

## 16 covers + 1

***Citation for published version (APA):***

Frieling, G., Huiskamp, J., & Colenbrander, B. (2020). *16 covers + 1*. Technische Universiteit Eindhoven.

***Document status and date:***

Published: 01/02/2020

***Document Version:***

Publisher's PDF, also known as Version of Record (includes final page, issue and volume numbers)

***Please check the document version of this publication:***

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

***General rights***

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

[www.tue.nl/taverne](http://www.tue.nl/taverne)

***Take down policy***

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

[openaccess@tue.nl](mailto:openaccess@tue.nl)

providing details and we will investigate your claim.



16

**covers**

+

1

1

1





# Inhoud Contents

3

## **Monumentale kaften**

Monumental covers

**Gijs Frieling**

12

## **De schoenmaker en zijn leest**

The shoemaker and his last

**Bernard Colenbrander**

20

**16 covers + 1**

32

## **Chomsky en Foucault,**

**filosofen aan de wand**

Chomsky and Foucault,

philosophers on the wall

**Joep Huiskamp**

48

## **Colofon**

Credits

**Gijs Frieling**

**Bernard Colenbrander**

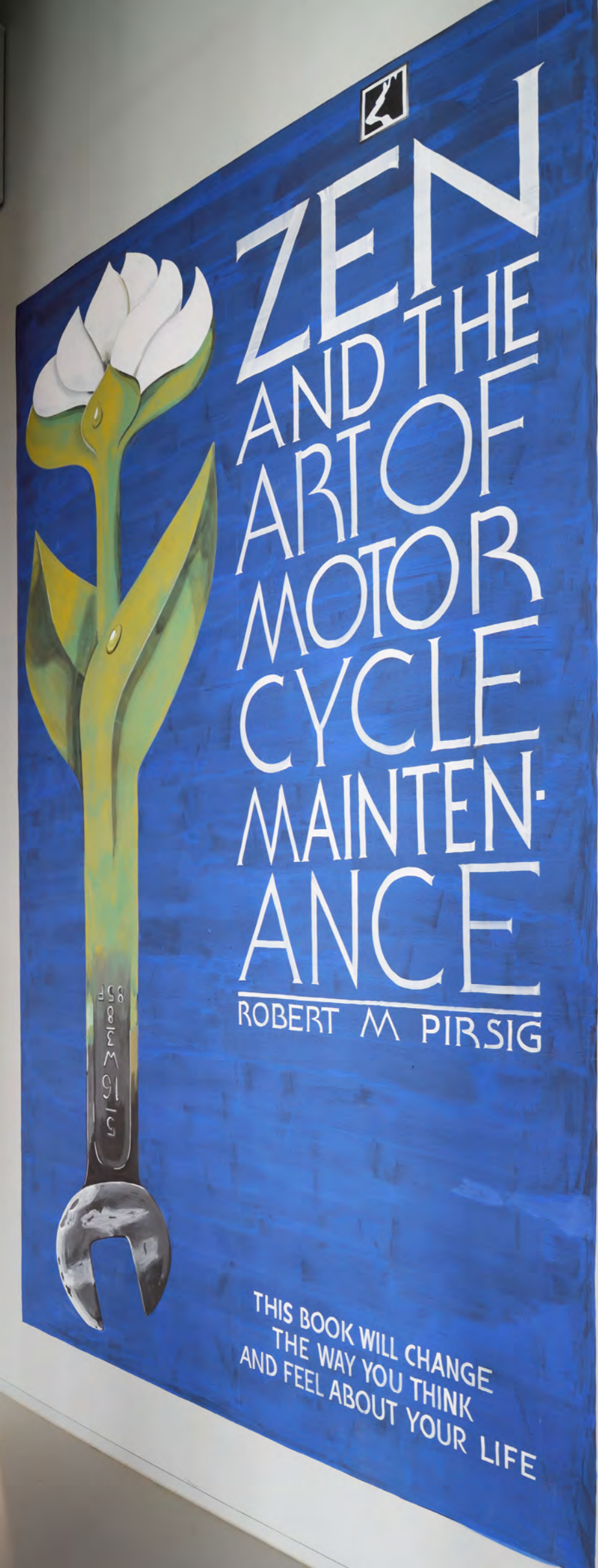
**Joep Huiskamp**

# 16

**covers**

# +1





# Monumentale kaften

Gijs Frieling



Op mijn dertiende wilde ik grafisch ontwerper worden. Urenlang bladerde ik in het verrukkelijke boek *Letterforms* dat alleen maar uit alfabetten bestond, van de strakke Helvetica tot de uitzinnigste Victoriaanse fonts. Het natekenen van de letters bezorgde mij zowel genot als kwellingen en hoofdbrekers. Het karakter van een lettertype hing af van zaken die pas na vele pogingen om ze te kopiëren tot me doordrong. Ik leerde hoe weinig greep ik op het visuele had, je denkt te begrijpen wat je ziet maar als je probeert het geziene te herscheppen realiseer je je dat je eigenlijk geen idee hebt. Het pogen en falen nam verder toe toen ik van sympathieke volwassenen kleine opdrachtjes kreeg om postpapier of een beeldmerk te ontwerpen. Omdat ik niet goed in spelling ben kwam het geregeld voor dat ik na twee, drie of vijftien strak getekende woorden een spelfout maakte en opnieuw kon beginnen, en opnieuw... en opnieuw. Daarbij ontstond een nog verontrustender inzicht: hoewel de herhalingen ervoor zorgden dat ik steeds meer vaardigheid opdeed, leken sommige eerdere pogingen om een woord in een bepaalde letter te vangen bij nader inzien toch beter geslaagd dan latere. Voor visueel karakter zijn vaardigheid en onvermogen blijkbaar beide van belang. Artistieke perfectie is een evenwichtssituatie tussen naïviteit en geschooldheid en geen stabiel eindpunt.

Toen ik negentien was geworden ging ik schilderkunst studeren aan de Rietveld Academie, onze schoonmaakhulp Lettie vond het zonde, ze zei: 'maar je kan toch goed leren?'. Bij het schilderen is vorm, het enige attribuut van letters, een ingrediënt van bescheiden belang. Kleur, tonaliteit, gelaagdheid, toets, en nog een hele reeks verdere ongrijpbaarheden zijn minstens zo belangrijk. Op de academie lag de nadruk op het ontwikkelen van het eigene: met weinig tot geen technische achtergrond werden wij geacht vanuit onszelf ideeën te ontwikkelen en daar de meest geëigende media bij te zoeken. Veel studenten, waaronder ikzelf, waren echter wel degelijk op zoek naar technische vaardigheden: hoe leer je om te

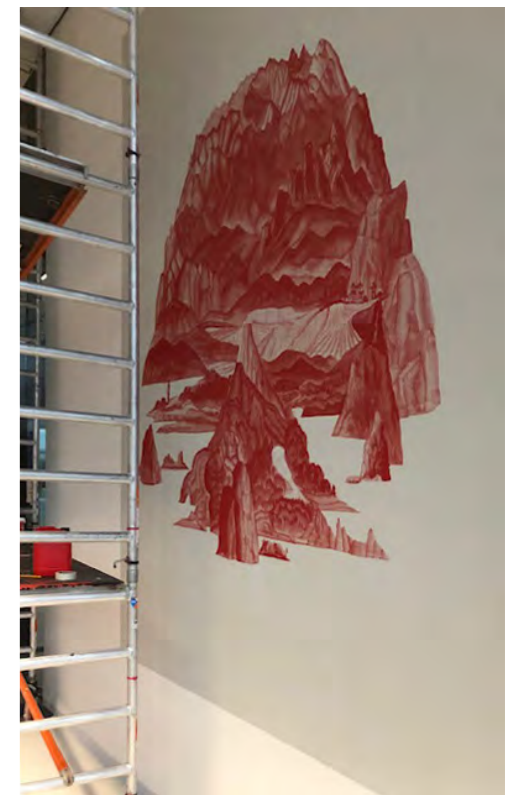
# Monumental covers

Gijs Frieling

When I was 13 I wanted to become a graphic designer. I would leaf through the enchanting *Letterforms*, a book that only contained alphabets, from sober Helvetica to mind-blowing Victorian fonts, for hours. Copying the letters gave me pleasure as well as agony and headaches. The fonts' individuality depended on things that only became clear to me after many attempts to copy them. I learned how little grip I had on all things visual: you think you understand what you see but when you try to re-create what you have seen, you realize you really don't have a clue. More attempts and failures followed once kind adults started commissioning me to design their stationery or logo. I was not all that proficient at spelling and it often happened that after meticulously drawing two, three, 15 words, I made a spelling mistake and had to start over again, and again... and again. This gave rise to an even more disturbing insight: although by repetition I became more and more skillful, on closer inspection some earlier attempts to capture a word in a particular font seemed more successful than their successors. Apparently, skill and the lack of it

are equally important to visual character. Artistic perfection is the balancing of naivety and training rather than a balanced end product.

