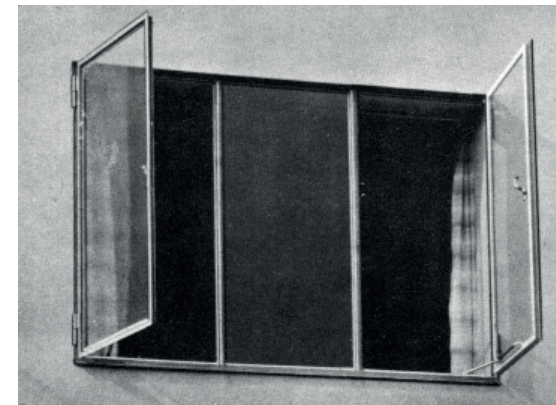


het Gebouw als Choreograaf het ontstaan van Omgangsvormen voor gebouwen als de Poppenkast, het Rijtjeshuis en de Televisie

Laura Grimm

Introductie

Dit is een tekst over verhoudingen tussen binnen en buiten. Over de manier waarop gebouwen invloed hebben op de ruimtelijke dynamiek, omgangsvormen en rolverdeling tussen mensen, en de symbolische contracten, onderlinge verstandhoudingen en stilzwijgende overeenkomsten die hieruit voortkomen.



All-Inclusive

Toen ik jong was, ging ik in de zomer vaak op vakantie naar landen als Turkije of Griekenland, waar ik dan in hotels verbleef met mijn ouders en jongere broer. Eigenlijk bestond mijn kinderlijke beleving van beide landen alleen maar uit deze hotels: blauwe zwembaden omringd met plastic strandstoelen, waar de hotelbezoekers 's ochtends vroeg hun handdoek op neerlegden om verzekerd te zijn van de beste plek langs het water. Lange bankettafels vol met exotisch voedsel waarvan je onbeperkt mocht eten. De hotelmedewerkers vermaakten ons van 's ochtends tot 's avonds met spelletjes, en met voorstellingen van lokale danstradities. Alles wat de hotelbezoekers wilden en nodig hadden was aanwezig, en van dit alles was er veel. all-inclusive, alles inclusief; een complete buitenlandervaring is binnen de muren van het hotelcomplex voor de toeristen tijdens hun verblijf beschikbaar gemaakt. Het was voor ons gezin op deze vakanties dan ook niet nodig om het hotel tijdens ons verblijf te verlaten; alleen voor de busrit van en naar het vliegveld.

“Le Corbusier’s ribbon windows were engineered precisely to send one’s view out to the distant landscape, while discouraging the immediate one down to the surrounding ground. (...) Here, according to Le Corbusier, the modern era did not simply change the self, but also split into two personalities; the first exemplified by the figure of a man sitting in a chair, looking ahead at the distant landscape, the other by the same man walking towards the window and looking down at the surrounding ground. If the first meant seeing the world through a passive touristic lens, the second demanded active engagement.”⁽¹⁾

Tijdens deze korte busrit van en naar het vliegveld veranderden wij eigenlijk in de persoon die Le Corbusier hier beschrijft als de man die opstaat uit zijn luie stoel en naar het raam loopt om het omliggende landschap te bekijken, ofwel de toerist die opstaat uit zijn strandbed langs het zwembad en voorbij de buitenmuur van het hotelcomplex stapt om te zien wat het land nog meer te bieden heeft. Maar deze busrit kwam niet voort uit onze nieuwsgierigheid naar het omliggende landschap, hij was alleen maar nodig om ons van en naar het hotel te bewegen. Met uitzondering van dit korte verblijf in de bus brachten wij de rest van onze vakantie dan ook door binnen de muren van het hotelcomplex. Dit maakt dat wij eigenlijk nooit écht opstonden uit onze luie stoel, dat wij onze passieve toeristenbril eigenlijk nooit écht af deden. Wij waren in Griekenland en Turkije, maar eigenlijk ook niet; we bezochten alleen de façade die de lokale toeristenbranche daar had opgericht. We bezochten zo een buitenwand, en namen er genoeg mee om alleen naar deze muur te kijken, zonder ons af te vragen wat zich daarachter afspeelde. Hierdoor ontbrak

het de landen voor ons toen eigenlijk aan de rest van zijn delen, aan alles wat er voorbij de façade van het all-inclusive resort lag. En deze missende delen zijn nou juist belangrijk, omdat ik denk dat iets pas echt bezocht, gezien en begrepen kan worden als al deze delen worden ervaren. Maar de all-inclusive resorts zijn mijn enige achtergebleven indruk van onze vroegere vakanties naar Griekenland en Turkije; het ‘passieve toeristische kijken’ maakte in mijn kinderlijke optiek van beide landen één groot all-inclusive resort.

Het woord ‘façade’, dat ik hier gebruik om het all-inclusive resort als een buitenwand te omschrijven, verwijst dan ook naar een begrip in de architectuur. Het is een werkzaam deel van een gebouw als een constructie voor mensen om in te wonen en in te werken, om in te sporten en in te slapen, om anderen in te ontmoeten of om je in af te zonderen; het gebouw als een besloten ruimte die mensen in staat stelt om bepaalde activiteiten naar behoeven uit te kunnen voeren. Alle werkzame delen van een gebouw dragen hieraan bij, zo ook de façade. De façade is een gevel, een buitenwand die het aangezicht bepaalt. Deze zet zo de toon voor het uiterlijk van het hele gebouw, en ontvangt als eerste de bezoekers die daarna door de deur stappen en het gebouw betreden. De façade kan zo een verlengstuk zijn van het interieur; een buitenwand die een hint geeft naar wat zich daarachter afspeelt, en bij binnenkomst deze verwachtingen bevestigt. Maar de façade kan in uiterlijk ook erg verschillen van het interieur wat erachter ligt, en zo verwachtingen scheppen die bij binnenkomst worden tegengesproken. En zo heeft de façade, net als het all-inclusive resort, eigenlijk twee potenties: verklikken of achterhouden, voortzetten of omvergoien. Datgene wat voor de toeristen

