

EMILIE GOMART

# Theorie

Etnografisch onderzoek bij het Office for Metropolitan Architecture (OMA) had mij aanvankelijk niet noodzakelijk een interessante keuze geleken. Anno 2002 was in wetenschaps- en technologiestudies het documenteren van ontwerpprocessen allerm minst *hot*<sup>1</sup>: theoretische transformatie was destijds het voorrecht aan het worden van analytici die juist bereid waren de werkplaatsen en laboratoria te verlaten. De dag van mijn sollicitatiegesprek werd mij duidelijk dat ik *mezelf* niet tegen transformatie zou kunnen beschermen – wellicht door de opmerking van de architect dat er in het Office op dat moment, een maandagochtend om tien uur, evenveel mensen aan het werk waren als om twee uur op een zondagnacht. Ik werd aangenomen als onderzoeker bij AMO, de ‘denktank’ van OMA, om te werken met teams van grafisch geschoolde ontwerpers aan ‘boeken’ die door OMA werden uitgegeven in het kader van bouwprojecten. Gedurende twee jaar leverde ik een bijdrage aan commerciële folders die wedstrijdinzendingen moesten vergezellen, aan analyses van stedelijke plannen voor gemeentelijke overheden (in China), presentaties voor museumtentoonstellingen ... Met een verwrongen grijns achter mijn eenzame computerscherm, dan wel in het holst van de nacht met teamleden gebogen over ‘dummy’s’, met een slechte adem en dito humeur, om alles af te krijgen voor de evaluatie met Rem Koolhaas de volgende ochtend, voelde ik mij (op goede dagen) niet anders dan mijn collega’s: we waren machiavellistische knechten, egoïstische radertjes in het grote Office-apparaat, met elkaar concurrerend om de praktijk waaraan wij deelnamen op actieve wijze te *duiden*, van betekenis te *voorzien*. Een ding stond vast: ik was niet meer de etnograaf die ik geweest was – iemand die een stille afstand bewaarde tot de geobserveerde praktijk, die haar ‘van bovenaf’ waarnam, om conclusies te kunnen formuleren en onder het mom van ‘neutraliteit’ het laatste woord had ... In de luwtes tussen jachtige perioden van hard werken probeerde ik me ook te herinneren dat mijn oorspronkelijke doel was om verslag te doen van deze praktijk, waarin voor mij zoveel op het spel stond. Deze praktijk was zo voor mij *onvermijdelijk* interessant geworden.

Het verlies van afstand was de voorwaarde voor de schokervaringen die ik nu pas kan beginnen te beschrijven. Nu de noodzakelijke voorwaarden voor afstand weer zijn hersteld, zittend achter het met aantekeningen en foto’s bezaaide bureau op mijn kamer aan de universiteit, besef ik dat OMA voor mij iets duidelijk heeft gemaakt over de praktijk van het ‘verslag doen’ en van theoretische interpretatie. Het enige wat ik hier wil doen is een OMA-project samenvatten en een aantal complicaties aanwijzen waarmee de taak van etnografische interpretatie al bij zo’n kleine samenvatting geconfronteerd wordt ... theoretiseer *dit!*

95

## Arsenale

Het werk aan de bijdrage van Koolhaas aan de Kunstbiënnale van Venetië 2005 begon in februari 2005. Bij het begin van het project zei een architect: 'Eerst moet je ontdekken wat Rem wil ... en dan kun je een analyse ontwikkelen ter ondersteuning van zijn betoog.' Verstandig advies, zeker voor wie vertrouwd is met de constructivistische verhalen over de rol van de laboratoriumdirecteur.<sup>2</sup> Maar zo ging het niet ... tot een paar dagen voor de opening weigerde Koolhaas om de opdracht te focussen. Vier maanden lang beschikten wij slechts over drie ideeën om mee te werken: de bijdrage zal bestaan uit een reeks affiches die worden opgehangen in de ruimte van het Arsenale waar het afval en de decoratieve overblijfselen van eerdere expositieën niet zullen worden opgeruimd; het aantal affiches zal overeenkomen met het aantal 'punten' in het betoog; de presentatie, die op gepaste wijze plaatsvindt in een oude opslagplaats, zal iets te maken hebben met bewaren en behoud, een onderwerp dat het Office in menig eerder project zowel had verdedigd als aangevochten. In de eigen werkplaats ontwikkelde het team talloze, veelal tegenstrijdige opstellingen: modellen van het Arsenale; proefmodellen van affiches op ware schaal; behang dat bestond uit *picks*, favoriete beelden afkomstig uit eerdere projectboeken; korte passages uit Rems lezingen; diagrammen die te maken 'punten' opsommen ... Na een paar maanden ontstonden rond deze modellen allianties tussen teamleden, en een paar zinnen over 'waar het project over zou kunnen gaan' bekliefden. Vanaf het begin en gedurende vrijwel het hele project was er dus geen structurerende 'grondgedachte', maar wel veel papier, schuimrubber, gekleurde inkt en een paar voorlopige 'punten'.

