

Universiteit Gent
Faculteit Ingenieurswetenschappen

Vakgroep
Architectuur & Stedenbouw
Voorzitter: Prof. Dr. Bart VERSCHAFFEL

Het Parijs van de Nouvelle Vague:
film en de situationistische visie op de stad

door
Johan VAN OPSTAL

Promotor: Prof. Dr. Bart VERSCHAFFEL

Scriptie ingediend tot het behalen van de academische graad van
burgerlijk ingenieur-architect

Academiejaar 2005-2006

Voorwoord

In eerste instantie wil ik prof. Bart Verschaffel danken om mij de kans te geven een scriptie te schrijven over dit specifieke onderwerp, en om mij in het proces bij te staan met zijn kennis. Verder wil ik ook mijn familie danken voor alle hulp en steun die zij mij hebben geboden gedurende het hele jaar. En ten slotte ook nog speciale dank aan Katrien, die mij op persoonlijk vlak ongetwijfeld het meest heeft bijgestaan en geholpen.

Toelating tot bruikleen:

“De auteur geeft de toelating deze scriptie voor consultatie beschikbaar te stellen en delen van de scriptie te kopiëren voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van resultaten uit deze scriptie.”

INHOUDSTAFEL

<u>Introductie</u>	1
--------------------	---

Deel I: Visie op de bestaande stad

1. Het spektakel	7
2. Stedelijk leven in de spectaculaire maatschappij	
2.0 Inleiding	13
2.1 Stedelijk leven	
2.1.1 Identiteit en menselijke relaties in Parijs	15
2.1.2 Spectaculaire tijdsbeleving	22
2.2 Urbanisme als wapenfeit	
2.2.1 Algemeen	29
2.2.2 De banlieue en de grands ensembles	31
2.2.3 Stadsplanning volgens de logica van het verkeer	44

Deel II: Strategieën voor een nieuwe stad

1. Détournement	
1.1 Definitie	59
1.2 Film en détournement	63
1.3 Détournement en het urbane	
1.3.1 De keerzijde van de stedelijke realiteit	67
1.3.2 Ultradétournement	74

2. Dérive	
2.1 Psychogeografie en de dérive	
2.1.1 Psychogeografie: het blootleggen van de stad via de dérive	85
2.1.2 The naked city	89
2.1.3 De dérive als revolutie van het alledaagse leven	95
2.2 Film en de dérive	
2.2.1 Cléo de 5 à 7	99
2.2.2 Le signe du lion	113
3. Unitair urbanisme	
3.1 Unitair urbanisme	
3.1.1 Tegenpool van de rationalistische stadsplanning	117
3.1.2 Twee uiteenlopende visies op de verwezenlijking	120
3.1.3 Het creëren van situaties	124
3.2 Play Time: de situatie als keerpunt	129
<u>Conclusie</u>	143
<u>Bibliografie</u>	147
<u>Filmografie</u>	153

INTRODUCTIE

INTRODUCTIE

In 1957 kwamen enkele figuren afkomstig uit verschillende Europese avant-garde groeperingen bijeen om samen de *Internationale Situationniste* te vormen. Hun naam kwam voort uit hun ambitie om de starheid van het alledaagse leven te doorbreken door middel van het creëren van *situaties*, of zoals ze het zelf verwoordden “*the concrete construction of momentary ambiances of life and their transformation into a superior passionate quality.*”¹ In hun vijftienjarige bestaan hebben de situationisten een radicale en diepgravende kritiek ontwikkeld op wat zij bestempelden als ‘*la société du spectacle*’: een maatschappij beheerst door een doorgedreven vorm van het kapitalisme die alle aspecten van het leven omvormde naar haar eigen noden, en de mens hier enkel passief op liet toezien. Wat echter van belang is voor deze scriptie, is dat ze in hun beginjaren ook enorm veel aandacht hebben besteed aan de gevolgen van deze ‘spektakelmaatschappij’ op de stedelijke ruimte. Voor de ontwikkeling van hun kritische visie op de stad hebben ze voornamelijk Parijs genomen als onderzoeksgebied. In hun teksten en beeldende werken hebben ze trachten aan te tonen hoe de Franse hoofdstad in de laatste twee eeuwen steeds verder omgevormd werd tot een steriele omgeving waarin elke vorm van spontaniteit, speelsheid en collectiviteit langzaam werd uitgeroeid. Ze illustreerden hoe al de transformaties die Parijs onderging, van de werken van Haussmann tot de moderne stadsplanning volgens de CIAM-principes, enkel en alleen gebeurden in functie van het kapitaal. Naast deze kritische blik ontwikkelden ze echter ook belangrijke speelse tactieken en concepten om weerstand te bieden aan deze ontwikkelingen. De *dérive*, *détournement*, *psychogeografie*, *unitaire urbanisme* en het creëren van *situaties* waren allemaal middelen die zouden leiden tot een radicale omkering in de omgang met de

¹ DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations.*

stedelijke omgeving. De situationisten wilden via hun acties terug een leefbare plaats maken van de stad.

Begin jaren '60, wanneer deze kritieken van de situationisten op de moderne stad hun hoogtepunt bereikten, was er gelijktijdig ook een revolutie gaande op het gebied van de film. Enkele jonge cineasten groepeerden zich als de *Nouvelle Vague*² om resoluut te breken met de Franse filmtraditie en hun eigen weg in te slaan. Enerzijds wilden zij films maken die de specifieke aard van het medium in rekening namen. Het merendeel van de bestaande films was immers volgens hen te sterk geworteld in de literaire traditie, en hanteerden film louter als middel om 'verhalen' te registreren. Zij zouden in hun films omgaan met de essentie van de cinema, wat vaak resulteerde in zelfreflexieve films die de werking en de mechanismen van het medium blootleggen. Anderzijds wilden zij ontsnappen aan het dure studiosysteem, die ondanks haar hoge productiekosten in principe niets bijdroeg aan de kwaliteit. Dit deden ze door af te zakken naar de straten van Parijs om hun films op locatie te maken. De verplaatsing van de set naar de straat bood een zekere authenticiteit aan de films, maar zorgde er ook ineens voor dat hun films voor een groot deel zouden handelen over wat er daadwerkelijk in de stad leefde. Het alledaagse stedelijke leven in Parijs vormde dus een belangrijke inspiratiebron voor verschillende films van de *Nouvelle Vague*. "[...] *on filmait ce que l'on voyait juste devant nous, au lieu d'aller chercher des constructions ou décors lointains. Il n'y avait qu'à prendre ce qui était là. C'est en partie ce qui nous a motivés, au début.*"³

Wat ik nu in deze thesis wil onderzoeken, is of er belangrijke parallellen zijn terug te vinden tussen deze twee culturele stromingen, en meer specifiek in hun visie op de stad en het stedelijke leven. Beide groeperingen hebben immers in hetzelfde

² De belangrijkste figuren in deze 'stroming' waren Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer en Jacques Rivette, hoewel andere figuren als Agnès Varda, Chris Marker of Louis Malle er ook af en toe aan gekoppeld worden.

³ Eric Rohmer in een interview.

Uit: JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 22.

tijds kader vanuit een zeer verschillende invalshoek intensief de stad Parijs geobserveerd. De situationisten vanuit een drang om het moderne leven te revolutionariseren, de *Nouvelle Vague* vanuit een wil om de cinema naar ongekende hoogten te leiden. Beide zijn echter ontegensprekelijk getuige geweest van de manier waarop de stad bewoond werd in de jaren '60, en van de belangrijke transformaties die ze in diezelfde periode heeft ondergaan. Beide hebben de fenomenen in de stad ook op een kritische manier benaderd, en vervolgens op zeer uiteenlopende wijzen verwerkt, zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak. Het is om deze reden dat het naast elkaar leggen van beide bewegingen mij een interessante opzet lijkt.

De thesis zelf is opgebouwd uit twee grote delen. Voor ik de inhoud van beide delen bespreek, zal ik echter eerst kort uiteenzetten hoe ik algemeen te werk zal gaan. Om de parallellen tussen het situationisme en de *Nouvelle Vague* uit te werken, zal ik steeds vertrekken vanuit de situationistische invalshoek. Het situationisme biedt immers een theoretisch kader betreffende de stad die bij de *Nouvelle Vague* niet onmiddellijk terug is te vinden. Concreet gezien betekent dit dat ik telkens eerst een bepaald topic uit de situationistische theorie zal uiteenzetten, om er dan films aan te koppelen die specifiek iets meedelen over de behandelde thematiek. Deze methode zal terugkeren in beide delen van de thesis.

In het eerste deel van de thesis zal ik de situationistische visie op de bestaande stad uiteenzetten. Hierin zal ik beginnen met een korte toelichting van één van de centrale concepten in het situationisme, namelijk 'het spektakel', om vervolgens de situationistische kritiek op de stad en het stedelijke leven uitgebreid te behandelen. In dit deel beperk ik mij tot het onderzoeken van wat men een 'passieve kritiek' op de stad kan noemen. Hiermee bedoel ik een kritiek die de stad van op een zekere afstand in beschouwing neemt, zonder op actieve wijze veranderingen in de beleving van de stad teweeg te brengen. De films zullen in dit deel voornamelijk dienst doen als illustraties van deze kritiek.

Het tweede deel van de thesis is enigszins anders. Hierin zal ik de aandacht vestigen op een ‘levende kritiek’ van de situationisten. Meer specifiek zullen drie strategieën besproken worden, die door de situationisten ontwikkeld werden om de perceptie en de beleving van de stad actief te veranderen: *détournement*, de *dérive* en de constructie van *situaties* in het kader van het *unitaire urbanisme*. Deze drie concepten zullen elk op hun beurt dan weer gekoppeld worden aan bepaalde films. Waar in het eerste deel echter voornamelijk de nadruk lag op het illustratieve aspect van de films, wil ik in dit tweede deel aantonen hoe de films vaak ook in hun vorm verwant zijn aan de situationistische strategieën. Door een hyperbewuste omgang met essentiële aspecten van de cinema, leveren de films van de Nouvelle Vague net als de tactieken van de *I.S.* in veel gevallen ook een ‘actieve kritiek’. Een actieve kritiek waarin de kritische blik op het stedelijke vaak op complexe wijze verweven is met de kritische blik op de verborgen mechanismen van film.

DEEL I :

VISIE OP DE BESTAANDE STAD

1. HET SPEKTAKEL

“Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.”⁴

In 1967 publiceert Guy Debord *La société du spectacle*, een allesomvattende analyse van de hedendaagse maatschappij, waarin hij opent met bovenstaande stelling. In het boek beschrijft hij het lot van de moderne mens die steeds meer vervreemd raakt van zichzelf en zijn omgeving. Om deze toestand van vervreemding nader te duiden, hanteert Debord het begrip ‘spektakel’. Centraal in deze notie staat de verhouding van performance - toeschouwer, waarbij Debord stelt dat mensen in steeds toenemende mate de rol van passieve toeschouwer innemen en een leven leiden gekenmerkt door non-interventie. Realiteit en de directe beleving van reële gebeurtenissen worden vervangen door beelden en de beschouwing ervan. Het gevaar dat nu in deze ontwikkeling schuilt, is dat de beelden die dienen als substituut voor realiteit, reëel worden, en dat realiteit dus uiteindelijk herleid wordt tot beelden.⁵ *“Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un mode de la vision,... C'est une vision du monde qui s'est objectivée.”⁶* Waar er in moderne samenlevingen dus op het eerste gezicht een sterke vooruitgang van de levensstandaard merkbaar is, meent Debord dat achter het beeld van die vooruitgang een sterke verarming van het alledaagse leven schuilgaat.

Volgens Anselm Jappe is de maatschappelijke kritiek van Debord sterk geworteld in de traditie van het marxistisch denken over het vraagstuk van de vervreemding.

⁴ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 1.

⁵ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.8.

⁶ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 5.

Vervreemding kan in deze context begrepen worden als een proces van abstractie, waarbij de mens verwordt tot attribuut van een abstractie die zichzelf in leven geroepen heeft, maar die hij niet meer herkent als voorwerp van zijn eigen creatie; de abstractie verschijnt daarentegen als een autonoom subject met eigen wetmatigheden waaraan de mens onderworpen is.⁷ Marx herkende bijvoorbeeld in ‘de staat’ een vorm van vervreemding, waarbij de mens zijn capaciteiten als lid van een gemeenschap niet volledig onderkent, en zich machteloos schikt naar de regels van diezelfde instantie. Het andere bekende voorbeeld is ‘geld’ (en de vervreemding van het werk die eraan gekoppeld is) die haar oorsprong vindt in de eigenschappen van ‘de waar’. Wat eigen is aan alle vormen van vervreemding, is dat het individu slechts iets kan betekenen naarmate hij zich schikt naar de abstractie. Met betrekking tot het voorbeeld van geld kan men zo stellen dat iemand waardevoller wordt naarmate hij meer rijkdom verzamelt.

In het werk van Marx werd voornamelijk de vervreemding van het werk toegelicht, vertrekkende van de tweeledige aard van de waar: de gebruikswaarde en de ruilwaarde. Hij beschrijft hoe in gemeenschappen met een modern productiesysteem waren niet meer geproduceerd worden in functie van gebruik, maar hoe ze ontstaan als antwoord op een onuitputtelijke drang naar de accumulatie van ruilwaarde, dat zijn materiële vertaling terugvindt in geld. Deze waarneembare verschuiving in de productie, namelijk één van een kwalitatieve naar een kwantitatieve orde, veranderde ook de positie van de arbeider in het arbeidsproces. Waar de arbeider voordien concrete arbeid afleverde, waarbij hij zichzelf duidelijk kon herkennen als producent van zijn product, moet deze nu ‘abstracte’ arbeid uitoefenen, waarbij het product niet meer het rechtstreekse resultaat is van zijn werk; het resultaat van deze abstracte arbeid is het eveneens abstracte geld. Het concrete product is dus als uiteindelijk doel en resultaat van de arbeid opgeheven en vervangen door geld. De afstand die nu in het productieproces

⁷ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.11.

tussen arbeider en product gecreëerd wordt, en het invoeren van de bemiddeling tussen beide via geld, maakt de uitbuiting van de arbeider mogelijk. De abstractie van het geld, die de gelijkwaardigheid van zaken en handelingen van een totaal verschillende aard zou moeten vertalen, doet dit nu immers valselijk in het voordeel van partijen die de totale productie in handen hebben, zodat deze laatsten steeds een meerwaarde kunnen halen uit de productie. Zo zal bijvoorbeeld de totale vergoeding die werkers krijgen voor hun aandeel in het productieproces van een goed, steeds minder bedragen dan het geld dat het goed zagezegd uiteindelijk waard is. De abstractie is in staat dit fenomeen als een natuurlijk gegeven voor te stellen, doordat het natuurlijke verband tussen arbeider en product ontnomen is in de moderne productie. De invoering van geld heeft dus een enorme invloed gehad op de arbeids- en productieomstandigheden, en heeft ervoor gezorgd dat de positie van de arbeid is verschoven van een concrete arbeid ter voorziening van de gemeenschap, naar een arbeid in functie van het kapitaal.

Debord op zijn beurt stelt nu dat in de spectaculaire maatschappij dit proces van vervreemding zich niet enkel meer beperkt tot het veld van het werk, maar dat deze zich uitstrekt over elk aspect van het menselijke bestaan. Waar het voor de economie eerst voldoende was om de mens slechts te beschouwen als *werker*, is het in een volgende fase noodzakelijk om de mens te beschouwen in zijn vrije tijd en in zijn menselijkheid.⁸ Er geldt immers: “*C'est tout le travail vendu d'une société qui devient globalement la marchandise totale dont le cycle doit se poursuivre.*”⁹ De tijd buiten het werk moest dus ook de noodzakelijke aanpassingen ondergaan om het voortbestaan en de constante expansie van de kapitalistische economie te verzekeren. De werker moet nu in zijn vrije tijd consument worden van wat er geproduceerd wordt, en waar hij sinds de vervreemding van het werk gescheiden van is geraakt. Het spektakel treedt nu op als regulator van dit proces, waarbij het beelden inschakelt om verlangens,

⁸ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 43.

⁹ *Ibid.*, these 42.

rolpatronen en sociale relaties voor te leggen als mogelijkheden, maar waarbij het dit doet met een zodanige kracht en impact dat de voorgestelde mogelijkheden praktisch gegarandeerd nageleefd zullen worden. Deze kracht is in grote mate de essentie van de beelden, want het uiteindelijke doel is niet enkel de naleving van de voorgestelde abstracties, maar bovenal de legitimatie van de maatschappelijke bestaansvoorwaarden die erdoor ontstaan, en het zeker stellen dat het individu zich passief en beschouwend opstelt ten opzichte van zijn gedomineerd bestaan. Het spektakel zorgt er dus voor dat het leven niet meer enkel in het werkdomein, maar in haar totaliteit 'beleefd' wordt als een abstract gegeven, of zoals Jappe het omschrijft: *"The devaluation of life to the benefit of hypostasized abstractions now affects all aspects of existence, and these abstractions, which have now assumed the role of subject, no longer appear as things but, even more abstractly, as images."*¹⁰

Men kan zich nu afvragen hoe beelden zulk een enorme greep op het alledaagse leven hebben kunnen krijgen. Ieder sceptisch iemand is vandaag toch in staat om, bij wijze van voorbeeld, de propaganda van politieke partijen te doorprikken, of de conditionerende werking van reclame te doorzien. Maar deze vormen van massacommunicatie vormen slechts een heel beperkt aspect van het spektakel, en werken voornamelijk aan de oppervlakte van de spektakelmaatschappij.¹¹ Bovendien is het immers niet de inhoud van de beelden die de macht van het spektakel bepaalt. Het spektakel haalt macht uit het gefragmenteerd, vervreemd en onbevattelijk karakter van het alledaagse leven, uit de opdeling van het leven in verschillende en ver uit elkaar gelegen deelgebieden. Er is in de concrete werkelijkheid geen enkel verenigend element terug te vinden dat samenhang en betekenis kan verlenen aan de gefragmenteerde ervaring van het persoonlijk en maatschappelijk leven. Het spektakel daarentegen is echter wel in staat om eenheid te bieden, zij het op het niveau van het beeld. *"Everything life lacks is to be found*

¹⁰ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.12

¹¹ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 24.

*within the spectacle, conceived of as an ensemble of independent representations."*¹² Het wordt dus duidelijk dat des te minder een individu vat heeft op zijn concrete leven, of anders gezegd, des te groter de scheiding is tussen hem en zijn geleefde omgeving, des te meer het spektakel inwint aan kracht, en in staat blijkt om valse beelden in te zetten als substituut voor de 'onleefbare' realiteit. De scheiding is dus van essentieel belang voor het spektakel, want zonder de scheiding wordt het spektakel overbodig, of zoals Debord het zegt: *"La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle."*¹³ Het spektakel zal dus ten gunste van zichzelf alle mogelijke middelen - van auto's tot televisies - inzetten om het isolement van individuen te bewerkstelligen. Eens deze leden van de maatschappij voor een groot deel gescheiden leven van elkaar, kan het spektakel zijn taak op eenvoudige wijze uitvoeren. *"The spectacle speaks, 'social atoms' listen. And the message is One: an incessant justification of the existing society, which is to say the spectacle itself, or the mode of production that has given rise to it. For this purpose the spectacle has no need of sophisticated arguments; all it needs is to be the only voice, and sure of no response whatsoever. Its first prerequisite, therefore, and at the same time its chief product, is the passivity of a contemplative attitude."*¹⁴

De situationisten menen nu dat de mensheid zich als taak moet stellen om zich los te wrikken uit de greep van het spektakel, en hun leven niet te laten bepalen door de 'noodzakelijke' organisatie van het moderne productieapparaat. De passieve instelling van de mens moet terug plaats maken voor ware activiteit. Het is in dit streven naar activiteit dat hun nadruk op de praktische uitvoering van de theorie kan begrepen worden. Debord en consorten wilden niet de zoveelste stroming zijn die opgeslorpt en vervormd werd door het spektakel. Voor de praktijk ontwikkelden ze strategieën die ingezet konden worden om buiten het spectaculair parcours te werken; strategieën die de grondvesten van het spektakel zouden doen

¹² JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.7

¹³ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 25.

¹⁴ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.8.

daveren. Via deze strategieën, zoals de *dérive* of *détournement*, zouden individuen terug realiteit in al haar diversiteit bewust kunnen meemaken, en de mogelijkheden kunnen inzien van hun bestaan. De passieve contemplatie zou vervangen worden door de actieve beleving. Debord besluit dat de bevrijding van de spektakelmaatschappij enkel via deze actieve beleving kan plaatsvinden, “*là seulement où les individus sont «directement liés à l'histoire universelle» ; là seulement où le dialogue s'est armé pour faire vaincre ses propres conditions.*”¹⁵

¹⁵ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 221.

2. STEDELIJK LEVEN IN DE SPECTACULAIRE MAATSCHAPPIJ

2.0 INLEIDING

De stedelijke ruimte heeft steeds een belangrijke rol gespeeld in het denken van Debord en de situationisten. Debord beschouwt de stad als de plaats waar het begin van de ware vrijheid heeft kunnen plaatsvinden. Het is de plaats waar de bourgeoisie als enige revolutionaire klasse ooit er in is geslaagd om een groot deel van de macht in beslag te nemen, en waar ze zo voor zichzelf de mogelijkheid heeft gecreëerd om een eigen geschiedenis te beleven. Hier heeft de bourgeoisie een leven kunnen opbouwen bevrijd van een natuurlijke of autoritaire regelgeving. Tot op een bepaald moment dan, want “*si l'histoire de la ville est l'histoire de la liberté, elle a été aussi celle de la tyrannie, de l'administration étatique qui contrôle la campagne et la ville même.*”¹⁶ De stad is net als het leven van de mens uiteindelijk in handen van de economie en het kapitalisme beland. Het is een plaats geworden waar het spektakel hoogtij viert.

Toch blijft Debord de stad beschouwen als de plek waar verandering kan plaatsvinden. De overheersing van het spektakel in de moderne stad is voor hem niet het definitieve eindpunt, zoals blijkt uit volgend statement: “*La ville n'a pu être encore que le terrain de lutte de la liberté historique, et non sa possession. La ville est le milieu de l'histoire parce qu'elle est à la fois concentration du pouvoir social, qui rend possible l'entreprise historique, et conscience du passé.*”¹⁷

¹⁶ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thesis 176.

¹⁷ Ibid.

Uit het voorgaande kan men opmaken dat Debord dus meent dat de stad nog steeds drager is van een sociaal vermogen tot revolutie, maar dat dit vermogen in slapende toestand verkeert. De stad blijft, ondanks de sterke aanwezigheid van het spektakel, in dit opzicht dus de plek bij uitstek voor het voeren van de politieke strijd. De situationistische strategieën spelen zich dan ook meestal af in het stedelijke milieu.

In wat onmiddellijk volgt, zal ik voornamelijk de aandacht vestigen op de situationistische visie op de moderne stad en het stedelijk leven, en meer bepaald hoe deze terug te vinden is in de Nouvelle Vague films. De regisseurs van deze stroming hebben immers vaak het alledaagse leven in de stad – in de meeste gevallen is dit Parijs – genomen als onderwerp van hun films. In een eerste deel zal ik focussen op het stedelijk leven en haar fenomenen. Er zal bestudeerd worden hoe stedelijke functies en verschijnselen in de spektakelstad impact hebben op de ervaring en organisatie van het alledaagse leven. Een tweede deel zal eerder licht werpen op de ruimtelijke dimensie van de moderne stad. Hierin zullen voornamelijk de motieven en gevolgen van de ‘spectaculaire’ reorganisatie van de stedelijke ruimte besproken worden.

2.1 STEDELIJK LEVEN

2.1.1. IDENTITEIT EN MENSELIJKE RELATIES IN PARIJS

2.1.1.1 beeld boven realiteit

De moderne stad is in de loop der tijd haar rol als voedingsbodem voor identiteit en sociale relaties steeds meer verloren, of toch in de mate dat ze dit op een directe en onmiddellijke manier deed. De interactie tussen stedeling en omgeving is voor een groot deel verdwenen. Getuige hiervan zijn de talrijke personages in de Nouvelle Vague films die hun woonplaats in de stad slechts kunnen waarderen door het ‘mooie zicht’ dat het weet te bieden; de sociale omgeving waarin het is ingebed is van minder belang.¹⁸ Vroeger wist de stad als onderkomen van een groot aantal uiteenlopende figuren en activiteiten de mens steeds opnieuw te verrassen en te inspireren. Het was de plek waar het spontane en onverwachte kon overheersen, de plek die in dit opzicht haar superioriteit ten opzichte van het landelijke en haar monotonie niet hoefde te bewijzen. Het is deze rijkdom van de stad die de situationisten enorm fascineerde en inspireerde, en die ze in het moderne Parijs uit de jaren '60 nog wisten terug te vinden in zeldzame stedelijke omgevingen zoals Les Halles.¹⁹ De versterking van het kapitalistische productieapparaat en de moderne reorganisatie van Parijs, die later meer in detail besproken zal worden, hebben echter de mogelijkheden van het stedelijke uitgewist. Zoals reeds vermeld werd in het eerste hoofdstuk, is de realiteit compleet onbevattelijk geworden, en

¹⁸ Vooral in de bijdrage van Jean Rouch aan *Paris vu par* is deze vaststelling duidelijk. Het stuk van Rouch toont in het eerste gedeelte een echtelijke ruzie van een koppel dat ontstaan is ten gevolge van frustraties over de banaliteit van hun burgerlijke leven. In het geschil laat de vrouw duidelijk blijken dat ze het verschrikkelijk vindt dat herwaarderingswerken die in hun buurt plaatsvinden binnenkort het zicht vanuit hun appartement grondig zullen verstoren. Het visuele verband met de stad primeert dus boven het sociale. Ook in de bijdrage van Douchet en in *Le signe du lion* van Rohmer komt visuele ‘betrokkenheid’ tot de stad naar voren als een element van primair belang.

¹⁹ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.63.



De alomtegenwoordige aanwezigheid van de media in de stad.

werd de mens gedwongen om zijn heil te zoeken in het spektakel. De blinde acceptatie van het leven in het beeld was in ieder geval eenvoudiger dan het protest tegen de dehumaniserende ontwikkelingen van de moderniteit.

Jean-Luc Godard was zich hier even bewust van als de leden van de Internationale Situationniste. In *Masculin/Féminin* bestudeert hij deze tendens door de levens van enkele Parijse jongelingen, of zoals hij ze zelf bestempelt, “les enfants de Marx et Coca-cola”²⁰ te observeren. De film is opgebouwd als een aaneenschakeling van losstaande korte momentopnamen, met als rode draad de amoureuze ontwikkelingen tussen Paul, een werkloze arbeider die net uit het leger ontslagen is, en Madeleine, een beginnende popzangeres die daarnaast ook nog werkt voor een jeugdmagazine. De film weerspiegelt de problematische aard van communicatie en sociale omgang in de moderne maatschappij. De protagonisten in de film blijken niet in staat te zijn om een sociaal leven te leiden waarin daadwerkelijke interactie een essentiële rol inneemt. Wat zal blijken is dat ze dit niet kunnen doordat ze allen kiezen om een eigen onverenigbaar leven te leiden, gevormd naar het aangereikte ‘beeld’, in plaats van een leven op te bouwen als lid van een gemeenschap.

In zijn behandeling van de problematiek benadrukt Godard nog meer dan de situationisten de invloed van de media op het alledaagse leven. In de mise-en-scène en in zijn keuze van personages lijkt hij vastberaden om de alomtegenwoordige aanwezigheid van de media en populaire cultuur in Parijs aan te tonen. Ten eerste toont hij hoe deze in de ruimte aanwezig zijn. Op subtiele wijze illustreert hij hoe de gehele Parijse omgeving doordrongen is met manifestaties van de media. Wanneer de hoofdpersonages een bezoek brengen aan publieke ruimtes, zoals cafés of wasserijen, zal er steeds een televisietoestel aanwezig zijn; wanneer ze zich begeven door straten en steegjes hangen er in de meeste gevallen reclameposters; en wanneer de vriendengroep de bioscoop bezoekt, moeten ze bij

²⁰ Deze verwoording verschijnt in de film als een tekstfragment waarin Godard meedeelt dat de film evengoed deze titel had kunnen dragen.



Madeleine en haar identiteit volgens het beeld.

het plaatsnemen in de zaal zich eerst dringen door rijen met toeschouwers die allen met opgevouwen krant als een bende eenzaten de zaal vullen.²¹ Deze ruimtelijke inpalming van Parijs door de dominante beeldcultuur zal Godard later in *Deux ou trois que je sais d'elle* nog duidelijker weergeven. Maar ook de bezigheden van de personages kaderen in de sfeer van het mediatieke. De activiteiten van Madeleine zijn in het voorgaande reeds vermeld, maar zelfs Paul, de zogeheten arbeider met linkse sympathieën, werkt uiteindelijk ook eerder in de mediabranche dan in de fabriek. Het Parijs in *Masculin/Féminin* is, zowel in haar fysieke voorkomen als in de activiteiten die ze herbergt, overspoeld door beelden.