After I turned 19 I went to study painting at the Rietveld academy – our help Lettie thought it was a shame, she said: 'But you're so good at school!' In painting form – the only attribute letters have – is an ingredient of modest importance. Colour, tonality, stratification, brushstrokes and a whole series of further elusive characteristics are at least as important. The academy emphasized developing the individual: with little or no technical background, we were expected to develop our own ideas and find the media most appropriate to express them. However, many students, including myself, were looking to improve their technical skills: How do you learn to paint like Vermeer? My teacher Frans Oosterhof said: 'Technique doesn't exist independently of a specific image, so unless you want to make exactly the same paintings as Vermeer, you won't benefit from his way of working.' Although I vaguely understood what





schilderen als Vermeer? Mijn leraar Frans Oosterhof zei: 'techniek bestaat niet onafhankelijk van een specifiek beeld, dus tenzij je precies dezelfde schilderijen als Vermeer wil maken heb je niets aan zijn manier van werken'. Hoewel ik dat vagelijk begreep, bleef ik het doorgronden van andermans schilderijen zeker zo interessant vinden als het maken van mijn eigen werk.

Het schilderij *Lola de Balance* van de Eindhovense meester René Daniëls was het eerste werk waar ik een kopie van heb gemaakt. Dat was iets wat je op de academie dus écht niet deed. Voor mij was het de bezwering van een schilderij dat me mentaal achtervolgde: steeds opnieuw moest ik een van de boeken pakken waar het in stond en tuurde ernaar om het raadsel ervan te achterhalen (de stalker was ik dus eigenlijk zelf). Hoe kon iets ogenschijnlijk zo licht en eenvoudig me zo in zijn greep hebben? Een gewoon formaat, vijf ondubbelzinnige kleuren: rood, blauw, groen, geel en wit. Een platte schematische voorstelling, transparant en achteloos geschilderd. Vermoedelijk had het te maken met de ambivalente intentionaliteit van Daniëls' verschuivingen en hernemingen: beeldelementen worden door hem gedeeltelijk of transparant weggeschilderd waardoor ze tegelijkertijd aanwezig en afwezig zijn. Dat heeft met de essentie van al het zichtbare en daarmee met het hart van de schilderkunst te maken: voor het oog is de reflectie, de schaduw of de door mist of schemering verdunde aanwezigheid van een object niet minder werkelijk dan het object zelf. Ik maakte een kopie die me enigszins tot rust bracht. Door het werk vanaf de grond met verf op te bouwen, eigende ik het me op een bepaalde manier toe.

Een vergelijkbare bezwerende toe-eigening heb ik met de gekleurde sculpturen van Donald Judd uitgevoerd. Ik was (en ben eerlijk gezegd nog steeds) redelijk sceptisch over de meeste 'conceptuele' en 'minimalistische' kunst. Barnett Newman, Carl Andre, Joseph Kosuth, het zegt me weinig. In 1993 kreeg Judd de Sikkensprijs en

op een of andere manier mocht ik mee met iemand naar de uitreiking. Ter plekke werd medegedeeld dat Judd helaas te ziek was om zelf bij de uitreiking aanwezig te zijn (hij zou kort daarna overlijden), maar dat Rudy Fuchs zijn dankwoord zou voorlezen en dat Judd verder had verzocht dat er een doedelzakspeler in Schotse klederdracht zou optreden. Bij de uitgang kregen we een klein maar bijzonder fraai verzorgd boekje met de tekst van Judd en een aantal foto's van zijn sculpturen en foto's van zijn studio met de kleurstudies die hij daar maakte. Judd schreef onder andere dat hij niet probeerde om kleuren bij elkaar te zoeken die harmonieerden (wat volgens hem eenvoudig was) en ook niet kleuren die elkaar afstootten (dat vond hij ook simpel), hij probeerde kleuren naast elkaar te plaatsen die niet met elkaar interacteerden maar uitsluitend zichzelf bleven. Deze woorden en de foto's van de beelden die, zo meende ik zelf te zien, precies deden wat Judd beschreef, spookten de maanden daarna onophoudelijk door mijn hoofd. Als glinsterende satellieten draaiden ze rondjes aan het firmament van mijn artistieke wereldkaart en relativeerden alles wat ik op dat moment van kunst meende te begrijpen. Op een goede dag ging ik met de RAL-waaier naar de papierwinkel en kocht karton in de kleuren van een aantal van de sculpturen uit het boekje, nam thuisgekomen lineaal, schaar en lijm ter hand en maakte ze in schaal 1 op 10 exact na. Ik was er dagen mee bezig en kon ook eigenlijk over weinig anders meer denken en praten. Mijn vrouw en vrienden hoorden mij welwillend maar ook meewarig en niet begrijpend aan. Maar het hielp, mijn liefde voor Judd heeft sindsdien hanteerbare proporties aangenomen.

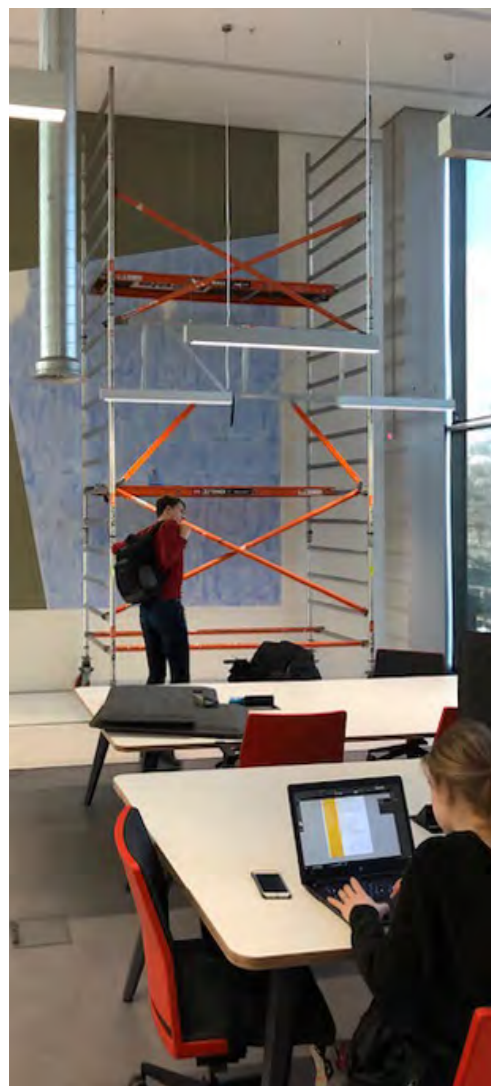
Een paar jaar later gaf ik zelf les op de Rietveld. Na enkele semesters eindexamenstudenten begeleid te hebben, vroeg ik of ik niet wat eerder in de opleiding les mocht geven, bij voorkeur kopieerles. Het mocht. Een half jaar nam ik elke week een afbeelding mee van (een detail van) een schilderij. De opdracht was om het voorbeeld zo exact mogelijk na te schilderen op het originele formaat.

he meant, I continued to find fathoming other people's paintings as interesting as making my own.

The painting *Lola de Balance* by Eindhoven master René Daniëls was the first work I copied. Which was really 'not done' at the academy. To me, it felt like defusing a painting that had been haunting my mind: over and over again, I would pick up one of the books it was in and stare at it to solve its mystery (so the stalker was actually me). How could something that looked so light and simple have such a hold over me? Of an ordinary size, in five plain colours – red, blue, green, yellow and white. A flat schematic picture painted transparently and carelessly. Presumably it had something to do with the ambivalent intentionality of Daniëls' shifts and resumptions: he partially or transparently repaints visual elements so that they are both present and absent at the same time. This touches upon the essence of all that is visible and therefore upon the heart of painting: to the eye the reflection, the shadow or the mist or dusk-diluted presence of an object is no less real than the object itself. I made a copy that somewhat calmed me down. In a way, I appropriated the work by building it up from the ground.

