine fotokatern in het boek uiteindelijk in een polemiek met een overjarige overheidsnota. Ten slotte komt in het derde essay over de populaire cultuur veel minder de popmuziek aan het woord, dan wel de schot-schriften van George Steiner en Roger Scruton, notoire conservatieve intellectuelen met wie het voor een voormalig popprofessor natuurlijk lekker polemiseren is. Maar waar de popmuziek als alternatieve bron van kennis daarbij gebleven is, is maar de vraag.

Nog problematischer echter dan Boomkens’ epistemologische patserij die niet waar kan maken wat zij aankondigt, is zijn conceptueel plebeïjisme. In zijn beschouwingen over het wonen plaatst hij hoogstens zuinig aanhangstekens bij Bachelards notie van ‘huisvrouwelijke zorg’. In zijn beschouwingen over de stad draait het allemaal om ‘kijken en bekeken worden’ – waarbij men een geeuw moeilijk kan onderdrukken – terwijl zijn geschiedenis van de populaire cultuur begint bij Elvis Presley, om als vanzelfsprekend kwalitatief te culminereren in het postrevolutionaire werk van Bob Dylan en The Band. Het ongerefecteerde subjectieve perspectief van waaruit hier geschreven wordt en dat

daarbij onherroepelijk naar voren treedt is dat van de ‘white anglo-saxon male chauvinist gaze’. Vanzelfsprekend heeft ook dat perspectief recht op zijn eigen alledaagsheid en kan van daaruit geschreven worden. Maar wanneer dat schrijven zijn eigen subjectieve perspectief voortdurend tussen haakjes plaatst, wordt de indruk gewekt alsof het iets zegt over het alledaagse van eenieder. Er is op zich niets op tegen om de geschiedenis van de populaire muziek te laten beginnen in je geboortjaar – hetgeen Boomkens toevallig doet – en om haar vervolgens te laten culmineren in het jaar dat je vermoedelijk je eerste plaat hebt gekocht, maar het ware wenselijk dat hij net iets reflexiever zou omgaan met zijn eigen perspectivisme en dus kortzichtigheid. Indien men de geschiedenis van de populaire muziek laat beginnen op de dag dat gewiektste marketeers doorhadden dat men zwarte muziek alleen aan een blank publiek verkocht zou kunnen krijgen indien men zou werken met een blanke *star*, dan dekt men mede het niet eens zo impliciete racisme van dit marketingdenken. Anderen hebben daarom alternatieve geschiedenissen van de populaire muziek geschreven, waarin ook effectief een ander weten aan de oppervlakte komt dan het zogenaamde weten over de geschiedenis van de popmuziek dat ons door de muziekindustrie volstrekt belangeloos wordt aangereikt en dat bij Boomkens een net iets te gretig onnadenkende afnemer vindt.

Wanneer hij dan toch één enkele keer over zijn eigen standpuntelijkheid reflecteert,

moet die reflexiviteit alleen dienen om de lezer maar meteen mee te kunnen sleuren in het morele verval. “(...) [we] klagen (...) nauwelijks over dorpelingen of stadsbewoners die zich precies zo gedragen als de typische buitenwijkbewoner – we klagen immers niet graag over onszelf, want wij, dat is wij schrijvers, kunstenaars, essayisten, fotografen, wetenschappers, journalisten, wij ‘grootstedelingen’, wij wonen niet in suburbia. Maar wij zijn van dezelfde soort: netwerksteden, radicale individualisten zonder werkelijk betekenisvolle relatie met onze directe leefomgeving. Ook wij kennen onze naaste burens doorgaans nauwelijks, ook wij wandelen weinig door onze eigen wijk, wij onderhouden evenmin al te nadrukkelijke contacten met belangrijke organisaties in onze buurt, ook al omdat wij evenzo vaak elders zijn.” (p. 145) ‘Speak for yourself’, is de eerste gedachte die bij het lezen van dit soort tirades opkomt. Maar gesteld dat dit allemaal waar is voor degene die zich hier achter de meervoudsvorm verstopt, hoe ziet het alledaagse leven van een professor er dan wel uit?

Boomkens mag dan al de ervaring als een onvervangbare en eigensoortige bron van kennis plaatsen naast en tegenover de wetenschappen, het is zelden of nooit vanuit die ervaring dat Boomkens zelf schrijft. Boomkens speelt voortdurend verstoppertje achter de hoge ruggen van de grote schrijvers en hun commentatoren, de grote fotografen en hun critici, c.q. de grote zangers en hun criticasters. En zo gebeurt het dat het alledaagse leven van

professor Boomkens in dit boek over ons alledaagse leven in tijden van globalisering weliswaar discreet verzwegen wordt, maar er tegelijk voortdurend in opduikt, als symptoom. Het belangrijkste motief dat naar dit alledaagse leven terugverwijst, is de worsteling van het schrijvende subject met ‘de universiteit’. Voortdurend hamert hij op de legitimiteit van een ander weten dan de wetenschappelijke kennis, en tegelijk haalt hij voortdurend toch weer wetenschappelijke kennis aan om zich te legitimeren, al met al een voor vele academici zeer herkenbare tweespalt. Men kan zich dan ook niet van de indruk ontdoen dat Boomkens tot al degenen behoort die binnen de academie dagelijks onder druk staan om te verantwoorden waarom zij onderzoeksgelden zouden moeten krijgen, waarom hen lesopdrachten zouden moeten worden toevertrouwd, en die verondersteld worden deze verantwoording te leveren volgens criteria die steeds bureaucratischer worden, hetgeen velen al gauw elke lust (om te onderwijzen, of om te onderzoeken) ontnemt. Tegen beter weten in echter laat Boomkens de arbeid en haar condities volledig buiten zijn beschouwingen over ‘het alledaagse’, waarmee het alledaagse conceptueel ‘gered’ kan worden als ‘de tijd van de fun’.