De gevolgen die Godard koppelt aan deze media-operaties zijn overduidelijk: de constante stroom aan reclame, nieuws en popcultuur is de nieuwe grondstof voor de identiteit van de stedeling, of toch in ieder geval voor degene die er mee is opgegroeid. Men dient enkel te kiezen welk beeld men wil materialiseren tot 'eigen' identiteit. In zijn volgende film *2 ou 3 choses* stelt het hoofdpersonage Juliette dit zelfs letterlijk.²² De identificatie neemt in de ogen van Godard zelfs zodanige proporties aan dat het veruiterlijkte beeld van de identiteit doorslaggevend wordt dan de geleefde identiteit. Dit is vooral het geval bij Madeleine die voortdurend spiegels ter bevestiging nodig heeft, en die eerder aanstoot neemt aan de kritiek van Paul op een artikel over haar, dan aan opmerkingen die rechtstreeks tot haar gericht zijn.²³ Godard lijkt in de film verder te suggereren dat de gevolgen zich ook uitstrekken over het veld van de sociale omgang. Het lijkt alsof mensen die leven naar een beeld, ook enkel kunnen

²¹ SLATER, H., *The children of Marx and Coca-cola: on Godard's Masculin/Féminin*, <http://datacide.c8.com/text/8-godard.html>

²² "Le rôle de créateur et fondateur de la ville sera assuré par d'autres systèmes de communication. Peut-être. Télévision, radio,..."

²³ Het betreft een artikel over haar in een populair magazine: "... une petite être vive, sociale et tendre... elle s'atteint se créer un univers bien elle ... les traits sont délicats : un petit nez droit, une belle bouche dessinée sur des dents éclatants, cette finesse d'idole qu'accentuent encore le ton de la peau, la précision de la stature est bousculé par l'éclat du sourire, la malice qui pétille dans le regard, dans la mobilité du visage et l'élégance gracieuse des mouvements. Riche d'une grande sensibilité artistique, elle exige autant d'elle même que des autres originalité..."



Paul in de registratiekabine.



Graffiti als gestandaardiseerde boodschap.

communiceren via dezelfde middelen als het beeld: communicatie in één richting. Zo nemen de meeste gesprekken in de film in wezen de vorm aan van een interview, een omgangsvorm die haar oorsprong heeft gevonden in de media.²⁴ Het grootste deel van de conversaties bestaat enkel uit een passieve ondervraging die zelden leidt tot discussie; en als er dan eens onenigheid heerst over een onderwerp, blijken de figuren niet in staat tot discussie en beëindigen ze het gesprek. Het is daarom dat zelfs Paul, met zijn sceptische houding ten opzichte van de media, na talrijke moeizame gesprekken met Madeleine zijn toevlucht neemt tot een communicatievorm waar ze wel vatbaar voor is, namelijk wanneer hij zijn boodschap registreert in een kabine waarin men een opname van zichzelf kan maken om die vervolgens op vinyl te laten persen. De mens die tot levend beeld verworden is, is volgens Godard evenals een beeld in de letterlijke zin, niet in staat tot ware dialoog.

In de kritiek van de film beoogt Godard niet enkel de figuren die zich probleemloos schikken naar de normen van de consumptiemaatschappij; ook de anti-kapitalistische Paul en Robert zijn in enige mate slachtoffer van de beeldcultuur. Hoewel ze zogenaamd weerstand bieden aan de consumptiegerichte ontwikkelingen, zijn ze toch ook verstrengeld in de activiteiten en processen die de spektakelmaatschappij aanbiedt. Ook zij bezoeken frequent de plaatsen van consumptie, zoals de speelhallen, de uitgaanscentra, etc... omdat ze moeite hebben om consequent volgens hun idealen te leven. *“The masks that both media and the party-line create, the encouragement to adopt the identities they offer, is here made explicit by Godard. The offer of ‘change’ and ‘choice’ is made on the proviso that agendas are adopted, that they dictate the pace of self-awareness and that they provide the meter of self-expression”*²⁵ Zelfs de graffiti-tekeningen die de situationisten zo verheerlijkten als revolutionaire uitingen van ongenoegen, worden

²⁴ SLATER, H., *The children of Marx and Coca-cola: on Godard's Masculin/Féminin*, <http://datacide.c8.com/text/8-godard.html>

²⁵ SLATER, H., *The children of Marx and Coca-cola: on Godard's Masculin/Féminin*, <http://datacide.c8.com/text/8-godard.html>

door Godard ontkracht als minstens even gestandaardiseerde boodschappen als de slogans van de media. Zo zien we Paul op een gegeven moment in de film 'Paix au Vietnam' spuiten op een wagen van de Amerikaanse ambassade; exact dezelfde boodschap wordt nadien herhaald door een figurant, die zichzelf kort na het schrijven van de slagzin in brand steekt.

Op deze manier wordt in de film duidelijk gemaakt dat uiteindelijk al de inwoners van Parijs toch in enige mate onderworpen zijn aan het spektakel. Het leven in de stad is voor iedereen even gefragmenteerd en onbevattelijk geworden, en de organisatie en invulling van het stedelijke weefsel doen er niet veel aan om dit probleem te verhelpen. Hierdoor is de moderne stad ongeschikt om op te treden als voedingsbodem waaruit persoonlijkheden en sociale relaties gevormd kunnen worden. Deze rol wordt overgenomen door het spektakel: Madeleine streeft ernaar om net als haar idolen te worden, Paul wordt lid van de arbeidersbeweging, hoewel hij de positie van de arbeider in de maatschappij zelf nog niet heeft ondervonden. Het beeld biedt een totaliteit aan die in de realiteit verdwenen is.

2.1.2. SPECTACULAIRE TIJDSBELEVING

*“Alors que le temps cyclique antérieur avait supporté une part croissante de temps historique vécu par des individus et des groupes, la domination du temps irréversible de la production va tendre à éliminer socialement ce temps vécu.”*²⁶

In het vijfde en zesde hoofdstuk van *La société du spectacle* formuleert Debord zijn visie op de tijd en de geschiedenis. Hij onderscheidt in zijn analyse twee vormen van tijd: de cyclische tijd en de onomkeerbare historische tijd. De cyclische tijd enerzijds is de tijd die oog heeft voor wat terugkeert, en die in het

²⁶ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 142.

ontdekken van wat eeuwig terugkeert, rust en orde kan vinden. Deze tijd bestond in gemeenschappen met een agrarische productie, waar het leven voor een groot deel gebonden was aan natuurlijke cyclussen. Tijd en de beleving ervan leken rechtstreeks voort te vloeien uit de natuur en haar wetten, en het repetitieve karakter werd daarom genomen zoals het zoals het zich aandienende. De historische tijd anderzijds is de tijd die als surplus ontstaan is aan de oppervlakte van de cyclische tijd. Het is de tijd van 'oorlogen en avontuur', waarin gebeurtenissen uniek zijn en zich nooit tweemaal voordoen. Deze tweede vorm van tijd waarin het genot van de geleefde gebeurtenis ervaren kon worden, was voordien uitsluitend een privilege van de machtshebbers. Het heeft lang geduurd voor de historische tijd gedemocratiseerd kon worden, omdat de materiële basis van gemeenschappen in de meeste gevallen gebonden bleef aan de cyclische tijd. Pas met de opkomst van de bourgeoisie kon de democratisatie van de onomkeerbare historische tijd plaatsvinden, omdat de bourgeoisie de arbeid, die voordien volledig onder het cyclische viel, omvormde tot een "arbeid die de historische condities vormt".²⁷ De arbeid in het kapitalisme verscheen als een bevrijdende kracht die een persoonlijke geschiedenis mogelijk maakte. Maar dit bleek niet volledig waar te zijn: *“L'histoire qui était apparue jusque-là comme le seul mouvement des individus de la classe dominante, et donc écrite comme histoire événementielle, est maintenant comprise comme le mouvement général, et dans ce mouvement sévère les individus sont sacrifiés.”*²⁸ Door hun bevrijding te koppelen aan de arbeid en het kapitalistische systeem, heeft de bourgeoisie onbewust de onomkeerbare historische tijd veranderd in een "tijd van de dingen".²⁹ Deze historische tijd werd niet meer direct geleefd, maar stond als onomkeerbare tijd van de productie steeds in teken van de waar.

²⁷ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 140.

²⁸ Ibid., these 141.

²⁹ Ibid., these 142.



De banaliteit van de werkuren.



De inpalming van de tijd door de economie heeft radicale veranderingen teweeggebracht. “Time under the rule of the commodity differs radically from time in earlier periods. It is a time all for whose moments are abstractly equivalent, varying only in a quantitative sense: such moments function, in fact, exactly like exchange-value”³⁰ Naast deze nadruk op het kwantitatieve aspect van de tijd, is het Debord ook opgevallen dat tijd in moderne maatschappijen zich opnieuw manifesteert in de vorm van de cyclische tijd. Maar waar de cyclische vorm voordien volgde uit een natuurlijke orde, volgt deze pseudo-cyclische tijd uit de schijn-natuur van de economie. De economie stelt nieuwe combinaties samen die haar werking ten goede uit komen: dag en nacht, de wekelijkse arbeids- en rusttijd, de terugkeer van de vakanties.³¹ Deze pseudo-cyclische tijd brengt net zoals de oudere cyclische variant een gevoel van rust en stabiliteit met zich mee, maar dit gemak is hier doelbewust ingezet om het nieuwe ritme van productie en consumptie onbevraagd te laten.

Deze nieuwe vorm van tijdsbeleving is in *Les bonnes femmes* van Claude Chabrol sterk aanwezig. In zijn portret van vier jonge vrouwen die werken als verkoopsters in een winkel voor huishoudapparatuur, zet hij deze pseudo-cyclische tijd zelfs in als structurerend element. De film bestaat uit een afwisseling tussen scènes van verveling in de winkel, en scènes waarin het viertal in hun vrije tijd betekenis tracht te geven aan hun leven. De leegheid die zij ervaren tijdens de werkuren trachten ze op te heffen door hun dromen te projecteren op de uren buiten het werk. Deze poging tot zingeving in hun vrije tijd doen ze alle vier op een verschillende manier: een losbandig leven leiden met een lak aan regels, in een bourgeois huwelijk treden, een carrière als zangeres nastreven, zichzelf overgeven aan de archetypische mysterieuze bewonderaar... Geen van de vier slaagt er uiteindelijk in om aan de banaliteit van het moderne leven te ontsnappen.

³⁰ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.25.

³¹ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 150.



De ‘spectaculaire’ ontspanning.



De zoosequentie.

Het Parijs in *Les bonnes femmes* is in grote mate het Parijs van de ontspanning: het café, de nachtclub, de music-hall, de zoo, het zwembad... Al deze locaties worden afgebeeld als plaatsen die in hun verschijning fascinerend en ‘spectaculaire’ zijn, maar die telkens ook een teleurstelling in zich dragen, omdat ze de tol van de dode momenten op het werk niet kunnen opheffen. Dat ze hiertoe niet in staat zijn, volgt uit het feit dat ze ook compleet los staan van het vervreemde werk. De festiviteiten van de moderne tijd verschijnen niet meer als gevolg van een gemeenschappelijke meerwaarde in de productie die men vervolgens als gemeenschap op luxueuze wijze kan verkwisten. Ze verschijnen daarentegen als waar, als begerenswaardige consumeerbare activiteiten. “*Le temps de la survie moderne doit, dans le spectacle, se vanter d'autant plus hautement que sa valeur d'usage s'est réduite. La réalité du temps a été remplacée par la publicité du temps.*”³²

Het feit dat deze tijdsbestedingen, net als de rest van de waar, voornamelijk hun waarde herbergen in het beeld, is ook merkbaar in de aard van een groot deel van de activiteiten. Wanneer de figuren in de film naar de music-hall of de nachtclub gaan, bestaat hun activiteit voornamelijk uit het aanschouwen van het voorgestelde spektakel. De meisjes beleven zelf geen onomkeerbare historische tijd; als substituut voor dit gemis aan werkelijk geleefde tijd aanschouwen ze deze enkel in wat gepresenteerd wordt. De vrouwen zijn in hun vrije tijd even gevangen als tijdens de werkuren, wat meer dan duidelijk wordt tijdens de zoosequentie, waarin de vrouwelijke figuren gefilmd worden doorheen de tralies van de dieren.³³ Het lijkt misschien vreemd dat Chabrol film niet als ontspanningsactiviteit in zijn film heeft opgenomen. Immers film is de tijdsbesteding die het meest ‘realistische’ substituut ter vervanging van de ontnomen historische tijd kan verschaffen. Naar mijn mening echter zit deze verscholen in de mysterieuze slotscène, waarin een vijfde *bonne femme* de dans aangaat met een man die niet in beeld getoond wordt. De vrouw kijkt tijdens deze dans in de camera, en dusdanig ook naar de

³² DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 154.

³³ AUSTIN, G., *Claude Chabrol*, Manchester University Press, Manchester, 1999, p. 28.

toeschouwer van de film, die in deze scène wordt gewezen op zijn positie als toeschouwer. Dit bewustmaken van de kijker zorgt ervoor dat de toeschouwer de kijkervaring en zijn relatie tot het getoonde gaat bevragen.

2.2 URBANISME ALS WAPENFEIT

2.2.0 ALGEMEEN

“Tandis que l’urbanisme est comparable à l’étalage publicitaire autour du coca-cola, pure idéologie spectaculaire.”³⁴

Moderne stadsplanning was volgens de situationisten niet meer dan het materialiseren van sociale relaties in de ruimte onder het kapitalisme. Van de werken van Haussmann tot de moderne planning volgens de CIAM-principes zijn alle ingrepen uitgevoerd om de positie van de mens in de moderne samenleving te fixeren. Het primaire doel van de moderne planning was niet het bouwen van een stad waarin de mens kon leven, maar het bouwen van een ruimtelijk raamwerk waarin de mens optimaal zou kunnen functioneren. *“L’urbanisme est cette prise de possession de l’environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l’espace comme son propre décor.”³⁵*

Zoals in alle manifestaties van het spektakel, en dus ook hier in de moderne stedenbouwkundige ingrepen, is ‘de scheiding’ een sleutelement. De doorgedreven zoneringsprincipes en de klemtoon op transport in de modernistische stedenbouw waren volgens Debord niets anders dan middelen om de stadsbewoners, die “door de stedelijke productievoorwaarden op een gevaarlijke manier waren samengebracht”, als gemeenschap uit elkaar te drijven, en dit bovendien zonder de mogelijkheid uit te sluiten om ze “als gezamenlijk geïsoleerde individuen” terug bijeen te brengen om hun rol in het productie- en

³⁴ KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19.

³⁵ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 169.

consumptieproces uit te oefenen.³⁶ De constante verplaatsingen tussen gescheiden sferen als werk en ontspanning, privé en publiek, werden in de stadsplanning dus vergemakkelijkt, maar dit ten koste van een reëel sociaal milieu, waarin de stedeling actief kon deelnemen aan de organisatie en de vormgeving ervan. Als geatomiseerde werker en consument kan men enkel passief toezien op de transformaties die zijn omgeving ondergaat.

Deze ‘rationele’ vormgeving van de stad stond lijnrecht tegenover het beeld van de ideale stad dat de situationisten koesterden. In hun visie zou de stad een plaats moeten zijn waar elke bewoner kan participeren aan de creatie van zijn eigen omgeving. “*Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants.*”³⁷ Deze ingesteldheid was in ieder geval niet terug te vinden in de ideeën achter de rationalistische stadsplanning, die toch beschouwd kunnen worden als belangrijkste leidraad in de daadwerkelijke reorganisatie van het naoorlogse Parijs. Het rationalisme ging er immers vanuit dat voor elke concrete probleemstelling er een universele oplossing was, die ongeacht de specificiteit van de locatie ingezet kon worden. De visionaire architect-dictator trad hierbij op als expert die in staat was om gebouwen en de stedelijke omgeving te organiseren naar de algemene noden van de mens.³⁸ In deze veronderstelling dat de mens duidelijk afgelijnde algemene noden heeft, valt al af te lezen dat het rationalisme de mens beschouwt als een abstractie, die hij ook in werkelijkheid al min of meer is. “*Rationalism had insisted that collective interest take priority over individual interest. Situationist radicals felt differently: genuine social progress did not subsume the individual, but maximized his or her freedom and potential.*”³⁹

³⁶ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 172.

³⁷ IVAIN, G., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, *Internationale situationniste*, no.1, juin, 1958, p.15-20.

³⁸ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.50.

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

Naast de destructie van de stedelijke gemeenschap en het ontnemen van de zelfbeschikking over de stedelijke ruimte, zagen de situationisten in de modernistische planning ook een gevaarlijke tendens tot het stilzetten van tijd en geschiedenis, of in ieder geval toch de geschiedenis van de mens.⁴⁰ Het rationalisme werd immers gedreven door een idealistische zoektocht naar vaste vormen en permanente oplossingen, die vervolgens ingezet konden worden om de fouten uit het verleden te vervangen. Het Plan Voisin kan gelden als illustratie hiervan. In dit ontwerp veegde Le Corbusier de Parijse stadskern van de kaart en verving hij deze door een reeks torengebouwen omgeven door grote open groene vlaktes, die georganiseerd waren volgens een streng grid. Van het historisch gegroeide stadweefsel werd niets behouden buiten enkele monumentale constructies, die als betekenisloze losstaande beelden in de stad de herinnering aan het verleden moesten bewaren. Het tactiele verleden van de stad werd echter uitgewist, en in de rigide en definitieve structuur met weinig ruimte voor flexibiliteit werd een verdere ontwikkeling van het stedelijke weefsel ook onmiddellijk stopgezet. Debord stelde zo dat het motto van een dergelijke stedenbouw kon luiden als volgt: “*Ici même, il n'arrivera jamais rien, et rien n'y est jamais arrivé.*”⁴¹

2.2.1 DE BANLIEUE EN DE GRANDS ENSEMBLES

2.2.1.1 Context.

Rationalistische reconstructie en herontwikkeling was in Frankrijk ijverig doorgevoerd. De situationisten waren evenals gelijkgezinde tijdsgenoten als Lefebvre op de hoogte van de plannen om Parijs om te vormen tot een

⁴⁰ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 170.

⁴¹ *Ibid.*, these 177.



Mourenx.



Sarcelles.

modernistisch Europees centrum.⁴² Een van de belangrijkste zetten in deze naoorlogse reorganisatie van Parijs was het bouwen van een reeks ‘*villes nouvelles*’ en ‘*grands ensembles*’ in de periferie. Deze werden opgericht als reactie op de enorme huisvestingscrisis die het gevolg was van de reconstructie van het Parijse stadscentrum. Tussen 1954 en 1974 werd ongeveer vierentwintig procent van de bebouwde omgeving gesloopt en gereconstrueerd, waarbij om en bij de 550000 mensen uit de stadskern werden gedreven naar de buitenwijken en voorsteden van Parijs.⁴³ Opvallend genoeg was tijdens deze periode van uitwijzingen het percentage aan arbeiders die in het centrum verbleven, gedaald met veertig procent, terwijl het aantal hoogopgeleiden dat er woonde met vijftig procent gestegen was. Het mag geen wonder heten dat Debord niet alleen de abominabele woonomstandigheden van deze nieuwe woonwijken bekritiseerde, maar dat hij ook duidelijk maakte dat het oprichten van deze nieuwe wijken het middel bij uitstek bleek te zijn om de isolatie en bureaucratische controle over de lagere sociale klassen te bewerkstelligen.

Deze sociale divisie in de ruimte op schaal van de totale stad werd misschien nog op een niet zo doorzichtige manier uitgevoerd, maar op kleinere schaal was deze soms overduidelijk aanwezig. In *Internationale situationniste*, het tijdschrift van de situationisten, werd zo bijvoorbeeld Lacq-Mourenx, een ‘*ville nouvelle*’ in het zuiden van Frankrijk, als case-study naar voren geschoven. In deze nieuwe stad, waar de inwoners gebonden waren aan de exclusieve werkgelegenheid van de gasvelden en het petrochemisch complex van Lacq, werden de werk- en sociale relaties zorgvuldig gereproduceerd in de voorziene huisvesting: alleenstaande mensen verbleven in woontorens, getrouwde koppels leefden in horizontale bouwblokken, families woonden in halfvrijstaande woningen, werknemers met een hoog inkomen hadden hun eigen villa, terwijl de hooggeplaatste managers in

⁴²SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.49.

⁴³PINDER, D., ““Old Paris is no more””: geographies of spectacle and anti-spectacle”, *Antipode*, vol.32, nr. 4, 2000, p. 366.

compleet verschillende steden verbleven.⁴⁴ Deze vorm van ruimtelijke organisatie, één van bovenaf, gebeurde volgens de situationisten niet met het oog op de verbetering van woonomstandigheden, zoals het door de stad gepropageerd werd,⁴⁵ maar gebeurde eerder om de levensvatbaarheid van de regering en het economisch apparaat te garanderen.⁴⁶ In hun verschijning vertonen deze woonvormen dan ook weinig sporen van humaniteit.

2.2.1.2 Alphaville: vormgeving als essentie

In 1964 regisseerde Godard *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, een 'science-fictionfilm' die het leven in een totalitaire stad in de toekomst portretteert. In tegenstelling tot wat gebruikelijk is in de meeste science-fictionfilms, maakte Godard geen gebruik van speciaal ontworpen setdecors om zijn pessimistische toekomstvisie in beeld te brengen. Hij gebruikte daarentegen het 'nieuwe Parijs' uit de jaren zestig als setting voor zijn film, waardoor het verband tussen het getoonde toekomstbeeld en het heden nog sterker wordt benadrukt. *Alphaville* behandelt niet specifiek de problematiek van de *grands ensembles* op zich, maar eerder het modernistische bouwen in het algemeen: naast deze nieuwe woonvormen komen er in de film misschien zelfs meer modernistische kantoorgebouwen voor, en de specifieke wooncondities van de bouwblokken worden niet echt uitgediept. De gebouwen worden echter ingezet als een evocatief middel, waaruit afgeleid kan worden dat Godard in de verschijning en in de vormgeving van deze modernistische constructies iets essentieels

⁴⁴ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.52.

⁴⁵ "À Paris, en avril, une exposition d'urbanisme intitulée « Demain Paris » présentait en réalité la défense des grands ensembles, déjà mis en place ou projetés loin autour de la ville. L'avenir de Paris serait tout extra-parisien. Un parcours didactique visait, dans sa première tranche, à convaincre les gens (principalement des travailleurs) que Paris, comme le prouvaient des statistiques péremptoires, était plus malsain et inhabitable que toute autre capitale connue."

Uit : ANON., "Critique de l'urbanisme", *Internationale situationniste*, no.6, août, 1961, p.5-11.

⁴⁶ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.54.

terugvindt dat bijdraagt tot de getoonde dystopische maatschappij. In wat volgt zal ik trachten te verduidelijken dat deze essentie terug is te vinden in de vormtaal van het modernisme.

In het oeuvre van Godard heeft taal vaak een centrale rol gespeeld, en ook in *Alphaville* is dit niet anders. Net als de situationisten geloofde hij dat taal een drager is van waarden, overtuigingen en verlangens – bewuste of onbewuste – of met andere woorden, dat het een drager is van ideologie.⁴⁷ In de taal zitten volgens Godard mechanismen verscholen die het begrip van de realiteit reguleren, en in *Alphaville* zijn deze mechanismen zodanig streng doorgevoerd dat dit begrip van de realiteit omgevormd wordt tot een blindelings acceptatie. "[*Alphaville*] presents the city – Paris – as the crucible in which language is ground up, altered, emptied of meaning, and finally placed in the service of totalitarian repression."⁴⁸ De inwoners van *Alphaville* kennen taal niet meer als expressie, maar enkel als keurslijf. Wanneer iemand "Bonjour" zegt, is het antwoord steeds standaardgewijs "je suis très bien, merci, je vous en prie", en een kritisch woord als "pourquoi" wordt vervangen door "parce que".

Dit inzicht van taal als drager van ideologie kan nu ook uitgebreid worden naar de vormtaal van het modernisme. Toen Godard deze modernistische gebouwen koos als decor voor zijn monsterachtige toekomst, was dit in ieder geval geen opportunistische keuze om de kosten van de film laag te houden. De transpositie van zijn toekomstvisie naar de bouwwerken van het hedendaagse Parijs, doet een sterk vermoeden oprijzen dat Godard de kale minimalistische vormgeving en de droge functionele organisatie van de gebouwen ook beschouwt als dragers van waarden en normen. Het feit dat Alpha 60, de machine die de totalitaire stad bestuurt, als vast element in één van de modernistische gebouwen geïntegreerd is, kan dit vermoeden enkel bevestigen. De nieuwe esthetiek is de verheerlijking van

⁴⁷ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.96.

⁴⁸ THIERER, A., "Post-modern dilemmas: Godard's *Alphaville* and Two or Three Things I Know about her.", *boundary 2*, Vol. 4, No. 3, 1976, p.949.



De modernistische vormtaal als ideologisch vehikel.

het logische, en tegelijk ook een wegcijfering van het menselijke. “*Night shots of Paris in Alphaville bring out the dehumanizing anonymity of urban structures*”⁴⁹ Over dit punt waren de situationisten het overigens eens. Ook zij zagen de rationalistische vormtaal als een materialisatie van de kapitalistische ideologie. Zij gingen zelfs verder door te bewijzen dat het rationalisme niet zo rationeel was als dat het zich voordeed. Bewijs hiervoor werd in hun ogen bijvoorbeeld geleverd door de Villa Stein van Le Corbusier, die in haar aftakeling onder de gebarsten plaaster blootgaf dat ook zij slechts opgetrokken is uit eenvoudige bakstenen.⁵⁰ De machine-esthetiek was geen resultaat van de logica, maar een leugenachtige vormtaal, die evenals de normale taal het begrip van de realiteit moest sturen. Naast dit gedeelde inzicht over de rol van taal in het bewustzijn van de mens, is er nog een interessante parallel terug te vinden tussen het werk van de situationisten en Godard, namelijk in hun strategieën om weerstand te bieden aan de dehumaniserende ontwikkelingen van de moderniteit. In de film reikt Godard de taal uit het verleden aan als wapen tegen de rationele tirannie van Alphaville. Zo spreekt het hoofdpersonage Lemmy Caution voor een groot deel in citaten van bekende klassieke schrijvers als Pascal of Bergson. Het sterkste vermogen tot afwering vindt Godard terug in de poëtische taal van het surrealisme; de taal die zich als doel stelt om de subjectieve wereld van het verlangen naar buiten toe te verwezenlijken.⁵¹ Zo zijn het de verzen van Elouards *La capitale de la douleur* die uiteindelijk in staat zijn om oppermacht Alpha 60 te verslaan. De surrealistische taal geniet deze gepriviligeerde positie in de ogen van Godard niet zozeer door haar concrete inhoud, maar doordat het een taal is die zich als intentie stelt om de afstand tussen het subject en de taal op te heffen. In de meeste referenties die Godard Lemmy in de mond legt, gaat het trouwens niet om wat er specifiek

⁴⁹ THIHER, A., “Post-modern dilemmas: Godard’s Alphaville and Two or Three Things I Know about her.”, *boundary 2*, Vol. 4, No. 3, 1976, p.957.

⁵⁰ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.10.

⁵¹ THIHER, A., “Post-modern dilemmas: Godard’s Alphaville and Two or Three Things I Know about her.”, *boundary 2*, Vol. 4, No. 3, 1976, p.955.

inhoudelijk meegedeeld wordt, maar om wat de woorden als culturele artefacten in staat zijn op te roepen. De woorden functioneren als dragers van een vergeten verleden die de mens bewust kunnen maken van de talrijke mogelijkheden die door de taal van het heden verdoezeld worden.

Het ronddwalen van de situationisten door oude stadswijken die nog niet aangetast waren door het spektakel kan beschouwd worden als een gelijkaardige strategie, maar dan één die weerstand tracht te bieden aan de nieuwe wijken in Parijs. Door frequent omgevingen als Les Halles of de Rue Sauvage te bezoeken, trachtten zij sporen van een ander soort stedelijk leven te ontdekken, die door de modernisering van het urbane landschap langzaam gewist werden. De ‘*dérives*’ kunnen voor een deel beschouwd worden als lezingen van de oude stadsomgevingen. De inzichten die ze hierbij opdeden konden dan dienen als grondslag voor de politieke strijd, die zich als doel zou stellen om verdere nadelige ontwikkelingen in de stad tegen te gaan en het gebruik van de bestaande ruimte te revolutionariseren. “*Debord’s focus on the outmoded can therefore be read politically as a form of urban resistance, an attempt to contest the forces of capital and state planning that gave them that designation under the guise of ‘modernisation’*”⁵²

2.2.1.3 Deux ou trois choses que je sais d'elle : condities van het nieuwe wonen

Deux ou trois choses bouwt voor een groot deel voort op de inzichten uit *Alphaville* waarbij het kwaad ditmaal niet belichaamd wordt door een abstracte verschijning als Alpha 60, maar door de gaullistische regering en het kapitalisme. Taal keert terug als middel tot het begrijpen van de realiteit – “*Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite*” – en de modernistische bouwblokken blijven in hun voorkomen tegelijk resultaat en middel tot het instandhouden van de

⁵² PINDER, D., ““Old Paris is no more”: geographies of spectacle and anti-spectacle”, *Antipode*, vol.32, nr. 4, 2000, p. 375.

kapitalistische maatschappij – “*le paysage c'est pareil qu'un visage*”⁵³. Maar naast deze thema's bestudeert Godard in de film ook de specifieke wooncondities van de *grands ensembles*. Uit zijn studie zal dezelfde conclusie volgen als die van Debord, namelijk dat deze woonvorm op elk schaalniveau doordrongen is van het spectaculaire scheidingsprincipe.