I defused and appropriated the coloured sculptures by Donald Judd in a similar way. I was (and to be honest, still am) quite sceptical about most 'conceptual' and 'minimalist' art. Barnett Newman, Carl Andre, Joseph Kosuth: they mean

little to me. In 1993 Judd was awarded the Sikkens Prize and someone, somehow, took me the award ceremony. On the day, an announcement was made: Judd himself was unfortunately too sick to be present at the ceremony (he would die shortly afterwards), but Rudy Fuchs would voice Judd's speech of thanks. Judd had further requested that a bagpipe player in Scottish costume would perform. As we left, we were given a small but very beautifully made booklet containing the text of Judd's speech and some photographs of his sculptures and of his studio including the colour studies he made there. Among other things, Judd wrote that he never tried to find colours that harmonized (which he thought was simple) or colours that clashed (which he also thought was simple). He tried to place colours next to each other that did not interact with each other at all: colours that only remained themselves. In the months that followed these words and the photographs of the images that, as I thought I could see for myself, did exactly what Judd described, haunted me incessantly. Like shining satellites, they circled the firmament of my artistic world and put everything I thought I knew about art at the time into perspective. Then one day, I took my RAL colour fan deck to the paper shop and bought cardboard in the colours of some of the sculptures in the booklet. Back home, I took up ruler, scissors and glue and copied them to a scale of 1 to 10 exactly. I worked on them for days; I could actually think and talk about little else. My wife and friends listened to me benevolently as well





‘Moeten we er een eigen interpretatie van maken’ vroeg een student aan het begin. ‘Alsof iets anders mogelijk is’ dacht ik, maar ik zei: nee, je moet het zo exact mogelijk naschilderen. Na een paar weken kwam een andere student naar me toe en zei: ‘voor het eerst op de Rietveld kan ik een hele avond schilderen zonder dat ik de hele tijd aan het nadenken ben hoe ik straks moet verantwoorden wat ik gemaakt heb’. Op een dag nam ik een uitsnede uit de begrafenis van de Hertog van Orgaz van El Greco mee, een portret van Petrus. De klas begon te zuchten en te klagen dat dat echt veel te moeilijk was. Ik stak iedereen een hart onder de riem en aan het einde van de les lagen er vijftien behoorlijk geslaagde Petrussen. Een volgende keer nam ik het bal-gooiende meisje van Roy Lichtenstein mee. Er werd schamper gelachen, dit hoefden ze als schilderkunst toch niet serieus te nemen? Ik hield wijselijk mijn mond. Aan het eind van deze les was het resultaat van de een nog teleurstellender dan dat van de ander. In plaats van het strakke egale knalgeel van Lichtenstein zag ik vlekkerig transparant gekwast en in plaats van de zwierige trefzekere contouren van de Amerikaanse meester, houterige, spanningsloze lijnen.

In een documentaire over Lichtenstein zit een interview met de striptekenaar die de tekening heeft gemaakt waarop het schilderij ‘I can see the whole room....and there is nobody in it!’ gebaseerd is. Hij verteld dat hij met bevriende collega’s het Whitney Museum had bezocht en daar de schilderijen van Lichtenstein had gezien. Zijn vrienden stookten hem op dat hij dat zelf toch ook zou kunnen doen, grote doeken van zijn beste tekeningen voor veel geld verkopen. Dat had hij inderdaad geprobeerd maar toen hij enkele van zulke grote versies van zijn eigen tekeningen op doek had nageschilderd zag hij zelf in dat het niets met het werk van Lichtenstein te maken had en dat hij totaal niet begreep waar dat aan lag.

In 2011 maakte ik in het Museum Jan Cunen in Oss een muurschildering, verspreid over drie monumentale gelambrizeerde kamers. Het werk heette Pizzeria Vasari en bestond geheel uit

nageschilderde kopieën van (fragmenten van) mijn favoriete kunstwerken. Omdat ik van heel veel verschillende kunst uit alle tijdperken houd, schilderde ik op de onderrand van de muur opengeslagen boeken met daarin nageschilderde plaatjes van nog meer kunstwerken. Op een of andere manier bevielen deze boeken me uitermate goed. Ik had het gevoel dat ik er jaren mee door zou kunnen gaan en dat ik alles wat ik graag doe: ornamentiek, letters, nageschilderde plaatjes, erin kwijt zou kunnen.

Toen ik werd uitgenodigd om mee te doen aan de prijsvraag voor een kunstwerk in het gerenoveerde Atlasgebouw van de TU Eindhoven was ik in eerste instantie eerlijk gezegd verbaasd. Hoe kwamen ze bij mij: een religieuze, decoratieve planten- en bloemenschilder? Wat was de link met de natuurwetenschappen en waar zagen ze muurschilderingen voor zich? Het modernistische gebouw had eigenlijk helemaal geen evidente locatie voor mijn soort werk. Niettemin voelde ik me bijzonder vereerd, zeker ook toen ik hoorde welke illustere collega’s naast mij waren uitgenodigd. Er was gelukkig tijd om na te denken en op een gegeven moment ontstond het idee om wetenschappelijke illustraties als basis voor een serie schilderingen te nemen. Naast hyper geavanceerde computersimulaties vond ik ook de meest fantastisch-klungelige, door de auteurs van artikelen zelf in Word in elkaar gezette schema’s van standaard vormen (balken, ovale sterren, uitgerekte trapezijs) in de meest weke en schrille kleuren. Ik begon een map samen te stellen die al snel honderden plaatjes bevatte. Ik dacht dat het mooi zou zijn als ik de plaatjes zonder getallen en woorden of letters zou overnemen. Ik maakte een aantal voorstudies van mijn favoriete exemplaren, hing die aan de muur van mijn studio en zag dat het niet werkte.

Hoe ik op het idee kwam om dan juist meer tekst toe te voegen en de kaften van wetenschappelijke publicaties te kopiëren weet ik eigenlijk niet meer precies. Op een of andere manier kwam het



as pityingly and uncomprehendingly. But it worked; my fascination with Judd has since taken on more manageable proportions.

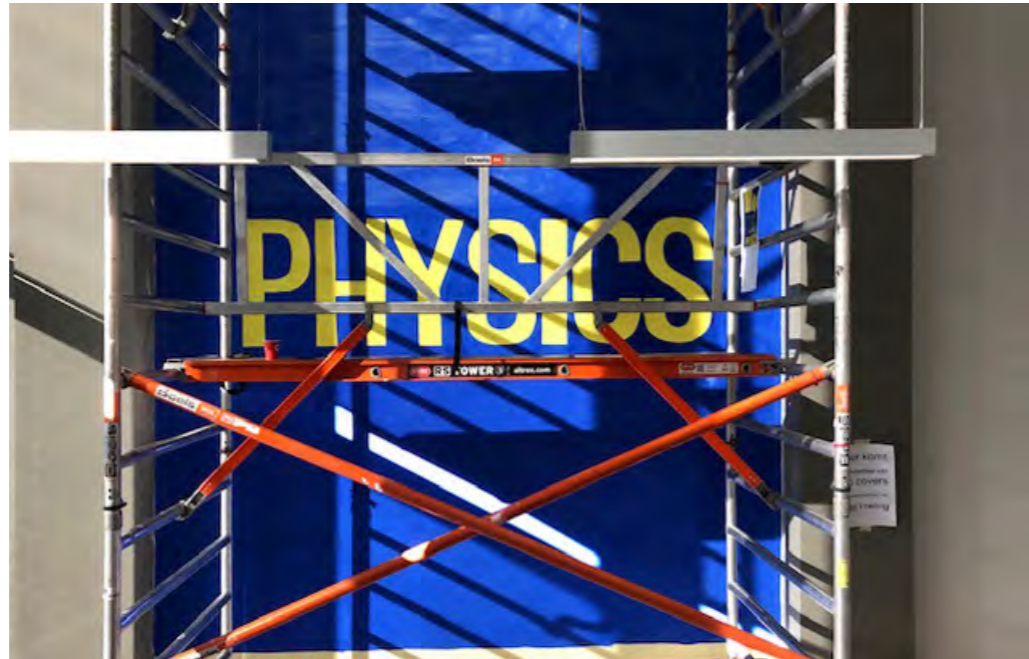
A few years later I was teaching at the Rietveld Academy myself. After a couple of semesters supervising students working on their graduation projects, I asked if I could perhaps teach some junior classes, preferably copying. I could. Every week for six months, I brought a picture of (a detail of) a painting along. The assignment was to copy the example as exact as possible, at its original size. ‘Should we paint our own interpretations?’ one student asked at the outset. ‘As if it is possible not to,’ I thought, but I said: ‘No, you have to copy it as exactly as possible.’ After a couple of weeks, another student came to me and said: ‘For the first time since I have been at the Rietveld, I can paint for an entire evening without continuously worrying about the way I am going to have to account for what I have made.’ One day I brought a cut-out from El Greco’s *The Burial of the Count of Orgaz*, a portrait of Saint Peter. The class began to sigh and complain that this was really too difficult. I encouraged them and at the end of the class, we had 15 quite successful Peters. Another time I took Roy Lichtenstein’s *Girl with Ball*. Scornful laughter: they were not supposed to take this seriously as painting, right? I wisely kept my mouth shut. By the end of this lesson, one result was even more disappointing than the next. Instead of Lichtenstein’s clean, even, bright yellow I saw spotty, transparent brush strokes

and instead of the American master’s elegant, confident contours I saw awkward, limp lines.