*Gewoonte 1:* Sinds het werk van Jack Goody<sup>3</sup> zijn etnografen gewend geraakt cognitieve vermogens te beschouwen als een attribuut, niet van afzonderlijke individuen, maar van een omvattend heterogeen netwerk van mensen en dingen. De kapitein bestuurt het schip niet – dat doen zijn instrumenten, berekeningen, matrozen, communicatieapparaten.<sup>4</sup> Er is dus weinig verrassends aan het feit dat het vermogen om te ontwerpen niet volledig bij Koolhaas ligt, maar gedistribueerd is over een sociomateriële configuratie.<sup>5</sup>

Maar wat is precies 'het ontwerp' dat dit netwerk tot doel heeft te genereren? Klassieke etnografieën over ontwerpen beschrijven het ontwerpproces als de trage vervaardiging van een samenhangend geheel.<sup>6</sup> In het goede ontwerp kunnen beeld en uitleg niet van elkaar worden losgescheurd. Bestaat het ontwerp uit verschillende elementen, uit vormen en woorden, dan dienen zij op hechte wijze te worden gesystematiseerd. Albena Yaneva heeft echter beschreven hoe, in het geval van de architecturale projecten van OMA, *alternatieve* modellen worden getransporteerd naar verschillende bestemmingen waar ze vervolgens hetzelfde project vertegenwoordigen: het ontwerp, schrijft zij, is geen systeem maar een 'verzameling'<sup>7</sup> – een term die eigenlijk nog te veel suggereert wat betreft de interne verhoudingen tussen de betrokken elementen. Zo is ook het Biënnaleproject ongearticuleerd en onsamenhangend. Waarom ver-

wachten wij van ontwerpen dat zij samenhangend zijn – of samenhang beogen? Waarom zijn wij geneigd ontwerpen die dat niet zijn te veroordelen, door ze ‘gefragmenteerd’, ‘mystificerend’, ‘cynisch’ te noemen? Heeft deze veronderstelling mogelijk iets te maken met de veronderstellingen van sociale wetenschappers over hun eigen object en hoe dit met het oog op verklaring beschrijfbaar moet worden gemaakt?<sup>8</sup> Culturele systemen, de samenleving, vertogen, paradigma's, verhalen, raamwerken – allemaal ‘systemen’ – worden wel beschouwd als etnografische objecten. Als zodanig zijn zij, net als het kantiaanse object dat volledig gescheiden is van het kennende subject en toch op een of andere manier is ‘geformatteerd’ om ‘kenbaar’ te zijn, reeds ‘toegespits’ op interpretatie. Maar als OMA-ontwerpen geen systemen zijn, hoe dienen wij dan de beelden te ‘interpreteren’ die er deel van uitmaken? Kunnen we toestaan dat ze desalniettemin op een of andere manier ‘geladen’ zijn met ‘uitleg’ of ‘analyse’ (ook al zijn dit niet de juiste termen) en kunnen we ze beschrijven? Moeten wij stellen dat praktijken met ‘onsamenhangende’ relaties tussen vorm/idee of teken/betekenaar ‘betekenisloos’ zijn – of verraadt deze kritiek slechts nostalgie naar een bepaalde modernistische manier van denken?

Na twee maanden heeft het team uiteindelijk een eerste ontmoeting met Koolhaas. De discussie concentreert zich op juist deze vragen naar de relatie tussen vorm (of, in het geval van de Biënnale, beeld) en wat ontwerpers aanduiden met *content*: hoe is een idee in een beeld aanwezig en hoeveel *content* zou een beeld moeten ‘bevatten’. Als ‘systemen’ een potentieel oneindig ‘ontvouwen’ van betekenis veronderstellen, dan lijken OMA-beelden te zijn ontworpen voor een minimale lading. Zoals een architect het onder woorden bracht toen ik de ‘domheid’ van een op de muur geprikt beeld meende te moeten signaleren: ‘Misschien is een beeld optimaal als het dom is. Misschien is dat wat een beeld maximaal kan verdragen.’