In de algemene inleiding van dit hoofdstuk is al duidelijk gemaakt dat de Parijse reorganisatie een groot deel van de arbeidersbevolking heeft weggedreven uit het stedelijke centrum naar wijken die gelegen zijn in de periferie. De meeste van de hoogbouwwijken zijn een tiental kilometer verwijderd van het centrum, maar de film toont aan dat de afstand in de ervaring zelfs nog groter lijkt. De appartementsblokken verschijnen in de film als een volstrekt andere plaats dan Parijs. Dit ten eerste door het radicale contrast in vormgeving tussen de *grands ensembles* en het stadsweefsel van de Parijse binnenstad. De monotone massieve grijze bouwblokken die als losse elementen in een open landschap zijn geplant, zijn in hun voorkomen immers niet te vergelijken met het typische Parijse straatbeeld en haar ‘traditionele’ architectuur. Maar ook het feit dat de bouwblokken enkel met de wagen bereikbaar lijken te zijn, draagt bij tot de gefragmenteerde ervaring van de Parijse omgeving. Er bestaat geen continuïteit tussen de stadskern en de periferie, waarbij de Péripherique – de grote ring die de Parijse binnenstad omsluit - optreedt als symbolisch en formeel scheidingsmiddel tussen beide omgevingen. Dat het Parijse centrum als een aparte plaats ervaren wordt, wordt door Godard expliciet duidelijk gemaakt wanneer een bewoonster van “*les grands bâtiments bleus et blancs*” meedeelt dat ze tweemaal per maand naar Parijs gaat. Ondanks haar officiële status als Parisienne, verschijnt het gekende Parijs dus als een andere plaats. Door Parijzenaars van hun stadskern af te scheiden, is de rationalistische stadsplanning er dus in geslaagd om van Parijs een verhandelbaar object te maken.

⁵³ Juliette zegt dit wanneer ze temidden de *grands ensembles* staat.



“Le paysage c’est pareil qu’un visage.”



Verstikkende condities van de *grands ensembles*.



Destructieve impact van de moderne communicatie op het stedelijke.

Deze scheiding die men op stedenbouwkundig niveau kan terugvinden, is in de modernistische appartementsgebouwen ook aanwezig op schaal van de woonunit zelf. Hoewel de *grand ensemble* in haar benaming stelt dat het grote hoeveelheden mensen samenbrengt, doet het dit paradoxaal genoeg op een zodanige manier dat de bewoners nog meer van elkaar gescheiden leven dan dat dit het geval was in oudere stedelijke organisatievormen.⁵⁴ De wooneenheden zijn wel gebundeld in één vorm, maar er is geen echte publieke ruimte die de verblijven verbindt. De camera van Godard registreert deze flats dan ook als plaatsen waarin de inwoners geïsoleerd leven van hun omgeving. Nergens in de film komt Juliette in contact met haar medebewoners van de *grand ensemble*, en bij het in beeld brengen van de binnenruimten van het appartement weigert Godard stellig om raamopeningen, die kunnen wijzen op een verband met de omgeving, in het kader op te nemen. De appartementen komen over als claustrofobische ruimten, waarin het leven enkel draaglijk wordt gemaakt door de ingebruikname van moderne media- en communicatietechnologieën, die invallen als substituut voor de daadwerkelijk geleefde stedelijke ruimte. De telefoon, radio en televisie zijn in elk appartement aanwezig, en hun onmiskenbare destructieve impact op de stad als sociale ruimte wordt op sublieme wijze door Godard tastbaar gemaakt, wanneer hij in een bepaalde scène de onderdelen van een radiotoestel in close-up doet verschijnen als torengebouwen, en dit beeld combineert met sigarettenrook en oorlogsgeluiden die op hetzelfde ogenblik op de radio worden uitgezonden. Deze tendens van de Franse modernisatie, waarbij mensen zich steeds meer gingen terugtrekken in de private sfeer, terwijl men paradoxaal genoeg ook meer belang ging hechten aan ‘communicatie’, was iets dat ook door Lefebvre en de situationisten herkend werd.⁵⁵

⁵⁴ THIHER, A., “Post-modern dilemmas: Godard’s Alphaville and Two or Three Things I Know about her.”, *boundary 2*, Vol. 4, No. 3, 1976, p.958.

⁵⁵ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.28.



Juliette in de keuken.



De ware aard van de *grands ensembles* blootgelegd.

Naast de inherente aanwezigheid van het scheidingsprincipe in de *grands ensembles*, waren de situationisten ook ontsteld door de manier waarop de geprefabriceerde appartementen en hun interieurs elke vorm van individualiteit uitwissen.⁵⁶ Het decor van een appartement kon in hun ogen tot op een bepaalde graad de persoonlijkheid van de inwoners weerspiegelen, maar de oneindige reproductie van steeds opnieuw dezelfde leefruimte heeft dit voor een groot deel onmogelijk gemaakt. Het interieur van een woning in een *grand ensemble* is even onpersoonlijk als de fabrieksruimte waarin de meeste arbeiders dagelijks moeten werken. “*At the end of his day, man quits his factory for working in for his factory for eating and sleeping in*”.⁵⁷ Deze vergelijking van de leefomstandigheden in de appartementen met de vervreemde werkomstandigheden, wordt door Godard benadrukt in zijn afbeelding van de vrouw in de keuken. Zo staat Juliette, quasi-anoniem met haar rug gericht naar de camera, voor het aanrecht als iemand die bandwerk verricht, waarbij ze als onderdeel van haar huishoudelijke activiteiten de opzichtige consumptiewaren verwerkt.⁵⁸ Wat hij in de film ook lijkt te suggereren, is dat de kille fabrieksesthetiek van de moderne appartementen dient als decor waartegen de verleidelijke, felle verschijning van de consumptiegoederen nog versterkt wordt.

Alle merkproducten in de beelden van *Deux ou trois choses* springen onmiddellijk in het oog, omdat de vlakke witgrijze achtergronden van de appartementen in hun banaliteit er niet in slagen om de aandacht te trekken. “*The interior of the new blocks is as transparent an operation of capitalism as the means of production themselves*.”⁵⁹ Deze stelling wordt door Godard nogmaals benadrukt in het slotbeeld van de film, waarin hij de architecturale organisatie van de *grands*

⁵⁶ LAUSEN, U., “Répétition et nouveauté dans la situation construite”, *Internationale situationniste*, no.8, janvier, 1963.

⁵⁷ COLLE, M. “Vers une architecture symbolique”, *Cobra*, no. 1, 1948, p.21-23.

Uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.7.

⁵⁸ SHONFIELD, K., *Walls have feelings: architecture, film and the city*, Taylor and Francis, London, 2000, p.119.

⁵⁹ Ibid.

ensembles reproduceert met behulp van de doosvormige verpakkingen van gekende consumptiegoederen.

2.2.2 STADSPLANNING VOLGENS DE LOGICA VAN HET VERKEER

2.2.2.1 Algemeen

*“La circulation est l’organisation de l’isolement de tous. C’est en quoi elle constitue le problème dominant des villes modernes. C’est le contraire de la rencontre, l’absorption des énergies disponibles pour des rencontres, ou pour n’importe quelle sorte de participation.”*⁶⁰

Zonering volgens de CIAM-principes - het opdelen van de ruimte in woon-, werk- en recreatiegebieden - zou zorgen voor orde en overzichtelijkheid in de moderne stad, maar zou op grote schaal slechts kunnen functioneren indien het verkeer, als complementair element, de verschillende stedelijke zones op een efficiënte manier in verbinding kon brengen. Bij het vooropstellen van deze zonering als ordenend principe voor de stad - zoals dit gebeurde in de naoorlogse stedenbouw - werd het garanderen van een vlotte verkeerscirculatie dan ook meteen een van de belangrijkste ontwerpparameters. Bovendien zorgde de sterke opkomst van de personenwagen – alleen al tussen 1960 en 1965 was het aantal wagens meer dan verdubbeld – en de ermee gepaard gaande toename van het verkeer ervoor dat de bijzondere aandacht voor mobiliteit niet louter vanuit een theoretische hoek gegroeid was, maar ook reeds door de dagelijkse realiteit van de stad gestimuleerd

⁶⁰ KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19.

werd.⁶¹ In de jaren '50, '60 en '70 was deze stedenbouw in functie van de wagen overduidelijk: de troittoirs van de grote boulevards moesten in toenemende mate inboeten aan breedte om een verbreding van de rijwegen toe te laten, er werden steeds meer parkings gepland in de binnenstad, zowel op de linker- als op de rechteroever van de Seine werden belangrijke nieuwe autowegen aangelegd, de Boulevard Péripherique werd omheen de stadskern gebouwd, etc.⁶²

Voor de leden van de Internationale Situationniste was het echter volkomen onbegrijpelijk hoe de ontwikkeling van Parijs in het teken van iets zodanig banaal was komen te staan. Zij bestempelden deze toenemende onderdanigheid van de stadsplanning aan de logica van de auto als een ziekte.⁶³ Een ziekte die in een korte tijd mogelijke plaatsen van ontmoeting en spontane interactie in de stad uitwiste. Het idee dat de reorganisatie van de stad naar de noden van het geautomatiseerde verkeer een belangrijke verbetering van de stedelijke omgeving zou inhouden, was volgens Debord één van de meest onrealistische opvattingen.⁶⁴

In de eerste plaats was dit zo omdat het optimaliseren van de verkeerscirculatie op geen enkele manier een oplossing bood voor de ware stadsproblematiek. De fragmentatie van de stedelijke ruimte werd door deze ingrepen verder in de hand gewerkt, terwijl de stedeling verder vervreemd raakte van zijn omgeving. Voor de situationisten lag de oplossing in het “*urbanisme unitaire*”: het creëren van een unitair menselijk milieu waarin scheidingen zoals werk/verkeer of publiek/privaat

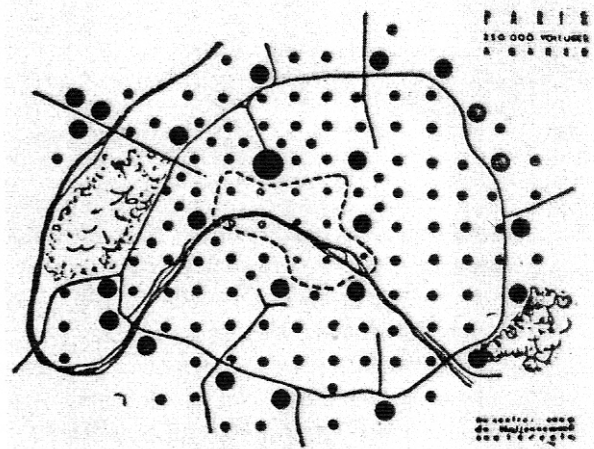
⁶¹ EVENSON, N., *Paris : les héritiers d’Haussmann cent ans de travaux et d’urbanisme 1878-1978* vertaald door DESSAU, N., École nationale supérieurs des beaux-arts, Paris, 1983, p. 65.

⁶² Ibid., p.62-72.

⁶³ De situationisten hadden in de negende editie van de Internationale situationniste een illustratie opgenomen van een “core-garage” project voor Parijs van Januz Deryng, met als ondertitel “Le progrès de la maladie”. In deze studie stelde Deryng voor om enorme ondergrondse parkeergarages op regelmatige afstanden van elkaar te verspreiden in het Parijse stadscentrum. In het project gaf Deryng letterlijk toe dat hij bij het opstellen van zijn ontwerp gewerkt had volgens het principe dat “de parkeerplaatsen de stadsplanning dicteren”.

Uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, p.25.

⁶⁴ DEBORD, G., “Positions situationnistes sur la circulation”, *Internationale situationniste*, no.3, décembre, 1959, p.36-37, vertaald door KNABB, K. als “Situationist Theses on Traffic”, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, p. 56-59.



Le progrès de la maladie.

Het core-garage project van Januz Deryng die door de situationisten die in Internationale situationniste werd opgenomen om de toenemende greep van de wagen op de stadsplanning te duiden.

niet meer zouden bestaan, en waar de inwoner terug over zijn omgeving zou beschikken. De problematiek van het verkeer, als deze nog zou mogen bestaan, was in deze vorm van urbanisme dus niet van primair belang.

In de tweede plaats was de opvatting onrealistisch omdat het naar de mening van Debord naïef was om te denken dat de verkeersproblematiek iets van een permanente aard was. Zo waren de situationisten ervan overtuigd dat de technologische vooruitgang niet plotseling na de ontwikkeling van de auto tot een eind zou komen, en dat de auto dus niet voor eeuwig het meest geschikte en meest gebruikte vervoersmiddel zou blijven. De stad omvormen in functie van deze specifieke transportatiemethode zou bijgevolg absurd zijn. In hun geschriften vertoonden ze een sterk, zij het naïef vertrouwen in oplossingen op de vervoerskwestie vanuit technologische invalshoek.⁶⁵ Wat echter essentiëler en doorslaggevend was voor hun standpunt over het belang van de verkeersproblematiek, was hun overtuiging dat het massale verkeer en de drastische maatregelen ten gevolge daarvan, een concreet probleem zijn van een specifieke maatschappelijke organisatievorm, namelijk van de kapitalistische samenleving. In samenlevingen die hun prioriteiten elders zouden leggen, zou dit probleem zich dus mogelijk niet aandienen.⁶⁶ Zij die geloven dat de specifieke mobiliteitsproblemen een permanent gegeven zijn, willen in feite geloven dat de kapitalistische samenleving iets blijvend is; een mening die in de ogen van de situationistische denkers tegelijkertijd onwaarschijnlijk en bespottelijk was. Aangezien de mobiliteitsproblematiek in hun ogen dus slechts iets tijdelijks was, en het optimaliseren van de verkeersinfrastructuur niet onmiddellijk zou bijdragen

⁶⁵ "Those who believe that the automobile is eternal are not thinking, even from a strictly technological standpoint, of other future forms of transportation. For example, certain models of one-man helicopters currently being tested by the US Army will probably have spread to the general public within twenty years."

Uit: DEBORD, G., "Positions situationnistes sur la circulation", *Internationale situationniste*, no.3, decembre, 1959, p.36-37, vertaald door KNABB, K. als "Situationist Theses on Traffic", *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, p. 56-59.

⁶⁶ *New Babylon*, waar niet de werkende mens maar de "homo ludens" centraal kwam te staan, is een voorbeeld van een alternatief.

tot een verbetering van de menselijke omgeving, maar in tegendeel de zeldzame kwalitatieve stedelijke ruimtes verder zou aantasten, was het centraal stellen van autoverkeer in het urbane denken zinloos. “*Revolutionary urbanists will not limit their concern to the circulation of things, or to the circulation of human beings trapped in a world of things. They will try to break these topological chains, paving the way with their experiments for a human journey through authentic life.*”⁶⁷

De dominante aanwezigheid van het autoverkeer in Parijs is iets wat onmiddellijk voelbaar is in de Nouvelle Vague films. In eerste instantie lijkt dit een vanzelfsprekend gegeven. Indien men echter de Franse films uit de jaren '60 als tijdsdocumenten beschouwt, en ze vergelijkt met de films uit het Italiaanse neorealisme van de jaren '40 en '50, die eveneens op locatie gefilmd zijn⁶⁸, merkt men al gauw dat de inpalming van het stedelijke straatbeeld door de auto enorm snel heeft plaatsgevonden.⁶⁹ Het is iets dat de moderne stad op een schijnbaar onvermijdelijke manier is ‘overkomen’; vandaar waarschijnlijk dat de massale aanwezigheid van het geautomatiseerde verkeer zo snel evident is geworden. Veel van de films registreren het massale verkeer dan ook als een neutraal gegeven, als een onbevraagd iets dat aanwezig is in de stad en waarmee men dient te leven. In sommige scènes gaat er een bewondering uit naar de (filmische) perspectieven op

⁶⁷ DEBORD, G., “Positions situationnistes sur la circulation”, *Internationale situationniste*, no.3, décembre, 1959, p.36-37, vertaald door KNABB, K. als “Situationist Theses on Traffic”, *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, p. 56-59.

⁶⁸ Het filmen op locatie is op zich geen garantie voor de waarde van een film als tijdsdocument. Als men echter in beschouwing neemt dat dit locatiefilmen zowel bij de Nouvelle Vague als bij het Italiaanse neorealisme volgde uit een ethische en morele code om een zekere graad van realisme te registreren met hun camera, kan men ze wel op deze manier beschouwen. Volgend citaat verduidelijkt dit:

“*Ici le réel s’écoule devant la camera, en pure gratuité, sans autre nécessité que la captation du bruissement de la ville (Varda), l’enregistrement de ses signes (Godard), la vérité topographique (Rohmer) ou sa réalité sociale (Chabrol). Davantage même que de décrire « vraiment » et sans fard Paris, il s’agit d’être dans un état de proximité avec toutes sortes de manifestations urbaines et non plus loin d’elles, dans le confort étouffant du studio.*”

Uit : JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.194.

⁶⁹ DOUCHET, J., *French New Wave*. vertaald door BONNONO, R., Distributed Art Publishers, New York, 1998, p. 121.

stadstaferelen die een rondrit in de wagen weet te bieden.⁷⁰ Twee films weten echter ook duidelijk te registreren dat de stedelijke ingrepen in functie van het transport in feite meedogenloos zijn voor het lot van de stedeling. Godard illustreert dit op een tragische wijze in *2 ou 3 choses*, Rohmer op een komische wijze in zijn sketch in de verzameling kortfilms *Paris vu par*.

Het is bekend dat in *2 ou 3 choses que je sais d’elle* de ‘elle’ in de titel zowel slaat op het hoofdpersonage Juliette als op de stad Parijs, en dat onder de twee of drie dingen die Godard weet over haar, zich het feit bevindt dat ‘zij’ niet kan ontkomen aan de wetten van de prostitutie, wil zij eenmaal overleven in de moderne maatschappij. Op het niveau van de stad illustreert Godard dit noodlot onder meer aan de hand van de bouw van de Boulevard Péripherique in Parijs. Doorheen de film monteert hij beelden van de Péripherique in aanbouw, die in haar verloop op geen enkele wijze rekening houdt met het bestaande stedelijke weefsel. “*Godard’s Péripherique sweeps through the city at high level, ignoring the vertical spatial hierarchy of the buildings it cuts through, isolating them, and rendering them forlorn objects, subordinated to the road’s curvaceous power.*”⁷¹ De enorme autoweg onderneemt geen enkele inspanning om een dialoog aan te gaan met de menselijke omgeving; zij beantwoordt enkel aan een vereiste capaciteit en een gevraagde richting. Dat de aanbouw van de Péripherique geen onderneming is die onmiddellijk in het voordeel van de mens wordt uitgevoerd, wordt verder door Godard geduid door de grootschaligheid van de werken te accentueren. In zijn beeldvoering zullen de mensen, indien deze zelfs al aanwezig zijn, steeds als nietige elementen verschijnen, en zullen de werkzaamheden aan de Péripherique

⁷⁰ Zowel in *Le beau serge* van Chabrol als in *À bout de souffle* van Godard wordt in scènes met een snelle montage getoond dat de wagen met zijn kenmerkende snelheid het middel bij uitstek is om de totaliteit van het monumentale Parijs te vatten. Parijse landmarks volgen elkaar snel op in deze beelden. Andere films als *Les Bonnes Femmes* (Chabrol) of *Le signe du lion* (Rohmer) tonen daarnaast dat de Parijse monumenten op de eindpunten van de grote boulevards hun meest indrukwekkende verschijning kennen wanneer ze beschouwd en benaderd worden vanuit een wagen.

⁷¹ SHONFIELD, K., *Walls have feelings: architecture, film and the city*, Taylor and Francis, London, 2000, p.115.



Werken aan de Péripherique die compleet de bestaande context negeren.



De Péripherique als 'onmenselijke' onderneming.

eerder benadrukt worden als ondernemingen van enorme kranen dan van mensen. Kranen die bovendien in beeld gebracht worden als waren het autonome wezens die een grotere affiniteit vertonen met de nieuw gebouwde omgeving dan eender welk menselijk individu. Deze toegifte van Parijs aan iets dat het menselijke belang te boven gaat, namelijk aan de kapitalistische noodzaak van een vlotte circulatie van 'dingen', is één van de vormen van prostitutie die volgens Godard een destructieve impact uitoefent op de stad als leefbare omgeving.

Eric Rohmer wijst ons in zijn sketch in *Paris vu par* op een minder ernstige manier op de gevolgen van een stadsplanning in functie van het geautomatiseerde verkeer. Ook hij kiest een concreet gegeven in Parijs om de problematiek te duiden, hier de Place de l'Étoile maar in zijn uitwerking vermijdt hij de loodzware tragedie die in die de beelden van Godard vervat is. Hij gaat daarentegen de absurditeit van de locatie benadrukken en ze uitspelen als genererend element voor de sketch. Vandaar dat hij, op een manier die typerend is voor hem⁷², zijn film aanvangt met een zeer accurate topografische en pragmatische beschrijving van de plaats. Hij beschrijft hoe de Place de l'Étoile voor buitenstaanders verschijnt als een monumentale locatie die gemarkeerd wordt door de Arc de Triomphe, maar hoe diezelfde plaats voor Parijzenaars, die er dagelijks mee geconfronteerd worden, niets meer voorstelt dan een kruispunt van twaalf grote verkeersassen. Twaalf assen waar het hoofdpersonage uit de sketch dagelijks zes van moet oversteken om op zijn werk te geraken, en waar de verkeerslichten bovendien afgesteld zijn op het autoverkeer in plaats van op de voetgangers. Het is op deze plek dat de hoofdfiguur in zijn haast tegen een andere voetganger aanbots, ermee in conflict raakt en hem in de stribbeling per ongeluk ombrengt, of toch in de waan verkeert dit te hebben gedaan. Hoewel zijn korte bijdrage aan *Paris vu par* het tragikomische verhaal beschrijft van deze voetganger, is het hoofdpersonage van de kortfilm in essentie "ce no man's land ignoré de la population qui n'en connaît que le pourtour", zoals

⁷² Rohmer heeft deze topografische beschrijving in veel van zijn vroege films gehanteerd, onder andere in *Nadja à Paris*, *La boulangère de Monceau* en *La carrière de Suzanne*.

Rohmer de plaats zelf beschrijft in de film. Uiteindelijk is het immers deze absurde stedelijke configuratie die de verschillende wantoestanden uit de sketch voortbrengt.

2.2.2.2 De auto als ultiem propagandamiddel

Het uit elkaar rijten van de stedelijke eenheid, zoals dat gebeurde in de moderne stadsplanning, was in principe iets dat onvoordelig was voor iedere stadsbewoner. Niemand was gediend met de lange afstanden die ontstonden tussen de verschillende bestemmingen in de stad. Reorganisatie bleef iets dat vooral gebeurde in functie van het kapitalistische systeem, en waar de stedeling slechts via zijn rol in dat systeem voordeel uit kon halen. Het inzicht dat de overkoepelende maatschappelijke structuur bevoordeeld werd door deze rationalistische reconstructie kon helpen bij het aanvaarden van het lot van de stad, maar het was paradoxaal genoeg vooral de persoonswagen die ervoor zorgde dat problemen ten gevolge van de stedelijke reorganisatie in het niets verdwenen. Paradoxaal, omdat de wagen misschien wel de grote afstanden eenvoudig overbrugbaar maakte, maar het tegelijk ook iets was dat overduidelijk op een directe en indirecte manier een negatieve impact had op de stad en het stedelijke leven. Pierre Couperie, een historicus van Parijs, somde in 1968 al enkele gevolgen op: “*The sidewalks were overrun, the streets permanently choked. [...] Aside from the din... in ten years the death rate from lung cancer has doubled and chronic bronchitis increased by 20 percent.*”⁷³ De wagen lag klaarduidelijk mee aan de basis van de achteruitgang van de stad als leefbare en als sociale omgeving. Maar zoals Debord meerdere malen heeft duidelijk gemaakt, was de auto meer nog dan een transportmiddel, eerst en vooral een sociaal statussymbool, en het is ook op

⁷³ COUPERIE, P., “The war, the 4th and the 5th Republics,” in *Paris au fil de temps* (Paris: Joël Cuénot, 1968)
uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, p.26.

deze manier dat ze haar aanwezigheid, en tegelijkertijd ook de noodzakelijke transformaties van de stad wist te legitimeren. “[...] *l’actuelle abondance des voitures particulières n’est rien d’autre que le résultat de la propagande permanente par laquelle la production capitaliste persuade les foules - et ce cas est une de ses réussites les plus confondantes - que la possession d’une voiture est précisément un des privilèges que notre société réserve à ses privilégiés.*”⁷⁴ De autocultuur was iets dat diep doorgedrongen was tot het hart van de moderne samenleving. Hoezeer de wagen ook tot de kern van de stadsproblematiek mocht horen, het zou een blijvend iets zijn in de stad.

In *Weekend*, Godard’s eigenzinnige allegorie van de bourgeoisie op weg naar haar eigen ondergang, is deze ongenaakbare positie van de wagen sterk terug te vinden. De auto verschijnt als het belangrijkste symbool in de film, “*embodying the materialism and aggression of a society being crushed by its own fetishized commodities.*”⁷⁵ De film illustreert hoe de blinde liefde van de moderne maatschappij voor dit ultieme consumptiegoed, ervoor zorgt dat de destructieve impact van de wagen op diezelfde maatschappij volkomen genegeerd wordt, tot het uiteindelijk te laat is en de samenleving volledig uit elkaar valt. Godard toont dit aan doorheen de gehele film, maar de snijdende analyse die hij in het eerste half uur levert van het autoaccident illustreert dit in feite al ruim voldoende. Hij ontleedt het accident aan de hand van twee scènes die elkaar onmiddellijk opvolgen. De eerste scène toont een onbeduidende aanrijding waarbij de bumper van de ene wagen licht gedeukt raakt. Wat volgt is een absurde escalatie van geweld waarbij één van de partijen uiteindelijk zelfs schoten afvuurt op de andere. Het fragment illustreert hoe sterk de moderne mens gehecht is aan de eigen wagen. “[...] *the dent on the bumper is experienced as a personal injury, a violation of*

⁷⁴ DEBORD, G., “Introduction à une critique de la géographie urbaine.”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 6, septembre, 1955.

⁷⁵ STERRITT, D., *The films of Jean-Luc Godard : Seeing the invisible*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 93.



Conflict ten gevolge van een lichte aanrijding.



De fatale gevolgen van het verkeer volkomen genegeerd.

*self.*⁷⁶ Als deze eerste scène de liefde voor de wagen aantoont, dan zal degene die er onmiddellijk na volgt de blindheid van deze liefde aangeven. Godard toont ons in de tweede scène één van de langste files uit de filmgeschiedenis, waarbij we gedurende zeven minuten lang getuige zijn van hoe de twee hoofdfiguren uit de film zich ongeduldig een weg trachten te banen langsheen de oneindig lange aaneenschakeling van stilstaande wagens. De camera registreert de verplaatsing van de hoofdfiguren in een tergend trage laterale trackingshot tot we uiteindelijk te zien krijgen dat de verkeersopstopping veroorzaakt werd door een gruwelijk accident. Godard toont ons in dit laatste beeld de verminkte lichamen van de verongelukte mensen, maar dit is blijkbaar iets dat volkomen ongemerkt voorbijgaat aan de mensen in de file. *“The apocalyptic climax to the shot is a mere blockage on the road for those behind, something to be bypassed at the earliest opportunity [...] The priority in human affairs is made bitterly clear. Injury to the car is a paramount source of indignation. The death of passengers merits barely a glance. Life goes on in a multitude of ways [...]”*⁷⁷

⁷⁶ ORR, J., *Cinema and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, p.140.

⁷⁷ Ibid, p.141.

DEEL II :

**STRATEGIEËN VOOR EEN
NIEUWE STAD**

1. DÉTOURNEMENT

1.1 DEFINITIE

*“Détournement: S’emploie par abréviation de la formule : détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.”*⁷⁸

Doorheen de verschillende geschriften en werken die de *Internationale Situationniste* in hun relatief korte bestaan hebben voortgebracht, was hun uiteindelijke doel steeds duidelijk: het revolutionariseren van het alledaagse leven. Zij deelden een sterk geloof dat deze revolutie pas kon plaatsvinden als het volk terug zou beschikken over de materiële condities van hun bestaan. In de werkelijkheid was de mensheid echter steeds meer de greep op hun materiële omgeving aan het verliezen. Om weerstand te bieden aan deze ontwikkeling en het volk bewust te maken van deze negatieve tendens, bedachten de situationisten de *détournement* als strategie.