In het alledaagse leven van een professor, of men nu popprofessor is of Shakespeare-specialist, valt er echter weinig fun te beleven. Als men dan al eens iets gaat drinken, is het café haast leeg, op meneer Tokkie, Ali, Mohammed, Marie en de student van hierboven na. ‘Ben jij nog steeds

bezig met dat boek over, wat was het nou weer, sadomasochisme of zo?’ En dan bedenkt men zich dat men morgen op

In discussie met de openbare mening

Max Bruinsma

Op de wekelijkse multimedia-commentaar pagina op *de Volkskrant* website, het Oog, van 4 oktober 2005 geeft een tijdsbalk aan dat “het commentaar op uw actualiteit wordt geladen”. Het duurt even, dus ik kijk intussen naar de site van de maker van deze aflevering, Martijn Engelbregt. Als ‘Engelbregt Gegevens Beheer Groep’ geeft hij sinds jaren vilein ironisch commentaar op de obsessie van onze cultuur met feiten, gegevens, statistieken. Soms op het cynische af, zoals in het felomstreden onderzoek naar illegalen in Amsterdam, in 2003. Onder de officieel klinkende naam ‘Regoned’ (Registratie Orgaan Nederland) liet EGBG in de hoofdstad ruim 200.000 formulieren rondsturen waarin onder andere gevraagd werd naar de (il)legale status van de invuller en of deze bereid zou zijn hem of haar bekende illegalen aan te geven. Het project was mijns inziens overduidelijk een bijtend commentaar op de Verdonkiaanse obsessie met het inrekenen en koudstellen van (mogelijke) on-Nederlanders, maar velen lieten zich door Engelbregts *practical joke* provoceren. Met de hamvraag, “Wilt u deze (vermoedelijke) illegalen aangeven?”, vroeg Engelbregt “impliciet of de invuller bereid

de faculteit toch maar weer eens aan de webmaster moet vragen om de aankondiging van het boek op de site einde-

Martijn Engelbregt/EGBG, *Dit is Nederland, de Dienstcatalogus*, Amsterdam, Uitgeverij Valiz, ISBN 90-78088-02-8, € 9,90



is zijn of haar medewerking te verlenen aan het regeringsbeleid.” Daarmee werd “een vaak stilzwijgende instemming (...) omgedraaid in de vraag om een actieve bijdrage aan dit beleid”. Het verschil met van overheidswege voorgestelde kliklijnen tegen uitkeringsfraude is marginaal, maar het ‘gevoelsverschil’ bleek gigantisch. De pers hypete “Illegalenjacht als Kunstwerk” en Engelbregt werd voor NSB’er en erger uitgemaakt.

Dit alles verhinderde de rijksoverheid niet om de kunstenaar uit te nodigen een voorstel te doen in het kader van de percentageregeling bij de verbouwing van het oude Logement van de Heeren van Amsterdam tot bijgebouw van de Tweede Kamer. Engelbregt richtte De Dienst op, om de relatie tussen kunst en democratie te onderzoeken en om de beschikbare 160.000 Euro – globaal één cent per inwoner van Nederland – onder volledige zeggenschap van iedere burger uit te geven. De Dienst organiseerde onder andere middels een website een prijsvraag voor kunstwerken ten behoeve van het nieuwe gebouw, waarop 522 voorstellen binnenkwamen. Die werden weer, geheel volgens de gebruikelijke procedures, beoordeeld door

lijkt te corrigeren. Daar staat nu nog steeds ‘*De verdwaalde voyer. Globalisering en identiteit* (forthcoming).’

een variëteit aan commissies en experts, en uiteindelijk is er een selectie van negen kunstwerken uitverkoren om in of rond Het Logement gerealiseerd te worden. Dat er van die negen ‘democratisch gekozen’ werken één van de hand van Engelbregt zelf was, leverde stof tot kritiek en debat op (“doorgestoken kaart!”), inclusief kamervragen, maar uiteindelijk kon Engelbregt in ieder geval zijn opdrachtgevers overtuigen dat het allemaal “geheel transparant” gegaan was en werd het vier jaar durende project begin dit jaar feestelijk afgesloten met de onthulling van de negen kunstwerken en de presentatie van een boek waarin het hele proces in filigraan detail is vastgelegd.

De Dienstcatalogus is een, zij het wat chaotisch vormgegeven, schatkist van gegevens en wetenswaardigheden. Als weerslag van alle correspondentie, overleg, nota’s, adviezen, vergaderingen, kamervragen, persberichten, recensies, gesprekken, mails en wat dies meer zij, is het onovertroffen. Alle 522 kunstwerken, inclusief de discussies eromheen, zijn erin afgebeeld, hetgeen een – mag ik het zeggen? – vrij ontluisterend beeld oplevert van de populaire blik op het hedendaagse kunstvertoog.

In een van de begeleidende essays schrijft kunsthistorica Brigitte van der Sande: “Het eindresultaat van het Dienstonderzoek van Engelbregt levert beroerde kunst op, die niet verder gaat dan een ludiek ideeetje. (...) Moet de conclusie dan zijn dat via democratische methodes gekozen kunst nooit ofte nimmer sprankelend, provocatief, onverwacht en vernieuwend kan zijn? Ja, luidt mijn overtuiging.” Ik onderschrijf die mening, met uitzondering van de kwalificatie ‘provocatief’; het merendeel van de inzendingen is een bewuste provocatie, variërend van de opgestoken middelvinger (een gigantische slappe lul als sculptuur op het Binnenhof) tot de belerende belediging (Luister nou toch eens!). Het project toont overtuigend aan dat als het publiek gevraagd wordt “met welke kunst het onze volksvertegenwoordigers dagelijks wil confronteren”, het publiek zich meer voor de confrontatie interesseert dan voor de kunst. Het beeldresultaat van EGBG’s onderzoek is misschien geen goede kunst, maar wel een treffende illustratie bij de Fortuyneske analyse dat het volk zich niet gehoord voelt.

Maar *what about* Martijn Engelbregt zelf? Is hij een goede kunstenaar? Is zijn Dienst een goed kunstwerk in de openbare ruimte? En is *de Dienstcatalogus* een goed boek? Ik durf te stellen: ja. Engelbregt heeft het spanningveld tussen (culturele) gegevens en (cultuurbepaalde) interpretaties ervan tot materiaal van zijn werk gemaakt, en met dat materiaal maakt hij soms melige maar veel vaker

zeer scherpe ‘portretten’ van hoe wij onszelf zien. Als kunstenaar staat hij middenin het openbare discours, niet alleen over kunst, maar over alles wat ons heftig beroert, en hij treedt met de openbare mening in discussie. Nee, hij geeft ze niet slechts weer – EGBG’s filtering van data, en het bijkans machiavellistisch plezier waarmee hij redactie voert over de vragen die die data genereren, compliceren het ogenschijnlijk democratisch gehalte van zijn projecten en laten zijn eigen stem – die van de kunstenaar/ontwerper met een mening – tot in elk detail doorklinken. Hoezeer ook gericht op het laten horen van de ‘stem des volks’, manipuleert EGBG niet alleen wat die stem zegt, maar ook hoe de uitkomsten van zijn enquêtes geïnterpreteerd worden, door zijn combinaties van gegevens, de vormgeving van zijn vragen en gegevenslijsten (labirintisch, vicieuze cirkel-achtig) en zijn typografie en presentatie (ogenschijnlijk eenvoudig, soms op het knullige af, maar goed gestructureerd en consequent vormgegeven). Het omslag van *de Dienstcatalogus* is een *case in point*: de hoofdkleuren zijn die van de Bondsrepubliek Duitsland (zwart, rood, geel), terwijl de Nederlandse driekleur beperkt is tot marge en rug. Omdat Engelbregt gegevensgek is, moet ik wel aannemen dat deze verdeling een betekenis heeft. Is hier sprake van vergelijkende schalen qua inwoneraantal, grondoppervlak, bruto nationaal product? Hoe dan ook, de kleurstelling drukt je op het feit dat Nederland politiek en economisch gezien