Bronnenlijst

- *De ziel van de Marionet*, John Gray
- *A Lover’s Discourse*, Roland Barthes
- *Camera Lucida*, Roland Barthes
- *The Craftsman*, Richard Senneth
- *Perspective Drawing for the Theater*, Harry Morgan
- *Dynamics of Drama*, Bernard Beckerman
- *Waarnemingen en Werkelijkheid; Optische Misleidingen in Wetenschap en Kunst*, Herbert Schober en Ingo Rentschler
- *To See and not See*, Lucas Ospina
- *The Death of the Author*, Roland Barthes
- *The Craftie Feeling*, Zadie Smith
- *De Spektakelmaatschappij*, Guy Debord
- *The Emancipated Spectator*, Jacques Ranciere
- *Clothing and Nudity*, Mario Perniola
- *Flatland*, Edwin A. Abbott
- *De Meester van de Afgewende Blik*, Willem Jan Otten
- *Panopticism*, Michel Foucault
- *The Ideas of Le Corbusier, on Architecture and Urban Planning*, Jaques Guiton
- *Kafka’s Architectures; Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*, Ayad B. Rahmani
- *MacGuffin No 2 The Life Of Things, The Window*
- *Archis No 2*, Februari 1995
- *Loos*, August Sarnitz
- <http://theincompleteproject.tumblr.com>
- <http://www.the-aesthetic-of-the-fragment.info>
- *‘N Open Boekje!*, Henk van Deiden

Afbeeldingen:

- *Die Bauelemente BD.1 FENSTER, in Holz und Metall*, Adolf G. Schneck

Colofon

Tekst Laura Grimm
TXT
Gerrit Rietveld Academie
Amsterdam

Ontwerp Fallon Does

2016

Met speciale dank aan
Joke Robaard en Mariëtte Wijne

(1) p. 17 & p. 21; *Kafka’s Architectures; Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Literary Edifice*, Ayad B. Rahmani

buitenwand waarmee hij het interieur, zijn gevoel van verdriet, probeert te verhullen. Deze façade is er zo dus een die in uiterlijk verschilt van het interieur dat erachter schuil gaat.

De trillende lip van Barthes die zijn verdriet met moeite probeert te achterhouden is hier net een wankele façade die zomaar twee kanten op kan vallen, en zijn bril is dan het raam wat verstandhoudingen tussen 'binnen' en 'buiten' uitlokt, of deze nou afgesproken, voorwaardelijk, gewenst of ongepast zijn. Hier staan mensen uiteindelijk niet langer alleen maar om, naast, bij, binnen en buiten de wanden en haar ramen, maar manifesteren deze constructies zich ook in mensen zelf.

binnen de muren van het hotelcomplex beschikbaar wordt gemaakt kan zo een hint geven naar 'het omliggende landschap', of juist verwachtingen scheppen die ervan verschillen. En zo is een façade als bouwkundig element eigenlijk heel onstabiel, een wankel deel van de architectuur dat zomaar twee kanten op kan vallen.

Als het figuurlijke 'all-inclusive resort als een buitenwand' een echt gebouw zou zijn, hoe zou dat er dan uit zien? En hoe zou het dan zijn om zo'n constructie te bezoeken? Allereerst zou ik er dan niet naar binnen kunnen, ik zou dit gebouw daardoor alleen vanaf de drempel kunnen bekijken. Want ik sta dan op die drempel, en waar normaal gesproken een deur zou zitten, zit hier alleen een raam. Een deur is een flexibele bemiddelaar, een deur maakt het mogelijk om een ruimte te betreden, te verlaten, of om hem af te sluiten. Een deur zou mij er dan ook toe in staat stellen om voorbij de façade te stappen om te zien wat zich erachter afspeelt, om voorbij de muren van het all-inclusive resort te lopen en te zien wat het land nog meer te bieden heeft. Een raam is daarentegen alleen een doorkijkgat wat het mogelijk maakt om van buiten naar binnen, of van binnen naar buiten te kijken. Een raam biedt de meeste van ons geen toegang; alleen maar de mogelijkheid om door zijn kader te beschouwen.

Ik zou dan wel mijn neus tegen het glas van dit raam aandrukken om te zien wat zich erachter afspeelt. Ben ik zo toch een actieve toeschouwer? Want ik ben zo eigenlijk de man die opstaat uit zijn luie stoel, de toerist die overeind komt uit zijn strandbed, en naar het raam loopt om zijn blikveld te verbreden en het omliggende landschap te bekijken? Maar dan word ik mij pas echt bewust van mijn positie: ik word ervan weerhouden het gebouw te betreden en alleen toege-

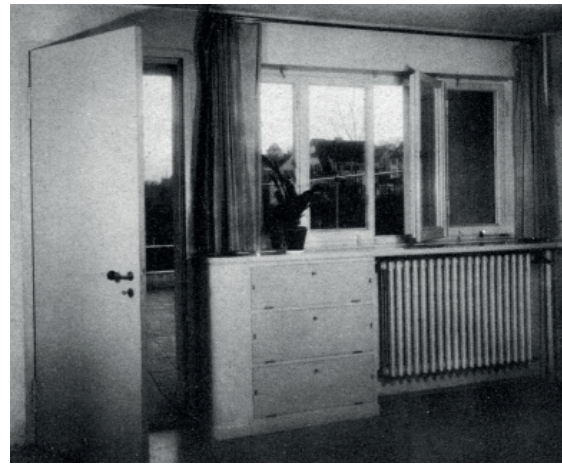
staan om vanaf de drempel te kijken, met mijn zicht beperkt door het kader van het raam. En zo schakel ik dan eigenlijk weer terug, van een actieve naar een passieve toeschouwer.

"What we can see out in the sunlight is always less interesting than what goes on behind the windowpane. In that black or luminous square life lives."