Détournement bestond uit het zich toe-eigenen van bestaande culturele producten (in de brede zin van het woord)⁷⁹, om ze nadien te reïntegreren in een nieuw product dat de betekenis van het oorspronkelijke op subtiële wijze verdraaide.

⁷⁸ ANON., “Définitions”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958, p. 13-14.

⁷⁹ De noemer ‘culturele producten’ moet men zo breed mogelijk opvatten. Materiële objecten, architectuur, cinema, poëzie, vormen van gedrag ... alle waren ze mogelijke voorwerpen van een *détournement*.

Deze verdraaiing kon bijvoorbeeld tot stand gebracht worden door elementen in een nieuwe context te plaatsen of door hun inhoud lichtelijk te wijzigen. Het was de bedoeling dat een onstabiel element ontstond met een dubbele betekenis: het ‘gedétourneerde’ geheel werd geladen met een nieuwe inhoud, maar was tegelijkertijd nooit volledig bevrijd van de oorspronkelijke lading die het dekte. Volgens de situationisten zelf vormde deze subtiele overlapping van twee betekenissen de sterkte van de détournement; “*l’enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat*”.⁸⁰

De situationisten waren niet de eerste groepering die het verwerken van bestaande culturele elementen tot een nieuw geheel hadden aangenomen als kritische praktijk. Deze vorm van kritiek kende reeds een lange voorgeschiedenis in de avant-garde, gaande van het dadaïsme tot het surrealisme.⁸¹ Waar de vorige avant-gardestromingen hun inspanningen echter beperkten tot een negatie van de heersende cultuur, wilden de situationisten het een stap verder drijven.⁸² Indien *détournement* immers beperkt zou blijven tot een kritische verwerping van bourgeois cultuur, zou de *Internationale Situationniste* hetzelfde lot beschoren zijn als de vorige avant-gardes, waarbij hun kritische kijk opgeslorpt zou worden door het spektakel en op een veilige manier gekanaliseerd zou worden. Zij wilden voorbij dit punt gaan. *Détournement* zou niet louter om persiflage-doeleinden bestaan, maar zou onmiddellijk ook herinvesteren in de bekritiseerde dode culturele vormen van het spektakel en ze door een subtiele vervorming een

⁸⁰ ANON., “Le détournement comme négation et comme prélude”, *Internationale situationniste*, Paris, no.3, decembre, 1959.

⁸¹ ROBERTSON, G., “The Situationist International, its penetration into British culture.”, *Block*, no. 14, autumn, 1988, p.38-53.

⁸² Debord bekritiseerde bijvoorbeeld dat de bewerking van de *Mona Lisa* door Duchamp, waarbij hij een snor toevoegde aan het befaamde schilderij, een ingreep was die niet verder reikte dan het schandaal.

Uit: DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956.

hernieuwde gebruikswaarde aanmeten.⁸³ “... *le détournement est dominé par la dialectique dévalorisation-revalorisation de l’élément, dans le mouvement d’une signification unifiante*.”⁸⁴ De vraag was nu of deze bijkomende revaluatie van een element op zich een garantie kon vormen dat de *détournements* van de situationisten niet opgenomen en geneutraliseerd zouden worden door het spektakel. Dit was echter iets dat moeilijk in te schatten was. Er diende dus nog een manier gevonden te worden om dit laatste te omzeilen.

Debord en consoorten bereikten dit beoogde resultaat door bestaande culturele producten op een zodanige manier te verdraaien, dat de kritiek die geleverd werd, voortkwam uit intrinsieke eigenschappen van het bekritiseerde product zelf. *Détournement* was dus geënt op het inzicht dat in de taal en producten van de spectaculaire maatschappij reeds inherent een kritiek op diezelfde maatschappij aanwezig was, die via de praktijk van de *détournement* aan het licht gebracht kon worden. Een kritiek die omdat ze afkomstig is uit de eigenschappen van die maatschappij zelf, en bijgevolg steeds enorm dicht op het bekritiseerde zat, niet op een eenvoudige manier afgewend zou kunnen worden. Men diende dus als het ware enkel de stabiliteit van culturele producten in het gedrang te brengen; het gewicht van diezelfde producten zou dan de rest doen.

Détournement zou op deze manier de onbevraagde routine van het alledaagse leven doorbreken, en terug plaatsmaken voor een actieve omgang met realiteit. Door zaken te détourneren werd het menselijke bewustzijn aangewakkerd, en werd onmiddellijk ook een eerste stap ondernomen tot de kolonisatie van het bestaande materiële weefsel. Hier was het immers om te doen. Niets in het leven mocht evident worden. De *détournement* diende als verdraaiing van het bestaande, als zaaier van verwarring de comfortabele vanzelfsprekendheid uit de wereld te

⁸³ In een eerste fase zouden de gedétourneerde elementen voornamelijk dienen als propagandamiddel, zoals vermeld werd in de definitie van *détournement* in hun tekst “*Definitions*”. Later zou de *détournement* een praktijk zijn die weerstand zou bieden aan de ontwikkeling van vastgeroeste levenspatronen zoals dit gebeurd was in de kapitalistische maatschappij.

⁸⁴ ANON., “Le rôle de Godard”, *Internationale situationniste*, Paris, no.10, mars, 1966.

helpen. In de bestaande culturele sfeer zagen de situationisten dit als hun voornaamste taak. “*L’existence, qui ne sera jamais trop déroutante, s’en verrait réellement embellie.*”⁸⁵

Om ten slotte de praktijk van *détournement* te illustreren, zal ik één van de talrijke voorbeelden uit *Fin de Copenhague*⁸⁶ beschrijven. Één van de pagina’s uit de bundel was bedrukt met gedétourneerde tekstfragmenten uit publicitaire campagnes die als het volgt luiden: “*What do you want? Better and cheaper food? Lots of new clothes? A dream home with all the latest comforts and labour saving devices? A new car . . . a motor launch . . . a light aircraft of your own? Whatever you want, it’s coming your way - plus greater leisure for enjoying it all. With electronics, automation and nuclear energy, we are entering on the new Industrial Revolution which will supply our every need, easily . . . quickly . . . cheaply . . . abundantly.*”⁸⁷ Het fragment functioneerde als een uitvergroete versie van beloften van het spektakel, die de lezer rechtstreeks confronteerde met het loze karakter van deze beloften. Niemand genoot immers op een zelfde moment van al de opgesomde voordelen. Maar de stelligheid van de formulering verwees tegelijkertijd ook naar de revolutionaire mogelijkheden in het gebruik van de moderne technologie. Waarom zou men deze belofte immers niet kunnen waarmaken? Al het benodigde om de wensen te vervullen, was immers voor handen. Deze reflectie werd verder benadrukt door het groot concluderend onderschrijf: “*Et voila votre vie transformée!*”⁸⁸

⁸⁵ DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956.

⁸⁶ *Fin de Copenhague* was een bundeling van collagewerken opgebouwd uit krantenknipsels, reclamebeelden, gravures. Het project was ontstaan uit een samenwerkingsverband tussen Guy Debord en Asger Jorn.

⁸⁷ DEBORD, G. en JORN, A., *Fin de Copenhague*

uit : SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.19.

⁸⁸ Ibid.

1.2 FILM EN DÉTOURNEMENT

Film is één van de belangrijkste culturele producten van de spektakelmaatschappij. Het is meteen ook één die op een treffende manier de menselijke bestaansvoorwaarden in het moderne tijdperk weet te belichamen. De passieve beschouwing van een illusoire werkelijkheid, het meebelevan van fictieve gebeurtenissen in een geprojecteerd tweedimensionaal schimmenspel vormt immers voor een groot deel de essentie van de cinema. Misschien is het net door deze kenmerkende passieve identificatie met beelden, door dit onbewust ondergaan van een spektakel, dat Debord de mening toebedeeld was dat *détournement* in het domein van de cinema haar meest efficiënte, en meteen ook meest esthetische resultaten kon bereiken.⁸⁹ Het détourneren van films was dan ook iets dat graag door de I.S. bedreven werd; René Viénet droeg zelfs in een artikel in de voorlaatste editie van de *Internationale Situationniste* aan alle situationisten de taak op om films op basis van *détournement* te produceren als revolutionaire praktijk.⁹⁰ Het is belangrijk te vermelden dat dit meteen ook de enige manier was waarop situationistische films verwezenlijkt konden worden. Enerzijds omdat het recycleren van bestaande fragmenten de enige methode was om goedkoop film te maken, en bijgevolg ook de enige oplossing bood om de filmproductie volledig te bevrijden van het hiërarchische studiosysteem. Het was een morele kwestie dat situationistische films in principe door iedereen gemaakt moesten kunnen worden. Anderzijds was *détournement* het middel bij uitstek om de passieve filmervaring om te vormen tot een actieve reflectie, en van de filmbeschouwing dus een constructieve activiteit te maken. Als basis voor de films gebruikten ze alle mogelijke bestaande fragmenten, gaande van erkende filmklassiekers tot

⁸⁹ DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956.

⁹⁰ VIÉNET, R., “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art”, *Internationale situationniste*, Paris, no.11, octobre, 1967.

nieuwsberichten en reclamebeelden. Naar de mening van de I.S. waren vooral deze laatste uiterst bruikbaar, omdat ze nog geen deel uitmaakten van de artistieke ideologie.⁹¹

Wat de Nouvelle Vague-regisseurs en de praktijk van *détournement* betreft, lijkt het mij vooral van belang om het werk van Jean-Luc Godard te bespreken. Hoewel hij op gespannen voet leefde met de situationisten, en voortdurend door deze laatsten aangehaald werd als het toonbeeld van een pseudo-revolutionaire kritiek⁹², vertoont zijn werk naar mijn mening toch sterke gelijkenissen met de ondernemingen van de I.S. Zijn oeuvre wordt eveneens gekenmerkt door een wil om bestaande culturele elementen te ontwrichten, om op deze manier toeschouwers tot kritische inzichten te brengen. Godard zou in tegenstelling tot de situationisten echter niet vaak werken met concrete culturele producten zoals teksten, strips, reclame, etc. – hoewel hij befaamd was voor de talrijke quotaties in zijn films –, maar zou voornamelijk storingen aanbrengen in het immateriële veld van de cinematografische conventies, zowel op filmtechnisch (montage, relatie geluid-beeld,...) als op inhoudelijk vlak (genreconventies, personages,...). Zo monteerde hij bijvoorbeeld kritische tekstfragmenten tussen bepaalde scènes, liet hij personages in de film uit hun rol treden, viel het geluid in bepaalde sequenties weg, of zorgde hij voor een bevreemdende, oncomfortabele ombuiging van de plotlijn. Dit gebeurde echter allemaal met eenzelfde instelling als bij de I.S. en hun *détournement* van films: “..., he gives his movies a self-questioning structure and self-critical attitude meant to lead his audience away from passive consumption and toward an active, alert engagement with his works and the sociopolitical

⁹¹ VIÉNET, R., “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art”, *Internationale situationniste*, Paris, no.11, octobre, 1967.

⁹² De situationisten hebben minstens een vijftal artikels geschreven waarin Godard rechtstreeks of onrechtstreeks aangevallen wordt, waaronder “Le Rôle de Godard”, “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art” en “Pour un jugement révolutionnaire de l’art,” en “Le cinéma et la révolution”.

milieu in which they were made.”⁹³ Vaak wilden zijn werken op deze manier de conditionerende werking van cinema blootleggen, maar later werden deze ingrepen even vaak ingezet om kritiek te geven op kapitalistische samenleving waar hij deel van uitmaakte.

Het kan misschien vreemd lijken dat twee partijen die schijnbaar voor hetzelfde doel streden een zodanig antagonistische houding konden innemen tegenover elkaar. Indien men echter in beschouwing neemt op welke manier beiden tot deze kritische positie waren gekomen, kan de zaak iets duidelijker worden. Het was zo dat Godard eerst en vooral een film liefhebber was, die films is beginnen maken, en die met de jaren een kritischere houding is beginnen innemen ten opzichte van de moderne maatschappij, en zelfs nog meer ten opzichte van de rol van film in diezelfde maatschappij. Film was er dus altijd eerst en hij zou hier onlosmakelijk aan verbonden blijven. Maar, hoewel hij deze bijzondere liefde koesterde voor de cinema en overtuigd was dat men met film esthetisch diepgaande werken kon verwezenlijken, was hij zich reeds kort na zijn debuut zeer bewust dat het ook een technologisch apparaat was die toeschouwers kon verleiden met oppervlakkige imitaties van een authentiek denken en voelen; iets dat bovendien vaak gebeurde in dienst van de meest materialistische instincten van de maatschappij. Zijn reactie op dit paradoxale gevoel was om de kwaliteiten van film uit te spelen, en de gevaarlijke eigenschappen tegen film zelf te richten (zoals dit bij *détournement* gebeurde). “*Attempting to subdue the beast even as he enjoys riding it.*”⁹⁴

Voor de situationisten bleef Godard echter iemand die deel uitmaakte van een geïnstitutionaliseerde kunsttak, waar nog steeds van bovenhand bepaald werd wat en op welke manier er uiteindelijk iets werd gecommuniceerd. Vanuit het raamwerk waarin Godard functioneerde kon men nooit revolutionaire acties ondernemen. “*One must not introduce reformist illusions about the spectacle, as if*

⁹³ STERRITT, D., *The films of Jean-Luc Godard : Seeing the invisible*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 21.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

it could be eventually improved from within, ameliorated by its own specialists under the supposed control of a better-informed public opinion.”⁹⁵ Hun interesse voor film was anders dan die van Godard; zij was immers niet rechtstreeks ontstaan vanuit een waardering voor het cinematografische erfgoed.⁹⁶ Voor hen was film, als nieuwste en belangrijkste expressiemiddel van de moderne tijd, een uitermate bruikbaar middel om het spektakel mee te bestrijden. Film kaderde dus in hun revolutionaire praktijk, en had op zich geen bijzondere waarde, zoals dat bij Godard wel het geval was. De strijd tegen het spektakel kwam steeds op de eerste plaats. Het is interessant om te zien hoe zij zelfs Godard en zijn films in deze strijd kaderden. Volgens hen was Godard met zijn introductie van “pretentieuze pseudo-vernieuwingen”⁹⁷ in de filmkunst, een poging van het spektakel om de revolutionaire acties van de I.S. te neutraliseren, zoals blijkt uit volgend fragment: “*L’art « critique » d’un Godard et ses critiques d’art admiratifs s’emploient tous à cacher les problèmes actuels d’une critique de l’art, l’expérience réelle, selon les termes de l’I.S., d’une « communication contenant sa propre critique ». En dernière analyse, la fonction présente du godardisme est d’empêcher l’expression situationniste au cinéma.*”⁹⁸

⁹⁵ DEBORD, G., “Pour un jugement révolutionnaire de l’art”, *Notes Critiques: bulletin de recherche et d’orientation révolutionnaires*, no.3, Bordeaux, 1962.

Uit: KNABB, K., *Situationist Anthology*, www.bopsecrets.org.

⁹⁶ Dit betekende niet dat zij alle traditionele narratieve cinema waardeloos vonden, zoals Viénet duidelijk maakte in zijn artikel “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art”

⁹⁷ Veel van de ‘vernieuwingen’ die Godard aanbracht in de cinema werden gelijktijdig of reeds voordien ook geïntroduceerd door de lettristen en de situationisten. Godard kreeg echter door de internationale doorbraak van de Nouvelle Vague veel meer aandacht dan de voorgenoemde avant-gardestromingen, waardoor de vernieuwende ingrepen gekoppeld werden aan zijn naam.

Cfr. ANON., “Le cinéma et la révolution”, *Internationale Situationniste*, no. 12, Paris, septembre, 1969.

⁹⁸ ANON., “Le rôle de Godard”, *Internationale Situationniste*, no. 10, Paris, mars, 1967.

1.3 DÉTOURNEMENT EN HET URBANE

1.3.1 DE KEERZIJDEN VAN DE STEDELIJKE REALITEIT

Zoals reeds in het voorgaande vermeld is, functioneerde de *détournement* in een eerste fase als een vorm van antispectaculaire propaganda. Vaak is ze door de situationisten ook ingezet om reflecties over de stad en het stedelijke milieu over te brengen. De bedoeling was om de geijkte visie op de stad te problematiseren; om de zelfverheerlijkende sluier die het spektakel over haar eigen decor had gelegd te kreken. Het ging dus om het doorprikken van de beeldvorming van de stad, en bijgevolg was elk middel dat bijdroeg tot het verkregen beeld geschikt om te *détourner*. In wat volgt zal ik mij echter vooral concentreren op *détournements* in film die een kritiek leverden op de moderne stad, en meer specifiek in de films van Godard, waar ik verschillende vormen zal trachten te onderscheiden.

1.3.1.1 Juxtapositie van beelden en geluid

Een eerste vorm van *détournement* in film is deze die ontstaat door een juxtapositie van verschillende beelden, of van beeld en geluid. Dit is degene die het meest frequent voorkomt in de film ‘*La société du spectacle*’ van Debord, die gebaseerd is op het gelijknamige boek. In de film herneemt hij in een bepaalde sequentie het zevende hoofdstuk van het boek, ‘*L’aménagement du territoire*’, waarin hij zijn kritische blik op de organisatie van de stedelijke ruimte uiteenzet. Hierin combineert hij documentaire beelden en fragmenten uit promotiefilmpjes met voorgelezen passages uit het boek, om zo een veelheid aan aspecten te behandelen. Oorlogsbeelden van een bezette stad worden gekoppeld aan tekstfragmenten over de spectaculaire reorganisatie van de ruimte; beelden van toeristen in rondrijdende



De zogenaamde vitaliteit in Parijs doorprijkt.

bussen krijgen een tragisch tintje wanneer deze begeleid worden door these 168⁹⁹; immense modernistische gebouwen die de mogelijkheden van de moderniteit zouden moeten benadrukken, verschijnen door toedoen van de tekst als onmenselijke ondernemingen. In een vijftal minuten bewijst de *détournement* van filmfragmenten zich als een efficiënt middel tot communicatie.

In de films van Godard is deze aanpak ook vaak terug te vinden. *2 ou 3 choses* is overladen met dergelijke collages, waar de belangrijkste twee die iets meedelen over de stad reeds vermeld zijn in een voorgaand gedeelte: de close-up van de radio met de oorlogsgeluiden die de destructieve impact van de nieuwe media op de stad als gemeenschap benadrukt, en de verzameling doosvormige verpakkingen die als spiegelbeeld van de *grands ensembles* hun ware aard toont. Een andere bekende scène die het principe van juxtapositie hanteert, is terug te vinden in *Masculin/Féminin*. Het betreft de voorlaatste scène van de film die zich onderscheidt van de overige scènes, doordat het enerzijds losstaat van de verhaallijn, en anderzijds de naturalistische toon mist die de overige beelden in de film kenmerkt. De scène is als het volgt opgebouwd. Godard toont in de sequentie beelden van het hectische Parijse stadsleven: druk bezochte terrassen, grote menigtes die zich verplaatsen op straat, en winkels die overrompeld worden door mensen. Beelden die in eerste instantie de vitaliteit van de stad lijken te benadrukken. Op de klankband horen we Paul die bedenkingen maakt over zijn werk als enquêteur, en meer specifiek over de objectiviteit van de onderzoeken die hij dient uit te voeren. Hij bemerkt in de monoloog dat in een enquêteonderzoek noch de vragen, noch de antwoorden in feite iets te maken hebben met de realiteit, maar dat beide eerder verbonden zijn aan ideologie, aan vooropgestelde waarden.

⁹⁹ "Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation de lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur *équivalence*. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace."

Uit : DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 168.

Zowel de vragen als de bekomen resultaten zijn er om bestaande ideologieën te affirmeren, die op hun beurt de realiteit manipuleren. Zoals dus uit de rest van de film blijkt¹⁰⁰, is de moderne mens meer begaan met het beeld dan met de werkelijkheid, en heeft het beeld meer impact op de vorming van de realiteit dan omgekeerd. De beelden die voordien positief getint leken, krijgen door de reflectie van Paul iets schrijnend. Wat in beeld verschijnt, is geen dynamische gemeenschap, maar een massa mensen die niets met elkaar gemeen hebben. In plaats van een vitaliteit uit te stralen, tonen de beelden nu vooral een onverschilligheid van mensen tegenover elkaar in de stedelijke realiteit. Mensen die elkaar op straat en op ontmoetingsplaatsen voorbijlopen en negeren, en die hun mening en houding ten opzichte van elkaar vormen op basis van beelden. Natuurlijk vormt de scène ook een kritische zelfbeschouwing van Godard, die net als de enquêteur de objectiviteit van zijn eigen films in vraag stelt. Hij levert immers ook een enorme bijdrage aan de beeldeneconomie, maar wil in zijn films ontsnappen aan het manipulatieve aspect dat hij hier aan het licht brengt. Hij verwoordt aan het einde van de scène waar hij als cineast naar toe wil: “*Un philosophe est un homme qui oppose sa conscience à l’opinion. Être une conscience, c’est être ouvert au monde. ... La sagesse, ce serait si on pouvait voir la vie, vraiment voir..., ce serait ça la vie.*” Een houding die ook slaat op hoe de moderne mens in het algemeen zich beter zou opstellen.

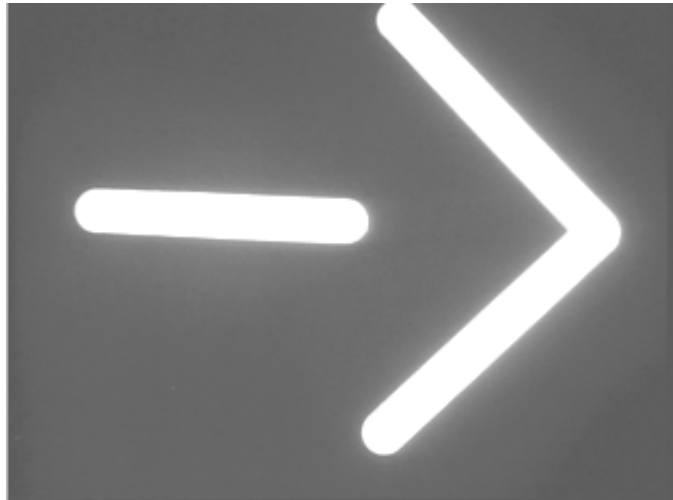
De lijst met dergelijke *détournement*-verwante juxtaposities zou nog kunnen worden aangevuld, maar dit zou een onnuttige bezigheid zijn. Het is immers nooit de bedoeling geweest van Godard om specifiek via deze methode een coherente kritiek te leveren op de stad. In de plaats daarvan zal ik trachten aan te tonen hoe de film *Alphaville* beschouwd kan worden als een interessante vorm van *détournement*, waarbij een kritisch inzicht op de stad bekomen wordt door iets typisch filmisch te *détourner*, namelijk het sciencefictiongenre.

¹⁰⁰ Zie hoofdstuk 1 punt 2.1.1

1.3.1.1 Alphaville: détournement van Parijs

Zoals reeds vermeld werd in een vorig hoofdstuk, is *Alphaville* een sciencefictionfilm waarin een pessimistische toekomstvisie getransponeerd wordt naar het bestaande Parijs. Het gedehumaniseerde *Alphaville* wordt deels geëvoceerd door beelden van hoge modernistische torengebouwen en donkere straten gevuld met eindeloze reeksen lantaarnpalen en neonverlichting. Bestaande elementen die in de ogen van Godard als symptomen van een doorgedreven rationalisatie aanduiden wat onderhuids in de moderne stad aan de gang is.¹⁰¹ Maar uiteindelijk zijn het niet deze elementen op zich die het gekende Parijs uit de jaren '60 omvormen tot het dystope *Alphaville*. Alle settings en elementen die in de film voorkomen, zelfs de hiervoor genoemde gevallen die in hun verschijning reeds het grauwe toekomstbeeld weten op te roepen, zijn immers zaken waar de Parijzenaars dagelijks mee omgaan, en waar ze al aan gewend zijn. Wat in de mise-en-scène getoond wordt, is niets nieuws. Het is de wijze waarop Parijs in de film bewoond wordt, de manier waarop ze georganiseerd en gebruikt wordt, die zorgt voor de transformatie tot de monsterlijke stad. Vertrouwde elementen uit het stadsleven worden in *Alphaville* op een volkomen andere wijze ingezet. Zo functioneren verkoopautomaten niet meer als verdeelpunten van etenswaren of andere compacte goederen, maar verschaffen ze in ruil voor wat kleingeld een waardeloos bordje waarop ze de klant danken voor hun aankoop. Flitsende neonpanelen doen in *Alphaville* geen dienst meer als reclame, maar dienen opgevolgd te worden als bevelen. Moderne kantoorgebouwen, bevolkt met werknemers die compleet ontdaan zijn van hun menselijkheid, vormen het hart van de rationele organisatie van de stad. En bioscopen functioneren in de film als executieplaatsen. Deze opsomming kan zo nog worden voortgezet.

¹⁰¹ zie hoofdstuk 1 punt 2.2.1



Neonpanelen als bevelen.



De waardeloze verkoopautomaten.

Uit de voorgaande voorbeelden kan men al gauw opmaken wat Godard in feite in de film onderneemt. Hij vervormt de functie en werking van bestaande elementen in de stad zonder hun uiterlijke verschijning aan te passen, maar doet dit bovenal op een zodanige wijze dat hun uiteindelijke betekenis in *Alphaville* voortkomt uit een negatief aspect van hun essentie. Hij ‘détourneert’ als het ware deze zaken uit het moderne leven. Het *is* zo dat neonpanelen in de realiteit daadwerkelijk mensen willen aanzetten tot wat hun opschrift suggereert, en het *is* ook zo dat bioscopen inderdaad films projecteren als substituut voor het echte leven. En als uiteindelijk alle verborgen mechanismen van het kapitalisme en het spektakel op de voorgrond zouden treden, zou de totaalsom misschien wel kunnen leiden tot een stad als *Alphaville*: een stad waar individuele menselijke belangen en waarden nietsbetekenend zijn, en waar een totalitaire oppermacht als Alpha-60 op strikt rationele wijze bepaalt wat zozeggd van belang is voor de stad en haar gemeenschap. Een stad waar de mensen op geen enkel moment meer vrij zijn, maar voortdurend geconditioneerd worden en alles doen wat hen opgedragen wordt.

Alphaville kan dus beschouwd worden als een *détournement* van het gekende Parijs. Maar wat in het bijzonder interessant is aan *Alphaville*, is dat deze keerzijde van Parijs bekomen wordt via de *détournement* van een filmische traditie, namelijk het sciencefictiongenre. Het is namelijk zo dat in een traditionele sciencefictionfilm het geprojecteerde toekomstbeeld steeds wordt voorgesteld als iets afstandelijks. Hoewel men zich wel kan inleven in wat de film toont, blijft er steeds een enorme kloof bestaan tussen de getoonde fictie en de realiteit. Niettegenstaande behandelt het genre wel vaak reële problemen die onderdrukt worden in de maatschappij.¹⁰² De kloof zorgt er echter voor dat wat gevaarlijk is in

¹⁰² Deze stelling is door Robin Wood uitgewerkt in zijn studie over de Amerikaanse horror- en sciencefictionfilm.

uit:
WOOD, R., *An introduction to the American horror film*. In: NICHOLS, B. (ed.), *Movies and methods: volume II*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 195-220.

de film, onschadelijk blijft in de werkelijkheid. “*It is that, precisely because fictions are props in games of make-believe, we can only have make-believe encounters with them.*”¹⁰³ Godard doorbreekt met *Alphaville* echter deze werking van sciencefiction. Het was zijn bedoeling om een film te maken die de huidige samenleving zou bekritisieren, en die ook duidelijk zou maken dat het gaat om het hier en nu. Het is hierom dat hij opzettelijk alle stoffelijke elementen die in beeld verschijnen herkenbaar houdt, en op deze wijze het populaire genre détourneert.

1.3.2 ULTRADÉTOURNEMENT

1.3.2.1 Détournement in het alledaagse leven

Détournement was niet enkel iets dat op culturele producten in de enge zin van het woord kon worden toegepast. De situationisten voorzagen dat deze strategie ook in het alledaagse leven gehanteerd zou worden. Ze noemden dit *ultradétournement*.¹⁰⁴ Deze vorm van *détournement* wilde niet meer uitsluitend de betekenis van bestaande culturele elementen vervormen tot anti-spectaculaire propaganda. De bedoeling was om onbenutte mogelijkheden die begrensd werden door conventie of autoritaire regelgeving, te ontketenen. Leven in de moderniteit was veel te strikt georganiseerd en mocht in hun ogen eens door elkaar geschud worden. Zo zou men bijvoorbeeld woorden en gebaren die normaalgezien uitsluitend in een bepaalde maatschappelijke context gebruikt worden, plotseling kunnen gebruiken in situaties waar deze niet thuishoren. Of zou men verkleedstukken kunnen dragen in

¹⁰³ DIXON, W.W., *The films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, New York, 1997, p. 64.