I once saw a documentary about Lichtenstein containing an interview with the cartoonist who made the drawing that inspired the painting: *I Can See the Whole Room . . . and There Is Nobody in It!* He was talking about the time he had visited the Whitney museum with colleague friends and seen Lichtenstein’s paintings there. His friends jeered that surely he could do the same thing himself, sell large canvases of his best drawings for a lot of

money. And he had actually tried to, but when he’d copied some of his own drawings onto large canvases, he’d recognized that what he had made was nothing like Lichtenstein’s work and that he didn’t have a clue how that had happened.

In 2011 I made murals in three monumental panelled rooms in the Jan Cunen Museum in Oss. Called *Pizzeria Vasari*, the work consisted entirely of painted copies of (fragments of) my favourite works of art. Because I like a lot of



different art from all eras, I painted open books with pictures of other works of art in them on the bottom edges of the wall. For some reason or other, I really liked those books. I felt I could go on painting them for ever because I would be able to put in everything I like: ornamentation, letters and painted pictures.

When I received an invitation to enter the competition to create a work of art for Eindhoven University of Technology’s renovated Atlas building, I was surprised at first, to be honest. Why had they thought of me, a religious, decorative plants and flowers painter? What linked me to the natural sciences and where did they think there was room for murals, anyway? There really wasn’t an obvious location for my kind of work inside the modernist building. Nevertheless, I felt particularly honoured, especially when I heard which illustrious colleagues had been invited besides me. Fortunately, there was time to think and at a certain point I got the idea to take scientific illustrations as the basis for a series of murals. In addition to hyper-advanced computer simulations, I also found a world of fantastically clumsy collections of standard shapes (beams, oval stars and elongated trapezoids) in the most flaccid and glaring of colours, assembled in Word by the authors of articles themselves. I began collecting them in a file that soon contained hundreds of pictures. I thought it would be nice to use only the pictures, without numbers and words or letters. I made several preliminary studies of

my favourites, hung them on the wall of my studio and saw that they didn’t work.

Whatever gave me the idea to add more text and copy the covers of scientific publications, I can’t really remember. Somehow, the idea just seemed totally plausible: the monumental covers in the modernist interior made complete sense to me. The titles would make the works of art completely accessible and situated, I could realize a series of totally different paintings, from purely typographical to illustrative, and choosing publications with a link to the building’s history would subtly anchor the design styles in the architecture. I made a series of 15 covers and won the competition.

Part of my proposal was that the final selection of titles was going to be made by an editorial team of professors. They would warrant the relevance of the publications, while I would concentrate on the search for what I considered the most visually interesting covers. I was going to use Keim, a mineral paint based on water glass and pigments, to create the paintings. Word has it that Goethe was involved in the development of this painting technique. By the end of the eighteenth century, the burning of wood and coal had made the air in Europe so acidic that it damaged frescoes. Silicates dissolved in water glass are much less sensitive to acid than the lime used to make frescoes. KEIM paint is mixed by adding powdered pigments to the fixative water glass, a water-thin, light yellow, odour-

idee me gewoon totaal plausibel over: de monumentale kaften in het modernistische interieur leken me iets geheel vanzelfsprekends. De titels zouden het kunstwerk volkomen toegankelijk en gesitueerd maken, ik kon een totaal diverse serie schilderingen realiseren, van zuiver typografisch tot illustratief en tenslotte zou er, door publicaties uit de bestaansgeschiedenis van het gebouw te kiezen een subtiele verankering van de ontwerpstijlen in de architectuur kunnen ontstaan. Ik maakte een serie van vijftien kaften en won de prijsvraag.

In mijn voorstel had ik opgenomen dat een definitieve keuze voor de titels gemaakt zou moeten worden door een redactie van hoogleraren. Deze zouden kunnen instaan voor de relevantie van de publicaties, terwijl ik me dan kon bezighouden met het zoeken van de in mijn ogen visueel meest interessante uitgaven. Ik zou de schilderingen uitvoeren in keim, een minerale verf op basis van waterglas en pigmenten. Het verhaal gaat dat Goethe aan de wieg heeft gestaan van deze verftechniek. Al aan het einde van de 18e eeuw was de lucht in Europa door het stoken van hout en kolen reeds zo zuur dat fresco’s beschadigd raakten. In waterglas opgeloste silicaten zijn veel minder gevoelig voor zuur dan de voor fresco’s gebruikte kalk. Keimverf wordt ter plekke samengesteld uit poedervormige pigmenten en het waterglas fixatief, een waterdunne, lichtgele, geurloze vloeistof. De verf droogt bijzonder briljant en mat op. Ik stelde een groep van begenadigde schilders samen: Job Wouters, Judith Witteman, Julia van der Scheer, Fiona Lutjenhuis, Hugo Jonker, en onze twee jongste kinderen Job en Eva Frieling. Uitgangspunt was dat we de kaften helemaal opnieuw zouden construeren, dus zonder nagetekende projecties of digitaal vervaardigde mallen. Met meeltint, potlood, spatlijn, spijkers en touwtjes om grote cirkels en ovalen te trekken, en karton om ingewikkelde omtrekvormen te kunnen construeren zonder het schildervlak met teveel gaatjes en weggegomde lijnen te ontsieren, gingen we aan het werk.





Fiona begon met de interfererende concentrische cirkels op de kaft van Max Planck's *Theory of heat radiation*. Ik had van alle definitieve kaften een voorstudie op A3 formaat gemaakt om alvast enigszins te verkennen waar we moeilijkheden zouden tegenkomen. Op klein formaat was *Heat Radiation* behoorlijk goed gelukt, bij toeval bleek later want ik had totaal niet begrepen hoe nauw het kwam met de diktes en de progressieve onderlinge afstanden tussen de cirkels. Ik had precies aan Fiona uitgelegd hoe ik dacht dat ze het aan moest pakken, maar toen ze dat had gedaan leek het nergens naar, ze was vervolgens nog twee dagen bezig om de cirkels randje voor randje te verdikken of te verdunnen voor we enigszins in de buurt van het origineel waren.

Nauwkeurige meting van de grote zwarte O op de kaft van Noam Chomsky's *Media Control* wees uit dat we niet met een cirkel maar met een hele dikke ovaal te maken hadden. Ooit had ik in een wiskundige bui een formule afgeleid voor de relatie tussen de hoogte, breedte, de afstand tussen de twee middelpunten en de constante lengte van de som van de zijden van iedere denkbeeldige driehoek tussen de twee middelpunten en ieder willekeurig punt op de omtrek. Met deze formule kan je in principe iedere ovaal tekenen als je de hoogte en de breedte weet en een meetlint, twee spijkers en een touwtje hebt. Ik voelde me heel bèta. Het duurde echter wel even voor ik me de formule weer precies herinnerde en vervolgens waren we met twee mensen een halve middag bezig om uiteindelijk toch voornamelijk via trial and error de plaatsen van de spijkers en de lengte van het touwtje te bepalen. Op deze maat bleek de elasticiteit van het draad en de kleine afstand tussen de middelpunten een zodanige invloed te hebben op het eindresultaat dat we uiteindelijk gewoon een cirkel getrokken hebben. De lokatie van de O, tussen drie en zes meter boven de grond, zorgen er bovendien voor dat het verschil tussen een cirkel en een dikke ovaal onzichtbaar en dus totaal irrelevant is. Ik vond mezelf behoorlijk anachronistisch bezig met touwtjes en spijkers in het

Accurate measurements taken of the large black O on the cover of Noam Chomsky's *Media Control* showed that we were not dealing with a circle, but with a very round oval. Once, in a mathematical mindset, I'd derived a formula for the relation between height, width, the distance between the two centres and the constant length of the sum of the sides of each imaginary triangle between the two centres and any point on the circumference. Using this formula, a measuring tape, two nails and a string, you can basically copy any oval of which you know the height and the width. It made me feel very beta. However, it took me a while to remember the exact formula and then two people spent half an afternoon determining the position of the nails and the length of the string, mainly by trial and error. The elasticity of the string and the small distance between the centres turned out to have such an impact on the end result that in the end, we just drew a circle. The location of the O – between three and six meters above the ground – made the difference between a circle and a round oval invisible and therefore totally irrelevant. I felt my way of working was anachronistic, me with my strings and nails in the age of beamers and lasers. I might as well have ridden from Nijmegen to Eindhoven on horseback, that would have crowned everything!

The front cover of Rem Koolhaas' iconic book *Delirious New York* bears an illustration by Madelon Vriesendorp: The Chrysler Building and the Empire State Building have had an affair in a

tijdperk van beamers en lasers, waarom was ik eigenlijk niet te paard van Nijmegen naar Eindhoven gekomen?