—Charles Baudelaire⁽²⁾

In dit essay wil ik door ramen kijken: niet naar het uitzicht, maar naar het leven dat zich afspeelt achter het kader. Ramen manifesteren zich telkens opnieuw, en deze verschillende situaties kennen telkens weer andere gevolgen voor de mensen die ermee in aanraking komen: telkens andere functies, werkingen, impressies, gewoontes, regels, verwachtingen, misverstanden, emoties en verlangens. Ik wil dan ook niet de ingekaderde, belemmerde blik helemaal ontdoen van zijn lijst. De man kan dan wel opstaan uit zijn luie stoel en naar het raam lopen om zijn zicht te verbreden, maar het kader is er nog steeds. Wel kan ik de gebouwen en zijn ramen met woorden loswrikken uit de fundering, ze ook rondschuiven en mensen dan om, naast, bij, binnen en buiten deze constructies bekijken. Zijn er dan andere gedragsregels, rolverdelingen en gewoontes? En als ik de gebouwen steeds weer losmaak en rond beweeg, worden de constructies die wij vertrouwen en waarmee wij onszelf steeds omringen dan meer en meer een wankele en onstabiele vorm van architectuur?

(2) p. 6; MacGuffin N2 *The Life Of Things, The Window*



het Podium als Schuilplaats

Ik zit in de coulissen van het poppentheater, op een stoel die er speciaal voor mij is neergezet. Deze staat zo ver mogelijk naar opzij, 'zodat je tijdens de voorstelling niet in de weg zit', zegt de poppenspeler. Ze stapt achter het podium vandaan, 'om mensen naar hun stoel te wijzen, en het entreegeld aan te nemen'. Een paar minuten gaan voorbij voordat er weer iemand verschijnt. Dan baant de tweede poppenspeler zich een weg langs mij heen. 'Ik ga vaak voor de voorstelling begint al even achter het podium staan. Ik kan niet zo snel schakelen tussen twee rollen, van gastheer naar acteur. Ik heb een paar minuten nodig om me in te leven in mijn rol'. Ik knik begrijpend op wat hij zegt. Dan dimt het licht in de zaal, en klautert de eerste poppenspeler weer langs mij heen. Haastig begint ze aan de knopjes van de stereo installatie te friemelen. Het geroezemoes in de zaal, duidelijk hoorbaar vanachter het podium, wordt onmiddellijk gesust door het riedeltje dat begint te spelen. De poppenspelers trekken de gordijnen naar opzij, zetten de podiumlampen aan, en openen hiermee het raam van de poppenkast.

Ik bekijk de hele voorstelling vanuit een hoek van waaruit deze eigenlijk niet bekeken hoort te worden, niet van voren, maar van opzij. Het spel verandert als het ware in een soort dwarsdoorsnede. Hier zie ik wat er gebeurt voorbij de façade van de poppenkast, voorbij de buitenmuur zie ik alle bewegende delen. Aldoor draaien en wringen de spelers langs elkaar heen. Ze pakken haastig de verschillende poppen op de juiste momenten, veranderen de muziek en het licht, en hangen talloze decorstukken op in de metalen constructie boven hun hoofd. Zij houden hun armen constant omhoog, zodat de pop binnen het kader van de poppenkast voor het publiek zichtbaar blijft. Behalve als de pop de scène verlaat, dan maken de spelers een ingestudeerde zwaai met hun arm, en laten hem in de hoek van het raam van de poppenkast uit het zicht van de toeschouwers verdwijnen. Attributen vliegen in het rond wanneer de spelers haastig wisselen van decor, van scène of van pop. Van voren gezien verloopt de voorstelling soepel en zuiver, maar van opzij zie ik een chaos ontstaan. En toch is het een plek van discipline. De poppenspelers voeren samen een choreografie uit, van draaien en wringen en van pakken en hangen.

Zodra de voorstelling voorbij is, klinkt er applaus vanuit de zaal en jubelen de toeschouwers vol enthousiasme. Ik schuif mijn stoel alvast opzij, in afwachting van de spelers die weer langs mij heen zullen wringen en vanachter het podium vandaan zullen stappen om het handgeklap in ontvangst te nemen. Maar mijn gebaar is tevergeefs. De spelers slaan dit scenario over, en beginnen direct de rommel die tijdens de voorstelling is ontstaan op te ruimen. Ik bekijk deze ongebruikelijke situatie vol verbazing. De poppenspelers houden zich een tijd lang schuil, en komen pas van achter het podium van-

de Choreografie van het Wonen

Door de ramen van hun rijtjeshuizen kan ik de mensen naar hun televisiescherm zien kijken, ze baden in het blauwe schijnsel dat straalt vanuit hun plasmascherm, als in het schijnsel van een opkomende zon. Ze kijken allemaal naar hun eigen scherm, maar ze delen hetzelfde uitzicht. Ze aanschouwen afzonderlijk, maar zijn verenigd in wat ze zien, haast als een soort "gezamenlijk geïsoleerde individuen".⁽¹⁷⁾ De interactie met anderen is voor hen op dat moment niet nodig, de kijkers van de televisie kunnen morgen wel met anderen praten over het uitzicht wat ze afzonderlijk hebben gedeeld. Zelfs binnenshuis maakt het beeldscherm het mogelijk voor de inwoners om directe interactie te vermijden. Hun ogen zijn dan allemaal gefixeerd op een eigen beeldscherm, hun lichamen delen de fysieke ruimte, maar hun hoofden zijn ergens anders. De choreografie van de poppenspelers die om elkaar heen draaien en wringen in het gebouw van de poppenkast wordt in dit geval een choreografie van het wonen, waarbij de inwoners van het huis langs elkaar heen leven. De televisie dient hier als een soort collectieve verrekijker, als een optisch instrument om dezelfde dingen van veraf te kunnen bekijken. Wij zijn zo samen in wat wij zien, en toch houdt het televisiescherm de ander op afstand.

"In a way, every window has inherent in it the capacity for the telescopic, not only in the sense of allowing the person behind the window the ability to see distant scenes, but also that of keeping at an arm's length the scene itself. And not only that, but unlike the door, the window does not impress upon those who access people through it the need to subsequently get up and talk to those

people; it is the ultimate voyeuristic devise that allows one to both view, and hide behind that view."⁽¹⁸⁾

Dan stuit ik weer op een tekst van Roland Barthes, uit zijn boek *A Lover's Discourse* (1977) waar hij het gebruik van een donkere zonnebril beschrijft. Hier gebruikt hij de bril, net als het eerder beschreven raam, niet langer als een optisch instrument om iets te kunnen zien, maar als een hulpmiddel om anderen op afstand te houden en tegelijkertijd door ze benaderd te worden.