¹⁰⁴ DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvrès nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956.

allegaagse situaties, om op deze manier onverwachte reacties uit te lokken.¹⁰⁵ Wat echter belangrijker is in het kader van deze verhandeling, is dat deze vorm van *détournement* ook kon worden toegepast in het werkveld van de stad en haar architectuur. Zo zou men bepaalde gebouwen of stedelijke sites voor andere doeleinden kunnen gaan gebruiken dan die waarvoor ze ontworpen zijn. In een artikel van de *Internationale lettriste*, één van de voorgangers van de *I.S.*¹⁰⁶, werden al enkele mogelijkheden aangegeven:

“*Ouvrir le métro, la nuit, après la fin du passage des rames. En tenir les couloirs et les voies mal éclairés par de faibles lumières intermittentes.*”

“*Par un certain aménagement des échelles de secours, et la création de passerelles là où il en faut, ouvrir les toits de Paris à la promenade.*”

“*Laisser les squares ouverts la nuit. Les garder éteints.*”

“*Libre accès illimité de tous dans les prisons. Possibilité d’y faire un séjour touristique.*”¹⁰⁷

Dit in gebruik nemen van de bestaande stedelijke infrastructuur op radicaal vernieuwende manieren was een belangrijke ingreep om verschillende redenen. Enerzijds was het een manier om te ontkomen aan de starre leefpatronen die de moderne stad poogde af te dwingen. Door het stedelijke weefsel buiten de lijnen in te kleuren, zou een belangrijke eerste stap genomen worden om de stad weer om te vormen tot iets waar men als inwoner greep over had, in plaats van dat het

¹⁰⁵ DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvrès nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956.

¹⁰⁶ De Internationale situationniste was ontstaan uit een samensmelting van de *Internationale lettriste* en de *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*.

¹⁰⁷ ANON., “Programme élémentaire du Bureau d’Urbanisme Unitaire”, *Potlach*, no.23, Paris, octobre, 1955.

omgekeerde geval waar was. “*Matérialiser la liberté, c’est d’abord soustraire à une planète domestiquée quelques parcelles de sa surface.*”¹⁰⁸ Anderzijds zou deze speelse inbeslagneming ook onmiddellijk gelden als een vorm van sensibilisering voor het leven dat het unitaire urbanisme¹⁰⁹ zou bieden. Een leven waar men als individu volledig de controle zou hebben over zijn omgeving, en deze op speelse wijze naar eigen wens zou kunnen aanpassen, om op deze manier in een continu synergetisch proces zelf de eigen bestaansvoorwaarden te bepalen. Belangrijke voorbeelden van *ultradétournement* in de realiteit waren de graffiti-logans die aangebracht werden op allerlei gebouwen, en belangrijker nog, de *détournements* van volledige straten tijdens de studentenprotesten in mei ’68.¹¹⁰

1.3.2.2 À bout de souffle: Parijs als speelterrein

Wat ik nu in het volgende deel wil uitwerken, is het idee dat men in *À bout de souffle* van Godard een waardevol voorbeeld van *ultradétournement* kan terugvinden, en meer specifiek in de manier waarop de centrale figuur Michel omgaat met de stedelijke omgeving van Parijs. Vooraleer ik dit verder uitwerk zal ik echter eerst kort de belangrijke lijnen van het verhaal uiteenzetten, aangezien deze van belang zijn om de rest van de tekst te begrijpen. De film handelt over Michel Poiccard, een jonge kruimeldief die zich richting Parijs begeeft om Patricia, een Amerikaanse vrouw waar hij gevoelens voor heeft, opnieuw te ontmoeten. Op weg naar de Franse hoofdstad raakt hij echter verzeild in problemen met de politie, die hem wil aanhouden voor het bezit van een gestolen voertuig, waarbij deze problemen escaleren en hij uiteindelijk een agent om het leven brengt. Dit voorval belet hem echter niet om toch zijn weg naar Parijs voort te zetten, en daar

¹⁰⁸ KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, no. 6, Paris, août, 1961.

¹⁰⁹ Deze term zal later meer in detail besproken worden.

¹¹⁰ ANDREOTTI, L., *Architecture and play*. In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.235.

zorgeloos zijn dagen te vullen met het verleiden van Patricia, het stelen van wagens en geld, en allerlei andere nutteloze tijdsverdrijven. Dit alles terwijl de politie hem achterna zit en hem steeds verder in het nauw drijft, tot Patricia hem uiteindelijk verraaft, en hij door de politie op straat wordt neergeschoten.

Uit de samenvatting van de film kan het misschien lijken dat Michel in feite niets meer is dan een dwaze, gewetenloze crimineel waar men verder geen aandacht aan hoeft te besteden. Nochtans is hij een interessant figuur die door zijn ingesteldheid een specifieke relatie aangaat met de bestaande stad die op bepaalde vlakken gelijkenissen vertoont met de manier waarop de *homo ludens* het New Babylon project van Constant¹¹¹ bewoont. Een eerste overeenkomst, en meteen ook de belangrijkste, is dat hij de stad niet benadert vanuit een functioneel standpunt, maar haar straten bewandelt gedreven door spontaniteit en passie. Voor hem is Parijs geen stad waar hij woont, werkt en zich ontspant volgens een vast patroon in de tijd of in de ruimte. Het is voor hem ook geen plaats waar sociale codes of regels van bezit het verloop van zijn leven determineren. De Parijse omgeving is in zijn ogen een enorm speelterrein met een uiteenlopend aanbod aan interessante activiteiten, plaatsen en spullen die, zonder dit in vraag te hoeven stellen, allemaal te zijner beschikking staan. “*On car or foot as he moves through Paris, Belmondo [= Michel] is a commodified demon of modernity, a desiring machine, a hyperactive fragment.*”¹¹² Zonder enige vorm van remming gewaar te worden, doet hij steeds wat hij wil, waar hij wil en wanneer hij wil.

¹¹¹ “New Babylon is een utopisch ontwerp voor een nieuwe woon- en maatschappijvorm, dat zijn neerslag vindt in een uitgebreide reeks maquettes, kaarten, tekeningen en schilderijen. New Babylon is het gefingeerde resultaat van een totale bevrijding - van een afschaffing van elke norm, elke conventie, elke traditie, elke gewoonte. Als exponent van het programma voor een ‘unitair urbanisme’ vormt dit project het verst uitgewerkte tegenbeeld voor de functionalistische architectuur. New Babylon radicaliseert en idealiseert de transitorische aspecten van de moderniteitservaring. Het is een wereld waarin het vluchtige en het voorbijgaande kracht van wet gekregen heeft, een wereld ook van collectieve creatie, absolute transparantie en openbaarheid. In New Babylon is de verbeelding aan de macht en is aan de *homo ludens* de opperheerschappij toegekend.”

Uit: HEYNEN, H., *Architectuur en Moderniteit*. In: VAN PEPPERSTRATEN, F. (ed.), *Jaarboek voor esthetica 2001*, Nederlandse Genootschap voor Esthetica, Tilburg, 2001, p. 195-196.

¹¹² ORR, J., *Cinema and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, p.133.



Michel ongegeneerd binnengedrongen in de kamer van Patricia.



De beweging doorheen de stad als bestaansconditie.

Een gevolg van deze vorm van levenswandel, die meteen ook de tweede overeenkomst met New Babylon vormt, is dat de stad omgevormd wordt tot een plaats waar geen grenzen meer gelden. Michel onteigent niet alleen allerlei spullen en wagens, hij ‘onteygent’ ook plaatsen. Hij legt zichzelf geen restricties op in de ruimte, en bezoekt alles waar hij zin in heeft. Het is natuurlijk wel zo dat hij er zich bewust van is dat bepaalde plaatsen privaat eigendom zijn en dat hij deze in principe niet mag betreden, maar hij overschrijdt deze regels van eigendom met een zodanige vanzelfsprekendheid dat grenzen nietsbetekenend worden. De meest sprekende illustratie van deze instelling, is de scène waarin Patricia terugkomt op haar appartement, en daar onverwachts Michel aantreft, die zichzelf heeft binnengelaten en haar getooid in een kamerjas ongegeneerd in bed opwacht. Het feit dat hij geen grenzen respecteert, kan in het eerste opzicht een triviaal gegeven lijken, maar het is iets dat enorme consequenties heeft voor de beleving van de stad. Het is namelijk zo dat wanneer men in een stad grenzen erkent, de stad een omgeving is die opgedeeld wordt in toegankelijke en ontoegankelijke zones, in bestemmingen en ‘onbruikbare’ ruimte die deze bestemmingen verbindt. Deze opdeling en compartimentering van de ruimte draagt in enige mate bij tot een meer pragmatische en doelmatige benadering van de stad.¹¹³ Cru gesteld is de stad in deze vorm een verzameling plaatsen die men doelgericht opzoekt, en waar de verplaatsing tussen deze plaatsen louter een verplaatsing inhoudt, omdat de tussenruimtes vaak geen directe waarde hebben. Het is een statische beleving van de stad. Michel bewoont de stad op een andere manier. Het is wel zo dat ook hij zich vaak doorheen de stad begeeft naar verschillende bestemmingen met een bepaald doel in zicht. Doordat hij echter Parijs doorkruist als iemand die meent recht te hebben op de gehele stad, verschijnen voor hem ook de restruimtes tussen deze bestemmingen vaak als plaatsen met een potentiële waarde. Hij speelt tijdens zijn verplaatsingen vaak spontaan in op elementen die hij waarneemt in zijn

¹¹³ De strak georganiseerde tijdsinvulling in het kapitalisme is vanzelfsprekend de hoofdverantwoordelijke voor dit doelmatige gebruik van de stad.

omgeving, waardoor deze verplaatsingen meer dan eens leiden tot andere ‘waardevolle’ activiteiten, die in sommige gevallen zelfs het oorspronkelijke doel vervangen. Het Parijs van Michel benadert, voor zover dit natuurlijk mogelijk is in het reële Parijs, de continue ruimte van New Babylon, waarin het verplaatsen doorheen de stad niet louter fungeert als een verplaatsing. Het bewegen door de stad doet hier dienst als een soort katalysator voor activiteiten en gebeurtenissen. Men kan misschien zelfs stellen dat het bewegen doorheen Parijs de hoofdactiviteit is van Michel, waar al de andere activiteiten uit voort vloeien. John Orr noemt dit een noodlot, waarbij hij zegt dat Michel “*doomed [is] to perpetual movement*”.¹¹⁴ De situationisten zouden dit beschouwen als een bevrijding. Men kan dit bestempelen als een dynamische beleving van de stad.¹¹⁵ Een ander element in de stad waar Michel de betekenis van ombuigt, is de persoonswagen. De manier waarop hij gebruik maakt van de wagen lijkt sterk in de buurt te komen van de wijze waarop de situationisten de wagen wilden inzetten, namelijk als “*machines for joyriding*”.¹¹⁶ Voor hem is de wagen geen onmisbaar transportmiddel waarmee hij zich dagelijks noodzakelijkerwijs dient te verplaatsen tussen verschillende punten in de stad. Het is iets dat hij impulsief steelt wanneer hij zin heeft om er een rit mee te maken. Voor Michel staat de wagen voornamelijk voor plezier: het is iets dat interessante blikken op de omgeving biedt¹¹⁷, iets waarmee hij vrouwen kan versieren¹¹⁸ en bovenal ook iets dat eenvoudigweg leuk

¹¹⁴ ORR, J., *Cinema and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, p.133.

¹¹⁵ Men kan terecht opmerken dat deze beleving van de stad ook bereikt kan worden wanneer men privégrenzen respecteert. Het staat echter zonder twijfel vast dat het illegaal inpalmen van stedelijke ruimte zorgt voor een uitbreiding van mogelijkheden in het gebruik van de stad.

¹¹⁶ Constant had dit in de eerste uitgave van zijn *New Babylon Bulletin* letterlijk opgenomen als hoofdfunctie voor de wagen.

uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.25.

¹¹⁷ In de beginscène geniet hij van het uitzicht dat een rondrit in de wagen hem biedt op het platteland, en in een latere scène beschouwt hij samen met Patricia tijdens een rondrit in de wagen enkele monumentale sites van Parijs, terwijl hij nadrukkelijk zijn waardering voor deze zichten uitspreekt.

¹¹⁸ Wanneer hij zich op het begin van de film van Marseille naar Parijs verplaatst, komt hij onderweg twee vrouwelijke lifters tegen en overweegt hij onmiddellijk om ze mee te nemen. Hij ziet dit als een kans om avances te maken: “*Des petites filles qui font de l’auto stop... d’accord, je stop et je facture un baiser le kilomètre.*”

is om te besturen¹¹⁹. Het enige moment in de film waarin de wagen daadwerkelijk een noodzaak wordt voor Michel, namelijk op het einde van de film wanneer de politie hem bijna te pakken heeft en het vluchten in een wagen nog de enige uitweg biedt, weigert hij een wagen die hem als vluchtmiddel wordt aangeboden door één van zijn criminele vrienden. “*He denies salvation by denying his modus vivendi*.”¹²⁰ Net als al de andere zaken in zijn leven, is de wagen niet iets dat hij in de eerste plaats in gebruik neemt om functionele redenen; voor hem is het eerst en vooral een middel om zijn levenslust bot te vieren.

In het voorgaande heb ik verschillende vergelijkingen getrokken tussen de wijze waarop Michel Parijs bewoont en de manier waarop de *homo ludens* in New Babylon leeft. Samengevat kan men stellen dat beide levensstijlen gekenmerkt worden door een wil om een vrijer, onbegrensd en spontaner leven te leiden. Er is echter nog een essentieel verschil waar ik even de aandacht op wil vestigen. Waar de inwoner van New Babylon al een omgeving voor handen heeft die speciaal ontwikkeld is voor een dergelijk dynamisch leven, kan Michel deze levenswandel enkel bekomen door op een creatieve wijze om te gaan met het strikt georganiseerde Parijs. De stedelijke omgeving is een gecontroleerde omgeving waarin hij steeds gewoonten, regels en vaak ook wetten dient om te buigen of te verbreken om het leven te leiden dat hij wil. Het is zelfs een plaats waar deze regelgeving en controle hem opjagen in de gestalte van de politie. Waar ik nu naar toe wil werken, is dat wanneer men in de realiteit de stad wil beleven zoals Michel dit doet, dit steeds gepaard gaat met een zekere weerstand; een weerstand die ontstaat wanneer men iets gebruikt buiten de regels om; een weerstand die dus steeds bij *ultradétournement* inherent aanwezig is. De situationisten hebben naar mijn weten nooit in grote mate nadruk gelegd op het belang van deze weerstand bij

Een andere scène die dit illustreert is de scène waarin hij met Patricia rondrijdt, en haar zowel door middel van de auto, als in de auto tracht te verleiden.

¹¹⁹ Michel amuseert zich in de film vaak met het uitvoeren van roekeloze manoeuvres en het rijden op hoge snelheid.

¹²⁰ ORR, J., *Cinema and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, p.137.



De wagen als snelheid.



De wagen als perceptiemachine.

détournement. Voor hen was de *détournement* voornamelijk iets om uiteindelijk los te komen van een bestaande regelgeving en conformisme. In *New Babylon*, dat beschouwd kan worden als een soort eindstadium, waren alle regels, wetten en conventies opgeheven¹²¹, en was bijgevolg deze weerstand verdwenen. Mijns inziens echter, is deze weerstand die men ervaart bij het ombuigen van regels, even essentieel als het kwijtspelen van deze regels. De strijd om vrijheid even belangrijk als de vrijheid zelf. Iets wat in *À bout de souffle* is terug te vinden: “*Chez Jean-Luc Godard, Paris signifie contrainte. Mais, sans la contrainte, point de lutte pour l’affranchissement de celle-ci...*”¹²²

¹²¹ HEYNEN, H., *Architectuur en Moderniteit*. In: VAN PEPERSTRATEN, F. (ed.), *Jaarboek voor esthetica 2001*, Nederlandse Genootschap voor Esthetica, Tilburg, 2001, p. 195-196.

¹²² BIHN, N. T. en GARBARZ, F., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris, 2003, p.162.

2. DÉRIVE

2.1 PSYCHOGEOGRAFIE EN DE DÉRIVE

2.1.1 PSYCHOGEOGRAFIE: HET BLOOTLEGGEN VAN DE STAD VIA DE DÉRIVE

“Psychogéographie : Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.”¹²³

Debord stelt in de eerste these van *La société du spectacle* dat in samenlevingen met een kapitalistisch productieapparaat “*tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.*”¹²⁴ In het domein van de stedelijke ruimte is dit niet anders. De rechtstreeks geleefde ruimte is in de realiteit vervangen door een conceptie van diezelfde ruimte. De omgang met de stedelijke ruimte wordt bij iedereen, van stadsplanner tot ‘gewone’ mens, gemedieerd door een beeld van die bestaande ruimte, door een representatie ervan. De stad is geworden tot een abstract gegeven, iets dat men passief beschouwt vanop een afstand zonder het daadwerkelijk te beleven.

Deze afstand tussen het subject en de omgeving was een hindernis die de situationisten wilden overkomen. Het was niet hun bedoeling om deze afstand op te heffen door rechtstreeks in te grijpen op het stedelijke weefsel en het onmiddellijk fysiek te transformeren. In een eerste fase wilden ze dit bekomen door de omgang met de bestaande omgeving om te vormen. Hiertoe ontwikkelden

¹²³ ANON., “Définitions”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958, p.13-14.

¹²⁴ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 1.

ze de psychogeografie. Psychogeografie was een soort van wetenschap die de stad in beschouwing nam, maar één die sterk afweek van de traditionele academische geografie. Waar academische geografie de stad bestudeerde als een objectief autonoom gegeven en haar studie beperkte tot de uiterlijke verschijning van de stad, wilde psychogeografie de stad bestuderen als iets dat onlosmakelijk verbonden was met haar inwoners. In psychogeografie stond de relatie tussen de geografische ruimte en de inwoner centraal. Meer specifiek onderzocht het de precieze invloed van de geografische omgeving op de emoties en het gedrag van individuen.¹²⁵ Via psychogeografie wilden de situationisten de aandacht vestigen op een psychologische dimensie van de stad die lange tijd genegeerd werd en die in hun ogen toch van essentieel belang was.

De belangrijkste methode om psychogeografisch onderzoek te leveren, was de *dérive*. Eenvoudig gesteld bestond deze techniek uit het ondernemen van dwaaltochten doorheen het stedelijke landschap gedurende een onbepaalde termijn. Wat de *dérive* echter onderscheidde van een gewone wandeling door de stad, is de instelling waarmee deze werd ondernomen. Zo was een eerste vereiste voor het slagen van de *dérive* dat deze doelloos gebeurde. Men mocht zich tijdens de wandeling niet laten leiden door zaken die in het ‘normale leven’ van enig nut of belang konden zijn. Het traject diende min of meer op basis van willekeur en toeval tot stand te komen. De *dérive* moest iets zijn dat werkzaam was buiten het doelmatig georganiseerde leven van de spectaculaire maatschappij, zoals blijkt uit de volgende beschrijving: “*Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d’agir qu’elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et*

¹²⁵ DEBORD, G., “Introduction à une critique de la géographie urbaine.”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 6, septembre, 1955.

des rencontres qui y correspondent.”¹²⁶ Het voorgaande fragment verwijst ook meteen naar de tweede vereiste van de *dérive*, namelijk dat het doorkruisen van de gebieden met een hoge alertheid diende te gebeuren. Het was geen kwestie van zich blindelings doorheen het stadsweefsel te verplaatsen. Men moest de sensaties die de stedelijke ruimte te bieden had aandachtig observeren en er dan op inspelen. De bedoeling was dat men zich open stelde voor de uiteenlopende atmosferen van verschillende stedelijke locaties, en zich in de zwerftocht liet leiden door gemoedstoestanden die opgeroepen werden door specifieke nuances van de verschillende plaatsen.

Zoals blijkt uit het voorgaande was de *dérive* in enige mate iets paradoxaals. De techniek werd gekenmerkt door het samengaan van een willekeurige en een hyperbewuste omgang met de stedelijke omgeving. Debord was zich zeer bewust van deze paradox: “...*la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités.*”¹²⁷ Beide polen waren echter uiterst noodzakelijk: de willekeur was nodig om de bourgeois notie van de stedelijke ruimte te deconstrueren, de bewuste toenadering om de ontwikkeling van een nieuwe situationistische visie op de stad mogelijk te maken. Dit tweede aspect is wat de *dérive* onderscheidde van haar belangrijkste voorloper, de surrealistische ‘*déambulation sans but*’. De surrealisten hadden in 1923 een gelijkaardige inspanning ondernomen, waarbij ze op goed geluk een dorp uitkozen en van daaruit doelloos begonnen rond te zwerven in de hoop toevallig op verrassende situaties te stuiten.¹²⁸ Debord stelde echter dat de surrealisten in hun praktijk “*une insuffisante défiance à l’égard du hasard*”¹²⁹ hadden. Door hun handelingen volledig te laten berusten op toeval verstoorden ze niet enkel de bourgeois blik op

¹²⁶ DEBORD, G., “Théorie de la dérive”, *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

de wereld, maar problematiseerden ze ineens ook elke vorm van doelgericht denken of handelen, wat in de ogen van de situationisten toch een stap te ver was.¹³⁰ In de surrealistische *déambulation* was men volledig ontdaan van elke vorm van rationaliteit, waardoor men niet in staat was om betekenis te halen uit de onverwachte situaties waarin men tijdens de tocht terecht kwam.¹³¹ De situationisten voorzagen echter reeds van het begin dat de *dérive* zich niet zou beperken tot een kritiek op de gebruikelijke omgang met de stad, maar ook op een speels-constructieve manier zou werken naar een nieuwe vorm van omgang.

Psychogeografie en de *dérive* boden dus een nieuwe blik op de stad, waarbij de stad ditmaal niet benaderd werd als een omgeving waar men zich enkel om utilitaire redenen in verplaatste, maar waarbij het beschouwd werd als een passioneel terrein. Interessant is dat de stad vanuit psychogeografische invalshoek een volkomen andere structuur vertoonde dan vanuit een traditioneel standpunt. “...du point de vue de la *dérive*, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.”¹³² Parijs was op deze manier niet meer in hoofdzaak gestructureerd rond de Hausmanniaanse assen en de gekende monumentale sites. Het psychogeografische Parijs was een aaneenschakeling van verschillende *unités d'ambiance* waartussen belangrijke psychogeografische stromen bestonden. Het was ook een Parijs waar andere plaatsen belangrijk waren dan in het ‘gewone Parijs’. In 1957 hebben Debord en Asger Jorn een poging ondernomen om een psychogeografie van Parijs in kaart uit te zetten. Het resultaat was *The Naked City*, een kaart die zowel op vlak van vorm als van inhoud sterk afweek van de traditionele kaart van Parijs, zoals zal blijken uit het volgende stuk.

¹³⁰ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.78.

¹³¹ McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.259.

¹³² DEBORD, G., “Théorie de la *derive*”, *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

2.1.2 THE NAKED CITY

The Naked City was opgebouwd als een collage van negentien losse fragmenten van een bestaande kaart van Parijs, gedrukt in zwarte inkt, die verbonden werden door richtinggevende pijlen in het rood. De uitgesneden stukken uit het *Plan de Paris* moesten zogenaamde *unités d'ambiance* voorstellen. Dit waren stedelijke zones waarin een specifieke intense urbane atmosfeer heerste. De atmosfeer van deze *unités* werd vaak in belangrijke mate bepaald door de sociale compositie van het gebied. Maar sociale samenstelling was in geen geval de enige doorslaggevende factor: “...la moindre prospection *démystifiée* fait apparaître qu’aucune distinction, qualitative ou quantitative, des influences des divers décors construits dans une ville ne peut se formuler à partir d’une époque ou d’un style d’architecture, encore moins à partir des conditions d’habitat.”¹³³ De atmosfeer van een dergelijke *unité d'ambiance* was iets dat bepaald werd door een veelheid aan aspecten. Het waren echter vooral de “zachte” veranderlijke elementen in het stedelijke decor die veel bijdroegen aan het karakter van de plaats: het subtiële spel van aanwezigheid en afwezigheid, van geluid en licht, van menselijke activiteiten, etc.¹³⁴ Allemaal aspecten die dus tijdens de *dérive* opgemerkt dienden te worden. De onderlinge verhoudingen tussen deze *unités d'ambiance* werden aangegeven door de rode pijlen. Deze stelden belangrijke psychogeografische stromen voor, of met andere woorden, “*spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroundings in disregard of the useful connections that ordinarily govern his conduct*”.¹³⁵ Wat interessant is aan de pijlen, is dat ze niet louter de gebruikelijke psychogeografische verbindingen tussen de verschillende *unités*

¹³³ DEBORD, G., “Introduction à une critique de la géographie urbaine.”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 6, septembre, 1955.

¹³⁴ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.70.

¹³⁵ fragment uit een tekst die op de achterkant van de *Naked City* gedrukt stond. uit: McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.243.



aanduiden, maar ook veel informatie over de gebieden zelf meedeelden. Ze markeerden nauwgezet de posities van de voornaamste in- en uitgangen van de gebieden, en gaven ook weer op welke manier de *unités* functioneerden in het psychogeografische netwerk. Men kon verschillende types van *unités* onderscheiden. Zo waren er *unités d'ambiance* die dienst deden als eindhalten in de *dérive*, en die men kon herkennen aan de aankomende pijlen die onmiddellijk weerkaatst werden. Een andere, meer gekende categorie was die van de *plaque tournante*.¹³⁶ Debord gebruikte deze term voor gebieden waar een enorm aantal pijlen aankwam en vertrok, en die dus belangrijke knooppunten vormden in het netwerk. De meest opvallende *plaque tournante* op de kaart was de omgeving van Les Halles, die zich centraal op de kaart bevond en onmiddellijk dienst deed als verdeelpunt naar zeven verschillende *unités d'ambiance*.

Zoals men uit het voorgaande kan opmaken was *The Naked City* geen kaart die functioneerde als een ordinair plan. Het was niet de bedoeling van Debord om de nieuw ontdekte psychogeografische structuur van Parijs louter mee te delen via middelen van de traditionele cartografie, indien dit zelfs al mogelijk zou zijn. *The Naked City* was een poging om de nieuwe beleving van de stad op een adequate manier te vertalen in een nieuw soort kaart. Tegelijk vormde het door haar afwijkende vorm in vele opzichten een kritiek op de traditionele cartografie – een intentie die duidelijk naar voren trad doordat Debord en Jorn het populaire *Plan de Paris* in verminkte vorm gebruikten als basis voor hun kaart. In wat volgt, zal ik kort enkele belangrijke verschilpunten trachten aan te kaarten.

Een eerste verschil is terug te vinden in de drijfveer om een kaart op te stellen. Men kan stellen dat traditionele kaarten gemaakt worden om een ordelijke visie op de stad te verkrijgen. Ze willen de wanordelijke ervaring van de ruimte overkomen

¹³⁶ “The term punned on so many meanings that it is not possible to translate it straightforwardly. A *plaque tournante* can be the center of something; it can be a railway turntable; or it can be a place of exchange (in the same way that Marseilles is sometimes described as a *plaque tournante* for trafficking, or that Paris as a whole has been celebrated as a *plaque tournante* of culture).”
uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.88.

door een overzicht over het stedelijke domein te bieden. Het *Plan de Paris* toont de stad in haar totaliteit, als iets dat altijd en overal volledig aanwezig is. “*The Paris of the Plan exists in a timeless present; this timelessness is imaged spatially in the map’s (illusory) total revelation of its object.*”¹³⁷ Het verleent aan de lezer een allesoverschouwende blik op de stad die men in de realiteit nooit kan hebben. Debord en Jorn wilden via hun kaart in tegenstelling tot traditionele kaarten geen denkbeeldige orde over de stad bekomen. Zij wilden de reële ervaring van de stedelijke ruimte overzetten in kaart. “*Rather than float above the city as some sort of omnipotent, instantaneous, disembodied, all-possessing eye, situationist cartography admitted that its overview of the city was reconstructed in the imagination, piecing together an experience of space that was actually terrestrial, fragmented, subjective, temporal, and cultural.*”¹³⁸ Hun plan weerspiegelt dus de wanordelijke, gefragmenteerde ruimte die men in de realiteit ervaart, maar wil de lezer van de kaart ook onmiddellijk geruststellen door te tonen dat er achter die schijnbaar chaotische stad een bizarre logica schuilgaat. Een logica die men in de reële omgang met de stad niet onmiddellijk kan vatten, aangezien de stedelijke ruimte iets is dat door een concreet subject als een opeenvolging van verschillende *unités d’ambiance* ervaren wordt.¹³⁹

Een ander belangrijk verschil zit hem in de hoeveelheid stedelijke materie dat *The Naked City* in kaart brengt. Met haar negentien segmenten van Parijs dekt de situationistische kaart, in tegenstelling tot traditionele kaarten, slechts een klein deel van de hoofdstad. Zoals ik in de vorige paragraaf reeds heb duidelijk gemaakt, was het bieden van een volledig overzicht over de stad echter nooit een prioriteit geweest van Debord en Jorn. Het hoofdinstrument van de psychogeografie, de *dérive*, was bovendien ook niet afgestemd op het systematisch in kaart brengen van

¹³⁷ McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.246.