als marge van Duitsland kan worden beschouwd, en dat derhalve die 16 miljoen Nederlanders ook weer niet te hoog van de toren moeten blazen. Dat doen ze binnenin het boek wel, dus die relativering is geen overbodig commentaar. Intussen loopt de tijdsbalk op *de Volkskrant* website nog steeds: “Het commentaar op uw actualiteit wordt geladen”. Het is eindeloos en we zullen het resultaat nooit in zijn volledigheid kennen. In al zijn eenvoud doet het werkje me aan een uitspraak van Montaigne denken: “Wie wil ontkennen dat commentaren de onzekerheid en onwetendheid nog doen toenemen? (...) De honderdste commentator geeft het boek door aan zijn opvolger met nog meer haken en ogen dan de eerste er al in gevonden had.” Net als Montaigne, kan ook Engelbregt het toch niet laten.

<http://www.egbg.nl/>

<http://www.de-dienst.nl/>

<http://www.volkskrant.com/oog/client/index.php?artworkId=12>

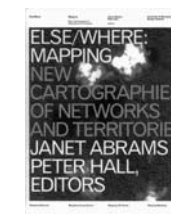
<http://maxbruinsma.nl>

Mapping Else/Where: hoe iets van de kaart te vegen?

Willem van Weelden

Cartografisch gesproken zijn we al behoorlijk lang de weg kwijt. Want ver voor de uitvinding van het postmodernisme waren er al multidisciplinaire wetenschappers die, staand aan de wieg van de *computing science*, stelden dat de kaart vooral niet moet worden verward met dat wat gecartografeerd is; met andere woorden dat een naam niet hetzelfde is als dat wat genoemd wordt. Bij traditionele cartografen kwam dat inzicht hard aan, want bestaat de traditionele cartografie niet bij de gratie van een onvervreemdbaar verband tussen gegevens (data) en visuele representatie (de kaart)? De gegevens op basis waarvan de kaart wordt gemaakt bestaan dan uit empirische, zichtbare en te verifiëren grootheden. De kaart is een hulpmiddel ter oriëntatie in de fysieke werkelijkheid, op basis van de herkenning van de code die door de kaartmakers is gekozen om die werkelijkheid te representeren. Eenmaal begrepen laat de code zich gebruiken om ieder terrein te ontsluiten. De kaart is dan een soort spiegel van de natuur, die probeert om zo min mogelijk de relatie tussen werkelijkheid en kaart te problematiseren. In die relatieve probleemloosheid is door de toenemende mediatisering en de democratisering van digitale (communicatie) technologieën

Janet Abrams en Peter Hall (red.), *ELSE/WHERE: MAPPING – New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Design Institute, 2006, ISBN 0972969624, \$ 49,90



de klad gekomen. Begrippen als schaal, afstand, nabijheid en ruimte worden daardoor volledig anders gedefinieerd. Media en technologie hebben nu eenmaal het effect dat zij het ruimtelijke en temporele bewustzijn in hun kern herijken.

Bovendien wees het postmodernisme op de legitimiteitscrisis die in denken en wetenschap was ontstaan, als gevolg van de teloorgang van alle overkoepelende verhalen die de relatie tussen het denken over de wereld en de wereld als fysieke verschijning in onduidelijke bewoordingen konden duiden en verklaren. Het postmodernisme werd als cultuurstroming symbolisch voor een groeiend ongeloof in objectieve geldigheid. Het was een denken dat met een ironisch gebaar absolute uitspraken van tafel veegde. Iedere in te nemen positie van waaruit naar de wereld kon worden gekeken, werd als even ‘waar’ of ‘geldig’ beschouwd. Met dit neoliberale ‘anything goes’-principe werd de deur opengezet naar stuurloosheid en eclecticisme. ‘Doel’ en ‘bestemming’ – zowel in termen van ruimte als van tijd – moesten binnen het postmoderne evangelie als oriëntaties snel uit ons bewustzijn worden weggegomd. Ze zaten de vrije markt, de vrije beweging en het richtingloze experiment tenslotte danig in de weg. Ook

populaire credo’s in de traditionele wetenschap zoals ‘meten is weten’, werden door de ‘pomo’s’ als hilarische vergissing van de hand gedaan. De wereld werd een theater van simulacra; een schijnwereld die bestond uit gemediatiseerde effecten. De ‘objectieve’ wereld die het modernisme trachtte te perfectioneren, bleek iets dat alleen tussen de oren bestond; een product van onze verbeelding.

Ziedaar alle ingrediënten voor een GPS-natie die het overdrachtelijke ‘anything goes’-principe nu met beltegoed en bankkrediet fysiek uitleeft. We zijn mobiel, hebben een mobiel en een creditcard en kunnen dus overal naartoe. De wereld is zowel als informatieruimte en als fysieke ruimte volledig ontsloten. Ook al beschikken we misschien niet over een ontwikkeld richtinggevoel en is onze kennis van de topografie uiterst rudimentair, zolang we bewegen en blijven communiceren is er niets aan de hand. Vertrouwend op alle technologische hulpmiddelen als TomToms, mobiele telefoons en wat dies meer zij: we komen uiteindelijk allemaal weer keurig thuis, alsof we niet zijn weggeweest. En in de praktijk van het verplaatsen geldt dat we de reis beleven, middels alle technologische interfaces en mediale interventies, als comfortabel virtueel.

