

À L'INTERIEUR

NILS VAN BEEK

‘Ieder bereikt doel is weer het begin van een nieuwe tocht.’ Wanneer de Limburgse Akademie voor Bouwkunst in 1971 na een ingrijpende verbouwing haar intrek neemt in Capucijnenstraat 98, spreekt architect P. Satijn met deze losjes geciteerde woorden van Schopenhauer de hoop uit dat het gebouw niet alleen ‘huisvesting’ zal zijn, maar tevens een plaats waar de academiegemeenschap de onderlinge menselijke contacten en persoonlijke prestaties zal kunnen intensiveren. Het herenhuis werd in 1679 gebouwd in opdracht van de magistraat Hendrik Thisius en is omstreeks 1751 uitgebreid met een tuinvleugel aan de achterzijde. Na in bezit te zijn geweest van achtereenvolgens de families Van der Maesen en Bemelmans, wordt het pand in 1903 eigendom van de bekende Maastrichtse brouwersfamilie Marres, waaraan het huidige Centrum voor Contemporaine Cultuur (gebruiker sinds 1998) zijn naam dankt. Alle gebruikers hebben het pand aangepast aan hun specifieke wensen en aan de vigerende smaak, toch is het oorspronkelijke karakter, hoewel aangeast, dominant aanwezig. Bij nadere beschouwing blijkt juist dat eigen karakter interessante aanknopingspunten te bieden voor relevante presentaties van hedendaagse cultuur. De indeling en het parcours van een huisplattegrond, de definitie van de vertrekken: zij zijn net zo min neutraal als de moderne white cube of de theatrale black box (ook in Marres ontbreken die niet). De vertrekken en hun plattegrond bieden de mogelijkheid tot het vertellen van een discursief verhaal, door hun eigenheid te exploreren.

THE ORIGIN OF SPACES

Een beroemde, maar ook al wat beduimelde reisgids voor dergelijke expeditie is Georges Perec’s roman ‘La vie mode d’emploi’ (1978) Het boek is gestructureerd naar de indeling van een negentiende-eeuws ‘immeuble’ aan de Rue Simon-Crubellier (nr. 11) in Parijs. Elk van de 99 hoofdstukken is gerelateerd aan één van de 46 vertrekken, van wiens huidige en voormalige bewoners Perec de levensgeschiedenissen optekent. Perec kwam tot dit concept terwijl hij

werkte aan het eerder verschenen ‘Espèces d’espaces’ (1974), met de achtereenvolgende hoofdstukken: de bladzijde, het bed, de slaapkamer, het appartement, het appartementsgebouw (een hoofdstuk dat de aanzet vormt tot ‘La vie mode d’emploi’), de straat, de buurt, de stad, de provincie, het land, Europa, de wereld. Het laatste hoofdstuk heet simpelweg ‘ruimte’, en wordt na een uitweiding over de feitelijke onbewoonbaarheid daarvan, besloten met de volgende woorden: *J’aimerais qu’il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources: Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l’arbre que j’aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis de souvenirs intacts... De tels lieux n’existent pas, et c’est parce qu’ils n’existent pas que l’espace devient question, cesse d’être évidence, cesse d’être incorporé, cesse d’être approprié. L’espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n’est jamais à moi, il ne m’est jamais donné, il faut que j’en fasse la conquête.*

De ruimtes in het boek sluiten elkaar in als matrouchka’s, met in de kern de leegte. Vertrekkend vanuit die leegte (en vervolgens verder via het positie kiezen op en bewegen over de lege bladzijde) werkt Perec zich heen door zijn ‘species of spaces’ die hij met woordspelletjes, curieuze citaten en observaties determineert. Maar aan het einde van het traject biedt ruimte geen houvast, en blijkt er in de leegte alleen nog het schrijven te zijn: *Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.*