"Let us suppose that I have wept, on account of some incident of which the other has not even become aware, and that, so this cannot be seen, I put on dark glasses to mask my swollen eyes; a fine example of denial, to darken the sight in order not to be seen. The intention of this gesture is a calculated one; I want to keep the moral advantage of stoicism, of dignity, and at the same time, contradictorily, I want to provoke the tender question; "but what's the matter with you?" I want to be both pathetic and admirable."⁽¹⁹⁾

Ook wordt het woord 'façade' hier wederom interessant. Zo verwijst het in de architectuur naar de buitenwand van een gebouw, maar kan het ook duiden op menselijk gedrag, op het aannemen van een bepaald uiterlijk of een bepaalde houding waarmee je iets anders probeert te verbergen, zoals een gezichtsuitdrukking die totaal verschilt van de achterliggende emotie. Roland Barthes beschrijft in zijn tekst dan ook dat hij zijn opgezwollen, huilerige ogen probeert te verbergen voor anderen met een donkere zonnebril, zodat zij hem niet voor zijn verdriet zullen veroordelen. De bril wordt hier zo een deel van het gezicht als een façade, een

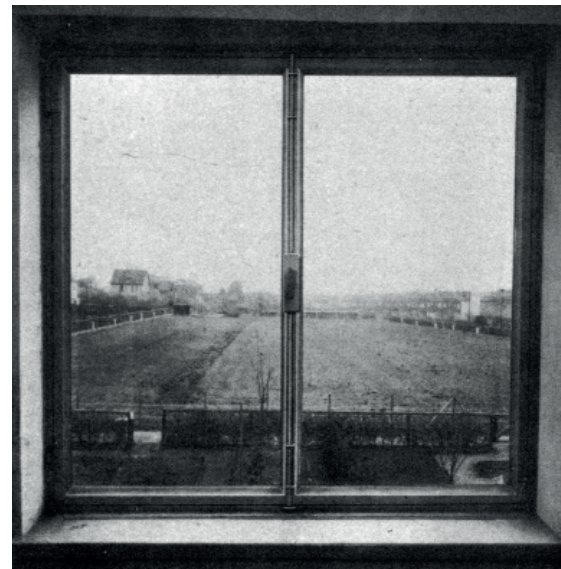
(17) p. 123; *De Spektakelmaatschappij*, Guy Debord / (18) p. 17; *Kafka's Architectures; Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*, Ayad B. Rahmani / (19) p. 43; *A Lover's Discourse*, Roland Barthes

In het boek *Camera Lucida*, 1980 beschrijft Roland Barthes hier het verschil tussen de omlijsting van een foto en die van een televisiescherm. De blokvormige beelden van de televisie zijn dan ook maar een “fragmentarische glimp van een eigenlijke situatie”⁽¹⁵⁾ De man of vrouw die op het scherm verschijnt, verdwijnt weer uit het zicht en leeft verder. Of het nou gaat om het nieuws, om een tekenfilm of een serie. Het televisiescherm is vierkant, en alles wat zichtbaar is binnen dit vierkant heeft een onzichtbare omgeving. Want is het dan niet zo dat het televisiescherm ons maar een deel van de situatie laat zien? En dat het residu van deze situatie door de omlijsting buiten beschouwing wordt gelaten? Het raam van de poppenkast, het raam van het rijtjes-huis, en het raam van de televisie, ze zijn allemaal gemaakt om iets te kunnen zien, maar onttrekken eigenlijk tegelijkertijd de omringende wereld van zijn waarneembare beelden aan het zicht.

“Early on, we supplemented the few real openings we had in our walls with artificial ones; first tapestries, then paintings, and now the bulky consoles of the first television sets. The interior has always pivoted on the opening; the view out. Where windows could not be made, we made our own views. This long history led, finally, from television sets to computer screens – the flat high definition screen that now dominates our rooms. This innocent screen appeared to be, like all its primitive ancestors, a view out; in some ways the best and most realistic artificial window we have ever known.”⁽¹⁶⁾

En zo is het televisiescherm voor ons eigenlijk als een raam met uitzicht op de hele wereld. Een computerscherm vind ik meer vergelijkbaar met een deur. Want de

houding die wij aannemen ten opzichte van een computer is in zekere zin actief, over het toetsenbord gebogen, scrollend en typend, slepend en zoomend, bepalen wij tot op zekere hoogte wat wij te zien krijgen. Wij krijgen hiermee, vergelijkbaar met de eigenschappen van een deur, de mogelijkheid om de ruimte die wij binnen het computerscherm innemen zelf te bepalen. Het televisietoestel vind ik daarom meer te vergelijken met een raam. Achterover geleund in een luie stoel bekijken wij het televisiescherm van veraf, met de afstandbediening als onze enige invloed op het zichtbare beeld. De kijker kan niet scrollen en typen, slepen en zoomen, zij kunnen alleen maar schakelen tussen de kanalen, en nemen verder genoeg met de beperkte selectie van zichtbare beelden op het televisiescherm.



(15) p. 62; *Dynamics of Drama*, Bernard Beckerman / (16) p. 106–107; MacGuffin N2 *The Life Of Things, The Window*

daan wanneer het applaus en gejubel volledig gedempt zijn, en het publiek de zaal begint te verlaten.