Het zojuist verschenen boek *Else/Where: Mapping* van Abrams en Hall vertrekt vanuit de idee dat 'mapping', de activiteit van het in kaart brengen, een noodzakelijk middel is om niet te verdwalen in het overvolle informatielandschap waar we dagelijks in verkeren. De auteurs zien 'mapping' als een soort conceptuele lijn die op tijdelijke basis verbanden onderzoekt en inzichtelijk maakt tussen de tastbare wereld van gebouwen, steden en landschappen en de niet-tastbare wereld van sociale netwerken en elektronische gemeenschappen. Een kunstzinnige lijn die, in de ogen van Abrams en Hall, niet gefabriceerd en aangebracht dient te worden door traditionele cartografen maar door verlichte ontwerpers. Helemaal in de stijl van het beproefde postmodernistische denken: ook al lukt dit grote project misschien niet volledig, de traditionele cartografie moet van de kaart worden geveegd! De 'mapping' die Abrams en Hall voorstaan gaat niet om de productie van voltooide kaarten die eens en voor altijd relaties, verbanden en verhoudingen vanuit een gestandaardiseerd perspectief definitief duiden, maar om het onaffe proces van het in kaart brengen. Zij zien 'mapping' als een nieuwe culturele taal die uitnodigt om zelf tijdelijke, visuele oplossingen en oriëntaties te bieden voor de dagelijkse informatiestuurloosheid. Want in 'mapping' verschuift de aandacht van de voltooide representatie van de traditionele kaart naar het begrijpen van de verschillen tussen database, interface en gebruiker. 'Mapping'

maakt het mogelijk dat vanuit dezelfde data verschillende representaties ontstaan die ieder op hun beurt de nadruk leggen op verschillende zienswijzen, interpretaties en typen van gebruik. Vergelijkbaar met de strekking van het beroemde essay van postmodernist Roland Barthes, waarin deze 'de dood van de auteur' aankondigt, komt hier de verantwoordelijkheid niet meer enkelvoudig te liggen bij de kaartmaker, maar net zo goed bij de gebruiker.

De term die in dit verband door Abrams en Hall wordt gelanceerd is die van 'user cartographer'. De ruimte die de 'user cartographer' in kaart brengt varieert van de informatieruimte (patronen begrijpen in grote hoeveelheden data) tot de fysieke ruimte (het navigeren in steden, regio's of over de globe) en de sociale ruimte (het representeren van machtsstructuren binnen en tussen organisaties). Het zijn vooral de conceptuele overlappingen die bestaan tussen deze verschillende 'ruimtelijke' domeinen die door ontwerpers tot een nieuwe werkbare synthese gebracht zouden kunnen worden. Want Abrams en Hall zien namelijk dit kritische 'mapping' als een creatieve kernkwaliteit en bezigheid van ontwerpers. Zij zien hen als culturele agenten die over de multidisciplinaire kwaliteiten beschikken om als informatiegidsen ('editorial designers') complexe, contextrijke informatie op nieuwe wijzen zichtbaar te maken. Deze uitgave van de University of Minnesota Design Institute (waar zowel

Abrams als Hall aan verbonden zijn) geeft aan de hand van een rijk overzicht van projecten uit het grafische en industriële design, de kunst, de architectuur en de technologie, een dwarsdoorsnede van wat er op het gebied van deze nieuwe 'cartografie' gebeurt.

'Mapping' is dus net als andere vormen van informatiedesign verlost van een aanspraak op objectiviteit. Maar de vraag die het boek oproept is wat het karakter is van de verzameling van projecten die Abrams en Hall op basis van hun postmoderne inzichten aanbieden. En bij nadere bestudering zijn het vooral projecten die erg dicht tegen de kunst aan zitten en tamelijk ver verwijderd lijken van de dagelijkse informatieverwerking van het grote publiek. In die zin wordt de pretentie waarmee het boek zichzelf presenteert niet echt waargemaakt. Projecten als *Listening Post* van Mark Hansen – opgevoerd door de redacteurs in hun sectie 'Mapping conversations' en winnaar van de Gouden Nica op het Ars Electronica Festival in Linz van 2004 – is een ruimtelijke installatie van een zee van LED-schermjes die teksten uit 'chats' op internet genereert, gecombineerd met een door Hansen gecomponeerde soundtrack. Hansen laat met behulp van een speciaal geschreven programma het ruwe materiaal van de 'chats' in verschillende gedaanten aan het oog voorbij trekken. Maar hoeveel wetenschap er bij deze interventie ook aan te pas is gekomen; het eindresultaat roept vooral een aan kunst gerela-

teerde mijmering en emotie op. Het werk helpt niet op een praktisch niveau om inzicht te krijgen in de complexe dynamiek van internetchats. En die beperking geldt bij het merendeel van de behandelde projecten. De praktische toepasbaarheid van de experimenten en nieuwe (veelal digitale cartografische) technieken blijkt bij bestudering gering of zelfs afwezig. Ook veel van de kritische essays die gebruikt hadden kunnen worden voor een maatschappelijke contextualisering van dit artistieke onderzoek, zoeken niet de confrontatie op met de dagelijkse praktijk van navigatie en

Overschakelen van keiharde analyse naar residuaal utopisme

Jan Verwoert

Wanneer kunstkritiek verder gaat dan het uitspreken van een oordeel en zelf vragen en criteria formuleert, wordt ze productief. Sven Lütticken teksten bezitten die kwaliteit. *Geheime publiciteit*, een bundeling van een groot deel van zijn essays (verschenen tussen 1999 en 2005), is een genoeg om te lezen, omdat je door het hele boek heen kunt volgen hoe Lütticken zijn arsenaal van criteria voortdurend blijft opbouwen en uitbreiden. Een leidmotief in zijn studies en navorsingen is de vraag naar de methodologie van kritiek: hoe kan de beeldende kunst de kapitalistische cultuur aan de kaak stellen? Kan dat door een structurele analyse die tot een radicale afwijzing van

van het werken met nieuwe metaforen voor de grafische, interactieve representatie van fysieke ruimte en *info-space*. Als een pretentie van het boek is dienstbaar te willen zijn aan het grote maatschappelijke probleem van het garanderen van vrije toegankelijkheid tot beschikbare informatie, dan hadden de samenstellers ook kunnen kiezen voor projecten en onderzoek dat zich nu eens niet verschuilt in de research-en/of kunstcontext.

Want is het niet zo dat in de dagelijkse confrontatie met informatie die smeekt om 'verwerkt' te worden, we niet alleen ruimschoots vertrouwd

Sven Lütticken, *Geheime publiciteit. Essays over hedendaagse kunst*, Rotterdam/Amsterdam, NAI Uitgevers/Fonds BKVB, ISBN 90-5662-468-7, € 21,50



deze cultuur leidt? Of door het creëren van een tegencultuur die de strijd aanbindt met de mythische beelden die door de consumentencultuur worden gegenereerd, en daar een geheel eigen mythologie tegenover stelt? Volgens Lütticken heeft het project van een hedendaagse linkse kritiek in het algemeen, en de kritische kunst in het bijzonder, de taak te kiezen of te laveren tussen twee standpunten die voortkomen uit de geschiedenis van het modernisme: enerzijds de rationele analyse en radicale negatie, anderzijds de schepping van een nieuwe mythe voor een tegencultuur of 'geheim genootschap', zoals hij het noemt. In Lütticken's verwoord worden genoemde standpunten res-

zijn met onze postmoderne conditie, maar vooral ook met het diepe besef dat – ook in termen van informatiedesign en interface-ontwerp – we veel van de maatschappelijke verschillen en onevenwichtigheden al discreet in ons bewustzijn op de kaart hebben? Het wachten is ondanks de informatieve en enthousiasmerende bijdrage van Abrams en Hall, op de werkelijk democratische ontsluiting van die maatschappelijke verschillen. Maar misschien moet daarvoor eerst het benauwende academisch postmoderne perspectief van de kaart worden geveegd.