Zo geformuleerd, doemt de gestalte op van Martin Heidegger, die als geen ander uit de taal het zijnde vrijspeelt als dat wat het is. In zijn essay ‘Bouwen Wonen Denken’ geeft hij een onnavolgbare etymologische genealogie ten beste van het woord bouwen. Bouwen, ontfutseld aan het Oudhoogduitse ‘buan’ (zich

ophouden) is eigenlijk wonen; de wijze waarop stervelingen op aarde zijn. Op aarde zijn ze tevens onder de hemel, ten overstaan van de goddelijken en temidden van de stervelingen.. Stervelingen wonen voorzover ze de aarde redden, de hemel als hemel ontvangen (waken met de zon, slapen met de maan), de goddelijken als goddelijken verwachten en voorzover ze als sterveling tot de dood als dood in staat zijn (en andere stervelingen daarin begeleiden). Hemel, aarde, goden en stervelingen vormen gezamenlijk de filosofische basiseenheid van het bestaan (het zgn. ‘Geviert’), die in het ding worden verzameld. Wonen kan worden uitgelegd als het verblijf bij en het behoeden van de dingen. Uit dit bouwen als wonen volgt het (ver)bouwen als teelt en als het oprichten van huizen.¹

Architectuur is fundamenteel gericht op het behuizen van de mens, die vanuit deze optiek ook de maat aller dingen is, gerepresenteerd zowel in de primitieve hut, als in de klassieke en moderne architectuur, die de menselijke proporties volgden zoals die werden vastgelegd door Vitruvius respectievelijk Le Corbusier. Dergelijk fundamenteel onderzoek, in kunst en vormgeving, is echter niet zozeer waar ik op doel, al biedt de tuin van Marres ruimte voor bijvoorbeeld een tentexperiment van Dré Wapenaar, de symbolische architectuur van Pjotr Müller of een workshop autarkisch lammeren slachten met Atelier van Lieshout.

HUISELJKHEID

De meest in het oog springende historische fragmenten in het pand van Marres zijn schouwen en stucwerk in Louis xv-stijl, het rococo. Aangezien het nieuwe programma van Marres gebaseerd is op haar fysieke locatie en zich bovendien bezint op een actualisering van historische posities, vormt het rococo een goed vertrekpunt. Het rococo is vooral interessant omdat het de eerste stijl is, die uitsluitend is ontstaan voor het interieur. Voor het eerst wordt er onderscheid gemaakt tussen binnen en buiten, en wordt interieurarchitectuur een specialisme. De hofarchitect Jacques-François Blondel

schiep beroemde binnenruimtes vol wulpse rocailles, maar zijn buitengevels bleven streng classicistisch.²

Architectuurhistoricus Witold Rybczynski verklaart deze ontwikkeling vanuit de historie van het begrip domesticiteit, die veel interessanter is dan een stijlgeschiedenis alleen. Voorwaarden voor huiselijkheid zijn privacy en intimiteit, die ook het besef van een familieleven voortbrengen. In het middeleeuwse model kon hiervan geen sprake zijn, de leefruimte was een enkel vertrek waarin alles werd gedaan en dat door de hele huishouding, inclusief personeel, werd gedeeld. Wanneer burgerlijke huizen later uit meerdere vertrekken gaan bestaan, worden de verschillende kamers nog steeds voor verschillende doeleinden gebruikt, al verschillen ze van status (salle, chambre, anti-chambre, cabinet). In de Hollandse Gouden Eeuw ontstaat er een scheiding tussen het private en het publieke domein. De begane grond van het huis is als het ware een verlengstuk van de straat. De eerste verdieping, met onder meer een mooie ontvangstkamer, is niet meer voor iedereen toegankelijk: buitenlandse bezoekers verbaasden zich toen al over het feit dat ze hun schoenen op de trap moeten achterlaten. Op de plattegronden van de huizen van de achttiende-eeuwse Franse bourgeoisie wordt de scheiding tussen het publieke en private domein eveneens zichtbaar: de kamers zijn niet langer ‘enfilade’ gegroepeerd (aaneengesloten), maar zijn bereikbaar via een gang of antichambre. Men kan zich naar de publieke ‘salles’ (à manger, salon, etc) begeven zonder de private ‘chambres’ (à coucher etc) te doorkruisen. Ook het personeel wordt geacht de privacy van de familie en hun gasten te respecteren. Er ontstaat een grotere variëteit aan meubels (schrijftafels, kamerschermen, chaise longue) waarbij voor het eerst comfort van doorslaggevend belang is (zithouding, stoffering). Dit wijst ook op een definitieve specialisatie: voor elke functie een afzonderlijk vertrek. Bezoekers werden niet meer ontvangen in de slaapkamer, maar in de eetkamer of de salon. Mannen hadden een studeerkamer, vrouwen een boudoir. De invloed op de woninginrichting markeert de invloed