Hier zie ik de poppenkast als een gebouw; het heeft een ‘binnen’ en een ‘buiten’, een ‘raam’, en er kunnen mensen ‘in’ en ‘uit’. Het is een constructie met allerlei functies en werkingen, maar de dienst die het verleent is toch wel anders dan die van de meeste andere gebouwen. Want gebouwen dienen onder andere voor het comfort en gemak van mensen, om ze te herbergen, te beschermen tegen buiten, en om er binnen een warme en veilige omgeving te verzorgen. Maar de poppenkast als gebouw is daarom heel anders; het is er niet comfortabel, maar juist krap, het biedt alleen beschutting aan de poppenspeler en laat het publiek zo eigenlijk buiten staan. Maar gelukkig heeft de poppenkast nog een andere ongewone eigenschap: het is een ruimte in een ruimte, een gebouw dat zich bevindt in een ander gebouw, een afgesloten perceel in een kamer. Zo beschermen de buitenste muren van de poppenkast ook niet tegen de elementen van buitenaf, want zij staan niet buiten. Het publiek zit dus wel binnen, al dan niet in het afgesloten perceel van de kamer, maar wel binnen de muren van de gehele ruimte.

“Een eerlijk gebouw is een gebouw dat er van buiten uit ziet zoals het van binnen gemaakt is.”⁽³⁾ Dit is wat de Engelse architect Isaac Ware beschrijft zijn *Complete Body of Architecture* (1756). Zo vindt hij dat een ‘eerlijk gebouw’ zijn materialiteit niet mag verhullen. Als voorbeeld noemt hij het woonhuis met bakstenen muren, en dat het hier misdadig zou zijn om de deze te bedekken met een ander materiaal. In zijn *Complete Body of Architecture* benoemt Ware stucco dan ook als de tegenhanger van de eerlijke baksteen. Want volgens Ware is stucco een mis-

(3) p. 138; *The Craftsman*, Richard Senneth / (4) p. 139; *The Craftsman*, Richard Senneth

leidend materiaal. Hij beschrijft de verschillende gebruiken van stucco, “how to mount cupids cast in glassis over the door frame of a room, how inexpensively to simulate a grotto filled with porpoises and water nymphs by painting on waterproof stucco, and how to tint and vein a polished stucco window frame so that it looks like Carrera marble”.⁽⁴⁾ Zo laat stucco zich in elke vorm omgieten: van pilaren uit de Griekse oudheid tot ornamenten uit de barok. Stucco meet zich moeiteloos een ander uiterlijk aan, laat zich in elk tijdperk en elke bouwstijl verwerken, en past zich zo onbekommerd aan aan elke omstandigheid.

In het kader van Ware’s bewering over ‘de eerlijke baksteen’ en ‘het eerlijke gebouw dat er vanbuiten uit ziet zoals het vanbinnen gemaakt is’, is de poppenkast heel interessant. Want de poppenkast verhuult dan wel niet zijn materialiteit, maar het bedekt wel een hoop andere zaken. Eigenlijk is dit best te vergelijken met het eerder beschreven all-inclusive resort als een buitenwand die bepaalde verwachtingen en indrukken schept; want de poppenkast is een bouwwerk van platte decorstukken, planken en gordijnen die een complete wereld suggereren. Van binnen is de ruimte van de poppenkast krap, haast benauwd, smal en langwerpig. De poppenspelers moeten er langs elkaar heen wringen en draaien. Maar van buiten lijkt de ‘gesuggereerde wereld’ ver voorbij de fysieke ruimte van de poppenkast te spannen. De suggestie is dan dat de zichtbare voorstelling binnen het raam van de poppenkast slechts een klein deel is van de ‘volledige wereld’ waarin de poppen leven. Deze wereld is niet krap, benauwd, smal en langwerpig. Deze ruimte is juist onbeperkt, want hij bestaat alleen in het hoofd van de toeschouwers. Deze ‘gesuggereerde denkbeeldige wereld’ veranderd de krappe,

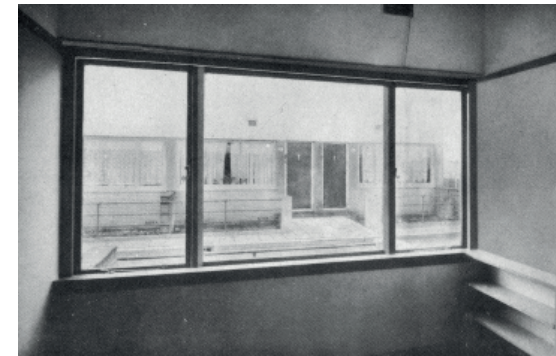
benauwde, smalle en langwerpige ruimte binnen de poppenkast in een grenzeloze ruimte, die veel verder spant dan eigenlijk echt gemeten kan worden.

Deze ‘denkbeeldige ruimte’ maakt van de poppenkast als een fysiek bouwwerk een soort doorgeefluik, een weg met eenrichtingsverkeer van de ‘gesuggereerde’ naar de werkelijke wereld. Anderzijds is het juist weer een scheidingswand tussen het publiek en de werkelijkheid van de voorstelling, als een schutting in de tuin van het theater. En verborgen achter deze wand zit de poppenspeler. Dit maakt van de poppenkast zo dan eigenlijk een schuilplaats, een gebouw als herbergend oord waar de poppenspeler zijn toevlucht kan zoeken. Want een schuilplaats is een afgesloten dimensie, een verstopt fragment van de samenleving. Rijtjeshuizen, flatgebouwen, vrijstaande villa’s en woonboten; zij vormen een samenhangend geheel, en maken deel uit van een systeem van huisnummers en postcodes en straatnamen. Maar de schuilplaats doet hier niet aan mee. Het is een anonieme locatie, een plek die geen deel uitmaakt van de omgeving. De schuilplaats bevindt zich onder de radar van de samenleving, en herbergt mensen die hier ook geen deel van uit willen of kunnen maken.

Zo herbergt ook de poppenkast de poppenspeler, die even geen zichtbaar deel uit kan maken van de rest van de mensen in de ruimte. De poppenspeler zit dus eigenlijk verstopt, en de poppenkast is zijn schuilplaats. Hij zit er soms gehurkt, staat er gestrekt of voorover gebogen. Hij is de acteur, maar hij kan niet worden bekeken. Maar ondanks dat hij verstopt is, weet het publiek toch wel dat hij daar zit. In *A Lover’s Discourse*, 1977 zegt Roland Barthes dat “Hiding must be seen: I want you to know that I am hiding something from you, that is

the active paradox I must resolve; at one and the same time I must be known and not known”.⁽⁵⁾ De beschreven paradox is eigenlijk ook die van de poppenspeler; de poppenkast verhuult zo dan wel de poppenspeler, plaatst hem uit het zicht, maar niet uit het hoofd van de toeschouwers.