Als teamleider presenteert Jens ons werk aan Koolhaas door te verwijzen naar de laatste AMO-tentoonstelling, Beeld van Europa, als de ‘ultieme collage met z'n eigen gebouw’ – een kleurrijke tent die voor een paar maanden bij het Rond-Point Schuman was opgezet. ‘Het is een eindpunt, we kunnen dat niet weer doen.’ In dat project was de inbreng

van Koolhaas niet 'waar men op gehoopt had', en 'de collages waren rookgordijnen om met dat gebrek aan betrokkenheid om te gaan'. De Biënnalepresentatie is meer 'persoonlijk'.

Jens: 'Het is tijd om een nieuwe visuele stijl uit te vinden. Wij hebben naar video's van jouw lezingen zitten kijken, er is een precieze verhouding beeld-tekst, een precieze volgorde ... zonder al te veel details. En jouw woorden brengen het tot leven. Wat vind jij van de lezingstijl?'

RK (omzeilt de vraag): 'Reinier had verteld dat het team tot de overtuiging was gekomen dat het over mij moet gaan, hij zei het met zijn gewoonlijke ironie, ik vatte het niet letterlijk op ... Maar wat jullie eigenlijk willen, is mijn einde. Jullie willen dat ik rituele zelfmoord pleeg. ... Het zou interessant kunnen zijn, zij het lichtelijk onaangenaam.'

Jens: 'We zouden over de inhoud van de tentoonstelling kunnen praten (en keert zich naar mij, EG).'

EG laat diverse lijnen zien die we hebben uitgezet ...

RK: 'Jij vindt dus dat het over architectuur en kunst zou kunnen gaan ... Het zou verfrissend zijn om preciezer te zijn ... Maar dat is gevaarlijk! ... De woorden van de kunstenaar en de architect zijn verschillend. De kunstenaar kan met bepaalde dingen wegkomen, de architect niet...'

Jens: 'Het is gevaarlijk.'

Reinier: 'Het is rituele zelfmoord!'

RK: 'Ik moet er een dag over nadenken ... Feitelijk vertellen jullie mij dat ik me niet achter het collectief moet verschuilen, dat ik meer moet doen dan het opnieuw rangschikken van bestaande (OMA-)projecten. (...) Wat jullie van me willen, is een maximale agenda! Leuk! Na 40 jaar bescheidenheid moet ik van koers veranderen! Moet ik nu serieus zijn of nog een namaak-ik scheppen? Geen rookgordijnen meer? ... Het zou veel tijd vergen om met jullie aan iets zo 'persoonlijks' te werken, het zou intiem worden ...



Is dat wat jullie willen? Ontroerend, echt, heel ontroerend.'

*Gewoonte 2:* In tegenstelling tot de verwachtingen van de sociale wetenschapper over hoe betekenis uit een beeld op te diepen, hebben semiotici als C.S. Peirce erkend dat verschillende vormen van representatie (icoon, index, symbool) met verschillende gradaties van betekenis (*qualisign, sinsign, legisign*) kunnen worden geassocieerd.<sup>9</sup> Het is dan niet zo vreemd dat verschillende 'visuele stijlen' met verschillende content'ladingen' geassocieerd kunnen worden. Het 'Beeld van Europa' is een 'rookgordijn' (Barthes zou zeggen een *simulacrum*) voor zover het beeld een gebrek aan inhoud maskeert. Rem, eindelijk tevreden over de collage, had tegen een ontwerper uitgeroepen: 'Geweldig! Je hebt een punt bereikt waarop inhoud er niet langer toe doet!' Het voorstel van het team vandaag om een 'stijl' uit te vinden waarbij beelden wel een zekere mate van inhoud overdragen, maar dan strategisch, 'zonder al te veel details', staat hiermee in contrast. Waarom zo voorzichtig? Een ervaren architect legt uit dat Koolhaas 'gewoon geen stelling wil innemen, te zeer bewust als hij zich is van wie er naast hem staat. Hij is paranoïde geworden'. Na een tweede ontmoeting gaf Koolhaas ons de opdracht 'ingrediënten' te vervaardigen voor deze 'inhoudsvolle' tentoonstelling. Deze beelden dienden precies de juiste hoeveelheid *content* te bevatten. Na veel uitproberen en veel stress en strijd komt het team tot de keuze om grafieken of 'anekdotes' te produceren: het beeld 'bevat' niet meer dan een paar regels uitleg en een pointe; het erin vervatte protoargument is bedoeld om verschillende combinaties met andere beelden in de reeks mogelijk te maken, niet om ze vast te pinnen. 'Potentiële parels' die Koolhaas dan *in situ*, in het Arsenal, met elkaar zou kunnen verknopen tot iets wat in de buurt komt van een 'argument'.