¹³⁸ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.82.

¹³⁹ McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.246.

een gebied in haar totaliteit. Debord stelt zelf in zijn “*Théorie de la dérive*” dat de *dérive* zich vooral richtte op “*la reconnaissance d’unités d’ambiances, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale*”.¹⁴⁰ *The Naked City* bracht dus enkel die delen van Parijs in kaart die vanuit psychogeografisch standpunt interessant waren. Delen waar daadwerkelijk een rijke atmosfeer heerste die hen onderscheidde van andere stadsdelen. In de meeste gevallen waren dit gebieden die door de kapitalistische reorganisatie van Parijs over het hoofd werden gezien; gebieden die nog een zekere authenticiteit kenden. Debord maakte in zijn kaart dus een kwalitatieve selectie gebaseerd op de bevindingen van de *dérive*, in tegenstelling tot het *Plan de Paris*, die de hoofdstad in haar totaliteit als een homogene materie voorstelde.

Wat ook bijzonder was aan *The Naked City*, was dat de weinige segmenten van Parijs die op de kaart gelokaliseerd waren, schijnbaar onlogisch geordend waren. De fragmenten waren niet correct georiënteerd volgens de noord-zuid of oost-west assen - in de uitgesneden stukken waren de gridlijnen van het *Plan de Paris* nog zichtbaar¹⁴¹ - , en de afstanden tussen de verschillende fragmenten op de kaart stemden in schaal niet overeen met de reële afstanden tussen de verschillende locaties.¹⁴² Zoals ik reeds heb aangehaald was deze wanorde echter slechts schijn. De vreemde organisatie van de segmenten was een poging van Debord en Jorn om deze te organiseren volgens de ervaring van de stad. De segmenten werden geroteerd “*to represent the drifters’ passages as smooth flows*”¹⁴³, terwijl de afstanden op de kaart een poging vormden om de ‘ervaren afstand’ tussen twee

¹⁴⁰ DEBORD, G., “Théorie de la dérive”, *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

¹⁴¹ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.84.

¹⁴² McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.248.

¹⁴³ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 90.

verschillende *unités d'ambiance* weer te geven, die volgens Debord naar eigen zeggen sterk kon afwijken van de fysieke afstand ertussen.¹⁴⁴

Ten slotte zou ik nog willen aanhalen dat Debord en Jorn erin geslaagd zijn om van *The Naked City* een kaart te maken die in meerdere opzichten als 'dynamisch' bestempeld kan worden. Enerzijds is dit waar door de nadrukkelijke klemtoon op actie die uit de kaart spreekt. Waar een traditionele kaart een passieve representatie geeft van een stad, die zich beperkt tot een droge beschrijving van de bestaande toestand, spreekt *The Naked City* veel meer tot de verbeelding en zet het aan tot een bezoek aan de stad. De kaart lijkt niet de nadruk te willen leggen op de bestaande toestand van de stad, maar op de bestaande mogelijkheden en kansen die de stad op het moment te bieden heeft. De psychogeografische kaart wordt zelfs pas betekenisvol als men daadwerkelijk het stedelijke weefsel ging opzoeken, en de verschillende mogelijkheden die de kaart aangaf aan den lijve ondervond. Anderzijds is de kaart ook dynamisch 'in de tijd' doordat het zich bewust is van haar tijdelijkheid, en dit ook als een zelfbewuste reflectie toont. In de kaart zijn er bijvoorbeeld pijlen die vanuit bepaalde *unités d'ambiance* vertrekken naar nergens, alsof ze wachten op omgevingen die er nog op zullen aansluiten. *The Naked City* was zich ervan bewust dat het in feite een 'work in progress' was. Psychogeografische kaarten waren immers documenten die aangepast dienden te worden in de tijd "*in the light of changes in the fabric of Paris, for psychogeography was nothing if it was not responsive to such changes.*"¹⁴⁵

¹⁴⁴ DEBORD, G., "Théorie de la derive", *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

¹⁴⁵ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 89.

2.1.3 DE DÉRIVE ALS REVOLUTIE VAN HET ALLEDAAGSE LEVEN

In het voorgaande heb ik voornamelijk de nadruk gelegd op de *dérive* als middel om een verborgen psychogeografische dimensie in de stad te ontdekken. Nochtans was dit niet de enige functie van de *dérive*, zoals Debord zelf duidelijk maakt: "[*The drift*] takes on a double meaning: active observation of present-day urban agglomerations and development of hypotheses on the structure of a situationist city."¹⁴⁶ De situationisten meenden dat de *dérive* mensen in staat stelde om dergelijke hypothesen te formuleren over toekomstige organisaties van stedelijk leven, omdat ze in de *dérive* een experimentele gedragsvorm herkenden die volgens hen het dichtst bij de toekomstige manier van leven kwam. Het was een leefwijze die optimaal inspeelde op alle voordelen en kwaliteiten die het stadsleven werkelijk kon bieden. Gilles Ivain voorspelde in zijn sleuteltekst "*Formulaire pour un urbanisme nouveau*" zelfs dat in toekomstige maatschappijen de hoofdactiviteit van de inwoners voornamelijk zou bestaan uit "*la DÉRIVE CONTINUE*".¹⁴⁷

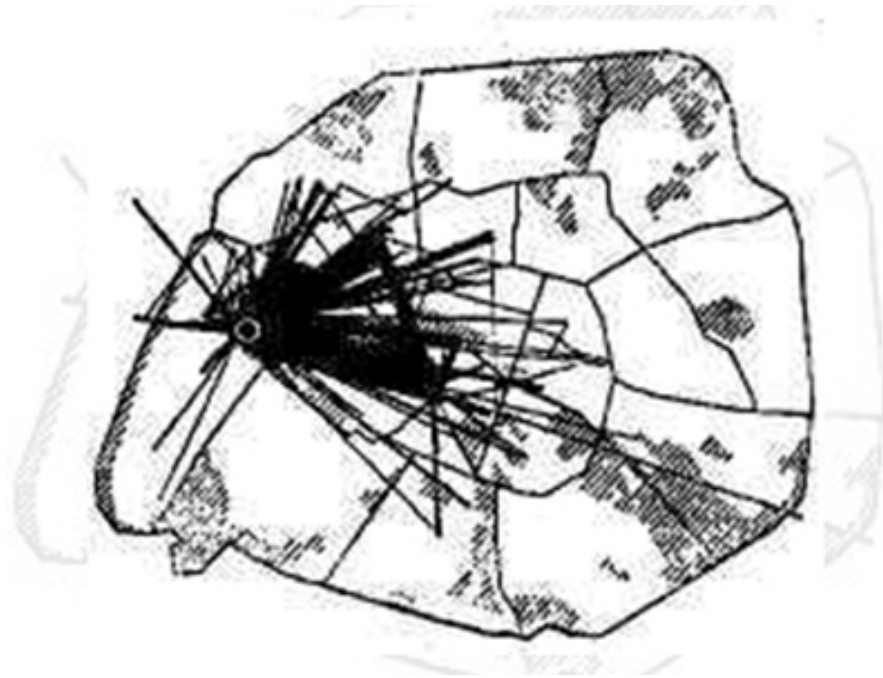
In de bestaande maatschappij vormde de *dérive* vooral een belangrijk tegengewicht voor het huidig heersende spectaculaire leefpatroon. Het was een activiteit die in geen enkel opzicht nuttig was voor de spektakelmaatschappij. "*Wandering around the city, drifting without destination, neither going to work nor properly consuming, was a waste of time in the temporal economy, in a society where "time is money"*."¹⁴⁸ De *dérive* was in tegenstelling tot normale activiteiten enkel gericht op de ervaringen van het individu, en vormde net hierom een geschikte tactiek om mensen de ogen te openen. Het zou hen aantonen hoe armzalig hun invulling van de tijd en ruimte is. Debord had in zijn "*Théorie de la dérive*" een voorbeeld

¹⁴⁶ DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*.

uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 81.

¹⁴⁷ GILLES, I., *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, *Internationale situationniste*, no.1, juin, 1958, p.15-20.

¹⁴⁸ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 93.



De bewegingen van een Parijse studente voorgesteld door Chombart de Lauwe.

overgenomen uit “*Paris et l’agglomération parisienne*” van Chombart de Lauwe, waarin de bewegingen van een Parijse studente gedurende een jaar beschreven werden: “...ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l’Ecole des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano.”¹⁴⁹ Het ondernemen van *dérives* zou vermijden dat men zo snel vervalt in dergelijke vormen van routineus gedrag. De *dérive* vormde een transgressie van de vervreemde wereld.¹⁵⁰ Het was een revolutionaire praktijk omdat het de mensen terug in contact bracht met de reële wereld. “Situationist “experimental behavior,” their practice of “inhabiting,” was an operation in dominated space meant to contest the retreat of the directly lived into the realm of representation, and thereby to contest the organization of the society of the spectacle itself.”¹⁵¹ De stad en haar rijk aanbod aan sensaties vormden de sleutel tot dit alles.

¹⁴⁹ DEBORD, G., “Théorie de la dérive”, *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

¹⁵⁰ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 94.

¹⁵¹ McDONOUGH, T., *Situationist space*. In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004, p.254.

2.2 FILM EN DE DÉRIVE

“Walking, strolling, flirting and relaxing were all part of the city landscape. The street became a vector of undirected motion and was no longer a goal. It was no longer a place where one went toward (someone), for (something), from (the previous scène), or to (the next scène). It no longer defined a single, implacable path toward a unique destiny. Now everyone followed his own path...”¹⁵²

Voor de opname van hun films hadden de cineasten van de Nouvelle Vague de filmstudio ingeruild voor door de echte straten van Parijs; dit zowel om financiële als om morele redenen. De verplaatsing naar de straat zorgde voor een zekere authenticiteit die de grote filmstudio's misten. Maar wat zeker even belangrijk is, is dat het de filmmakers ook een grotere bewegingsvrijheid bezorgde. Plots was er een volledige stad voorhanden waar ze overal konden filmen, en die bovendien filmisch nog niet was uitgeput. Één van de gegevens die vaak terugkeert in de vroege Nouvelle Vague films, is de stedelijke wandeling, waarbij een hoofdpersonage gevolgd wordt in zijn doorkruising van verschillende stadslocaties, vaak ook zonder echt doel.¹⁵³ Het lijkt mij interessant om in het kader van de situationistische *dérive* twee bepaalde films te bespreken. Enerzijds *Cléo de 5 à 7* van Agnès Varda, waarin het hoofdpersonage Cléo een tocht doorheen Parijs onderneemt die haar zal helpen om haar toestand van vervreemding te boven te komen. Anderzijds *Le signe du lion* van Éric Rohmer, die aantoont dat de *dérive* moeilijk verwezenlijkbaar is in het spectaculaire Parijs.

¹⁵² DOUCHET, J., *French New Wave*, vertaald door BONNONO, R., Distributed Art Publishers, New York, 1998, p. 125.

¹⁵³ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.196.

2.2.1 CLÉO DE 5 Á 7

2.2.1.1 De *dérive* als middel tot een verhoogd zelfbewustzijn

“Je crois que les gens sont faits des endroits non seulement où ils ont été élevés, mais qu'ils aiment, je crois que le décor nous habite, nous dirige [...] en comprenant les gens on comprend mieux les lieux, en comprenant les lieux on comprend mieux les gens.”¹⁵⁴

Uit voorgaand citaat van Agnès Varda treedt duidelijk naar voren dat de Franse cineaste de relatie tussen individu en omgeving beschouwt als iets essentieels. Haar film *Cléo de 5 à 7* zal verduidelijken dat deze relatie niet enkel van belang is om als buitenstaander - in haar geval als filmmaker - een accuraat beeld te verkrijgen over andere individuen, maar dat het ook een onmisbaar iets is om zichzelf goed te kunnen begrijpen. De film toont twee uren uit het leven van Cléo, een popzangeres die, terwijl ze angstig de resultaten afwacht van een kankeronderzoek, al wandelend door de cafés, straten en parken van Parijs een metamorfose ondergaat van narcistische popster tot iemand die meer oog heeft voor wat er rondom zich gebeurt, en in dit proces ook een beter zicht krijgt op zichzelf als persoon. Het vrij bewegen doorheen de stedelijke omgeving functioneert voor Cléo als iets bevrijdends, als iets om haar toestand van vervreemding te overkomen. De film is opgedeeld in twee grote delen: het eerste waarin we kennis maken met de 'gewone' Cléo, en het tweede waarin haar transformatie tot zelfbewust persoon centraal staat. De sleutelscène tussen de twee delen is diegene waarin ze tijdens een repetitie in een van haar nummers de leegheid van iemands bestaan bezingt, en beseft hoe toepasselijk de tekst van het lied is op haar eigen leven. In wat volgt zal ik beide delen van de film bespreken, waarin ik mij zal concentreren op de manier

¹⁵⁴ Citaat van Agnès Varda in 1961.

uit: SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester university press, Manchester, 1998, p. 60.



Cléo.



De woonplaats van Cléo.

waarop Cléo zich tot haar omgeving verhoudt, en ook aandacht zal besteden aan de manier waarop dit in beeld wordt gebracht.

In het eerste deel is Cléo iemand die volledig voldoet aan de beschrijving die Debord in *La société du spectacle* geeft aan een idool: *“L’agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l’individu, l’ennemi de l’individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres.”*¹⁵⁵ Naar de buitenwereld verschijnt ze als iemand met een benijdenswaardig leven vol luxe en glamour; het soort leven waar mensen naar opkijken. Maar wat de mensen zien is slechts een beeld, en het tragische aan Cléo is dat haar leven niets meer voorstelt dan dit tweedimensionale beeld. Wat nog erger is, is dat zij ook enkel in staat is om zichzelf te begrijpen via zulke beelden van haarzelf. Zij ‘voelt’ niet hoe het met haar gesteld is; zij controleert dit door naar zichzelf te ‘kijken’. *“In order to reassure herself of her existence she is obliged to check her appearance at regular intervals, either in one of the many mirrors which surround her or by using other people as her mirror.”*¹⁵⁶ Hoewel ze praktisch met zekerheid weet dat ze aan kanker lijdt, vormt het zien van haar onaangetaste uiterlijk telkens een geruststelling en een reden om te geloven dat er niets aan de hand is met haar. Zij leeft compleet ontworteld van de realiteit in een leven zonder authentieke ervaringen, volkomen geabsorbeerd door het beeld van zichzelf.

Dit is iets dat ook duidelijk naar voren treedt in de manier waarop zij leeft in Parijs. De inrichting van haar woonplaats verraadt onmiddellijk de wijze waarop zij zich verhoudt tot de stad. Net voor Cléo en haar assistente haar thuis bereiken, volgen we hen in een taxirit waarin we verschillende beelden te zien krijgen van het drukke Parijse straatleven. Wanneer ze dan uiteindelijk haar loft binnentreden, is het contrast tussen de atmosfeer op de straat en die in de binnenruimte enorm. Haar woonplaats is in tegenstelling tot de straten van Parijs een ideale plaats waar rust en orde heerst, ingevuld met barokke meubelstukken en kleine kittens die vrij in de

¹⁵⁵ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 61.

¹⁵⁶ SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester university press, Manchester, 1998, p. 97.



Cléo als zweverige engelfiguur.



In de hoedenwinkel: reflectie van het straatleven op het etalageraam.

ruimte rondlopen. Het wordt min of meer in beeld gebracht als een onaardse plaats, wat door Varda nog benadrukt wordt in een bepaald shot waarin we Cléo zien schommelen voor een paar vleugels die als ornament op de muur gehangen zijn, waardoor ze in het filmkader verschijnt als een engelfiguur. Zij leeft misschien fysiek in Parijs, maar heeft op geen enkele manier een authentieke band met de stad. Deze blindheid ten opzichte van haar omgeving wordt in een andere scène op sublieme wijze in beeld gebracht door Varda. Het betreft de sequentie waarin ze onderweg naar huis even binnenspringt in een Parijse boutique om een hoed te kopen. De camera filmt haar van buitenaf door het etalageraam terwijl zij in de winkel doorheen een maas van hoeden en spiegels wandelt, waarbij op hetzelfde moment in het winkelraam een reflectie van het straatleven zichtbaar is. *“This is an excellent visual description of her awareness of that world – it has no substance in her life, other images are nothing but passing shadows over the all-important image of herself.”*¹⁵⁷ Zoals reeds aangehaald werd in het voorgaande, zal deze houding echter veranderen in het tweede deel van de film.

Nadat ze tijdens haar repetitie tot inzicht gekomen is dat haar leven inderdaad niet veel meer voorstelt dan een uiterlijke verschijning waar zij zelf bitter weinig vat op heeft, trekt ze ontsteld de straten op en begint ze doelloos te dwalen doorheen Parijs. Op het begin van haar tocht is ze nog niet onmiddellijk verlost van haar status als ‘bewegend beeld’, als object dat enkel bestaat en gevormd wordt door de perceptie van anderen. Dit verandert echter in een sleutelscène in het *Café du Dôme*, een welgekend café op de linkeroever van Parijs. Het betreft een scène waarin ze als laatste poging om de waarde van haar identiteit als ‘*visage de poupée*’¹⁵⁸ te testen, het café binnenstapt en op de jukebox een nummer van haarzelf opzet om reacties uit te lokken. Wat zal blijken is dat niemand in het café over haar of over het nummer spreekt, maar dat ze allemaal over iets anders praten

¹⁵⁷ SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester university press, Manchester, 1998, p.98.

¹⁵⁸ Net voor ze het café binnenstapt, noemt Cléo zichzelf een ‘*visage de poupée*’ wanneer ze zichzelf voor een laatste keer in de spiegel bekijkt.



Het café waar ze de diversiteit in de buitenwereld ontdekt.



Straatact die refereert naar haar ziekte.

of onverstoord hun activiteit voortzetten. Aan de bar is er een discussie gaande over de situatie in Algerije, in een hoek van het café bespreken ze Sartre, op het terras zit iemand een krant te lezen, etc. Het wordt duidelijk voor haar dat het imago dat ze naar anderen uitstraalt, en waar haar identiteit volledig op gefundeerd is, nietsbetekenend is. Het besef van deze nietigheid gaat echter gepaard met het ontdekken van een nieuwe manier om betekenis te geven aan haar leven. Het café speelt in deze ontdekking een belangrijke rol. In het moderne Parijs vormde het café – of toch een bepaald soort café – immers nog een van de zeldzame klassenoverschrijdende sociale ruimtes. Het was een plek waar een grote diversiteit aan mensen samenkam, en waar de kans nog bestond om met elkaar in contact te komen. Deze diversiteit in het café is iets dat veel van de Nouvelle Vague cineasten in hun films hebben benadrukt. Het is net hier dat Cléo, door de aandachtige observatie van mensen van allerlei allooi, een buitenwereld met intrigerende aspecten ontdekt. Een externe realiteit waar ze zelfbewust mee kan omgaan, en waaruit ze betekenis kan putten voor haar eigen wezen, in plaats van steeds te leven naar het starre spiegelbeeld dat haar wordt voorgehouden. De oude Cléo is na deze ontdekking verdwenen; iets wat Varda duidelijk maakt in een shot waarin we Cléo gepositioneerd zien naast een kolom met spiegelende mozaïektegels, waarin het spiegelbeeld van Cléo niet meer duidelijk herkenbaar is. Vanaf nu zal Cléo meer oog hebben voor haar omgeving.

Wat na deze scène volgt, is een stroom van bewegingen die Cléo onderneemt doorheen de stad, waarbij ze gestuwd wordt door elementen die ze waarneemt of door situaties waarin ze terecht komt. Tijdens haar tocht blijken de Parijse straten gevuld te zijn met betekenisvolle beelden die op symbolische wijze refereren naar haar zieke toestand en die inspelen op haar emoties. “*La marche dans la ville est aussi marche en soi-même.*”¹⁵⁹ Zo wakkeren de *Rue du Départ* en de *Place Denfert* haar angst voor de dood aan, terwijl ze in *Montparnasse* door de act van

¹⁵⁹ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.811.



Cléo die actief een blik werpt op de omgeving van de *Gare Montparnasse*.



De ontmoeting van Antoine in het *parc Mounsouris*.

enkele straatentertainers die kikkers doorslikken of hun armspieren met een spies doorpriemen, herinnerd wordt aan het feit dat er een vreemd iets - de maagkanker - in haar fragiele lichaam aanwezig is. Deze associaties zijn in enige mate naïef en kinderlijk, maar niettemin betekenen ze als teken van een verhoogde sensibiliteit voor haar omgeving een ware omwenteling van haar persoon. *“The process of observation is a liberation for Cléo, [...], helping her to make sense of what is happening to her in her own terms rather than through someone else’s inadequate eyes.”*¹⁶⁰ De nieuwe aandacht die zij heeft voor de stedelijke omgeving is iets dat Varda ook verduidelijkt in haar beeldvoering. In het eerste deel van de film wordt Cléo voortdurend gefilmd als geïdealiseerd object, centraal in het filmkader, met Parijs als nietsbetekenend décor. Alle aandacht uitgaande naar haar alleen. Het tweede deel van de film is daarentegen voor een aanzienlijk deel gevuld met beelden die overeenstemmen met wat Cléo in de stad ziet. Varda toont de stad vanuit haar standpunt. Cléo wordt in dit deel niet meer in beeld gebracht als een object dat alleen in de stad paradeert om bekeken te worden, maar als een subject dat zelf beelden en tafereelen in Parijs observeert en verwerkt.

Als ze in een eerste fase van haar ‘*dérive*’ de omgeving uitsluitend weet te betrekken op problemen van haarzelf, als een middel om haar zieke toestand beter te kunnen plaatsen en te aanvaarden, zal de spontane ontmoeting in het *Parc Montsouris* met Antoine, een jonge soldaat die uitzonderlijk veel plezier haalt uit de observatie van de wereld rondom zich, de ware omkering tot zelfbewust persoon betekenen. *“In the second half of the film, Cléo is able to integrate the outside world into her consciousness of herself, but, by the time she meets Antoine, she is ready to turn her gaze entirely outward and find respite from herself in all the multifarious details of life which so fascinate Antoine.”*¹⁶¹ Na haar kennismaking met Antoine ziet zij de stad als iets dat waardevol is om te beschouwen op zich, zonder dat het onmiddellijk betrekking dient te hebben op

¹⁶⁰ SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester university press, Manchester, 1998, p. 99.

¹⁶¹ *Ibid.*, p 100.

haarzelf. Hoewel haar kankerdiagnose op het einde van de film positief blijkt te zijn, is ze gedurende de twee uren die dit vooraf gingen echt tot leven gekomen.

2.2.1.2 Registratie van de *dérive* in real-time

Traditionele films vormen een spektakel die in enige mate dienst doet als substituut voor het gefragmenteerde en banale bestaan in moderne maatschappijen. Ze presenteren ons een illusoire werkelijkheid waarin een vitaliteit en spanning heerst die in het reële leven volkomen afwezig is. Een intrigerende wereld gevuld met figuren waarmee we ons kunnen vereenzelvigen, om via de film hun ervaringen fictief mee te beleven. Deze filmische realiteit ontstaat niet alleen doordat de getoonde gebeurtenissen of personages op zich bijzonder zijn. Een even belangrijk onderdeel van deze filmische leefwereld is terug te vinden in het feit dat de dode momenten uit het reële leven door middel van de montage uit de film geweerd worden. Wat we meestal te zien krijgen is een ononderbroken aaneenschakeling van betekenisvolle situaties. In een interview met Francois Truffaut heeft Alfred Hitchcock zelf ooit gezegd “*what is drama, after all, but life with the dull bits cut out?*”¹⁶² De dense opeenhoping van gebeurtenissen, ontmoetingen en plaatsen in de film - en belangrijker nog, de specifieke ervaringen die gepaard gaan met een dergelijk gevuld leven - zijn dus resultaat van een kunstmatige constructie die enkel verwezenlijkbaar is in de film.

Wat Varda nu in *Cléo de 5 à 7* lijkt aan te tonen, is dat het dynamische, volle leven die men in de filmische realiteit ziet, iets is dat ook in de concrete werkelijkheid realiseerbaar is. In haar film toont ze twee ‘onverknijpte’ uren uit het leven van Cléo. De wandeling die Cléo onderneemt in Parijs, waarin ze een boeiende doortocht maakt door uiteenlopende locaties met elk hun eigen sfeer, is iets dat

¹⁶² SCOTT, H. en TRUFFAUT, F., *Hitchcock/Truffaut*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1988.

daadwerkelijk in een tijdspanne van twee uur ondernomen wordt, en bijgevolg ook iets dat in de realiteit beleefd kan worden. Wel is het zo dat het een activiteit is die enkel mogelijk is in een omgeving die de opportuniteit biedt om zoveel verschillende plaatsen en situaties in een zodanig korte tijdsduur tegen te komen. Het is dus een essentieel gegeven dat de tocht van Cléo plaatsvindt in een stad als Parijs. Waar anders zou men zich zo snel achter elkaar kunnen verplaatsen van de massale drukte op de boulevards naar het eerder gezellige en artistieke *Montparnasse*, om vervolgens de weg door te zetten naar de rustgevende groene omgeving van het *Parc Montsouris*, etc. Varda lijkt net als de situationisten de nadruk te leggen op het feit dat enkel de urbane omgeving, met haar hoge concentratie aan mensen en plaatsen, in staat is om een dergelijk intens en dynamisch leven vol afwisseling te genereren. De stad is dé plaats waar filmische ervaringen als die van Cléo in de realiteit beleefd kunnen worden.

Een ander inzicht dat de film van Varda aan het licht brengt, is dat het gemotoriseerde verkeer in de stad een uitermate bruikbaar middel is om zich tijdens de stedelijke wandeling snel te verplaatsen tussen verschillende locaties die qua atmosfeer sterk uiteenlopen. “*Dans Cléo de 5 à 7, les parcours en taxi ou en bus seront un moyen de se plonger dans l’élan vibratile de la ville (et Varda de faire durer les séquences dans ces moyens de transports pour insister sur l’idée), de déambuler sans but précis.*”¹⁶³ De vervoersmiddelen maken het Cléo dus mogelijk om in een korte tijdspanne een grotere variatie aan stedelijke omgevingen (en hun bijhorende sferen) op te zoeken. Het gebruik van taxi’s tijdens de *dérive* was iets dat Debord ook al had besproken in zijn “*Théorie de la dérive*”. Hij beschouwde het als een handig middel om zich snel van de ene *unité d’ambiance* naar een andere te verplaatsen. De abrupte overgangen tussen de verschillende omgevingen die men op deze manier bekwaam, zouden zorgen voor

¹⁶³ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.198.



een emotionele desoriëntatie tijdens de *dérive*.¹⁶⁴ Deze plotse overgangen bij het gebruik van taxi's of bussen tijdens de wandeling is iets wat expliciet in *Cléo de 5 à 7* getoond wordt, en wat ook enorm voelbaar is in de film. De atmosfeer tijdens de scène in het *Parc Montsouris* bijvoorbeeld verschilt enorm van die tijdens de slotscène in de grote ommuurde binnentuin van *l'Hôpital de La Salpêtrière*, terwijl ze slechts gescheiden zijn door een rit van een vijftal minuten. De rit tussen twee verschillende locaties wordt door Varda vaak ingezet als scheiding tussen scènes in de film.