Op de voorkant van Rem Koolhaas' iconische boek *Delirious New York* staat een illustratie van Madelon Vriesendorp: het Chrysler Building en het Empire State Building hebben zojuist overspel gepleegd in een hotelkamer in midtown. Uit het raam zie je de avondhemel boven het financial district, voor het bed ligt een tapijt dat Central Park verbeeldt. De golvende bouwlichamen baden in het licht van de fakkel van het Vrijheidsbeeld, die als een bedlampje op het nachtkastje staat. Het origineel is een aquarel van naar schatting vijftig bij vijfenzeftig centimeter. Wij maakten er een schilderij van vier bij vier meter van. De detaillering van onze schildering is daardoor vele malen scherper dan het voorbeeld. De reeksen raampjes van de wolvenkrabbers, die op de aquarel bestaan uit stippellijnen van kleine ritmische haaltjes met de scherpe punt van een marterharen penseel, hebben in onze versie stuk voor stuk kozijnen, vensterbankjes en schaduwen. *Delirious New York* was de laatste van de 16 schilderijen. Het maken ervan was ongeveer net zoveel werk als alle andere schilderijen bij elkaar. Iedereen die klaar was met zijn werk verzamelde zich op de steigers voor het werk om mee te helpen en op het laatst werkten we met vier mensen naast elkaar aan de tenements van de Lower East Side en de townhouses van the Village.

midtown hotel room. From the window, you can see the evening sky above the financial district; there is a bedside rug depicting Central Park. The undulating building bodies bathe in the light of the torch held by the Statue of Liberty, standing as a nightlight on the bedside table. The original is a watercolour of an estimated 35 x 40 cm. We turned it into a mural measuring 4 x 4 m. The detail of our painting is therefore much sharper than that of the original. In our version, the series of skyscraper windows, which in the watercolour consists of dotted

lines composed of small rhythmic strokes with the sharp tip of a sable hair brush, each have frames, window sills and shadows. *Delirious New York* was the last of the 16 murals. Making it was about as much work as making all of the other paintings together. Once people had finished their assignments they gathered on the scaffolding to help out and in the end, four of us worked on the Lower East Side tenements and the Village townhouses side by side.







# IBM® SPSS by Example

▶ A Practical Guide to Statistical Data Analysis

Alan C. Elliott ▶ Wayne A. Woodward



Projecten  
 Joost van Rooijen  
 deur en raam  
 elf maal het andere worden  
 zonnestraal van duiker  
 de straling van het configuratieve  
 de concrete orde en ritme  
 de vorming en ontwerping: de beweging van het traseren  
 de dopen van de dogon  
 Carrel Visser - Vlucht en vogels  
 opleiding of vorming?  
 Prax de pome  
 een huis in spangren voor 270 families  
 re-actie en redactie  
 de maatschappelijke verandering  
 the idea of a town  
 flexibiliteit en polarisatie  
 dag en nacht



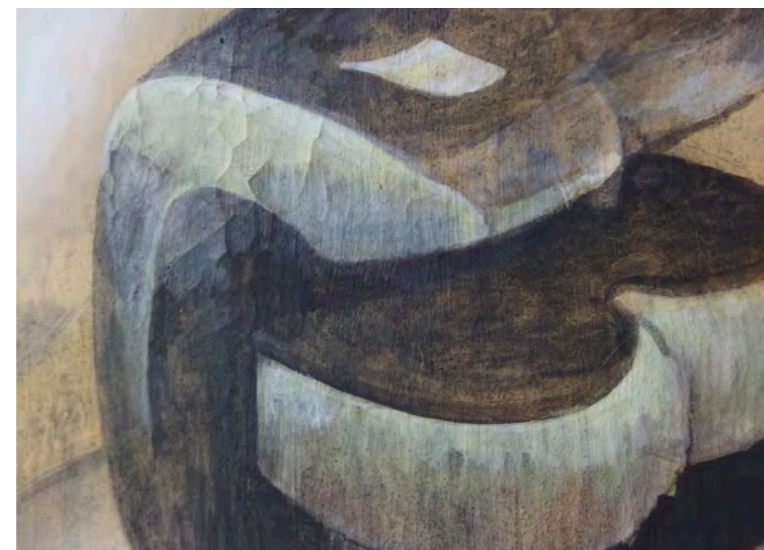
# De schoenmaker en zijn leest

## Bernard Colenbrander

Eind maart 2019 wordt in het nieuwe hoofdgebouw van de TU Eindhoven, Atlas genaamd, het bijbehorende kunstwerk opgeleverd. Het bestaat uit zeventien muurschilderingen, verspreid aan-gebracht door het hele gebouw, van onder tot boven. Onderwerp van de schilderingen zijn boekomslagen, gebruikt voor wetenschappelijke of semi-wetenschappelijke publicaties die ongeveer samenvallen met de vakgebieden en de leeftijd van de universiteit. De omslagen zijn niet zozeer geselecteerd vanwege de voortreffelijkheid van de inhoud van het betreffende boek als wel vanwege de grafische aantrekkelijkheid ervan. 'Schilderbaarheid' is hier een belangrijker maatstaf dan wetenschappelijke reputatie. Ze werden uitgezocht terwijl het gebouw zelf de drastische bouw-kundige omzetting beleeft van het oude hoofdgebouw tot het nieuwe Atlas. Geschilderd worden ze door een team van kunstenaars onder leiding van muralist Gijs Frieling, in de weken direct nadat de inhuizing door de nieuwe bewoners van het gebouw zo ongeveer achter de rug is. Studenten kijken naar hun beeldscherm of zijn met elkaar in overleg, medewerkers vergaderen of werken aan hun dossiers, terwijl het team van Frieling steigers opbouwt, kleuren mengt, op de muur een ontwerp uitzet en met een variëteit aan kwasten het muuroppervlak bewerkt.

Hoe is de artistieke uitkomst van deze meervoudige wand-schildering te waarderen? Die is op haar eigen artistieke merites en de ambachtelijke prestatie te beoordelen, maar in dit specifieke geval gaat het evenzeer om hoe het werk aandacht vraagt voor de relatie tussen wetenschap en kunst.

Nog geen maand na de oplevering van wat 16 covers + 1 is gaan heten, blijkt een van de muurschilderingen craquelé te vertonen en plaatselijk zelfs los van de muur te komen. Het gaat om het nageschilderde omslag van *Gödel, Escher, Bach* op vloer 2. Het leidt ertoe dat, in navolging van het uitzoeken van de boekomslagen, het samenstellen van het team van geschikte schilders en de over werkdagen en weekenden uitgespreide schilderoperatie, nu ook



Diagnose van craquelé  
Diagnosis of crackling

In late March 2019, as Atlas, the new main building of the Eindhoven University of Technology, is being completed, the accompanying work of art is also undergoing its finishing touches. The work, consisting of 17 murals, is painted in different locations throughout the building. The subjects of the paintings are the covers of scientific or semi-scientific publications on subjects that roughly coincide with the university's specialities; the books are about as old as the university itself. The covers have been selected for their graphic appeal rather than for the excellence of

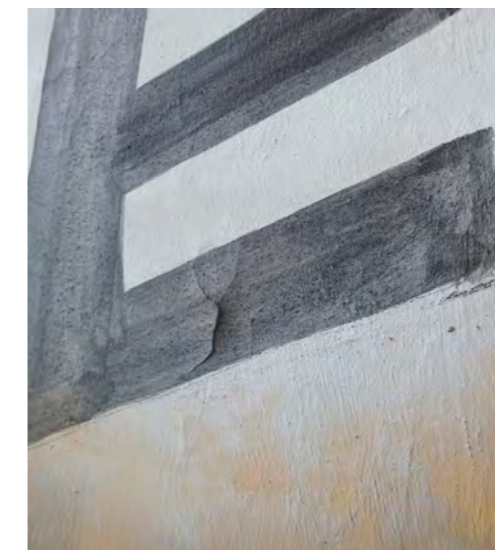
the content of the books in question. In this case, 'paintability' has been a more important consideration than scientific repute. The selection of the covers coincided with the building's drastic structural transformation: from old main building to new Atlas Building. They are painted by a team of artists led by muralist Gijs Frieling in the weeks during which the new occupants are moving into the building. While students peer at their screens or consult with each other and employees meet or work on their files, Frieling's team builds scaffolding,

mixes colours, sets out designs on walls and attacks the wall surface with a variety of brushes.