## Content

Een paar dagen voor het vertrek naar Venetië verandert Koolhaas plotseling van benadering. Hij gooit de helft van de eerdere 'ingrediënten' eruit en wijst ons op een artikel in *Artforum*, dat hij vlak daarvoor in het vliegtuig heeft gelezen en dat gaat over de verhouding van medeplichtigheid tussen museumarchitectuur en het hedendaagse 'spektakel' van de kunst. Hij wil een reeks nieuwe beelden over de 'expansie' van musea en een contrast scheppen met het OMA-project voor de Hermitage, dat juist een pleidooi was voor het tegenovergestelde van expansie, namelijk 'verwaarlozing'. Van ons wordt nu verwacht dat wij statistische gegevens gaan opgraven, meer grafieken maken, meer anekdotes verzinnen, maar ook dat we specifieke volgorden uitproberen. Muren en ramen zijn bedekt met rijen beelden in een bepaalde volgorde. Koolhaas komt binnenvallen om beelden van plaats te veranderen of opdracht te geven een 'ontbrekend' beeld toe te voegen. Op de laatste dag is de vloer van onze werkplaats bezaaid met stapels uitdraaien, schuimrubbermodellen en snippers: stille getuigen van de zoektocht naar exact de juiste materialiteiten, die nodig zijn om (aan ieder van ons) een 'niet al te gedetailleerde' *content* te ontlokken, en om die naar Venetië te transporteren. De uiteindelijke volgorde van de beelden wordt op het aller-

laatste moment vastgesteld, in de ruimte van het Arsenale zelf, nadat Koolhaas erachter is gekomen 'wie er naast hem staat'. Een paar seconden voor de groots opgezette opening krabbelt hij met een zilveren pen de bijschriften rechtstreeks op de affiches ... Kunnen we nu zeggen dat het ontwerp – de reeks affiches die van commentaar zijn voorzien – eindelijk een intentioneel discours is geworden, een 'argument', een herkenbaar object van interpretatie?

*Gewoonte 3:* In Venetië zie ik jonge bezoekers, ongetwijfeld studenten, moeite doen om ieder affiche te ontcijferen en zo de 'intentie' van Koolhaas achter de tentoonstelling te ontdekken. Ik zie ook een andere bezoeker, een fotograaf, die op een onverwachte manier met de tentoonstelling omgaat. Hij maakt een foto van een affiche – een grafiek in rood, wit en zwart – zoals het daar hangt, en 'verlengt op die manier het patroon van licht, donker en rode stroken tot op het aangrenzende raam van het Arsenale. Moeten wij het betreuren dat het beeld op dat moment zijn betekenis verloor en 'louter vorm' werd? Of kunnen we toestaan dat een beeld op momenten tussen louter vorm en nauwkeurige betekenaar heen en weer beweegt? Kunnen wij als sociale theoretici erkennen dat 'betekenis' uiteindelijk niet noodzakelijk zou kunnen zijn voor een beeld? Kan een etnograaf – wiens taak het is om specifieke verbanden tussen object en theorie te leggen – de volgende propositie aanvaarden, ook al zou dat ten koste gaan van haar relevantie voor OMA: dat 'content' soms niet *binnen* het beeld bestaat maar ernaast, als een willekeurige buur in de onsamenhangende verzameling modellen, beelden en woorden waaruit een ontwerp bestaat – zoals in zekere zin ikzelf bij OMA (op slechte dagen), een nietsdoende 'figurant' ben naast een icoon?

#### Noten

- 1 Bruno Latour studeerde rechten, net als Mike Lynch, en Michel Callon studeerde economie, John Law bedrijfsorganisaties.
- 2 Bruno Latour (1987) *Science in action*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- 3 Jack Goody (1977) *Domestication of the savage mind*. Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- 4 Ed Hutchins (1995) *Cognition in the wild*. Cambridge, Mass, MIT Press.
- 5 Emilie Gomart en Antoine Hennion (1999) Drug users and music amateurs. Towards a sociology of attachment. In: J. Hassard en J. Law *ANT and after*. Oxford, Blackwell.
- 6 Donald Schon (1983) *The reflexive practitioner*. New York, Basic Books.
- 7 Albena Yaneva (2005) A building is a multiverse. In: Bruno Latour en Peter Weibel *Making things public*. Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 530-535.
- 8 Er bestaat een geschiedenis van hoe betekenis ooit überhaupt aan architectuur werd gekoppeld. Zie Antoine Picon (1988) *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*. Parijs, Parenthèses. Waarom verwachten we dat kunst en architectuur betekenis hebben, aan woorden geassocieerde betekenis? Dit is meer dan alleen een etnografische aanname – maar ik richt mij op dit laatste.
- 9 John Murphy (1990) *Pragmatism. From Pierce to Davidson*. Boulder Co., Westview Press.