In het poppentheater zijn de verhoudingen en rolverdelingen tussen mensen zo eigenlijk heel ongebruikelijk. Maar deze zijn misschien wel te verklaren. In het boek *The Craftsman*, 2008 beschrijft Richard Senneth dat het woord ‘theater’ afkomstig is van het Griekse woord “Theatron”, wat ‘plek voor het zien’ betekent.⁽⁶⁾ Want het Griekse ‘theatron’ was een soort panorama, waar het podium was omringd met een cirkelvormige tribune. Zo ontging er bijna niets aan het zicht van de Griekse toeschouwers. Maar in het poppentheater valt in die zin eigenlijk weinig te zien, want de constructie van de poppenkast, in tegenstelling tot die van het ‘theatron’, onttrekt juist een hoop aan de blik van het publiek. Maar het lijkt wel alsof de toeschouwers van de poppenkast dit helemaal niet erg vinden; misschien vormt de belofte van ‘het theatron als een plek voor het zien’ zo juist wel een voorwaarde tussen het publiek en degenen die de voorstelling geven: ‘hier krijg je iets te zien, een voorstelling, een tafereel!’ En deze belofte zorgt er dan misschien wel voor dat het publiek de voorstelling niet constant bevraagt, en bovendien genoeg neemt met het zichtbare deel dat zich afspeelt binnen het raam van de poppenkast. Zo lijkt het alsof het publiek en degenen die de voorstelling verzorgen een stilzwijgende overeenkomst met elkaar hebben. De verhoudingen tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ in het gebouw van de poppenkast gaan misschien dan ook vooral over een soort symbolische contracten en verstandhoudingen tussen het publiek en de pop-



een Raam met uitzicht op de hele Wereld

Anders dan bij het rijtjeshuis is het raam van een poppenkast juist bedoeld om door naar binnen te kijken. Het is de enige opening van de gesloten constructie, en de ogen van de toeschouwer worden hier dan ook haast automatisch naartoe getrokken. De toeschouwers zijn hier dan eigenlijk nieuwsgierige voorbijgangers die voor het huis van de pop langs lopen, en ze turen dan door het raam van de poppenkast om te zien wat zich daar afspeelt. Dit huis, het podium, nodigt uit om er juist alleen maar door het raam te kijken. De gordijnen zijn open en de lichten zijn aan.

Zo is de poppenkast een gebouw met maar één raam, en dit ene raam biedt het publiek zicht op een deel van zijn werking. Dit zichtbare deel wordt, door zijn ingekaderde toestand, eigenlijk verdraaid tot iets heel anders dan wat het in werkelijkheid is. Zo is een arm verpakt in een stuk stof met daarop een houten kop binnen het raam van de poppenkast de koning van een heel koninkrijk. De poppenkast heeft zo eigenlijk een tweezijdige werking: het verhuult sommige delen, en vertoont juist weer andere. Het stelt een deel van de werkelijkheid zichtbaar ter beschikking, en de toeschouwers nemen op hun beurt genoeg met alleen dit

zichtbare deel. Het raam van de poppenkast maakt zo de stilzwijgende afspraak tussen het publiek en degenen die de voorstelling geven mogelijk: het raam biedt de toeschouwers geen zicht op de achterliggende werking, maar wel de mogelijkheid om het resultaat van deze werking door het raam van de poppenkast te bekijken.

En zo is het resultaat van deze werking, wat zichtbaar is binnen het raam, nu de voorstelling. Het raam omlijst deze voorstelling, en de voorstelling hint op haar beurt aldoor naar een bestaan buiten dit raam om, naar de eerder beschreven ‘denkbeeldige gesuggereerde wereld’. Het gaat hier vooral om een balans tussen zien en niet zien, want iets wat maar deels zichtbaar is heeft doorgaans een onzichtbaar gedeelte. De poppenkast put hierdoor veel kracht uit zijn onzichtbare delen. De poppen bewegen het raam van de poppenkast in en uit, het publiek kan ze zien en dan weer niet zien, de poppen leven binnen en buiten de zichtbare voorstelling. Het publiek ziet de ‘gesuggereerde omliggende wereld’ niet, ze zien alleen de delen die zichtbaar zijn binnen het raam van de poppenkast. Net zoals je door het verlichte raam van een rijtjeshuis naar binnen zou kijken, je ziet dan alleen de situatie binnen het raamwerk op dat moment. De inwoners hebben een leven voorbij de omlijsting van het raam van hun rijtjeshuis. Wat zich binnen het raamwerk afspeelt op het moment dat de nieuwsgierige voorbijganger naar binnen kijkt is alleen maar een momentopname.

“The cinema has a power which at first glance the photograph does not have; the screen is not a frame, but a hideout. The man or woman who emerges from it continues living. A blind field constantly doubles our partial vision.”⁽¹⁴⁾

(5) p. 42; *A Lover’s Discourse*, Roland Barthes *Intricate* / (6) p. 124; *The Craftsman*, Richard Senneth

(14) p. 57; *Camera Lucida*, Roland Barthes

het Interieur is een Podium met Meubels als Rekwisieten

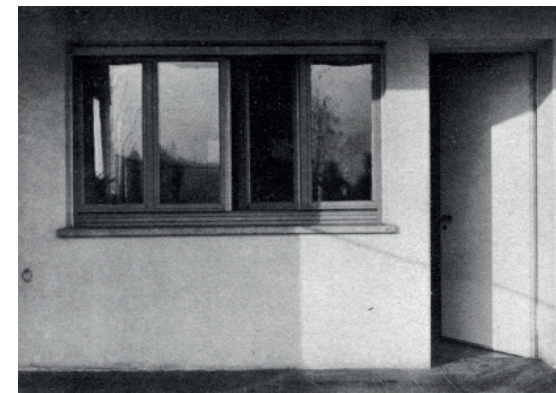
“Bentham’s Panopticon Prison Facility is the architectural figure of this composition. At the periphery, an annular building; at the centre, a tower; this tower is pierced with the wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheral building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the watchtower; the other, on the outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. (...) By the effect of backlighting, one can observe from the watchtower, standing out precisely against the light, the small captive shadows in the cells of the periphery. They are like so many cages, so many small theaters, in which each prisoner is alone, perfectly individualized and constantly visible. The panoptic mechanism arranges spatial unities that make it possible to see constantly and to recognize immediately. In short, it reverses the principle of the dungeon; or rather of it’s three functions – to enclose, to deprive of light and to hide – it preserves only the first and eliminates the other two.” ⁽¹¹⁾