How can we rate the artistic outcome of this multiple mural? It can be judged on its own artistic merits or on its artisanal merits, but in this specific case it is just as important to judge the way the work draws attention to the relationship between science and art. Less than a month after the completion of what has become known as '16 covers + 1', there is crackling in one of the murals, which even

al een eerste restauratie moet volgen. Frieling verschijnt met een technisch specialist, die verstand heeft van de chemische karakteristieken van de gebruikte keim-techniek. Gezamenlijk stellen zij vast, aldus Frieling, 'dat een overmaat aan waterglasbindmiddel, dat bij droging en afbinding een grote spanning kan opbouwen, de plaatselijk uiterst dunne topklaag van het stucwerk had losgetrokken'. De diagnose is duidelijk, de oorzaak evenzeer. Bij het schilderen van het betreffende detail van *Gödel, Escher, Bach* is namelijk zodanig geworsteld met het ter plaatse ingewikkelde perspectief dat het stucwerk het bindmiddel niet langer verdragen heeft. Voor de zekerheid worden bij de inspectie ook de andere schilderingen in Atlas grondig bekeken, waarbij gelukkig vastgesteld kan worden dat ze er perfect uitzien - en de verwachting is dat dat ook zo zal blijven, want het bindmiddel heeft inmiddels enkele weken de tijd gehad om uit te harden. De restauratie van *Gödel, Escher, Bach* speelt zich nog in mei af en wordt op uiterst planmatige wijze uitgevoerd, afgaande op Frieling's precieze instructie:

- 1 De gehele schildering met de vingertoppen bestrijken omdat je op deze manier plekken waar de verfluid van de ondergrond is losgekomen maar die niet gebarsten en dus onzichtbaar zijn akoestisch kunt opsporen.
- 2 Al deze plekken markeren en vervolgens de loszittende delen met een dun flexibel paletmes losbreken en verwijderen.
- 3 De randen van de open plekken licht opschuren en vervolgens goed stofvrij maken.
- 4 De open plekken in de benodigde kleurlagen opnieuw opbouwen met Design-lasur, een KEIM verf die veel minder droogspanning genereert. Gedeeltelijk heb ik dat in transparante gesloten lagen en gedeeltelijk in arceringen in verschillende richtingen gedaan. Dat is een manier van werken die bij het restaureren van fresco's gebeurt en die de totaal-indruk herstelt terwijl van dichtbij duidelijk blijft



comes off the wall in places. It concerns the painted cover of *Gödel, Escher, Bach* on the second floor. As a result and in addition to the selection of book covers, the composition of teams of suitable painters and the painting operation that takes place on working days as well as in weekends, time must be found for a first restoration as well. Frieling brings in a technical specialist who is familiar with the chemical characteristics of the Keim technique used. According to Frieling, they jointly establish 'that an excess of water glass binding agent, which can build up a great deal of tension during drying and bonding, has detached the locally extremely thin top layer from the stucco'. The diagnosis is clear, as is the cause. Painting the relevant detail of *Gödel, Escher, Bach*, the painter struggled with the locally complicated perspective to the extent that the stucco no longer tolerated the binding agent. To be on the safe side, the other paintings in the Atlas Building are also examined in detail during the inspection, and fortunately it can be established that they look perfect - and it is expected that this will continue to be the case, as the binding agent has already had a few weeks to set. The restoration of *Gödel, Escher, Bach* will take place in May and will be carried out in an extremely systematic manner following Frieling's precise instructions:

- 1 Explore the entire painting by fingertip, because this way one can acoustically detect places in which the paint skin has

dat het om een restauratie gaat. Mijn manier van schilderen verdraagt eigenlijk geen herstel, vanwege de transparante kleurlagen en de altijd zichtbare verfstreek is dat eigenlijk niet mogelijk. Dat is naast een feitelijk, ook een artistiek uitgangspunt. In dit geval heb ik er dus voor gekozen om de restauratie op deze in mijn ogen eerbiedwaardige manier uit te voeren.

Schilderen is een ambacht, een geleerd ambacht nog wel, en datzelfde geldt blijkbaar voor de restauratieve ingrepen die er eventueel op volgen. Op dit ambacht wordt in het hedendaagse gesprek over kunst gewoonlijk minder de nadruk gelegd dan op de aard en de zeggingskracht van de voorstelling. Het fenomeen van de 'beleving' door de beschouwer naderhand, als het kunstwerk al ergens hangt of staat, domineert het uitgebreide repertoire aan vakkennis dat bij het maken aan bod komt. Maar waarom eigenlijk? Is het niet aanlokkelijk om het kunstbedrijf actiever tegemoet te treden dan het geval is in de gebruikelijke rol van afnemer, beschouwer en consument, die hooguit onderscheid weet te maken tussen 'mooi' en 'niet mooi'?

Van de weeromstuit dringt zich een anekdote op die opgetekend werd door de Romein Plinius in zijn tweeduizend jaar oude *Naturalis Historia* over de vermaarde Griekse schilder Apelles van Kos, levend in de vierde eeuw voor Christus. Deze Apelles scheen geobsedeerd te zijn door het vakmanschap dat nodig is voor het schilderen van de volmaakte lijn met een fijn penseel. Het was de prestatie op zichzelf die hem boeide, maar ook het effect ervan op de kijker; dus het was het hele bereik van de kunst dat hem bezighield. Plinius schrijft dat Apelles zijn schilderijen na voltooiing exposeerde "in een galerij zodat voorbijgangers ze konden zien. Zelf verstopte hij zich dan achter het schilderij en luisterde aandachtig naar de gesignaleerde gebreken in de overtuiging dat het volk zorgvuldiger oordeelde dan hijzelf. Het verhaal gaat dat een schoenmaker kritiek had op

detached from the surface even though it is not cracked and damaged, in which case the damage is invisible.

- 2 Mark all of these places and use a thin, flexible palette knife to loosen up and remove the detaching parts.
- 3 Gently sand the edges of the open places and ensure they are entirely free of dust.
- 4 Rebuild the open places using the required colour layers with Design-lasur, a KEIM paint that generates minimal drying stress. Use partly transparent, closed layers and partly hatching in different directions. This is a method that is used for the restoration of frescoes and that restores the overall impression of the work while, from up close, it is still clear that a restoration has taken place. My way of painting doesn't really tolerate restoration, the transparent layers of colour and the always visible brushstroke actually make it impossible. This is not only a factual, but also an artistic premise. In this case I have chosen to carry out the restoration in what I consider to be an honourable manner.

Painting is a craft, and a learned craft at that and the same apparently applies to any restorative interventions that may follow. Contemporary discussions of art place rather less emphasis on this craft than on the nature and expressiveness of the depiction. The retrospective phenomenon of the viewer experience,

# The Cobbler and his Last

## Bernard Colenbrander



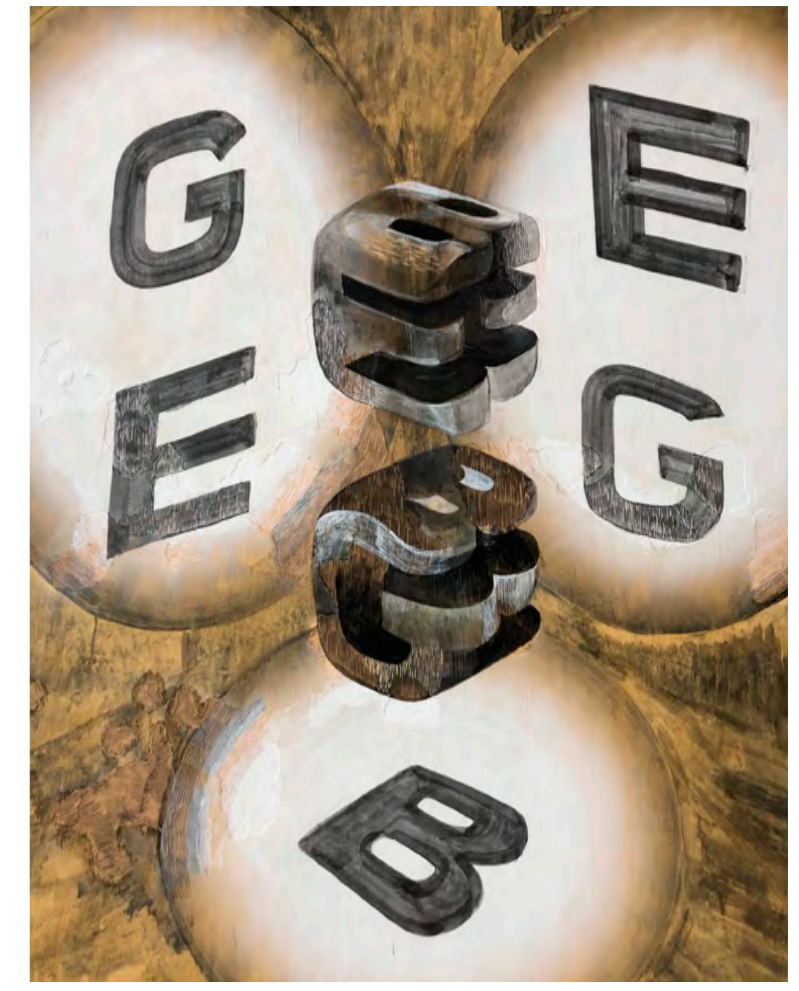


het feit dat hij aan de binnenkant van sandalen één oogje te weinig had geschilderd.' Nadat de man vertrokken is, gaat Apelles meteen aan de slag en voegt het ontbrekende oogje alsnog toe. Daarmee is het verhaal echter nog niet af, meldt Plinius. 'Dezelfde man maakte de volgende dag spottende opmerkingen over het been, overmoedig geworden omdat een correctie was aangebracht op grond van zijn kritiek een dag tevoren. Apelles liet daarop verontwaardigd van achter het schilderij zijn gezicht zien en verklaarde dat een schoenmaker in zijn oordeel niet hoger moest gaan dan de sandaal, een opmerking die ook spreekwoordelijk is geworden.'<sup>1</sup>