van vrouwen op het gehele sociale leven. Zo zijn zij het, die de belangrijke salons organiseren. Rybczynski beschrijft in zijn boek hoe ook nieuwe technieken in sanitair, licht en ventilatie bijdragen aan de geschiedenis van het huis. De introductie ervan wordt overigens lang vertraagd door architecten enerzijds en huisstof-feerders anderzijds, die zich daar als kunstenaar niet toe geroepen voelen. In de negentiende eeuw volgen stijlen en neo-stijlen elkaar moei-teloos op, wat blijft is de gerichtheid op volledi-ge en coherente ensembles. In de vroege twin-tigste eeuw wordt goede smaak niet langer ver-bonden aan een bepaalde stijl, maar is afhanke-lijk van het combinatievermogen van het indivi-du, of beter gezegd, van de bourgeoisie vrouw. In handboeken uit het fin-de-siècle worden haar de decoratieve kunsten gepresenteerd als een expressiemiddel. Creativiteit wordt voor de vrouw opgevat als iets wat in essentie receptief is, een passieve verwerking. Het wordt gewaardeerd als zij tevens haar eigen uiterlijk in het totaalontwerp opneemt. Viriele avant-gar-disten eigenen zich het werkelijke scheppen van nieuwe vormen toe, andere posities zoals deze feminie moderniteit zijn in kunsttheorie en -geschiedschrijving lang veronachtzaamd, zoals Lisa Tiersten in een artikel terecht schrijft. De vrouw wordt bovendien geacht het morele peil van de huishouding te bewaken³. De architect wikt, de huisvrouw beschikt, zo schrijft architect Bruno Taut in een artikel uit 1924 dat de titel draagt: 'Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin'.

ONHUISELIJKEID

Het modernisme brengt met betrekking tot het interieur ook andere connotaties met zich mee, die in de toekomst in de vertrekken van Marres onderzocht zullen worden. Theoretici als Walter Benjamin voorzien de verschuiving in het den-ken over de private sfeer van een ruimer kader. Het interieur tekent zich af op het moment – aanvankelijk alleen voor de bourgeoisie maar later ook voor de massa – dat de arbeids- en leefomgeving van elkaar gescheiden worden. *De privé-persoon, die op zijn kantoor wordt geconfronteerd met de realiteit, wil dat zijn inte-*

rieur zijn illusies vasthoudt. Dit wordt des te noodzakelijker omdat hij er niet aan denkt zijn zakelijke belangen uit te breiden tot maatschap-pelijke overwegingen. In de vormgeving van de privé-sfeer verdringt hij beide. Hieruit vloeien de fantasmagorieën van zijn interieur voort, dat voor hem zijn universum is. In zijn interieur ver-zamelt hij het verre en het verleden. Zijn salon is een loge in het wereldtheater (...)