Dit ontwerp voor een gevangenis zorgt ervoor dat de gevangen in het Panopticon zich stukken beter zouden moeten gedragen dan die in andere gevangenissen. Zij handelen dan namelijk naar de mogelijkheid dat zij misschien bekeken worden. Deze gevangenis wordt dan ook beschouwd als een metafoor voor de moderne stad, “where every citizen is his or her own policeman. Force becomes unnecessary because the state creates it’s own obedient citizenry. Always available for judgement, all their eyes turn on

themselves”.⁽¹²⁾ De inwoners van een stad gedragen zich dan ook naar een bepaalde maatstaf: naar die van de gedomesticeerde mens. Geen barbaarse, maar een gesofisticeerde samenleving, waar goed gedrag een preventieve maatregel is om oordeel en straf te voorkomen.

Dit geldt misschien ook wel voor de inwoners van een rijtjeshuis. Zij zullen dan ook niet snel naakt in de huiskamer rondlopen met de gordijnen open en de lichten aan, want ze handelen naar de mogelijkheid dat ze misschien worden bekeken. Ze poseren zo eigenlijk aldoor, nemen bepaalde houdingen aan om zo niet slecht veroordeeld te worden door eventuele voorbijgangers. Misschien sijpelt dit gedrag zelfs wel door in andere aspecten van hun woongedrag. Hoe ziet mijn huis eruit? Is het rommelig, dan oordelen de voorbijgangers die naar binnen kijken misschien over mij. Maar als ik veel boeken in de open boekenkast zet, dan denken zij misschien dat ik een intellectueel figuur ben. Zo zouden de inwoners van een rijtjeshuis hun woonkamer in kunnen richten met meubels om zo “hun eigen decor scheppen”⁽¹³⁾: een decor waarvan zij denken dat het hen op een goede manier representeert. Het interieur verandert hiermee haast in een podium, en de meubels in rekwisieten. Er is dan wel een stilzwijgende overeenkomst tussen de inwoners en de passanten, maar de bewoners gedragen zich misschien toch naar de mogelijkheid dat voorbijgangers bij ze naar binnen kijken.

penspelers; zij gaan beiden akkoord met bepaalde zaken, om zo het een en ander te laten gebeuren.



de Stilzwijgende Overeenkomst van het Rijtjeshuis

“What we can put in a room, and the relationships we organize there – the distance and nearness of things, the barriers or occlusions, the opening out, the placement of what we love most – suits us. The private interior, where we feel ‘at home’ is the space of composition for the self, and sometimes the family. (...) To compose oneself is a fundamental human need; to put ourselves together, to become presentable, to have something to present. The interior is the space of composition, it is where we go to collect ourselves, to author our own subjectivity.” ⁽⁷⁾

Net zo als de poppenkast voor de poppenspeler is het huis voor de bewoner een plek om zich in te herbergen. Het is een plek waar je je tijdelijk in terug kan trekken, waar je je veilig en thuis in voelt om vervolgens weer terug de buitenwereld in te stappen. Binnen is er een interieur, als een comfortabele omgeving die is ingericht naar de smaak van de bewoner. Of dit nu hip is of klassiek, vintage of modern, rommelig of netjes: het interieur is gemaakt door en voor zijn bewoner. Maar buiten is dit niet het geval. Het is er dan wel gemaakt voor mensen, want een stad is wel zo ingericht dat het praktisch is voor mensen om zich erin te rond bewegen en om erin te functioneren. Maar de stad is niet gemaakt voor het individu: hij is gemaakt voor de massa. Een gegeneraliseerde opvatting van comfort en gemak wordt hier toegepast op het stadsbeeld, terwijl het interieur alleen de inwoner hoeft te behagen. Het interieur bestaat voor zijn bewoner. Hier kan de bewoner zichzelf bij elkaar rapen en zichzelf ‘composeren’, hier kan hij zich klaarmaken en voorbereiden om

(11) p. 1; *Panopticism* (excerpt from *Discipline and Punish*, 1975), Michel Foucault / (12) p. 72; MacGuffin N2 *The Life Of Things, The Window* / (13) p. 122; *De Spektakelmaatschappij*, Guy Debord

(7) p. 103 & p. 106; MacGuffin N2 *The Life Of Things, The Window*

zijn huis uit te lopen en de buitenwereld in te stappen.

“The term ‘fragments’ seems to me to be adequate to depict the situation of the modern city, the architecture and society. In its physical meaning – broken things, mutilated elements – or in its general meaning – part of a complete drawing which then lost – it is beyond doubt that the fragments belong to architecture; and they belong to it almost as constructive elements. This is perhaps the big dream of the great civil architecture; it is not the harmony in discord, but the beautiful and tidy city thanks to the wealth and variety of its places. It is because of this that I also believe in the future city as one in which the fragments of something broken in its origin are rearranged.”⁽⁸⁾

De huizen waar wij onszelf in Nederland in ‘composeren’ staan haaks tegenover deze beschreven ‘schoonheid van een stad, in zijn rijkdom en verscheidenheid aan gebouwen’. Nederland, met zijn platgeslagen landschap; een vlak stuk grond vol rijthuisen. Uniforme reeksen van eentonige gehelen, een plek waar het aan alle verscheidenheid lijkt te ontbreken. Het is een moerasland gebouwd op palen, waar het zeegruijs tegen de dijk aanslibt om vervolgens weer terug in de zee te spoelen. Net zoals het zeegruijs spoelen ook de huizen in Nederland aan, alsmaar dichter op elkaar, zij klonteren samen in huizenblokken.