Debord en Varda wijzen dus allebei op de mogelijkheden die een taxi- of busrit tijdens de *dérive* kan bieden. Toch is er een essentieel verschil tussen de visie van beiden waar ik nog even op wil wijzen. Uit de teksten van Debord kan men afleiden dat hij de taxirit (of eender welke gemotoriseerde manier van verplaatsen) uitsluitend beschouwt als een 'middel' om zich te verplaatsen tussen twee *unités d'ambiance*. De rit heeft volgens hem op zichzelf geen directe waarde. Het is in zijn ogen eerder een noodzakelijk kwaad: de minuten in de wagen zijn verloren minuten, maar zorgen er wel voor dat de *dérive* een interessante wending kan krijgen. Varda daarentegen lijkt in haar film te willen aantonen dat een rit door de stad vaak ook iets waardevol kan zijn op zich. Enerzijds spreekt uit de filmscènes waarin Cléo zich verplaatst per wagen, een duidelijke waardering voor de blik die een rit in de wagen weet te bieden op de uiteenlopende stadstaferelen in Parijs. Het is waar dat de perceptie vanuit de wagen een vluchtige en ongenueanceerde kijk geeft op de stad, maar het is in de ogen van Varda daarom niet onmiddellijk een minderwaardige kijk. Het is voor haar gewoonweg een andere manier om de stad te zien, die sterk verschilt van de manier waarop men de stad bekijkt tijdens een wandeling; iets wat duidelijk naar voren treedt in de wijze waarop zij de twee

¹⁶⁴ DEBORD, G., "Théorie de la derive", *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23.

vormen van perceptie in de film contrasteert.¹⁶⁵ Anderzijds toont zij in de film dat een rit door de stad niet steeds louter een verplaatsing tussen twee plaatsen hoeft te betekenen. Zo is er vaak tijdens het doorkruisen van het Parijse stadscentrum ook plaats voor interactie met de omgeving. In een bepaalde scène zien we hoe de taxi van Cléo tijdens de verplaatsing naar haar loft in een smal steegje kortstondig gemolesteerd wordt door enkele excentrieke studenten uit de kunstschool; een grap die Cléo en haar assistente duidelijk kan plezieren. Tijdens dezelfde rit zien we ook hoe Cléo versierd wordt door een man in een wagen die zich op een naburig rijvak bevindt. Maar het is vooral de scène in de bus die duidelijk maakt dat de verplaatsing doorheen de stad op zich meer kan betekenen dan louter een verplaatsing. Hierin toont Varda dat het interieur van het publieke transportmiddel ook beschouwd kan worden als een stedelijke sociale ruimte. Het is een plaats waar mensen van alle sociale klassen elkaar treffen in een relatief compacte ruimte. In de beelden zien we hoe verschillende mensen die elkaar niet kennen, in de bus toch een conversatie aangaan met elkaar of samen reageren op iets dat ze in het straatbeeld zien. Het is ook een plek waar Cléo zelf een gemoedelijk gesprek heeft met iemand die ze nog maar tien minuten kent. Het is misschien een overdreven optimistische kijk van Varda, maar toch één die aantoont dat een rit doorheen de stad niet steeds een dood moment hoeft te betekenen.

¹⁶⁵ In de scènes waarin Cléo zich te voet doorheen Parijs begeeft, wordt haar perceptie van de stad gekenmerkt door een doordringende kijk op haar omgeving, waarbij ze langdurig haar blik werpt op specifieke zaken of gebeurtenissen in de stad. Tijdens de scènes in de auto wordt haar perceptie veeleer bepaald door een snelle opeenvolging van korte impressies, die niettemin soms door hun totaal een even diepe indruk nalaten.

2.2.2 LE SIGNE DU LION

Als Agnès Varda in haar film de doelloze wandeling nog presenteerde als een middel waardoor Cléo haar toestand van vervreemding te boven kon komen, zal Éric Rohmer in *Le signe du lion* aantonen dat de *dérive* in het moderne Parijs eerder gedoemd is te falen. De titel van de film verwijst naar de periode van het jaar, namelijk de periode van 22 juli tot 22 augustus in de zomer (cfr. het sterrenbeeld van de leeuw), waarin Rohmer zijn eenvoudige verhaal grotendeels situeert. De film handelt over Pierre Wesselrin, een Amerikaanse muzikant die leeft in Parijs en die op het begin van de film te horen krijgt dat hij een enorme som geld zal erven door het plotse overlijden van een ver familielid. In het begin viert hij dit uitbundig met al zijn vrienden en kennissen, maar naargelang de zomer vordert, raakt hij steeds verder verzeild in de problemen. De erfenis laat op zich wachten, zijn geld raakt op, hij verliest zijn appartement, en omdat de vrienden waar hij op kan terugvallen allemaal op reis vertrokken zijn, belandt hij uiteindelijk op de straat, waar hij dagenlang genoodzaakt is elke uithoek van Parijs af te schuimen in de hoop wat geld of eten te vinden.

Zoals de korte schets van het verhaal duidelijk maakt, vormt de film misschien niet meteen een gepaste illustratie van de *dérive* op zich. Pierre is immers in tegenstelling tot Cléo of de situationisten, niet iemand die gewillig de straat is opgetrokken om doelloos rond te zwerven. “*Dans le Signe du lion, le héros éprouve physiquement les trottoirs de la ville, [...] L’absence de but y devient une effroyable réalité, non plus une désinvolture de comportement comme elle peut l’être dans À bout de souffle.*”¹⁶⁶ Hij is iemand die op straat beland is als noodlot. De film van Rohmer weet daarentegen wel op lucide wijze aan te tonen hoe de meeste toeristische en commerciële omgevingen van Parijs volkomen betekenisloos worden indien men ze bezoekt voor andere doeleinden dan waarvoor

¹⁶⁶ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.198.



Pierre en de betekenisloosheid van het spectaculaire Parijs.

ze normaalgezien dienen. De doelloze wandeling van de onfortuinlijke Pierre vormt het middel waarmee Rohmer dit aan het licht brengt in zijn film. Hij toont een keerzijde van het zomerse Parijs gezien door de ogen van een persoon die het zich niet meer kan veroorloven om deel te nemen aan het consumptiegedrag – zij het van materiële dingen of van voorgekauwde ervaringen - die de meeste van deze plaatsen kenmerkt.¹⁶⁷ In dit opzicht kan men stellen dat Rohmer op een gelijkaardige manier tot dezelfde conclusies komt als Debord en Jorn, die in hun psychogeografische kaart de ‘spectaculaire’ delen van Parijs hadden weggelaten, omdat ze vanuit het standpunt van de *dérive* geen waarde hadden.

In zijn film laat hij Pierre zijn doortocht maken door de meest gekende toeristische en drukbezochte locaties in Parijs: Montmartre, de Champs-Élysées, l’Île Saint-Louis, de romantische kades aan de Seine, etc. Dit zijn allemaal plaatsen die Pierre in normale omstandigheden maar al te graag bezoekt, zoals we zelf kunnen zien in het eerste deel van de film. Het zijn plekken die genot en plezier kunnen verschaffen tegen een bepaalde prijs, maar die benijdenswaardig en uiteindelijk betekenisloos worden indien men geen geld heeft om ten volle gebruik te maken van de diensten die ze aanbieden. Dit is iets wat Rohmer meesterlijk in beeld weet te brengen. De beelden waarin we Pierre doorheen Parijs zien slenteren, tonen steeds de vreugde die heerst op de verschillende plaatsen, en de terreur die ze persoonlijk voor Pierre betekenen.¹⁶⁸ We zien verliefde koppels langs de Seine picknicken, overbevolkte terrassen aan de Parijse cafés, een enorme menigte Parijzenaars die op een openluchtfest allemaal dansen, en telkens ook Pierre die zich als een schim voorbij al deze tafereelen verplaatst zonder zelf iets te kunnen meepikken van hun waarde. Rohmer registreert de ondraaglijke tocht van Pierre langsheen al deze plaatsen in ellenlange takes, totdat het vreugdevolle Parijs van in de zomer emotioneel volledig op de achtergrond verdwijnt, en er enkel een “*saleté*

¹⁶⁷ BIHN, N. T. en GARBARZ, F., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris, 2003, p.157.

¹⁶⁸ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p.198.

de Paris” overblijft van de stad, zoals we Pierre meerdere malen in de film horen zeggen.

Zoals ik in het voorgaande heb aangetoond, doorpikt *Le signe du lion* dus de eenzijdige retoriek van een mythisch Parijs. De romantische *Ville lumière*, of toch het geheel van plaatsen die dit specifieke beeld van Parijs oproepen, is een creatie van het spektakel, die ook enkel betekenisvol is indien men ‘participeert’ aan haar spectaculaire discours. Maar wat de film van Rohmer ook aantoont, is dat de *dérive* als transgressie van het spectaculaire leefpatroon, iets is dat enkel haalbaar is indien men zich in een positie bevindt die dit mogelijk maakt. Theoretisch gezien vormt de *dérive* inderdaad een ideaal middel om de stedelijke omgeving op een volkomen andere wijze in te vullen, maar het is wel zo dat deze anarchistische invulling van de stad even snel haar betekenis verliest indien men primaire behoeften als eten, drinken en onderdak moet ontberen. De situationisten en Cléo konden in de doelloze wandeling een waardevolle dimensie ontdekken omdat ze niet rechtstreeks te maken hadden met armoede.¹⁶⁹ Voor hen bood de *dérive* een uitvlucht aan een routineus, blind bestaan. Voor Pierre daarentegen heeft de doelloze trektocht doorheen Parijs weinig te bieden, omdat alle mogelijke sensaties die hij zou kunnen waarnemen in de stad, verdrongen worden door de wanhoop en honger. Het zwerversbestaan is voor hem geen bevrijdende conditie, maar een afmattende realiteit. “*Les chaussures trouées sont le signal d’une déambulation accablante devenue descente aux enfers, où les pierres mêmes des bâtiments semblent refléter l’angoisse du personnage.*”¹⁷⁰

¹⁶⁹ In een interview met Kristin Ross uit 1983 vertelt Henri Lefèbvre dat Debord en de meeste van situationisten uit redelijk welgestelde families kwamen, en dus in geval van nood van thuis uit wel geld hadden.

uit: ROSS, K.(ed.), “Henri Lefèbvre on the Situationist International”, *October*, no.79, 1997.

<http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>

¹⁷⁰ BIHN, N. T. en GARBARZ, F., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris, 2003, p.157.

3. UNITAIR URBANISME

3.1 UNITAIR URBANISME

3.1.1 TEGENPOOL VAN DE RATIONALISTISCHE STADSPANNING

“*Nous réclamons l’aventure. Ne la trouvant plus sur terre, certains s’en vont la chercher sur la lune. Nous misons d’abord et toujours sur un changement sur terre. Nous nous proposons d’y créer des situations, et des situations nouvelles. Nous comptons rompre les lois qui empêchent le développement d’activités efficaces dans la vie et dans la culture. Nous nous trouvons à l’aube d’une ère nouvelle, et nous essayons d’esquisser déjà l’image d’une vie plus heureuse et d’un urbanisme unitaire; l’urbanisme fait pour plaire.*”¹⁷¹

De situationisten meenden dat de stad bij haar ontstaan iets was dat min of meer op organische wijze gevormd werd. Het kon beschouwd worden als het collectieve resultaat van een gemeenschap die haar omgeving herinrichtte ter verbetering van de eigen leefomstandigheden. Het was organisch omdat tussen de inwoners en hun omgeving nog een direct verband bestond, en omdat alle processen in de stad in belangrijke mate plaatsvonden volgens dit verband. In de twintigste eeuw was het volgens hen echter allemaal anders uitgedraaid. De moderne stadsplanning vormde in hun ogen de stad niet meer naar de noden van de stedelijke gemeenschap; het enige waar de stad nog rekening mee hield waren de wetten van het kapitaal. De rationalistische reorganisatie was een belangrijk middel om de inwoner van de stad

¹⁷¹ CONSTANT, “Une autre ville pour une autre vie”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 3, décembre, 1959, p. 37-40.

te schikken naar het kapitalistische systeem, maar bovenal was het één die dit alles wist voor te stellen alsof het in het belang van de stedeling zelf gebeurde. “*Le capitalisme moderne fait renoncer à toute critique par le simple argument qu’il faut un toit, de même que la télévision passe sous le prétexte qu’il faut de l’information, de l’amusement. Menant à négliger l’évidence que cette information, cet amusement, ce mode d’habitat ne sont pas faits pour les gens mais sans eux, contre eux.*”¹⁷² De moderne stad presenteerde zich als een spektakel, als een omgeving waarin alles voortdurend verbeterd werd in het teken van de mens, maar waarbij de mens uiteindelijk zelf geen inbreng had in al die zogenaamde verbeteringen.

Als alternatief voor het bestaande stedelijke leven bedachten de situationisten het ‘*unitaire urbanisme*’. Het kan beschouwd worden als het finale stadium in het situationistische architecturale project.¹⁷³ Een van de sleutelteksten met betrekking tot dit *unitaire urbanisme* is ‘*Formulaire pour un urbanisme nouveau*’ van Gilles Ivain (oftewel Ivan Chtcheglov) uit 1953. De tekst bekritiseerde uitvoerig het utilitaire karakter en de daarmee gepaard gaande saaiheid van het bestaande urbanisme, maar tegelijkertijd schetste het ook een beeld van een nieuw soort stad die in de volgende jaren zou dienen als blauwdruk voor het *unitaire urbanisme*. Ivain bedacht vreemde stedelijke scenario’s, magische sites die de verbeelding van de bewoners zouden stimuleren.¹⁷⁴ De stad die hij in zijn tekst beschreef, week sterk af van de bestaande steden met hun strenge organisatie, en hun kenmerkende kille en functionele architectuur. In plaats daarvan beschreef hij een urbane omgeving opgebouwd uit een architectuur die voortdurend in verandering was, een stedelijk decor met verstelbare wanden en flexibele ruimten.¹⁷⁵ Wat echter belangrijker was dan deze veranderlijke aard van de omgeving op zich, was het feit

¹⁷² KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19.

¹⁷³ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 117.

¹⁷⁴ HEYNEN, H., “New Babylon: The antinomies of utopia.”, *Assemblage*, no. 29, 1996, p. 26.

¹⁷⁵ Ibid.

dat de transformaties van de stedelijke ruimte bepaald zouden worden door de inwoners zelf, of zoals hij het zelf verwoordde: “*Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants.*”¹⁷⁶ De stad zou op deze manier dus terug aanknopen met waar het begonnen was. Het zou niet meer gedreven worden door kapitaal en bureaucratie, maar door de participatie van al haar inwoners.¹⁷⁷

Zoals men uit het voorgaande kan opmaken, had het *unitaire urbanisme* dus in principe weinig te maken met traditionele urbanistische opvattingen. Debord stelde in *La société du spectacle* dat “*la plus grande idée révolutionnaire à propos de l’urbanisation n’est pas elle-même urbanistique.*”¹⁷⁸ De nadruk in het *unitaire urbanisme* lag niet zozeer op het bouwen of vastleggen van stedelijke omgevingen of infrastructuur. Het verwierp de idealistische zoektocht naar vaste vormen en permanente oplossingen die de basis vormde van de bestaande stadsplanning.¹⁷⁹ Veeleer vormde het een conceptie van een nieuw soort stedelijk leven. Het voorzag een dynamisch leven waarin vrijheid en een creatieve speelsheid centraal kwamen te staan. Nergens zouden de acties van de stedelingen nog zo strikt gecontroleerd en bedwongen worden als in de bestaande stad. Het *unitaire urbanisme* erkende geen grenzen: noch in de ruimte, noch in de tijd, noch in het gedrag van de stedelingen zelf. Het beschouwde de stedelijke omgeving als een “*terrain d’un jeu en participation*”¹⁸⁰ De inwoners van de stad zouden ongeremd en onophoudelijk kunnen ronddwalen van de ene betekenisvolle situatie naar de andere, en in dit proces de stad continu blijven herscheppen als het resultaat van een bijzondere collectieve creativiteit. De stad zou in het *unitaire urbanisme* terug iets worden waar de inwoner zelf over beschikte.

¹⁷⁶ IVAIN, G., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, *Internationale situationniste*, no.1, juin, 1958, p. 15-20.

¹⁷⁷ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 117.

¹⁷⁸ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 179.

¹⁷⁹ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 120.

¹⁸⁰ ANON., “L’Urbanisme unitaire à la fin des années 1950”, *Internationale situationniste*, no.3, décembre, 1959, p. 11-16.

3.1.2 TWEE UITEENLOPENDE VISIES OP DE VERWEZENLIJ KING

In het *unitaire urbanisme* werd de aandacht dus verschoven van de pragmatische organisatie van de stad naar een meer verheven organisatie van het stedelijke leven. Niettemin bleef het een vorm van ‘urbanisme’ die zeer duidelijke ruimtelijke en architecturale implicaties had. In de bestaande toestand zou de stad het leven dat de situationisten vooropstelden immers niet kunnen ondersteunen. Het *unitaire urbanisme* zou in enige mate dus ook een structureel kader moeten voorzien die het nieuwe leven mogelijk zou maken. Uit de tekst van Ivain volgde al duidelijk dat er een ‘nieuwe architectuur’ ontwikkeld zou moeten worden die gemakkelijk transformaties kon ondergaan. De bestaande architectuur die streeft naar permanentie zou verdwijnen: “*L’architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l’espace.*”¹⁸¹ Ook stond het vast dat de talrijke scheidingen en grenzen in de bestaande stedelijke ruimte opgeheven zouden moeten worden. “*Unitary urbanism was an urban future that would recover the lost, mythic wholeness that had been shattered by capital and bureaucracy*”¹⁸² Al de beelden die de situationisten opwekten van de nieuwe stad, bleven echter op een suggestief niveau. Echt ver uitgewerkte voorbeelden van hoe de ruimte er uiteindelijk zou uitzien, vindt men niet onmiddellijk terug.¹⁸³ Misschien is dit zo omdat de situationistische stad uiteindelijk gebouwd en continu omgebouwd zou worden door de inwoners zelf; misschien is dit omdat concepties over de exacte aard en verschijning van de stedelijke ruimte enkel ontwikkeld konden worden tijdens het creatieve proces zelf. Wel kan men in het situationistische erfgoed duidelijk twee uiteenlopende visies onderscheiden over

¹⁸¹ IVAIN, G., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, *Internationale situationniste*, no.1, juni, 1958, p. 15-20.

¹⁸² SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 120.

¹⁸³ Het New Babylon project van Constant kan beschouwd worden als het meest concrete beeld van de situationistische stad, maar niettemin liet het project toch nog veel aan de verbeelding over.

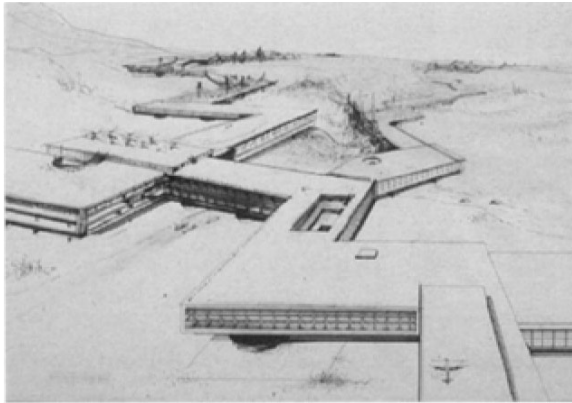
hoe dit *unitaire urbanisme* met haar nieuwe ruimte en architectuur uiteindelijk tot stand zou moeten komen. De ene pool wordt vertegenwoordigd door Constant Nieuwenhuys en zijn New Babylon project, de andere door de fractie rond Debord.

In de ogen van Constant was de rol van de situationistische avant-garde in het tot stand brengen van een stad gebaseerd op het *unitaire urbanisme* voornamelijk van architecturale aard.¹⁸⁴ Toen hij aan zijn New Babylon project begon, ging hij ervan uit dat het nodig was dat situationisten op een of andere manier daadwerkelijk hun nieuwe stad zelf zouden beginnen bouwen, net zoals andere utopisten als de Fourieristen, de Owenisten of de tuinstadbeweging dit al voor hen hadden gedaan.¹⁸⁵ De bestaande grote steden waren reeds te gecorrumpereerd, hun conditionering van de stedeling reeds te ver gevorderd. Om de stad te kunnen bewonen volgens de filosofie van het *unitaire urbanisme* zou een nieuwe omgeving bedacht moeten worden, die de vooropgestelde dynamische en creatieve levensstijl optimaal zou ondersteunen. New Babylon was een specifiek antwoord op de vereisten van deze levensvisie. In zijn ontwerp creëerde Constant het ruimtelijke raamwerk dat nodig was voor de nieuwe samenleving. “*People inhabit an environment that is entirely free of oppression and over which they have full control. With the press of a button, they can adjust the level of temperature, the degree of humidity, the density of smells, and the intensity of light; with a few simple operations, they can alter the shape of a room, decide whether it is to be open or closed.*”¹⁸⁶ New Babylon vormde een grenzeloos labyrint die de nodige flexibiliteit bood aan de inwoners om hun omgevingen voortdurend te blijven omvormen, en dit zowel op vlak van vorm als van atmosfeer. Wat echter wel dient opgemerkt te worden, is dat volgens Constant de nieuwe omgeving in een eerste fase gecreëerd diende te worden door de avant-garde, en dat pas daarna het

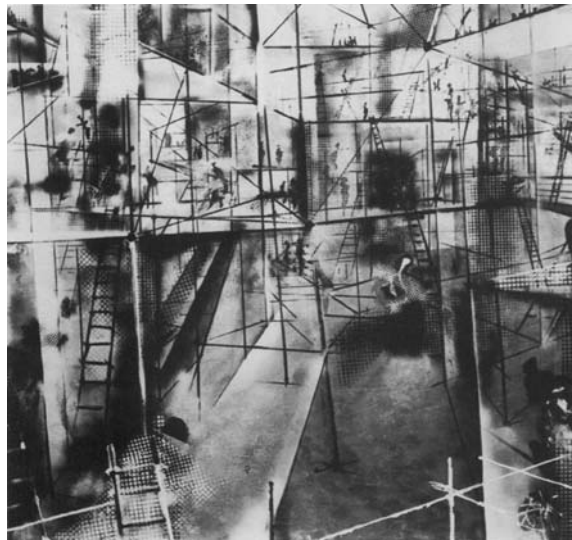
¹⁸⁴ In feite deelde elke situationist deze mening in de vroege jaren van de beweging. Het is pas in latere jaren dat ze een andere richting dan Constant zijn ingeslagen.

¹⁸⁵ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 121.

¹⁸⁶ HEYNEN, H., “New Babylon: The antinomies of utopia.”, *Assemblage*, no. 29, 1996, p. 28.



Vogelperspectief op een groepsector in New Babylon.



Ode à l'Odéon: de labyrintische, transformeerbare binnenruimte.

New Babylon van Constant.

revolutionaire leven plaats kon vinden. Het *unitaire urbanisme* was iets dat op gang gebracht moest worden door mensen de oude stad te laten verlaten, en hen plaats te bieden in een nieuw ontworpen stedelijke omgeving. Het verblijf in deze nieuwe omgeving zou vervolgens functioneren als katalysator voor het nieuwe, vrije en speelse leven. De nieuwe leefruimte van het *unitaire urbanisme* was dus iets dat het revolutionaire leven voorafging.

Debord daarentegen bezag alles volkomen anders. Hij was niet zozeer te vinden voor het idee om de bestaande stad te verlaten in voorkeur van een nieuwe omgeving. “*They would not be exiled to a New Babylon in the way that the Jews had been exiled to the Old Babylon.*”¹⁸⁷ Het gevaar hierin bestond dat het *unitaire urbanisme* dan iets zou kunnen worden dat afgescheiden kwam te liggen van de rest van de wereld. Een gespecialiseerde activiteit net als de bestaande recreatieoorden, en dit moest absoluut vermeden worden. “*L’urbanisme unitaire est le contraire d’une activité spécialisée ; et reconnaître un domaine urbanistique séparé, c’est déjà reconnaître tout le mensonge urbanistique et le mensonge dans toute la vie.*”¹⁸⁸ Het was trouwens ook zo dat volgens Debord de voornaamste opgave van de situationisten niet lag in het bedenken of creëren van een geschikt ruimtelijk kader die de nieuwe leefwijze perfect zou ondersteunen. Hij zag het daarentegen als hun belangrijkste taak om mensen te bevrijden van hun identificatie met de bestaande omgeving en met gedragscodes die opgelegd werden door de kapitalistische samenleving.¹⁸⁹ Door de conditionering van mensen in de bestaande maatschappij via situationistische technieken te doorbreken zou de mogelijkheid van een leven volgens het *unitaire urbanisme* zichtbaar kunnen worden. De verwezenlijking van de nieuwe omgeving zou dan iets zijn dat automatisch volgde na de revolutie van het alledaagse leven. Naar zijn mening was de rol van de I.S. in het verwezenlijken van een *unitair urbanisme* dus niet zozeer

¹⁸⁷ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p. 121.

¹⁸⁸ KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19.

¹⁸⁹ HEYNEN, H., “New Babylon: The antinomies of utopia.”, *Assemblage*, no. 29, 1996, p. 27.

die van architect, maar eerder die van propagandist.¹⁹⁰ Het creëren van een nieuw ruimtelijk raamwerk zoals Constant het voorzag, was volgens Debord onnodig en zelfs ongewenst. Het leek hem veel essentiëler om door middel van de *dérive*, de *détournement* van gebouwen en stedelijke omgevingen, en vooral door het creëren van situaties mensen in contact te brengen met het leven dat het *unitaire urbanisme* zou kunnen bieden. Op deze manier zou het creëren van een revolutionaire samenleving gepaard gaan met de destructie van de bestaande. “*La destruction situationniste du conditionnement actuel est déjà, en même temps, la construction des situations.*”¹⁹¹ Het *unitaire urbanisme* zou niet enkel iets zijn dat haar ontstaan kende buiten het spectaculaire discours. Het zou iets zijn dat ontstond uit de ruïnes van het spektakel.

3.1.3 HET CREËREN VAN SITUATIES

In 1957 stelde Debord het volgende: “*A person’s life is a succession of fortuitous situations, and even if none of them is exactly the same as another the immense majority of them are so undifferentiated and so dull that they give a definite impression of sameness.*”¹⁹² Het *unitaire urbanisme* zou hier echter verandering in brengen, en een leven vol betekenisvolle situaties voorzien waarin men actief kon participeren. Zoals ik hiervoor reeds aangetoond heb, meende Constant dat het bouwen van een aangepaste omgeving één van de belangrijkste ingrepen was om tot dit *unitaire urbanisme* te komen. Debord daarentegen was eerder van mening dat de eigenhandige ‘constructie van situaties’ in de bestaande stad de belangrijkste

¹⁹⁰ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.121.

¹⁹¹ KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19.

¹⁹² DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*.

uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.46.

eerste stap zou vormen. Hij durfde zelfs te stellen dat het de kern vormde van heel het programma van de situationistische beweging.¹⁹³

Zelf beschreven de situationisten in hun ‘*Définitions*’ de *situation construite* als een “*moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l’organisation collective d’une ambiance unitaire et d’un jeu d’événements.*”¹⁹⁴ Het moest een subliem moment zijn waarop een groep mensen in onderlinge interactie met elkaar en met hun omgeving zouden komen tot een transcendent en revolutionair bewustzijn.¹⁹⁵ “*Elle est faite de gestes contenus dans le décor d’un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d’eux-mêmes. Ils produisent d’autres formes de décor et d’autres gestes.*”¹⁹⁶ Men kan het dus beschouwen als een soort revolutionaire keten van acties en transformaties die een ervaring zou teweeg brengen van een enorme passionele kwaliteit. Deze ervaring vormde de essentie van de situatie. Op zich zou een geconstrueerde situatie zelfs niets concreets opleveren buiten de beleving van het kwalitatief waardevolle moment zelf. Het zou iets voorbijgaand zijn, iets zonder toekomst.¹⁹⁷ De enige reden waarom een situatie gecreëerd werd, was om beleefd te worden door degenen die haar tot stand gebracht hadden. “*Our only concern is real life; we care nothing about the permanence of art or of anything else.*”¹⁹⁸ Debord zelf beschouwde de constructie van situaties als een waardevolle en revolutionaire vervanger voor het traditionele kunstwerk.¹⁹⁹ Het was een creatieve discipline waarin alle hinderlijke aspecten uit de normale kunstpraktijk werden gemeden. Bij het creëren van situaties was er geen scheiding tussen de kunstenaar en publiek, tussen de productie en

¹⁹³ DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*.

uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.105.

¹⁹⁴ ANON., “Définitions”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958, p.13-14.

¹⁹⁵ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.105.

¹⁹⁶ ANON., “Problèmes préliminaires à la construction d’une situation.”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958.

¹⁹⁷ DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*.

uit: SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.105.

¹⁹⁸ DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*.

¹⁹⁹ SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.105.

consumptie, tussen de ruimte van de performance en van de toeschouwers. Alles viel samen in een eenmakend en bevrijdend proces.

De ambitie van de constructie van situaties was duidelijk en uitvoerig geformuleerd doorheen verschillende documenten, maar het is wel zo dat er nergens een helder beeld is terug te vinden van de exacte manier waarop deze situaties tot stand gebracht zouden moeten worden, of hoe ze er concreet zouden moeten uitzien. Dit was net als in het geval van het *unitaire urbanisme* immers moeilijk op voorhand te bepalen, omdat uiteindelijk de situatie iets was dat zelf gecreëerd moest worden door alle deelnemers van de situatie. De situationisten gingen dus voorzichtig om met het omschrijven of fixeren van beelden hieromtrent. Wel durfden ze toe te geven dat er in een eerste fase bepaalde personen moesten zijn die het proces op gang zouden brengen. “[...] *il semble, au moins pour la période des expériences primitives, qu’un individu doive exercer une certaine prééminence pour une situation donnée ; en être le metteur en scène.*”²⁰⁰

Deze zou een specifiek decor en bepaalde interventies moeten voorzien voor de situatie, waar de rest van de groep dan spontaan op zou inspelen. De moeilijkheid aan deze onderneming was volgens Debord “*de faire passer dans ces propositions apparemment délirantes une quantité suffisante de séduction sérieuse.*”²⁰¹ De reacties op de voorbereidingen van de ‘regisseur’ van de situatie zouden dus in enige mate onbedwingbaar moeten zijn, want uiteindelijk moest de situatie zich in een verdere fase zelf ontplooiën. De relatie tussen de regisseur en de ‘belevers’ van de situatie was immers iets dat in het proces van de situatie zou moeten verdwijnen. De rol van regisseur mocht geen specialisatie worden. In het geprojecteerde eindstadium zouden situaties ontstaan uit een collectief verband waarin iedereen evenveel inbreng had. Debord voorspelde dat de gekende

²⁰⁰ ANON., “Problèmes préliminaires à la construction d’une situation.”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958.