Het interieur wordt het toevluchtsoord van de kunst. De ware bewoner van het interieur is de verzamelaar. Zijn taak is het verheerlijken van de voorwerpen. Doordat ze hem toebehoren rust op hem de sisyfustaak ze van hun warenkarakter te ontdoen. Hij kent ze echter alleen nog een verza-melaarswaarde toe, geen gebruikswaarde. De verzamelaar droomt niet alleen weg in een verre of voorbije wereld, maar tevens in een betere, een waarin de mensen weliswaar ook niet alles bezit-ten wat ze nodig hebben, maar waarin de dingen in elk geval bevrijd zijn van de last dat ze nuttig moeten zijn. Het interieur is niet alleen het uni-versum van de privé-persoon, het is tevens zijn foedraal. Wonen betekent sporen achterlaten. Deze sporen spelen een belangrijke rol in het interieur. Men bedenkt een overdaad aan over-trekken en beschermhoezen, foedralen en etuis, waarin de meest triviale gebruiksvoorwerpen afdrukken achterlaten. En ook de bewoners zelf laten hun sporen achter in het interieur.⁴

Benjamin, protagonist tegen wil en dank van de stedelijke openbaarheid, had evenals Taut wein-ig waardering voor het burgerlijke interieur zoals zich dat sinds het eind van de achttiende eeuw had ontwikkeld. Zo leze men, onder het kopje 'Deftig gemeubileerde tienkamerwoning' in zijn 'Einbahnstrasse': *Het burgerlijke interieur van de jaren zestig tot negentig met zijn kolossa-le, door houtsnijwerk overwoekerde buffetten, met zijn zonloze hoeken waar de palm staat, de erker achter een balustrade verschanst en zijn lange gangen met de zingende gasvlam, het kan slechts een lijk passend huisvesten.⁵*

Het is niet zomaar een persoonlijke antipathie. Ook in zijn beschouwing 'Erfahrung und Armut' komt hij op het thema terug. *Hierin de burgerlijke kamer is het tegengestelde gedrag gewoonte geworden. En andersom dwingt het*

'interieur' de bewoner zich zoveel mogelijk gewoontes eigen te maken, gewoontes die meer ten goede komen aan het interieur waarin hij leeft dan aan hemzelf. In dit beklemmende inte-rieur, waar alles wordt verhuld en overdekt, regeren de dingen: de bewoner krijgt een leef-wijze opgelegd (kleedjes tegen het vies worden, onderzettertjes tegen kringen op tafel etc). Benjamin lijkt dit negentiende-eeuwse burger-lijke interieur te vereenzelvigen met het onte-recht vasthouden aan het verleden, alsof men door de eerste wereldoorlog niet 'arm' aan ervaring is geworden. Alsof men blind wenst te blijven voor wat Benjamin al in 1933 ziet nade-ren: *In de deuropening staat de economische cri-sis, daarachter een schaduw, de nakende oorlog.* Daar past het alleen nog de sluimer in het inte-rieur op te geven voor de transparantie en 'bar-baarse' soberheid van modernisten als Paul Klee en Adolf Loos. *In hun bouwwerken, schil-derijen en verhalen bereidt de mensheid zich er op voor de cultuur, als het moet, te overleven.⁶*

Waar metropool (en haar massa's) en burgerlijk interieur van elkaar vervreemd raken, zoals Benjamin markeerde, wordt het vertrouwde interieur bedreigd, maar ook bedreigend. Het doet denken aan Freud's 'Unheimliche', waaraan architectuurhistoricus Anthony Vidler een boek wijdde. Een eendui-dige definitie van het begrip is niet eenvoudig, al schetst Vidler de achtergronden ervan. Wortelend in Burke's onheilspellende variant van het sublieme en verwant aan modernisti-sche vervreemding, komt het tot uitdrukking in verhalen van Hoffmann en Poe, die door Freud in zijn artikel 'Das Unheimliche' (1919) aan een nadere beschouwing worden onderworpen. Opvallend thema in de literatuur die Freud behandelt (bovendien één van de modaliteiten van het Unheimliche, naast bijvoorbeeld de pop of de dubbelganger) is het zgn. 'haunted house'. Vertaald naar zijn psychoanalyse is voor Freud 'das Unheimliche' het fundamentele vermogen van het vertrouwde om zich tegen zijn bezitters te keren, plotseling onvertrouwd, onwerkelijk als in een droom.⁷