pectievelijk vertegenwoordigd door Guy Debord (analyse) en George Bataille (mythe). Lütticken praat in zijn teksten evenzeer tegen als met hun stem, zij het zonder ooit echt partij te kiezen. Soms speelt hij de een tegen de ander uit, andere keren laat hij hun stemmen elkaar aanvullen. De analytische methode gebruikt hij om de romantische desillusies van de mythologieën van een tegencultuur aan te vallen, terwijl hij de utopische drang achter het verlangen om een ander soort kunst en een ander publiek te creëren, erkent als de motor die het hele project van de kritiek in leven en uiteindelijk draaiende houdt. Zo er al een antwoord op de vraag naar de juiste methode van kritiek zou bestaan, formuleert

Lütticken dat performatief, tussen de regels door, doordat hij een methode ontwikkelt om in zijn teksten voortdurend te kunnen overschakelen van keiharde analyse naar residuaal utopisme en vice versa.

Naarmate Lütticken zijn stelling verder uitwerkt, komt Debord minder voor een specifieke persoon te staan, als voor een principe. Het principe namelijk van een categorische kritiek op de kapitalistische cultuur – een kritiek die de commodificatie en coöptatie van alle culturele artefacten en uitingen door de logica van het kapitaal meedogenloos afwijst, en alleen die uitingen en visies legitiem verklaart die zich verre houden van en zich weigeren te laten invoegen in de logica van het kapitaal. Lütticken beroept zich op het principe van Debord, als hij een scheidslijn probeert te trekken tussen legitieme (d.w.z. kritische) en onlegitieme (d.w.z. gecoöpteerde en gecommificeerde) kunst. Een gevolg is dat de arrogantie en stalinistische rechtlijnigheid die deze terminologie aankleeft, altijd in zijn teksten aanwezig is. Soms bepaalt dat in verregaande mate de toon van een tekst. Meestal echter wordt het principe van Debord ingezet als een criterium waar omheen een discursieve ruimte wordt geopend, waarin de ambivalenties van bepaalde artistieke praktijken en visies tegen elkaar kunnen worden uitgespeeld.

In het essay 'De kunst van de revolutie'¹ merkt Lütticken bijvoorbeeld op over een

1. Sven Lütticken, *Geheime publiciteit. Essays over hedendaagse kunst*, NAI Publishers, Rotterdam, Fonds BKVB, Amsterdam, 2005, pp. 41-52. Eerder verschenen in *De Witte Raaf*, nr. 109, 2004.

museaal retrospectief van de Situationistische Internationale (in 1989 in het Centre Pompidou, en daarna in Londen en Boston), dat deze tentoonstelling het ongrijpbare werk van de SI coöpteert en commodificeert door er een gewone museumtentoonstelling van te maken. Tegelijkertijd erkent hij wel dat alleen door de SI in het museum te plaatsen, ze voor een breder publiek toegankelijk kan worden gemaakt. Hoewel deze dialectische omkering lijkt te suggereren dat een idee de adoptie door een gevestigde instelling kan overleven, neigt Lüttickens houding in het algemeen naar de mening dat de uiteindelijke commodificatie van kunst op de lange termijn niet echt te vermijden is. Zo stelt hij in 'Appropriation-mythologie'² dat Appropriation Art mogelijk een effectieve benadering was om de logica van de kapitalistische cultuur te analyseren en ondermijnen. Maar omdat deze stroming inmiddels wordt beschouwd als het klassieke voorbeeld van 'kritische kunst', zijn de scherpe kantjes ervan gecoöpteerd en is de kritische houding waarmee ze wordt geassocieerd tot mythe verworden. Pop-art, stelt Lütticken in 'Het nut van verspilling'³ is iets soortgelijks overkomen. De uitbundige over-bevestiging van consumptie maakte aanvankelijk een subversieve kracht van deze stroming. Ze had kunnen aanzetten tot exorbitante spilzucht, die volgens Bataille een economie naar de afgrond

2. Ibid. pp. 85-106. Eerder verschenen in *New Left Review*, nr. 36, 2005.

3. Ibid. pp. 143-158. Eerder verschenen in *De Witte Raaf*, nr. 82, 1999.

kon voeren. Maar de pop-art in de dagen van Jeff Koons is een vorm van overdaad geworden waar het systeem geen enkele moeite mee heeft en gemakkelijk kan coöpteren.

De kritiek heeft een minder grauwe toekomst wanneer Bataille figureert als spiritus rector van een essay als 'Geheime publiciteit'.⁴ Lütticken vertelt daarin hoe Bataille rond zijn tijdschrift *Acéphale* een clandestiene groep intellectuelen verzamelt in de hoop in dit geheime genootschap een nieuwe mythe voor links te creëren. Maar ook deze tekst wordt gekenmerkt door de melancholieke erkenning dat Batailles utopische project uiteindelijk een quichottesk karakter had en gedoemd was te mislukken. Een vergelijkbare voorliefde voor de donquichotterie komt aan het licht als Lütticken in 'Het complot van de openbaarheid'⁵ naar de huidige betekenis van complottheorieën zoekt. Ervan uitgaand dat elke politieke theorie af en toe ongefundeerde verbanden moet leggen om het grotere geheel te kunnen overzien, stelt hij voor een paar van die speculatieve elementen van dit soort theorieën te redden voor een tegendraadse vorm van politiek denken in de geest van William Burroughs. In 'De herhalingen van Bik Van der Pol'⁶ betoont hij zich een voorstander van de terugkeer van de situationis-

4. Ibid. pp. 19-40. Eerder verschenen in *New Left Review*, nr. 17, 2002.

5. Ibid. pp. 197-210. Eerder verschenen in *Open*, nr. 7, 2004.

6. Ibid. pp. 159-168. Eerder verschenen in Bik Van der Pol, *With love from the kitchen* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2005).

tische geest in de geïmproviseerde scenario's die Liesbeth Bik en Jos van der Pol creëren om vluchtige gemeenschappen tijdelijk bijeen te brengen.