Het door Apelles nagestreefde hoge realiteitsgehalte was zeer veel later een inspiratie voor Johannes Swammerdam, toen deze zich in de Nederlandse Gouden Eeuw aan het reproduceren zette van wat hij had waargenomen door zijn microscoop. Swammerdam hield de schepping voor een kunstwerk van God, die de 'algevoogde Kunstenaar' was.<sup>2</sup> De Aristotelische autoriteit naast zich neer leggend dat de 'lagere' levensvormen zoals insecten het zonder innerlijke anatomie zouden stellen en daarom het bestuderen niet waard waren, gaf Swammerdam de uitkomsten weer van zijn diepgaande studie naar, nota bene, de anatomie van een *luis*. Hij zag er de 'Almaghtigen Vinger GODS' in, maar belangrijker in dit verband is dat hij de rijkdom van het waargenomen beeld ook wilde laten zien met tekenkundige middelen. Hij tekende met potlood en inkt en was daarin zeer vaardig, ofschoon hij in het zeventiende-eeuwse Amsterdam niet op een bekende picturale traditie terug kon vallen die geschikt was voor het precies registrerende handwerk.<sup>3</sup> Wel leefde hij, Swammerdam, in een tijd waarin kunst en wetenschap niet strikt van elkaar onderscheiden waren en elkaar veelvuldig overlaptten. Het was daarom niet vreemd om het ene te doen en ook weet te hebben van het andere. Daarvan was blijkbaar ook zijn vader doordrongen, die apotheker was. De bijbehorende nering trok in de vroeg-moderne tijd zowel de

belangstelling van medici, voor hun geneesmiddelen, als van schilders op zoek naar grondstoffen voor hun verf. De oudere Swammerdam was ook bekend vanwege zijn omvangrijke, associatief geordende verzameling *curiosa*, waarin net zo goed plaats was voor *artificialia* als voor *naturalia*. Zijn zoon zou later een verzameling aanleggen waarin het accent op het afwijkende en exotische verschoof naar het gewone, passend in navolgbare, door geleerde reductie gevormde patronen. Dat hing samen met zijn aanvaarding van het mechanistische denkmodel van Descartes, waarin het lichaam door ging voor een machine, waarvan de werking logisch kon worden begrepen. Om nu het werk van de 'goddelijke architect' inzichtelijk te maken, stelde Swammerdam zijn tekenaarsvaardigheden volledig in dienst van een wetenschappelijke methodiek, strevend naar uiterste precieze weergave 'naar het leven'. Op dat beginsel kan ook drieëneuhalf eeuw later weinig worden afgedongen. Het tekenen was voor hem een eerste stap in het cognitieve proces, het legde bovendien de uitkomsten van het onderzoek vast, zoals ze eerder waargenomen waren door de microscoop en, ten slotte, diende de tekening als gedateerd bewijsstuk.<sup>4</sup>

In de innigheid van de onderlinge verstandhouding, bij uitstek gedemonstreerd in Swammerdams postuum uitgegeven *Bybel der Nature*, hebben kunst en wetenschap sederdien echter niet altijd geglorieerd. Weliswaar kende het in de zestiende eeuw in Leiden ingevoerde universitaire model een karakteristiek Noord-Europees samengaan van exacte en meer literaire vakgebieden in de filosofische faculteit, er zijn geen diepgaande hybride tradities door ontstaan waarvan het effect door heeft kunnen werken tot in de moderne, laatmoderne en postmoderne tijd.<sup>5</sup> Veeleer is in de loop der tijd steeds opnieuw spanning opgebouwd tussen enerzijds wat als 'feitelijke inhoud' kan worden omschreven en anderzijds de 'beeldende vorm' waarin de inhoud van het wetenschappelijke werk terechtkomt.



Gerestaureerd  
Restored

Verwijdering van losse delen  
Removal of detached parts



Open plekken opnieuw opgebouwd  
Open places rebuilt



more discerning of the two. It was under these circumstances, they say, that he was censured by a shoemaker for having represented the shoes with one eyelet too few.' Once the man has left, Apelles immediately sets to work and adds the missing eyelet. But that is not the end of the story, as Pliny reports. 'The next day, the shoemaker, quite proud at seeing the former error corrected, thanks to his advice, began to criticize the leg; upon which Apelles, full of indignation, popped his head out, and reminded him that a shoemaker should give no opinion beyond the shoes, a piece of advice that has become a proverbial saying.'<sup>1</sup>

Very much later, in the Dutch Golden Age, the high degree of realism Apelles had aspired to in turn became an inspiration to Johannes Swammerdam when he began to reproduce the things he observed through his microscope. Swammerdam believed the creation to be a work of art by God, who was the 'all-seeing artist'.<sup>2</sup> Ignoring the Aristotelian dogma that 'lower' life forms such as insects are without an inner anatomy and therefore not worth studying, Swammerdam presented the results of an in-depth study of the anatomy of, of all creatures, a louse. He recognized the 'hand of an omnipotent God' in it, but what is more important in this context is that he used drawing to communicate the richness of what he observed. He drew with pencil and ink and very skilfully at that, although seventeenth-century Amsterdam did not provide him with a notable pictorial

tradition that suited these precise hand drawings.<sup>3</sup> However he, Swammerdam, did live in a time in which art and science were not strictly separated and frequently overlapped. It was therefore not strange to do one thing and to know of the other. Apparently his father, who was a pharmacist, had been convinced of this as well. In the early modern era, the corresponding trade attracted the interest of doctors, for their medicines, as well as of painters in search of raw materials for their paint. Swammerdam the elder was also known for his extensive, associatively ordered collection of curiosities, in which there was as much room for *artificialia* as for *naturalia*. His son would later build up a collection in which the emphasis shifted from the deviant and exotic to the ordinary that fit into imitable patterns formed by learned reduction. This was due to his acceptance of Descartes' mechanistic paradigm, in which the body was compared to a machine the operation of which could be understood logically. In order to make the work of the 'divine architect' understandable, Swammerdam put his drawing skills entirely at the service of scientific methodology, striving for extremely precise representations 'from life'. Three and a half centuries later, little can be detracted from this principle. To him, drawing was a first step in the cognitive process, which furthermore went to record the results of the research as they had previously been observed by the microscope; finally, the drawing served as dated evidence.<sup>4</sup>

However, art and science have not always glorified in the intimacy of mutual understanding, as demonstrated in Swammerdam's posthumously published *Bybel der Nature*. Although the university model introduced in Leiden in the sixteenth century advocated a characteristically Northern European merger of exact and more literary disciplines in its philosophical faculty, it did not kick-start any profound hybrid traditions the effect of which could have continued into modern, late modern and postmodern times.<sup>5</sup> Rather, new tensions continued to build up over the course

of time, between what can be described as 'factual content' on the one hand and the 'visual form' in which the content of scientific work ends up on the other.

Against this background, the selection of 17 painted book covers for Atlas is illustrative of a graphic interpretation of the content of the books in question that is, understandably, more arbitrary than causally derivative. Quite associatively, the graphic design affects the submitted content and converts it into a repertoire of visual means and colours. Sometimes, as with

which takes place when the work of art is already mounted or erected somewhere, drowns out the extensive repertoire of professional knowledge that is used in its making. But why is that? Is there no appeal in approaching the art business more actively than the buyer, viewer and consumer who can at most distinguish between 'beautiful' and 'not beautiful' usually does?