Vidler brengt 'the uncanny' vooral in als een verklarend model dat de moeizame periodise-

ring van romantiek, modernisme en postmoder-nisme in de architectuur omzeilt. Het unheimli-che verschijnt a-synchroon, biedt zich niet aan als alternatief of revolutie, maar toont hetzelfde plotseling anders. Al is de geschiedenis onheil-spellend omdat ze zich altijd lijkt te herhalen (Vidler plaatst modernisme en postmodernisme als zodanig in een verband), het onhuiselijke is als model a-historisch omdat de aandacht zich geheel op die omslagmomenten concentreert, momenten in de geschiedenis die vaak samen-vallen met reële thuisloosheid. Op een dergelijk moment is het voor Heidegger mogelijk het onvermogen tot wonen te formuleren en krijgt zijn nostalgische vertoog veel bijval.

De nostalgische zienswijze werd bij uit-stek verwoord door de Franse filosoof Gaston Bachelard. In zijn 'La poétique de l'espace' (1958), onderzoekt hij de ervaring van concrete ruimten als plaats van beschutting en vooral het vermogen dagdromend/dichterlijk ruimten in bezit te nemen. Poëtische voorstellingen van archetypen als de hut, het nest of de schelp/schaal illustreren dat, maar de mens kan imaginair/psychologisch ook een maquette bewonen, een kast, een hoek of zelfs een scha-duw. Bachelard analyseert dit verschijnsel zoals het door dichters in beelden wordt opgeroepen, wat volgens hem aan dagdromen gelijk staat. De mens heeft voor zijn verbeelding huizen nodig, ze dienen als 'poort tot metaforen van verbeelding' Bachelard ziet het huis dan ook overwegend positief. Hij schrijft een psycholo-gie, gebouwd op dichterlijke taal die tot in detail wordt onderzocht. 'La poétique de l'espace' is vooral ook een pleidooi voor een fenomenolo-gische methode die door Bachelard herhaalde-lijk wordt afgezet tegen de psychoanalyse. De psychoanalyse, die in zijn vroegere werken een belangrijke rol speelt, maakt zich volgens hem schuldig aan reductie van betekenis-mogelijkhe-den, en legt teveel de nadruk op causaliteit (de specifieke creativiteit van de dichter en inter-subjectieve receptie worden psychoanalytisch niet onderzocht). Bachelard legt de nadruk op verticaliteit, en schetst een analogie van het huis met een lichaam: zolder en kelder worden rati-oneel en licht dan wel irrationeel, duister en

bodemloos voorgesteld.

In de hedendaagse kunst en vormgeving steekt nostalgie (retro) regelmatig de kop. Ook voor kunstenaars die een actueel gevoel van onbehagen of unheimelijkheid (in het algemeen, d.w.z. als een wantrouwen van het vertrouwde) willen overdragen, vormt de architectuur, die als eerste metafoor voor het begrip diende, een handzaam middel. Het huis is zowel een metafoor voor het pre-symbolische (surrealisten als Tristan Tzara hielden al pleidooien voor 'baar-moederlijke' architectuur) als een plaats van verbod en vaderlijk gezag. Meer en meer wordt het huis een veste voor het familieleven, waarin de onschuld van het kind bewaard moet worden. Wat vertrouwd is kan omslaan in zijn onheilspellende evenbeeld, maar kan ook object zijn van nostalgisch verlangen. Beide opvattingen zijn terug te vinden in kunstwerken die betrekking hebben op behuizing. Soms zelfs tegelijkertijd, zoals blijkt uit de uiteenlopende interpretaties van 'House', het afgietsel van de binnenruimte van een huis waarmee Rachel Whiteread in 1993 de Turner Prize won. De vraag is of dit interieur tot spreken is gebracht, gepreserveerd als monument, of juist het zwijgen is opgelegd, onheilspellend als een dodenmasker.