²⁰¹ DEBORD, G., “Introduction à une critique de la géographie urbaine.”, *Les livres nues*, Bruxelles, no. 6, septembre, 1955.

uitspraak van Shakespeare de realiteit zou worden: “*All the world’s a stage, and all the men and women were merely players.*”²⁰²

²⁰² SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999, p.106.



Het moderne Parijs van Tati.

3.2 PLAY TIME: DE SITUATIE ALS KEERPUNT

In 1967 verscheen *Play Time* van Jacques Tati in de Franse bioscopen. De film is doorheen de jaren vooral geprezen om haar uitzonderlijke filmische kwaliteiten, maar daarnaast is het ook een film met een uitgesproken politieke dimensie. Tati levert in zijn film een intrigerende parodie op het leven in de moderniteit, waarbij hij vooral een fascinerende blik werpt op de moderne stad in al haar facetten. Deze interesse voor het urbane is trouwens iets dat doorheen zijn hele oeuvre merkbaar is. Voor deze film werd hij in het bijzonder geïnspireerd door de golf van *grands-ensembles* die onder het gaullistische regime enorm snel begonnen op te duiken over geheel Frankrijk.²⁰³ Net als bepaalde werken van de situationisten geeft *Play Time* een bezorgdheid weer over de onoverdachte manier waarop het stedelijke landschap in een onnavolgbaar tempo een transformatie onderging tot banale, steriele en onmenselijke omgeving. Wat ik nu echter specifiek in het volgende deel wil aantonen, is dat Tati naast deze kritische blik op de stad en het moderne leven, in de centrale sequentie van de film een illustratie biedt van hoe een *situation construite* er mogelijk zou kunnen uitzien.²⁰⁴ Ook zal blijken dat hij net als Debord meent dat dit soort van situaties de oplossing kan bieden voor de doorgedreven rationalisatie van het leven en de menselijke omgeving.

De kritiek van Tati op de moderne stad waar ik het net over had, is voornamelijk terug te vinden in het eerste deel van de film. Hierin laat hij ons kennismaken met een stedelijk decor dat het moderne Parijs zou moeten voorstellen, en waarin alle tafereelen van de film - een echte verhaallijn is er niet - plaatsvinden. Wat we te zien krijgen is een stad volgens de CIAM-idealén: een repetitief landschap van

²⁰³ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 808.

²⁰⁴ Laurent Marie heeft dit al voor een belangrijk deel uitgewerkt in "*Jacques Tati's Play Time as New Babylon*". Zoals de titel echter reeds duidelijk maakt koppelt zij dit vooral aan het leven van de *homo ludens* in New Babylon, terwijl ik meen dat de film eerder een illustratie biedt van de *situation construite* zoals Debord dit voor ogen had. Zoals ik immers in 3.1.2 heb aangetoond, zag Debord dit vooral als een strategie die plaatsnam in het bestaande stadsweefsel en die als strijdmiddel zou leiden naar een *unitair urbanisme*. Het is net dit aspect dat naar mijn mening in de film naar voren komt.



De Amerikaanse toeristen in hun capsule.

torengebouwen in een glas- en staalarchitectuur waartussen een vlotte verkeerscirculatie voorzien is. Een beeld dat de situationisten in al haar opzichten onmiddellijk zouden verafschuwen. Tati daarentegen heeft steeds benadrukt dat hij in principe niets tegen de modernisering of tegen moderne architectuur op zich heeft.²⁰⁵ In tegenstelling tot de situationisten zag hij in de modernistische manier van bouwen en in haar vormtaal zeker ook voordelen. “*Ses film témoigne [...] d’une réelle fascination pour le potentiel poétique des techniques et matériaux industriels nouveaux (verres, métaux et plastiques), pour le graphisme abstrait des espaces modernes [...]*”²⁰⁶ Wat hij in de film echter vooral bekritiseert, is de manier waarop deze moderne technologie en architectuur gebruikt worden in onze maatschappij. Tati legt uit dat hij “*against a certain way of life [is], a sterile homogenisation which affects the way we think as much as the place where we live in.*”²⁰⁷

In dit eerste deel van de film treffen we verschillende kritische thema’s met betrekking tot de stad die bij de situationisten reeds uitvoerig aan bod waren gekomen. Zo zien we bijvoorbeeld hoe Tati de spot drijft met wat reizen nog voorstelt in het moderne tijdperk. We volgen in verschillende scènes een groep Amerikaanse toeristen die met de bus rondgeleid worden doorheen de stad, maar waarbij het opvalt dat ze op geen enkel ogenblik het ‘echte Parijs’ te zien krijgen. Ze moeten genoegen nemen met een passieve rondleiding langs een hele reeks betekenisloze plaatsen die men in eender welke stad zou kunnen tegenkomen. De beelden roepen meteen Debords analyse van het toerisme op: “*Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d’aller voir ce qui est devenu banal. L’aménagement économique de la fréquentation de lieux*

²⁰⁵ MARIE, L., *Jacques Tati’s Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 259.

²⁰⁶ JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 810.

²⁰⁷ MARIE, L., *Jacques Tati’s Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 259.



Hulot in het appartement van zijn vriend: transparantie versus de scheiding.

différents est déjà par lui-même la garantie de leur équivalence. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace."²⁰⁸

Een ander iets dat Tati blootlegt in zijn film, is de tegenstrijdige aard van de transparante moderne torengebouwen. In hun verschijning geven ze de indruk duidelijk gestructureerd te zijn en mensen via hun open ruimtes dichterbij elkaar te brengen, maar Tati toont dat het tegendeel eerder waar is. De duidelijkheid van de gebouwen wordt weerlegd wanneer we Mr. Hulot, de centrale figuur in de film, voortdurend verloren zien lopen in de immense torens. "*M. Hulot is swallowed by the lift and spat out on the wrong floor, and glass partitions prevent him from meeting M. Giffard whom he came into town to see.*"²⁰⁹ De transparantie en de rationele organisatie van de gebouwen kan niet verhelpen dat ze door hun enorme proporties eerder ervaren worden als absurde labyrinten. Dat de gebouwen ondanks hun open verschijning niet echt een open sociale ruimte vormen, wordt dan weer duidelijk in de scène waarin Mr. Hulot het appartement van zijn vriend bezoekt. Van buitenaf zien we een opeenstapeling van identieke woonunits, die naar buiten toe verschijnen alsof ze één en dezelfde ruimte zijn, maar die in realiteit compleet afgescheiden domeinen vormen waarin alle inwoners volkomen geïsoleerd leven van elkaar. De transparantie en openheid van de nieuw gebouwde omgeving geeft dus in geen enkel opzicht haar essentie weer. Ze is meer dan ooit doordrongen van de scheiding. De transparantie vormt louter een soort van spectaculaire dekmantel. Tati schetst in de eerste helft van de film dus een satirisch beeld van de moderniteit, waarin hij naast deze aspecten over de stad, ook talrijke andere elementen uit het leven in de kapitalistische samenleving bekritiseert.²¹⁰ Alle illustraties van Tati wijzen op hetzelfde fenomeen: een zichtbare verarming van het alledaagse leven. Zoals ik echter reeds in de inleidende paragraaf vermeld heb,

²⁰⁸ DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, these 168.

²⁰⁹ MARIE, L., *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 260.

²¹⁰ Hij bekritiseert onder andere ook het werkdomein en het consumptiegedrag in het kapitalisme.



Anarchistisch feest in het restaurant.



Na het breken van het portaal ontstaat een psychogeografische vortex aan de inkom.

bevindt zich in het midden van de film een keerpunt, waarin Tati een uitweg schijnt te bieden aan dit alles. Het betreft de lange sequentie in het Royal Garden restaurant, waarin we getuige zijn van de catastrofale openingsavond. Het is in dit deel van de film dat de notie van de geconstrueerde situatie gestalte krijgt. Op het begin van de openingsavond lijkt alles normaal te verlopen. We zien formeel geklede klanten langzaam de zaak vullen, en de zaakvoerders die alles in goede banen trachten te leiden. Naarmate de avond vordert en de zaak steeds drukker bevolkt wordt, beginnen er echter allerlei zaken mis te lopen. Er beginnen tegels los te komen van de vloer, een ober scheurt zijn broek aan de hoek van een tafel, de pas geverfde stoelen laten sporen na op de kleding van de klanten, en omdat de airconditioning niet goed functioneert, raakt de zaak enorm verhit. Ondertussen breekt Mr. Hulot ook nog eens per ongeluk het glazen portaal, met als gevolg dat er naast het beoogde cliënteel ook allerlei andere figuren het restaurant spontaan beginnen te betreden. Eerst zorgt dit alles voor verontwaardigde reacties, maar naarmate de kettingreactie van kleine fouten en mislukkingen zich voortzet, ontstaat er een volkomen andere sfeer in het restaurant, en beginnen mensen het amusante van de situatie in te zien. Het formele gedrag en het klassieke decor maken dan plaats voor een feestelijke chaos waar steeds meer mensen op inspelen naarmate de situatie verder ontaardt. *“The destruction of the Royal Garden, either provoked or spontaneous, and the resulting ambience show people coming, going, drinking, dancing, and singing together. From the dysfunctional place it was at the beginning of the evening, the restaurant has become a communitarian area in which unconscious desires come into the open.”*²¹¹

De Royal Garden wordt door de talrijke kleine voorvallen en ruimtelijke transformaties dus omgevormd tot een plaats waar een onmiskenbare sfeer van spel ontstaat. Wat echter belangrijker is, is dat het ook een plek wordt waar de mensen

²¹¹ MARIE, L., *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 263.



De Texaan die zijn eigen omgeving creëert uit het puin.



Nieuwe sociale ruimte waar iedereen gelijkwaardig is.

terug één worden met elkaar en met hun omgeving, zoals Debord en de situationisten dit voorzagen in het *unitaire urbanisme*. Het restaurant is niet langer een plek die volkomen losstaat van hen, maar één waar ze terug zelf over beschikken. De bezoekers van de Royal Garden creëren gezamenlijk een nieuwe klassenoverschrijdende sociale ruimte die in plaats van sociale gedragsregels op te leggen, eerder mensen aanspoort tot nieuwe en impulsieve gedragspatronen. “[...] *the people of Play Time seem to wander about the Royal Garden, looking for new experiences, unknown ambiences, not with the passivity of tourists, but instead with the full awareness of their ability to act on the world, to transform it, to re-create it.*”²¹² Zo zien we een rijke Texaan een eigen sfeervol hoekje opbouwen uit materialen die zijn vrijgekomen bij het afbreken van het restaurant, mensen die plaatsnemen achter de piano en de plek zelf voorzien van muziek, klanten die zichzelf en het personeel van het restaurant beginnen te bedienen, etc. De Royal Garden is op het einde van de sequentie een anarchistische locatie in continue transformatie waar iedereen op een verschillende manier bijdraagt aan de uiteindelijke sfeer.

Net als Debord vertoont Tati in dit deel van de film dus een sterk geloof dat het strikt georganiseerde moderne leven overkomen kan worden door middel van de constructie van dergelijke ‘situaties’. Hij vertrouwt erop dat de mens in deze kille en rationele wereld toch nog in staat is de deugd van het leven en de gemeenschap te ontdekken, als hij zich eenmaal ontdoet van alle sociale restricties en de bestaande omgeving op een andere manier in gebruik gaat nemen.²¹³ De scène die volgt op de restaurantsequentie bevestigt Tati’s optimisme. Hierin zien we hoe de stad in de naloop van de wilde nacht in de Royal Garden in haar geheel omgevormd is tot een speelse omgeving. “*The metamorphosis of the city happens as the result of the destruction of the old setup and the creation of a new social*

²¹² MARIE, L., *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 263.

²¹³ GOLDMANN, A., *Cinema et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968 Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Anthropos, Paris, 1973, p.182.



De verkeersopstopping aan het rondpunt als feestelijke attractie.

format."²¹⁴ Het meest opvallende beeld in deze scène is een druk bezet rondpunt, dat door Tati in beeld gebracht wordt als een enorme kermisattractie. De opstopping die in de normale gang van zaken een last zou zijn, vormt in dit beeld een plezier. Het functionalisme uit het eerste deel van de film heeft plaatsgemaakt voor een groots stedelijk spel. Wat Tati bovendien in deze laatste scène sterk benadrukt, is dat "*all the constituents for a freer life are already at hand, both in the cultural as well as in the technical domains.*"²¹⁵ Al de voorwerpen en omgevingen die hij in dit slot van de film toont, zijn immers op zich niet bijzonder. We zien dezelfde stad en dezelfde auto's. Het enige verschilpunt is dat ze op een andere manier worden ingezet.

Als slot zou ik nog even de aandacht willen vestigen op het feit dat *Play Time* niet louter op inhoudelijk vlak de situationistische notie van de 'geconstrueerde situatie' illustreert, maar dit ook in haar vorm doet. Enerzijds doet het dit doordat Tati de rol van Mr. Hulot als hoofdpersonage gaandeweg in de film steeds verder op de achtergrond doet verdwijnen, tot we uiteindelijk een film krijgen waarin elke figuur – net als bij de constructie van een situatie - een even belangrijke rol speelt. In het begin van de prent vormen de belevenissen van Mr. Hulot misschien nog in enige mate de spil van het verhaal, hoewel het in de beeldvoering reeds duidelijk is dat Tati Mr. Hulot niet wil opvoeren als figuur waar men zich mee kan identificeren. Hulot verschijnt steeds in beeld als een onopvallend onderdeel van het drukke landschap, en Tati weigert resoluut om hem ook maar één keer in close-up te tonen. Het is echter pas tijdens de restaurantscène dat *Play Time* zich volledig ontvouwt tot het verhaal van een gemeenschap, waarin de acties van Hulot absoluut niet meer centraal staan, noch in het verhaal, noch in het beeld. Tati registreert nu op neutrale wijze de rijkdom aan personages en gebeurtenissen die allemaal evenveel bijdragen aan de creatie van de totale sfeer. De beelden zitten

²¹⁴ MARIE, L., *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 264.

²¹⁵ JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999, p.95.

zodanig vol met informatie, dat geen enkele individuele actie in de beelden meer als hoofdgebeurtenis naar voren treedt. “*Tati allows every character to turn into an extra – including Hulot himself – or better still, allows every extra to achieve Mr. Hulot’s status.*”²¹⁶

Anderzijds brengt Tati, net door Hulot af te voeren als centraal personage, de ervaring van de ‘geconstrueerde situatie’ deels ook teweeg in de kijkervaring. Tijdens het bekijken van *Play Time* wordt men niet bij de hand geleid doorheen het verhaal en de verschillende beelden. Er is geen hoofdfiguur die ons op een eenduidige en rechtlijnige manier doorheen de filmervaring loodst. Wat Tati toont in zijn film zijn beelden met een zodanige complexiteit en rijkdom dat men op het moment zelf moet kiezen welk onderdeel van het beeld men gaat observeren, waar men tijdens het bekijken spontaan de blik op zal richten. Het is een onmogelijke taak om alle informatie die in het beeld vervat zit, in één maal tot zich te laten doordringen. Het bekijken van *Play Time* is telkens ook in enige mate een constructieve daad, waarbij men zelf bepaalt hoe de film er uiteindelijk zal uitzien. Laurent Marie verwoordt deze kijkervaring sprekend: “*Just as the New Babylonians move about their cityscape, the watchers of Play Time must do likewise in the screenscape devised by Tati. Thanks to his use of the 70mm format and extreme depth of field, Tati creates a kind of dynamic maze through which the spectator must wander. [...] the spectator who watches Play Time circulates through the screen and each new viewing is therefore a new experience. Each new visit to Tativille leads to new pleasures.*”²¹⁷

²¹⁶ MARIE, L., *Jacques Tati’s Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 265.

²¹⁷ Ibid.

CONCLUSIE

BIBLIOGRAFIE

FILMOGRAFIE

CONCLUSIE

De opzet van de thesis was om na te gaan of er tussen het situationisme en de Nouvelle Vague belangrijke parallellen zijn terug te vinden met betrekking tot hun visie op de stad en het stedelijke leven. Beide hadden immers in de jaren '60 vanuit sterk uiteenlopende standpunten de stad Parijs in beschouwing genomen. Om dit te doen, heb ik de situationistische visie als theoretisch raamwerk genomen, en vervolgens een poging ondernomen om de overlappings met de Nouvelle Vague daarin een plaats te geven. Uit het onderzoek is gebleken dat er inderdaad interessante analogieën bestaan tussen de twee visies. Enerzijds merken we dat zowel in het situationisme als in de films van de Nouvelle Vague een duidelijke ontmanteling van het dystope karakter van de moderne stad aan bod komt. Beide belichten een zichtbare achteruitgang zowel in het stedelijke leven als in de stedelijke ruimte. Anderzijds is er in beide visies ook een duidelijke wens merkbaar naar een stad waarin vrijheid, spontaniteit en een ware gemeenschap terug aan de orde komen. Bij de situationisten treedt deze wens naar voren in de ontwikkeling van hun revolutionaire strategieën, bij de Nouvelle Vague voornamelijk in de filmische verbeelding. Om deze conclusie nu kracht bij te zetten, zal ik nog eens kort het verloop van de thesis op een rij zetten.

In deel één heb ik onderzocht op welke manier de pessimistische blik van de situationisten op de bestaande stad is terug te vinden in de films van de Nouvelle Vague. In dit gedeelte stond het toelichten van de dystopie dus centraal. Uit de studie is gebleken dat verschillende facetten met betrekking tot het leven in de moderne stad die in het situationisme aan bod zijn gekomen, in een aantal films van de Nouvelle Vague cineasten bewust of onbewust geïllustreerd werden. Vooral Jean-Luc Godard is in dit deel naar voren getreden als een figuur wiens films een uitzonderlijke sensibiliteit aan de dag legden voor de belangrijke transformaties in de stad en in het stedelijke leven.

In deel twee heb ik mij dan vervolgens gericht op wat ik in de inleiding een 'levende kritiek' op de stad heb genoemd: een kritiek die dus niet alleen de bestaande toestand van de stad zou bekritisieren, maar die tegelijk ook actief een betekenisvolle omkering teweeg zou brengen. Dit onderdeel van de thesis heeft dus onderzocht hoe de wens naar een betere stedelijke omgeving volgens de situationisten via kritische praktijken geconcretiseerd kon worden, en hoe dit aspect ook terug te vinden is in bepaalde films van de Nouvelle Vague. Concreet heb ik drie situationistische strategieën besproken, en dan gekoppeld aan films die in bepaalde opzichten verwant zijn aan de strategieën. Uit de studie is gebleken dat de films vaak verder gaan dan louter de situationistische strategieën in hun beelden te illustreren. De *détournement*, de *dérive* en de *situatie* worden niet alleen passief geregistreerd in de films. In de meeste gevallen weten de cineasten door een bewuste omgang met het medium film, vaak ook voor een zeker deel de essentie van deze strategieën te vatten in hun werken. Godard heeft bijvoorbeeld vaak actief het principe van de *détournement* gehanteerd in zijn films. Agnès Varda heeft door de *dérive* in real-time te registreren de grens tussen de filmische en de wereldse realiteit voor een deel doen vervagen, en op deze manier aangetoond dat de *dérive* een haalbaar iets is in de reële stad. En Tati heeft door de dissolutie van het hoofdpersonage in *Play Time* zowel in het beeld als in de kijkervaring in enige mate de essentie van de *situatie* weten te vatten. Wat dus steeds terugkeert, is dat de films niet louter een beeld geven van de situationistische strategieën of van het gewenste stedelijke leven, maar dat ze vaak ook op anti-spectaculaire wijze de getoonde inzichten tastbaar maken bij de kijker. Dat de films dus niet louter uit een passieve representatie bestaan, maar net als de situationistische praktijken een actieve reflectie over het stedelijke uitlokken.

Via het afgelegde traject in de tekst heb ik dus de parallellen tussen de twee culturele bewegingen trachten aan te kaarten. Waar ik echter ook in hoop geslaagd te zijn, is aan te tonen dat een blik op stedelijke kwesties vanuit een andere invalshoek dan de stedenbouw of de architectuur ook waardevolle perspectieven

kan bieden. Noch de Nouvelle Vague regisseurs, noch de situationisten hebben de stad benaderd vanuit een eng vakgebied. Zij hebben de stad niet in beschouwing genomen als een afstandelijk of abstract gegeven. Beide hebben daarentegen hun visie op de stad ontwikkeld vanuit hun rechtstreekse ervaringen in de stedelijke omgeving. De Nouvelle Vague om hun subjectieve beleving van de stad te verwerken in subjectieve films. De situationisten om vanuit hun rechtstreekse beleving van de stad inzichten te bekomen die van belang konden zijn in de ontwikkeling van hun nieuw maatschappelijk en ruimtelijk samenlevingsmodel. Hun visies op de stad kunnen een meerwaarde bieden in het denken over het urbane, omdat de stad immers veel meer is dan een plan of een schematisch model met abstracte dynamieken. De stad is eerst en vooral een ruimtelijk raamwerk waarin mensen dagelijks hun leven leiden en complexe relaties onderhouden. Een inzicht dat blijkbaar nog steeds deels over het hoofd wordt gezien, aangezien de problemen die de situationisten in de jaren '60 aangekaart hebben, vandaag nog steeds brandend actueel zijn.

BIBLIOGRAFIE

1. SITUATIONISME

ANDREOTTI, L., *Architecture and play*. In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004.

ANON., “Critique de l’urbanisme”, *Internationale situationniste*, no.6, août, 1961, p.5-11. *

ANON., “Définitions”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958, p. 13-14. *

ANON., “Le cinéma et la révolution”, *Internationale Situationniste*, no. 12, Paris, septembre, 1969. *

ANON., “Le détournement comme négation et comme prélude”, *Internationale situationniste*, Paris, no.3, decembre, 1959. *

ANON., “Le rôle de Godard”, *Internationale situationniste*, Paris, no.10, mars, 1966. *

ANON., “L’Urbanisme unitaire à la fin des années 1950”, *Internationale situationniste*, no.3, décembre, 1959, p. 11-16. *

ANON., “Problèmes préliminaires à la construction d’une situation”, *Internationale situationniste*, Paris, no.1, juin, 1958. *

CONSTANT, “Une autre ville pour une autre vie”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 3, décembre, 1959, p. 37-40. *

DEBORD, G., “Introduction à une critique de la géographie urbaine.”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 6, septembre, 1955. *

DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

DEBORD, G. en WOLMAN, G.J., “Mode d’emploi du détournement”, *Les lèvres nues*, Bruxelles, no. 8, mai, 1956. *

DEBORD, G., “Positions situationnistes sur la circulation”, *Internationale situationniste*, no.3, décembre, 1959, p.36-37. *

DEBORD, G., “Pour un jugement révolutionnaire de l’art”, *Notes Critiques: bulletin de recherche et d’orientation révolutionnaires*, no.3, Bordeaux, 1962. *

DEBORD, G., *Rapport sur la construction des situations*. *

DEBORD, G., “Théorie de la derive”, *Internationale situationniste*, Paris, no.2, décembre, 1958, p.19-23. *

FORD, S., “The secret society of the spectacle”, *Art-Monthly*, no. 177, 1994, p. 14-16.

HEYNEN, H., *Architectuur en Moderniteit*. In: VAN PEPPERSTRATEN, F. (ed.), *Jaarboek voor esthetica 2001*, Nederlandse Genootschap voor Esthetica, Tilburg, 2001, p. 188-199.

HEYNEN, H., “New Babylon: The antinomies of utopia.”, *Assemblage*, no. 29, 1996, p. 24-39.

IVAIN, G., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, *Internationale situationniste*, no.1, juin, 1958, p.15-20. *

JAPPE, A., *Guy Debord*, University of California press, Berkeley, 1999.

KOTÁNYI, A. en VANEIGEM R., “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, *Internationale situationniste*, Paris, no. 6, août, 1961, p. 16-19. *

LAUSEN, U., “Répétition et nouveauté dans la situation construite”, *Internationale situationniste*, no.8, janvier, 1963. *

McDONOUGH, T., *Situationist space*. . In: McDONOUGH, T., *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*, MIT Press: Cambridge Massachusetts, London, 2004.

PINDER, D., ““Old Paris is no more”: geographies of spectacle and anti-spectacle”, *Antipode*, vol. 32, nr.4, 2000, p. 357-386.

ROBERTSON, G., “The Situationist International, its penetration into British culture.”, *Block*, no. 14, autumn, 1988, p.38-53.

ROSS, K.(ed.), “Henri Lefèbvre on the Situationist International”, *October*, no.79, 1997.

SADLER, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999.

VIÉNET, R., “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre la politique et l’art”, *Internationale situationniste*, Paris, no.11, octobre, 1967. *

WIGLEY, M., *Constant’s New Babylon : the hyper-architecture of desire*, 010, Rotterdam, 1988.

ZEGHER, C. de, en WIGLEY, M. (ed.), *The activist drawing : retracing situationist architectures from Constant’s New Babylon to beyond*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2001.

* opmerking: geraadpleegd op online archieven:

engels: Situationist International Online
<http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>

frans: Debordi@na
<http://www.chez.com/debordiana/>

2. NOUVELLE VAGUE en FILM

- AUSTIN, G., *Claude Chabrol*, Manchester University Press, Manchester, 1999.
- BARBER, S., *Projected Cities*, Reaktion Books, London, 2002.
- BIHN, N. T. en GARBARZ, F., *Paris au cinéma : la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris, 2003.
- CLARKE, B.D., *The cinematic city*, Routledge, London, 2001.
- DARKE, C., "It all happened in Paris", *Sight and sound*, vol. 4, no.7, 1994, p. 10-12.
- DIXON, W.W., *The films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press, New York, 1997.
- DOUCHET, J., *French New Wave*. vertaald door BONNONO, R., Distributed Art Publishers, New York, 1998.
- GOLDMANN, A., *Cinema et société moderne : le cinéma de 1958 à 1968 Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Anthropos, Paris, 1973.
- HAYCOCK, J., "The sign of the sociologist: show and anti-show in Godard's "Masculin Féminin"", *Cinema Journal*, vol. 29, no.4, 1990, p.51-74.
- HAYWARD, S. en VINCENDEAU, G. (ed.), *French film: Texts and Contexts*, Routledge, London, 1990.
- HILLIKER, L., "The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960's", *Film Criticism*, vol. 24, no.3, 2000, p. 1-22.
- JOUSSE, T. en PAQUOT, T., (ed.), *La ville au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005.
- MARIE, L., *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*. In: SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*, Blackwell, Oxford, 2001.

- MONACO, J., *The new wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, Oxford University Press, New York, 1977.
- ORR, J., *Cinema and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, p. 127-154.
- PRICE, B., "Plagiarizing the plagiarist: Godard meets the situationists", *Film Comment*, Vol. 33, No. 6, 1997.
- ROUD, R., "Anguish: Alphaville", *Sight and sound*, vol. 10, no. 6, 2000, p. 9-18.
- SCOTT, H. en TRUFFAUT, F., *Hitchcock/Truffaut*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1988.
- SHIEL, M. en FITZMAURICE, T. (ed.), *Screening the city*, Verso, London, 2003.
- SHONFIELD, K., *Walls have feelings: architecture, film and the city*, Taylor and Francis, London, 2000.
- SLATER, H., *The children of Marx and Coca-cola: on Godard's Masculin/Féminin*, <http://datacide.c8.com/text/8-godard.html>
- SMITH, A., *Agnès Varda*, Manchester university press, Manchester, 1998.
- STERRITT, D., *The films of Jean-Luc Godard : Seeing the invisible*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- THIHER, A., "Post-modern dilemmas: Godard's Alphaville and Two or Three Things I Know about her.", *boundary 2*, Vol. 4, No. 3, 1976, p.947-964.
- WOOD, R., *An introduction to the American horror film*. In: NICHOLS, B. (ed.), *Movies and methods: volume II*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 195-220.

FILMOGRAFIE

2 ou 3 choses que je sais d'elle (Jean-Luc Godard)	I. 2.2.2 I. 2.2.3
À bout de souffle (Jean-Luc Godard)	II. 1.3.2
Alphaville (Jean-Luc Godard)	I. 2.2.2 II. 1.3.1
Cléo de 5 à 7 (Agnes Varda)	II. 2.2.1
Les Bonnes Femmes (Claude Chabrol)	I. 2.1.2
Le signe du lion (Eric Rohmer)	II. 2.2.2
Masculin/Féminin (Jean-Luc Godard)	I. 2.1.1 II. 1.3.1
Paris vu par... (Jean Douchet, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol)	I. 2.2.3
Playtime (Jacques Tati)	II. 3.2
Weekend (Jean-Luc Godard)	I. 2.2.3