Ondanks deze kortstondige flikkeringen van hoop is de algehele teneur van deze bundel toch vooral apocalyptisch. Meestal schildert Lütticken de toestand van de hedendaagse kunst af als een *endgame*-scenario, waarin de kritische harde werkers een hopeloos gevecht voeren tegen de markt als al te machtige tegenstander. Het hele boek door bleef ik eigenlijk aanhikken tegen de zinnen die ik al op de allereerste bladzijde van de inleiding las:⁷ "Voor de hedendaagse kunstwereld zijn zelfkritiek en complexiteit echter bovenal *unique selling points* die van haar een succesvol, chic filiaal van de 'grote' cultuurindustrie binnen de huidige spektakelmaatschappij hebben gemaakt. Geschreven kunstkritiek wordt ingezet als discursieve 'aankleding' van de keuzen van de werkelijke beslissers (verzamelers, curatoren, galeriehouders)." Waarom begin je een kritisch discours met woorden die meteen de mogelijkheid en mogelijke relevantie van dat discours ontkennen? Ik kan het niet helpen hier de stem in te horen van een onheilsprofeet die in zijn aanhef al verklaart dat het einde nabij is.

Waarom zou je op dit moment zo'n standpunt innemen? Zo heeft bijvoorbeeld de huidige opening van het kunstdiscours richting Oost-Europa toch ten minste bewezen dat het model van monolitische marktdominantie wel van toepassing is op de

vs, maar niet op de chaotische Europese kunsttopografie, waarin de West-Europese lappendeken van commerciële en openbare instellingen momenteel verweven raakt met kunstcontexten, zonder dat de markt daarin een rol van betekenis speelt. In mijn optiek dwingen dit soort ontwikkelingen ons af te zien van vormen van structurele analyse die slechts één oorzaak erkennen, ten gunste van de complexere begripsmodellen van de vele relaties tussen subcontexten, zoals het poststructuralisme die biedt. En waarom zou je de markt de eer gunnen dat je zo sterk gelooft in haar symbolische macht? Aangezien ik zelf toch enigszins een residuaal modernist ben, geloof ik sterk in wat Adorno zo nadrukkelijk stelde, namelijk dat een kritische theorie geen macht mag geven aan de macht door toe te staan dat het discours bepaald wordt door het idee van de dominantie van die macht. Ik heb respect voor de analytische nauwlettendheid waarmee Lütticken zijn argumenten uitwerkt en zijn onvoorwaardelijke scepticisme formuleert. Maar tegelijkertijd wil ik staande houden dat het een van de belangrijkste taken van de kritiek heden ten dage is om de afsluiting van het discours tegen te gaan (zelfs en ook als dat gebeurt door het totaliserende verhaal van een monocausale sociologische analyse). De kritiek dient aan te sturen op het ontwikkelen van ideeën en concepten die gezag kunnen geven aan de differentie. Ik besef dat ik een beetje als de *freestyle* Deleuziaan klink die Lütticken voortdurend bela-

chelijk maakt in zijn essays. Terecht misschien. En toch voel ik me door zijn essays gedwongen dit standpunt in te nemen. Hetgeen in zekere zin een manier is om te zeggen dat ik zijn boek uiteindelijk met plezier heb gelezen, omdat je wordt verplicht positie te kiezen. En daartoe is maar weinig kritiek in staat.

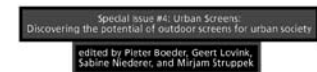
Wie is niet bekend met het beeld van de elektronische billboards van Times Square in New York? Beheerst door het spektakel van neonlichten, teksten en de reclames van Roxy Deli, Hershey's, Cup Noodles, Coca Cola en Cadillac worden hier iedere dag meer dan 5.000 reclames vertoond. Bedrijven als HBO en Kodak betalen er ruim \$150,000 per maand voor. Het tijdschrift *First Monday*, een 'peer-reviewed open access journal' op en over internet, heeft een speciaal nummer gewijd aan deze 'urban screens'. Deze elektronische schermen die gevuld worden met advertenties, nieuws en entertainment verrijzen in alle vormen en maten. Niet alleen bepalen ze het beeld van de openbare ruimte, dat van de pleinen en straten. We komen ze ook tegen in musea, scholen, winkelcentra, conferentiecentra, hotels, theaters en bioscopen.

Het nummer over urban screens heeft geen inleiding waarin het belang en de vraagstelling rond het thema wordt geduid. Dat is merkwaardig. Toch springen al lezend twee lijnen in het oog. De eerste lijn gaat over de creatieve mogelijkheden van deze schermen voor het handelen in de openbare ruimte. De vraag is of ze de potentie hebben op een betekenisvolle wijze te interve-

Edward J. Valauskas (red.), *Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society*, *First Monday*, *Special Issue #4*, ISSN 1396-0466, University of Illinois at Chicago Library, 2006. (url: http://firstmonday.org/issues/special11_2/)

niëren in diezelfde ruimte. We zouden daarom willen weten hoe de schermen van invloed zijn op de sociale relaties die in de openbare ruimte worden aangeknoopt. De tweede lijn laat zien dat dezelfde beeldschermen ook een repressieve kant hebben. Deze reactieve kracht kan in termen van surveillance worden begrepen. We willen daarom graag weten welke impact urban screens hebben op het vraagstuk van de beheersing en beheering van de openbare ruimte. De eerste vraag heeft een sociale betekenis, het tweede vraagstuk heeft een politieke dimensie. Op welke punten komen beide lijnen met elkaar in verbinding?

Het beeld is altijd een onderdeel van de samenleving geweest. Maar in de wereldwijde voltrekking van een digitale globalisering, waarvan Peter Sloterdijk in zijn studie *Sphären* beweert dat dit de derde fase van het globaliseringsproces is, is de status van het beeld letterlijk en figuurlijk tot grote hoogte gestegen. Overal vult het spektakel van het beeld de kranten, magazines, boeken, computermonitoren, televisieschermen, en vooral de billboards in de steden. Wat is de doorwerking van het beeld in de dynamiek van de straat, de geboorteplaats van het modernistische gedachtegoed? Scott McQuire spreekt in zijn artikel



van een 'media city'. Deze term verdient volgens hem de voorkeur boven de 'informational city' van de Spaanse socioloog Manuel Castells omdat ze de nadruk minder op ICT en meer op de rol van media legt. De 'media city' is een relationele ruimte, een ruimte die is ontdaan van intrinsieke kwaliteiten en vaste structuren. Een relationele ruimte is instabiel, verschuift, is contingent. Volgens McQuire is de heterogeniteit van de relationele ruimte de sleutelervaring van de huidige globalisering. Ze vraagt nieuwe manieren te denken over welke ruimten we delen en hoe we een collectieve ervaring constitueren.