In de analogie van huis en lichaam wordt doorgaans de veranderde visie op het lichaam niet betrokken. Deleuze's lichaam-zonder-organen vindt een pendant in een huis dat wordt binnengedrongen door televisie, internet en satelliet signalen. Het huis dat wordt uitgerust met zelfdenkende domotica is familie van de aloude cyborg. In de heilheid van huis en lichaam willen we desondanks graag blijven geloven. De keerzijde is dat juist de illusie in een fort te wonen de sociale controle blokkeert en bijvoorbeeld kindermisbruik of radicalisering in de hand werkt, zoals Irene Cieraad onlangs schreef in De Witte Raaf.⁸

Het werk van Gregor Schneider lijkt van deze gedachte doordrongen te zijn. Het is ook niet onbegrijpelijk dat de verslaggever van BBC's ArtSafari vooral uit leek te zijn op het onthullen van een jeugdtrauma van de kunstenaar, die zijn Haus u r in het Duitse Reydt aan

een permanente verbouwing onderwerpt. Hij maakt exacte, verkleinde kopieën van kamers in zichzelf, bouwt hermetisch afsluitbare kasten. In een smoezelige kelder die niet onderdoet voor de kerkers in Marcinelle hangt hij een discobol op, het geheel geeft hij vervolgens de titel 'Puff' (bordeel). Wie na een samenzijn in de 'Kaffeezimmer' door dezelfde deur Haus u r weer wil verlaten, kijkt opeens in een afgrond: de hele kamer staat op een draaiplateau. Een venster opent niet naar buiten, maar op de naargeestige kruipruimtes die door Schneiders werkzaamheden in het hele huis zijn ontstaan, en waarin hij alleen de weg weet. Hij breekt delen uit het huis om ze in tentoonstellingen exact weer op te bouwen onder de titel Totes Haus u r, wat weer wijst op de parallel tussen huis en lichaam.

Volgens Elisabeth Bronfen voegt het werk van Gregor Schneider, wiens kunstenaarschap overigens begon met body art experimenten, de relatie tussen het materiële lichaam en de fenomenologische ruimte die het bewoont toe aan het freudiaanse adagium, dat een volwassen subject zal moeten erkennen nooit 'Herr im eigenen Haus' te worden.⁹ Niet alleen is volledige beheersing van lichaam en geest onmogelijk, ook is inherent aan het in-de-wereld-zijn (Heidegger's Dasein) dat men de bewoonde ruimte nooit geheel meester is. Voor Heidegger is het Unheimliche de vervreemding die optreedt als het subject die instabiliteit van het aanwezig zijn te dicht nadert. Die vervreemding is noodzakelijk om te erkennen dat bewonen de kernvoorwaarde is van het Dasein, en daar voortdurend aan te werken. Bouwen is wonen, verbouwen onderhandelen. *Inhabiting uncanny sites may induce terror. Yet what is truly traumatic is when the phantasmagoric habitation that came to serve as the oblique representation of the repressed, falls asunder. Without this phantasmagoric structure one is left with an engulfing darkness from which there can be no protection. Between the skylla of an inattentiveness to the uncanniness inscribed in one's being in the world, which goes in tandem with the illusion that we can achieve a stable equilibrium, and the charybdis of a complete loss of home, which is in*

*turn experienced as a groundless falling from all anchorage in the world, a fragile option emerges. Architecturally marked and ritually celebrated dislocation offers the one viable and sustainable habitation open to the mature subject who is compelled to acknowledge that he or she can never be master of his own house.*¹⁰

In dit opzicht is belangrijk op te merken dat Schneider Haus u r in de eerste plaats voor zichzelf bouwt. *Ob ich mich von der Außenwelt isoliere oder ob es ein Durchbruch ist, weiß ich nicht genau.*¹¹ Haus u r slikt alles. *Alles soll in das Haus mit reingenommen werden, so daß man das Haus nicht mehr verlassen muß – Berge, Wasser, Landschaften.*¹² Het resultaat van zijn acties moet zijn, dat het huis hem juist door zijn ingrepen onbekend wordt, zodat hij erin kan dwalen. Er is geen ware eindtoestand en omdat de sporen van het werk niet meer begrepen kunnen worden, geldt er ook geen tijd. Er is alleen het moment, de handeling. *Ich habe die berechtigte Hoffnung, daß, wenn wir die Dinge sehr ernst nehmen und tun, daß wir die Welt ändern können. Da müssen wir uns gar nicht kennen. Wir sind dann also nie einsam.*¹³