Deze monotone huizenblokken rollen rij na rij over het Nederlandse landschap, met hun eentonige buitenwanden die een grote verscheidenheid aan kleine situaties herbergen. Dit is wat er zich binnenshuis afspeelt; hier wordt geleefd. Voorbij de uniforme façades zijn er allemaal unieke assemblages van het leven, van

allerlei soorten mensen, van meubels en van smaak, van banen en gebruiken. Elk huishouden is hier als een wereld op zichzelf die schuilgaat achter het eentonige aangezicht van een rijthuis.

Je kunt voorbij de façades van de rijthuisen kijken en zien wat zich erachter afspeelt, want ze hebben grote ramen. Vooral 's avonds wanneer het donker is wordt het er goed zichtbaar. Nederlanders hebben dan graag de lichten aan en hun gordijnen open. Zo hebben deze ramen dan eigenlijk de werking van een “winkel etalage, met maar één fel verlicht sierraad”⁽⁹⁾ en dit felle schijnsel lijkt dan de aandacht te willen trekken van een ieder die er voorbij loopt. De blik van de nieuwsgierige voorbijganger glijdt dan ook voorbij de buitenwand door het raam, en betreedt zo het interieur om een glimp op te vangen van wat zich er binnen afspeelt. Maar wacht, dat is niet de bedoeling, denkt de inwoner van het rijthuis dan. Ik heb dan wel mijn lichten aan, en mijn gordijnen open, maar wij Nederlanders hebben een stilzwijgende afspraak met elkaar: het is niet netjes om door het raam van een rijthuis naar binnen te kijken!

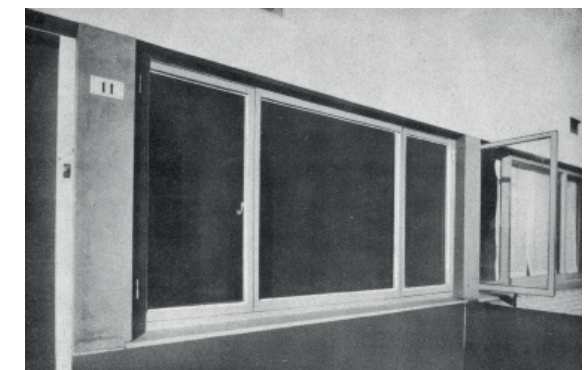
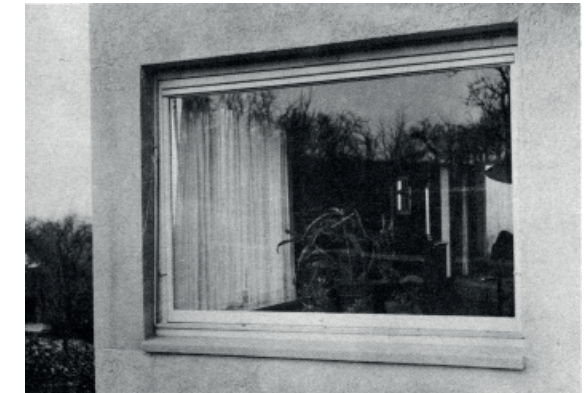
Adolf Loos (1870–1933), een Oostenrijkse architect die zich veel bezighield met het binnen en buiten van de architectuur, met de façade en het interieur en de verhoudingen daartussen, zegt hierover het volgende:

“During the fledging industrial class of the 1920’s and 1930’s, it was critical that the interior remains discrete from the exterior, and that the bourgeois household does not make eye-contact with the public. That contact might destabilize the power relations between the two, stirring up disagreeable judgements. “We should build a style”, says Loos, “that shuts out the outer

world. The house should be discrete on the outside; its entire richness should be disclosed on the inside”. To protest against the flow of errant gazes, Loos often either scattered his window across the facade favoring the blank surface over the punctured wall, or attached a small balcony right outside the window / door element to abort angular visual exchanges between house and street.”⁽¹⁰⁾

Loos lijkt hier op zoek te zijn naar een manier om buiten en binnen van elkaar te scheiden. Zowel in de zin van de architectuur, de façade als een deel van de woning die losstaat van het interieur, als in de interactie tussen voorbijgangers en inwoners door middel van het raam, een relatie waarvan hij haast lijkt te willen dat deze niet zou bestaan. Het raam van het huis is hier dan ook niet langer neutraal. Het dient hier niet langer alleen de inwoner, zoals de rest van het interieur dat wel doet, maar betreft nu ook de voorbijgangers. Het raam veroorzaakt hier haast een bepaald soort machtsverhouding tussen binnen en buiten, namelijk de mogelijkheid tot het eenzijdig oordelen. Zo kan ik 's avonds langs een rijthuis lopen, er naar binnen kijken en bij mezelf denken: goh, wat hebben die mensen een rommelig huis. Ze hebben wel een hele hoop boeken in die grote open boekenkast. Het zullen wel intellectuelen zijn, die zijn altijd warrig en rommelig. En zo snel kan dat dan gaan. In een vluchtige voorbijgaande blik is het leven van de inwoners van een huis in een doosje geduwd door de nieuwsgierige passant. Maar het veroordelen kan natuurlijk wel wederzijds gebeuren, want de inwoners van het huis werpen ook blikken door hun raam naar buiten, en oordelen zo ook over de voorbijgangers. Deze machtsverhoudingen tussen binnen en buiten, die zich uitend in het

vluchtig veroordelen, moeten vast invloed hebben op het gedrag van zowel de inwoners van het rijthuis als dat van de de voorbijgangers. Zouden zij zich anders gedragen, omdat zij weten dat zij misschien worden bekeken?



(8) <http://theincompleteproject.tumblr.com> – The Intrigue of Indeterminate Systems (Part I) / (9) p. 41; *Camera Lucida*, Roland Barthes

(10) p. 17; *Kafka's Architectures; Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*, Ayad B. Rahmani