De geschiedenis waarin levensgrote schermen het beeld van de stad bepalen, gaat terug tot het midden van de negentiende eeuw in Parijs. Daar wordt de indeling van de openbare ruimte geregeerd door de architectuur van glas. Het warrenhuis met zijn enorme etalages waarin producten zichtbaar voor het langlopende publiek tentoon liggen gespreid, is ongetwijfeld één van de eerste urban screens van de openbare ruimte. Is glas lang het aangewezen materiaal om als scheiding tussen een binnen en buiten te functioneren, nu is de belangrijkste scheidingswand in de openbare ruimte het elektronische billboard ge-

worden. We zien namelijk dat architectuur en mediatechnologie steeds verder met elkaar versmelten. Urban screens worden een element van een stedelijke architectuur die op haar beurt, zo concludeert Tote Slaatta, zelf een mediale infrastructuur wordt. Nieuw is dat de elektronische façade het gebouw in staat stelt op te gaan in zijn directe omgeving. Het gebouw kan met zijn voorgevel van pixels onzichtbaar worden, zich aanpassen aan de plaats of locatie waar het zich bevindt. Niet glas, maar het beeldscherm is dan het medium van een steeds doorzichtiger en transparantere maatschappij.

Urban screens laten dingen zien aan voorbijgangers, ze tonen actuele informatie als het weer, voetbaluitslagen en beurskoersen. Maar de elektronische stadsschermen zijn meer dan moderne stadsomroepers. Terecht vestigen enkele auteurs de aandacht op het project *The 59th Minute*. Dat project geeft kunstenaars de kans op de laatste minuut van ieder uur op het scherm van Panasonic – het hoofdmerk van het Japanse Matsushita, 's werelds grootste producent van elektronica – op Times Square hun werk te tonen. Bekende kunstenaars als Jeremy Blake, Fischli & Weiss en Carlos Amorales hebben van dit podium gebruik gemaakt. Het is een van de manieren waarop kunst uit het museum weet te ontsnappen. Door gebruik te maken van de daar aanwezige mediale podia, dringt ze de openbare ruimte binnen. Spreken we over de sociale relaties die in de openbare ruimte worden aangeknoopt, dan constateren zowel Julia

Nevárez als Rekha Murthy dat met de inbedding van het beeldscherm in de stad een platform is ontstaan voor dialoog en engagement. Murthy spreekt zelfs over een 'reclaiming of community'. Hoe en langs welke lijnen deze gemeenschap vervolgens vorm krijgt, wordt in haar artikel niet duidelijk. Wel laat zij zien dat het niet louter om de constructie van een beeld of object gaat. Door artistieke interventies in de openbare ruimte te plegen, proberen kunstenaars op een andere wijze sociale verbanden vorm, inhoud en richting te geven.

Dat zijn grote woorden. En elektronische stadsschermen hebben wel degelijk een creatieve potentie. Niet het medium maar, zoals Giselle Beiguelman schrijft, de interface is daarbij de boodschap geworden. Toch is dit *First Monday*-nummer over urban screens niet zonder problemen. Beeldschermen bieden niet alleen creatieve mogelijkheden, ze hebben tevens repressieve consequenties. Slechts weinig schrijvers werken deze vaste relatie uit. Lev Manovich schrijft in het artikel 'The poetics of urban media surfaces' over de doortrekking van de fysieke ruimte met virtuele datastromen. Niet alleen wordt er informatie aan die ruimte toegevoegd (elektronische displays), er wordt ook informatie aan onttrokken (surveillance). Zeker, de structuur van de openbare ruimte is virtueel bezet. Maar Manovich laat onvoldoende zien wat de politieke impact is van het onttrekken van informatie door middel van surveillance. Anders gezegd, wat is de kritische grens

aan de verbeelding of visuele ecologie van de openbare ruimte?

Die vraag is van belang omdat de openbare ruimte lang is begrepen als een combinatie van statische objecten en mobiele subjecten. Die statische objecten worden echter steeds vaker gekoppeld aan technologische apparatuur. Mike Davis wijst in zijn klassieke werken over de openbare ruimte van Los Angeles, *City of Quartz* en *The Ecology of Fear*, op het verschijnsel van rationele gebouwen: gebouwen die met gevoelige apparatuur en zwaar wapenarsenaal zijn uitgerust, klaar om de bezoekers ogenblikkelijk door te lichten, te identificeren en, indien nodig, de toegang te weigeren. Maar belangrijker dan de combinatie van het elektronische displayoppervlak met de architectuur van het gebouw, lijkt mij het volgende. In een 'media city' of mediapolis dringt de reikwijdte van media in het leven van iedere dag door. Is één van de meest opvallende urban screens niet de display van onze mobiele telefoon? Weinig auteurs spreken over de gevolgen van deze mobiele schermen – en we kunnen hier de opmars van de iPod en de PDA aan toevoegen – voor het vraagstuk van de beheersing en beheering van de openbare ruimte.

Richten we ons op het vraagstuk van surveillance, dan valt op dat het scherm van de mobiele telefoon het medium is geworden waarmee de burger een steentje bijdraagt aan de criminaliteitsbestrijding. In deze strategie van responsabilisering is het bestrijden en voorkomen van criminaliteit niet

alleen een taak van de overheid of de politie. De criminaliteitsbestrijding is gedecentraliseerd, verworpen tot een brede en gedeelde maatschappelijke verantwoordelijkheid waarin het publiek een belangrijke rol speelt. Nu steeds meer misdaden worden opgelost met behulp van foto's die met mobiele telefoons worden gemaakt, heeft de politie dan ook een databank ontwikkeld die de foto's en filmpjes van burgers van verdachte situaties, overvallen en mishandelingen

Een betere wereld in het verschiet

Omar Muñoz Cremers

De vraag die ons bezighoudt sinds de millenniumwisseling opdoemde en voorbij raasde is: waar is de toekomst gebleven? De toekomst als idee, een positieve entiteit. Al bladerend door de uitputtende essaybundel *Games, Set and Match II* is het antwoord gevonden: in de architectuur. Vernoemd naar de gelijknamige vervolgonferentie georganiseerd door de Hyperbody Research Group aan de universiteit van Delft presenteert de bundel, als een omgevallen theoretische gereedschapskist, een overvloed aan ideeën, onderzoeksresultaten, bouwvoorstellen, geschiedenislessen, essays en manifesten die zonder discriminatie worden onttrokken aan verscheidende disciplines.

Die verscheidenheid is ook terug te vinden in de onderwerpen die worden

verwerkt om vervolgens te gebruiken voor het opsporen van verdachten. Hieruit blijkt hoe de notie van de openbare ruimte door de intrede van urban screens en informatietechnologie is veranderd. In een 'media city' is letterlijk iedere ruimte openbaar geworden. Ieder onderscheid tussen een private en publieke ruimte is opgeheven.