BURGERSCHAP

Wellicht valt er in Marres ook een geheime, verboden kamer te ontdekken zoals in het sprookjeskasteel van Blauwbaard. Ik zou hier evenwel vooral willen wijzen op het bourgeois karakter van het pand aan de Capucijnenstraat. Wat we nodig hebben, aldus Witold Rybczynski, is niet een onderzoek naar burgerlijke stijlen, maar naar burgerlijke tradities.¹⁴ Benjamin, marxist immers, is in de eerste plaats anti-burgerlijk. Hij kiest voor de massa, hoewel die soms bedreigend is. Maar die laat zich in onze dagen niet langer als massa aanspreken of mobiliseren. De fantasmagorieën van de bourgeoisie hebben hun weg gevonden naar de Vinex-wijk, aangemoedigd door televisieprogramma's als 'In Holland staat een Huis' met Martijn Krabbé. Jederman ist ein Künstler. Bruno Taut kreeg dus geen gelijk, toen hij schreef over het moderne interieur dat de vrouw zou scheppen: *Aldus kan de woning voortdurend op orde gehouden worden, zodat*

*de hoofdreden voor het bestaan van de louter op uiterlijk vertoon ingerichte 'beste kamer' vervalt, omdat men zich tegenover onaangemeld bezoek niet hoeft te schamen. De belangrijkste bestaansreden ervan verdwijnt toch al: vroeger, en ten dele ook nu nog, haalde men zijn neus op voor iedere woning die niet vol stond met allerhande prullaria. In de samenleving telde een dergelijk huishouden niet mee en de bewoners ervan werden gemeden. Tegenwoordig bestaat deze conventie eigenlijk nog tamelijk onveranderd, maar dat zal binnen tien jaar totaal veranderen: 'vlot' zal de nieuwe mode genoemd worden en alles wat in de woning aan snuisterijen, overtolligheden en schilderijtjes rondhangt, -staat en -ligt, zal aanleiding geven tot neusophalen en voorzichtigheid in de omgang met de merkwaardige bewoners.*¹⁵ De vraag dringt zich op, waarom deze voorspelling niet is uitgekomen. De verzamelaar, de dandy en de dilettant; Marres stelt dit jaar deze negentiende eeuwse posities centraal, posities waarvoor in het modernisme geen plaats meer was. Benjamin verfoeide het exotische interieur van de verzamelaar, dat zich afkeert van de openbaarheid, Taut lijkt de intieme, private sfeer zelfs te willen opheffen: het bezoek is welkom in het hele huis. Daarmee wordt het interieur als kunstwerk openbaar, en zijn schepper van dilettant een kunstenaar. Dit moderne, universele interieur gaat voorbij aan individuele verschillen. De historische ontwikkeling van het interieur gaat hand in hand met een Victoriaanse blik op seksualiteit en de kinderopvoedingideeën van Rousseau. Ook veel hedendaagse plattegronden bevestigen nog een standaard familiestructuur, wat geen recht doet aan de verschillende samenlevingsvormen van vandaag. Ook zijn interieur, waarin geen kinderen opgroeiden, bevestigde de positie van de dandy als, zelfs decadente, outsider. Ik ben blij dat Walter Benjamin de nagelnieuwe vestingstadjes van architecten als Rob Krier niet heeft hoeven aanschouwen, waarin de omgekeerde ontwikkeling plaats vindt: de intimiteit en fantasmagorieën van het burgerlijk interieur liggen op straat. Die wordt daarmee geprivatiseerd, aan de openbaarheid onttrokken. Maar laten we beklag over de doorgesla-