Welnu, het nummer over urban screens toont dat de combinatie van artistieke interventies en een hoge mate

Kas Oosterhuis, Lukas Feireiss (red.), *Game, Set and Match II: On Computer Games, Advanced Geometries, and Digital Technologies*, Rotterdam, Episode Publishers, 2006, ISBN 9059730364, € 40,-

aangesneden door de auteurs. In de presentatie en het voorwoord van initiatiefnemer Kas Oosterhuis wordt de suggestie gewekt dat de bundel de relatie tussen architectuur en computergames zal onderzoeken. Oosterhuis is met zijn manifest 'Swarm Architecture II' meteen de eerste auteur die zich weinig aantrekt van dit thema. Game betekent in de bundel zowel spel in engere zin (de rol van de computergame) als spel in bredere zin, dat wil zeggen architectuur als een spel dat nieuwe regels zoekt: regels van esthetica, technologische regels of geometrische regels. Vandaar ook dat de bijdragen uiteindelijk in drie thema's van spel, geometrie en *open source* worden onderverdeeld, zonder dat die verdeling heel streng wordt toegepast.

Wat is dan de relatie tussen

van surveillance de succesformule voor de ontwikkeling van de openbare ruimte zijn. In de kruisbestuiving van deze twee lijnen zal echter ook het systeem van sociale relaties een nieuwe invulling krijgen. Welke nieuwe vormen van gemeenschap worden hierdoor gecreëerd? Door welke waarden of overtuigingen over het juiste gedrag en verantwoordelijkheden krijgen die gemeenschappen vorm? Wie worden er uitgesloten? Daarover zou een volgend nummer moeten gaan.



games en architectuur? Tot de opkomst van *SimCity* waren gebouwen in games er vooral om kapot gemaakt te worden. Het is dan ook onvermijdelijk dat een overzichtsartikel wordt gewijd aan *SimCity*, de extreem populaire planologische simulator die een hele games subcultuur heeft gevormd rond de problematiek van de stedenbouw en de effecten ervan op sociale structuren (tot op planetair niveau.) Veel teksten hebben moeite om die relatie op eenzelfde wijze te concretiseren. Katie Salen suggereert in 'They must first be imagined' dat de manier waarop games tegenwoordig op een meer collectieve manier worden gebouwd en getest terwijl men de game al speelt zou kunnen leiden tot een verandering in hoe interactieve ervaringen buiten 'het digitale' wor-

den ontworpen. Dit idee wordt door De Jong en Schuilenburg verder uitgewerkt als een verschuiving in de creatieve praktijk van *genius* naar *scenius*, van individuele bedenker naar een netwerk van creativiteit waar consumenten en producenten in een gemeenschappelijk proces producten ontwerpen.

Er zijn teksten waar architectonische metaforen worden toegepast op games zoals in Laurie Taylors kritiek op de gangbare 'sandbox' metafoor voor het hedendaagse spel-universum. De game wordt in deze zienswijze opgevat als een zandbak, een manipuleerbare omgeving met een grote hoeveelheid speelgoed die spelers kunnen gebruiken om de wereld van het spel naar hun hand te zetten. Taylor stelt dat de tuin een bredere metafoor is voor de game die de, in haar ogen te beperkte, zandbak, labyrint- en doolhof-metaforen combineert en daardoor beter de mogelijkheden van meerdere niveaus, types en gebruik van ruimte vangt. Een en ander wordt door Norbert Streitz uitgewerkt in zijn betoog over coöperatieve gebouwen, een vorm van intelligente architectuur die zich aanpast aan veranderende situaties, waar de computer in het gebouw oplost. In de door hem geconceptualiseerde *ambient agora* speelt de game als zodanig geen rol maar ontstaat zoiets als een digitale tuin die communicatie, informatieoverdracht en informeel contact stimuleert door middel van 'kalme technologieën' die reageren op de verschillende posities van mensen in een ruimte (die weer corresponderen met specifieke niveaus van interactie.)

Het is een terugkerend thema in de bundel, het idee dat architectuur minder rigide moet zijn, een beweging dient te maken naar openheid, meer ruimte moet laten voor subjectiviteit. Ralitz Boteva heeft het, geïnspireerd door multiplayer games, over een architectuur die ruimte niet ziet als een container maar een medium, plooibaar door het verlangen van het subject. Naarmate de bundel vordert negeren de bijdragen steeds meer het games aspect en gaat men in op praktische voorstellen voor een architectuur in een netwerkmaatschappij. Zoals Raoul Bunschoten treffend opmerkt: er woedt een digitale storm van data door stedelijke ruimten, die in snel tempo allerlei aspecten van het leven in de stad ontwortelt. Die storm moet beteugeld worden en zijn positieve aspecten moeten worden uitgebuit.

Het meest opmerkelijke voorbeeld van zo'n voorstel is de AlloSphere, een ronde ruimte van drie verdiepingen hoog, gebouwd op de campus van de University of California in Santa Barbara ter bevordering van interactieve ervaringen, een opening naar de ruimten van de wiskunde, nanotechnologie, de werelden van het extreem kleine en grote, van uiterste snelheden en onbekende dimensies. Marcos Novak prijst de Allosphere in visionaire bevoordingen: "[an] instrument for what can be called 'experimental artificial cosmogony and cosmopoetics' – a place for transvergent 'worldmaking,' for inventing and evolving new species of 'worlds' as science and art, a place where we can

not only visualize or simulate what we know, but where we can entertain (in rigorous fashion) generative hypotheses of how worlds could be if we altered their basic assumption". Kunst schenkt hier wetenschap een 'vieren van de teugels' zodat intuïtieve sprongen kunnen plaatsvinden, een samensmelting van beide tot een serieus spel.

De indruk die *Games, Set and Match II* achterlaat is zoals vaak dat een mooiere, betere wereld morgen in het verschiet ligt, want ook al ontkennen de meeste auteurs een ouderwets idealisme – er is altijd een klein utopisme te ontwaren in de terugkeer van ronde vormen, de aandacht voor open communicatie, een hernieuwde esthetisering van het alledaagse leven, manifesten voor zachtheid, plannen voor holistische en sensuele gebouwen. Soms zijn die laatste al gebouwd (het op natuurlijke wijze gevestigde Kanak Cultural Center of, dichterbij huis, de Helsing Cockpit bij Utrecht), vaker liggen zij net buiten bereik, een vooralsnog lastig voor te stellen mengsel van vaste vormen en extreem vloeibare informatiestromen. Kortom, een welkome afrekening met de betonterreur die de leef- en werkomgeving gedurende de laatste decennia heeft verminkt. Blijft de belangrijke vraag staan: waar zullen we deze architectuur van het spel terugvinden? In de paleizen van multinationals en ongenaakbare Prada boutiques? Of wordt al spelend een tegenaanval geopend op de fortificatie van de openbare ruimte en, daar altijd mee samenhangend, de steeds verder ingekapselde menselijke psyche?