gen individualisering achterwege laten en anti-burgerlijke sentimenten (Il faut être absolument moderne) even vergeten. De clerus en de adel bewoonden kloosters en paleizen; het huis is daarentegen het domein van de bourgeoisie en draagt daarvan tot op heden de sporen. Het huis kan juist ook de plaats zijn voor differentie, voor persoonlijke groei en emancipatie. Met modernistische huiver wijzen 'liberalen' tegenwoordig op allochtone schotelantennes, die de vooruitgang in de weg zouden staan. Huizen van moslims sluiten de vrouwen en meisjes op en jagen de jongens en mannen de straat op, zo is de gedachte. Het interieur, waarin de vrouw zich niet hoeft te bedekken, weerspiegelt een gedateerd, gedroomd geboorteland, en de allochtoon wordt gesommeerd uit die droom te ontwaken. De zelfbenoemde 'liberalen' gaan daarmee voorbij aan hun eigen intellectuele wortels. Moses Mendelssohn, de 'Duitse Socrates' kwam in 1743 aan in Berlijn door de Rosenthaler Tor, de enige poort waar joden en vee doorheen mochten. Maar in de salons van de burgerij vond hij een luisterend oor, en gaf hij een belangrijke aanzet tot de acceptatie en assimilatie van joden in Duitsland. Omgekeerd verzamelde de Pruisische intelligentia en zelfs het hof zich in de salons die joodse dames als Rachel Levin en Henriette Herz organiseerden.¹⁶ De kwesties van burgerschap die daar aan de orde kwamen hebben nog niets aan belang ingeboet. De salon verleent de schoonheid een kritische (metafysische) positie. De termen zijn in de burgerlijke sfeer blijvend aan elkaar gekoppeld, getuige de vele couture, kap- en hondentrimsalons die ook Maastricht rijk is. Een actuele Salon en daaraan gelieerde presentaties van kunst en vormgeving zou gezien haar geschiedenis nergens meer op zijn plaats zijn dan in het huis van Marres, een plaats waar zelfs een salonsocialist als ondergetekende weer salonfähig wordt.

NOTEN

1. Martin Heidegger, 'Bauen Wohnen Denken' Eerder gepubliceerd in verschillende tijdschriften, voor het eerst samen gebundeld met de essays 'Was heisst Denken?', 'Das Ding', '...dichterisch wohnet der Mensch...' in Günther Neske (ed), Vorträge und Aufsätze, 1954.
2. Witold Rybczynski, Home. A short history of an idea, 1986.
3. Linda Tiersten. 'The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris' in: Christopher Reed (ed) Not At Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, 1996.
4. Walter Benjamin, 'Louis-Philippe of het interieur' in: 'Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts' (1935), Schriften, 1950. Vertaling uit Hilde Heynen (red.) Dat is architectuur, 2001.
5. Walter Benjamin, 'Einbahnstrasse', 1928. Gebruikt is hier de vertaling Eenrichtingstraat, 1994.
6. Alle citaten uit Walter Benjamin, 'Erfahrung und Armut' (1933), vertaling wederom uit Heynen 2001.
7. Anthony Vidler, The Architectural Uncanny, 1992.
8. Irene Cieraad, 'Ons huis is een gatenkaas', De Witte Raaf 116, 2005
9. Elisabeth Bronfen, 'Chryptotopias. Secret Sites/Transmittable Traces' in Udo Kittelmann (red.) Gregor Schneider – Totes Haus ur. La Biennale de Venezia 2001.
10. idem
11. Schneider aangehaald door Daniel Birnbaum in Kittelmann, 2001.
12. Schneider in interview met Amine Haase in Kunstforum International, band 156.
13. Schneider aangehaald door Daniel Birnbaum in Kittelmann, 2001.
14. Rybczynski, 1986, p. 221
15. Bruno Taut, 'Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin' vertaling uit Hilde Heynen e.a., (red), Dat is architectuur, 2001.
16. Amos Elon, The Pity of it All. A History of Jews in Germany, 1743-1933, 2002. (Duitsland en zijn Joden. Geschiedenis van het Duitse Jodendom van 1743 tot 1933).