Inadvertently, in his 2,000-year-old *Naturalis Historia*, the Roman Pliny recorded an anecdote about the famous Greek painter Apelles of Kos, who lived in the fourth century BC. This

Apelles was apparently obsessed with the craftsmanship needed to paint the perfect line with a fine brush. It was not only the achievement itself that fascinated him, but also its effect on the viewer: the entire range of art interested him. Pliny writes that after completing them, Apelles exhibited his paintings 'to the view of the passers-by in some exposed place; while he himself, concealed behind the picture, would listen to the criticisms that were passed upon it; it being his opinion that the judgment of the public was preferable to his own, as being the



Met deze achtergrond is de selectie van zeventien geschilderde boekomslagen in Atlas illustratief voor een grafische interpretatie van de inhoud van de betreffende boeken die begrijpelijkerwijs eerder willekeurig is dan een causale afgeleide. Op een associatieve manier 'doet' het grafisch ontwerp iets met de voorgelegde inhoud en zet het om in een repertoire van beeldmiddelen en kleuren. Soms, zoals bij het boekomslag van Foucault, is er een figuratief beeld dat direct lijkt in te spelen op de titel van het boek. In een ander geval, zoals bij het boek met de Feynman-lezingen, wordt volstaan met visuele amok, alleen maar om de onmiddellijke aandacht te trekken in de boekwinkel. In nog weer een ander geval, namelijk bij het boekomslag van Madelon Vriesendorp voor Rem Koolhaas, biedt het beeld een rijk geschakeerde transpositie van de inhoud die de lezer te wachten staat.

Apelles verweet de schoenmaker dat hij zich niet moest bemoeien met zaken die hem niet aangingen: voor hem waren de sandalen, maar dat hield nog niet in dat hij het recht had zich de geschilderde versie ervan toe te eigenen, laat staan dat het hem vrij stond zich in te laten met het been waar de sandaal aan vast was gegord. Op zichzelf was dit een kraakhelder onderscheid tussen twee magisteria, tussen enerzijds de leest van de schoenmaker en anderzijds de ezel van de schilder. Omgezet naar een academische realiteit betekent het dat wetenschap wetenschap moet zijn en kunst iets anders. Zo heeft de onderlinge verstandhouding zich inderdaad rug aan rug ontwikkeld, gedurende de diverse stadia van moderniteit. Maar is specialiseren en nog eens specialiseren van expertise werkelijk de enige denkbare ontwikkelingsrichting? Misschien betekent het iets, dat Apelles aanvankelijk wel degelijk toegaf aan de verleiding om een extra oogje bij te schilderen in de sandaal, om zo het realiteitsgehalte van zijn voorstelling aan te zetten. Is het niet als een meer dan tweeduizend jaar overspannende aansporing aan te merken van de oude Griek om het vergelijk na te streven tussen het feitelijke tafereel dat zich voordoet in de

concrete werkelijkheid en de kunstmatige verwerking ervan tot een artistiek beeld? Ook methodisch kan daar aanleiding toe zijn. Wordt in het wetenschappelijke onderzoek niet net zo zwaar geleund op de intuïtieve inval die een begeerde oplossing binnen bereik brengt als dat het geval is in de beeldende kunst? Gaat het niet in beide gevallen om een articulatie van wat door verbeelding in flarden tot ons komt, als we al eens geluk hebben? Het is daarom aannemelijk dat zowel wetenschappers als kunstenaars zich kunnen herkennen in een opmerkelijk gedicht van Emily Dickinson dat hier in gepaste haperingen aan raakt:<sup>6</sup>

*A thought went up my mind today –  
That I have had before –  
But did not finish – some way back –  
I could not fix the year –*

*Nor where it went – nor why it came  
The second time to me –  
Nor definitely, what it was –  
Have I the Art to say –*

*But somewhere – in my Soul – I know –  
I've met the Thing before –  
It just reminded me – 't was all –  
And came my way no more –*

the cover of Foucault's book, there is a figurative image that seems to respond directly to the title of the book. In another case, such as the book of Feynman lectures, visual amok is all there is, just to attract immediate attention in the bookshop. In yet another case, namely Madelon Vriesendorp's book cover for Rem Koolhaas, the image offers a richly varied transposition of the content that awaits the reader inside.

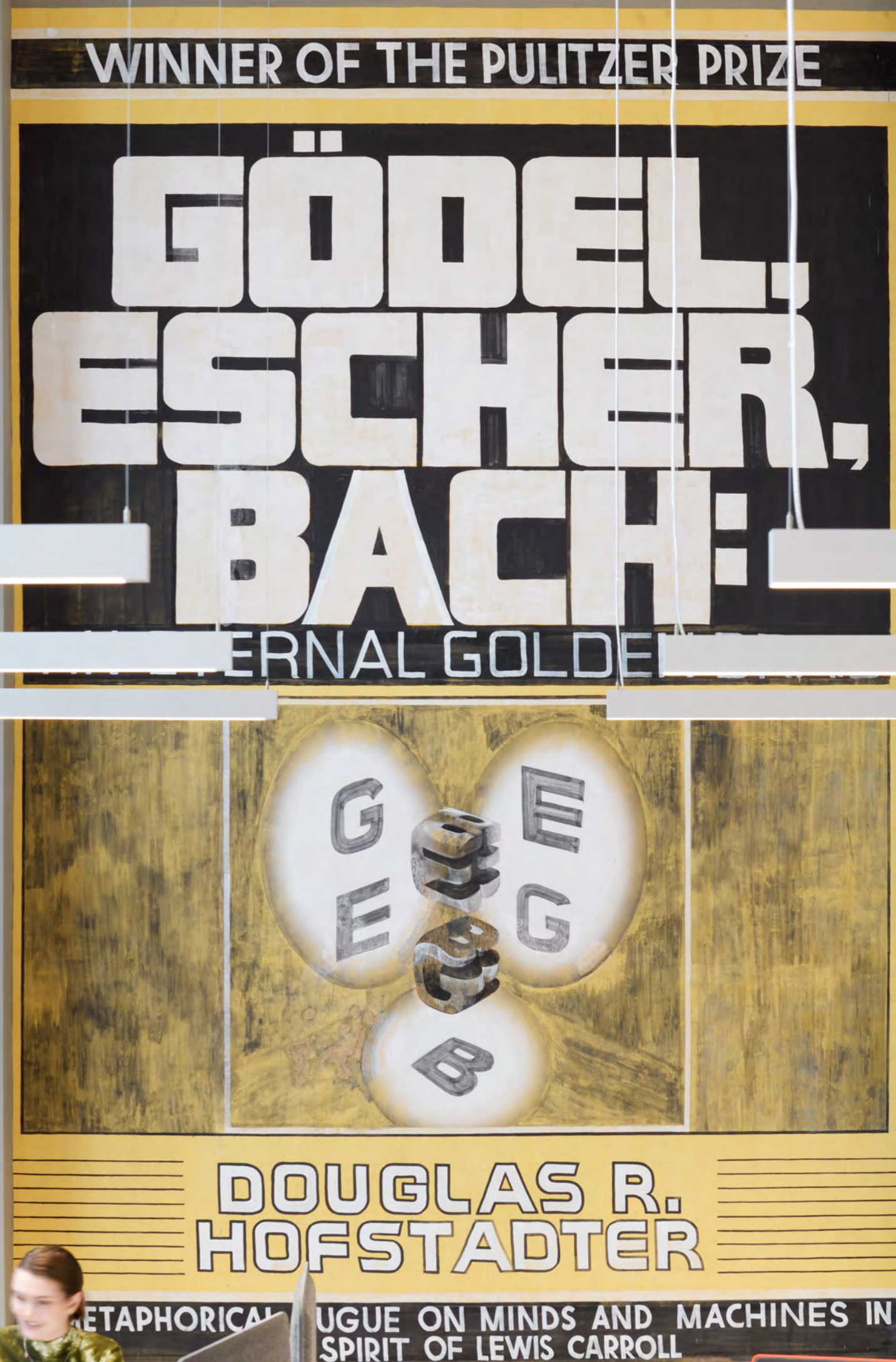
Apelles told the cobbler to stick to his last, to not interfere in matters that did not concern him. He knew about sandals, yes, but that did not mean that he had the right to appropriate the painted version of them, let alone to interfere with the leg to which the sandal was strapped. In itself the distinction between two *magisteria*, between the shoemakers' last on the one hand and the painter's easel on the other, was crystal clear. Transposed into an academic reality, it follows that science must be science and art must be something else. Their mutual relationship has indeed developed back-to-back during the various stages of modernity. But is the specialization upon specialization of expertise really the only conceivable development direction? Maybe the fact that Apelles did initially give in to the temptation to paint an extra eyelet on the sandal to stress the realism of his representation means something after all. Can we not regard it as an ancient Greek's 2,000-year-old incentive to strive for agreement between an actual scene that takes place in concrete

reality and its artificial processing into an artistic image? Methodologically, there may be reason to do so as well. After all, scientific research relies as heavily on intuitive brain waves that bring coveted solutions within reach as do the visual arts. In both cases, the articulation of what comes to us through imagination in shreds, if we are lucky, is pivotal. It is therefore likely that both scientists and artists can identify with a remarkable poem by Emily Dickinson that touches on this subject in an appropriately halting way:<sup>6</sup>

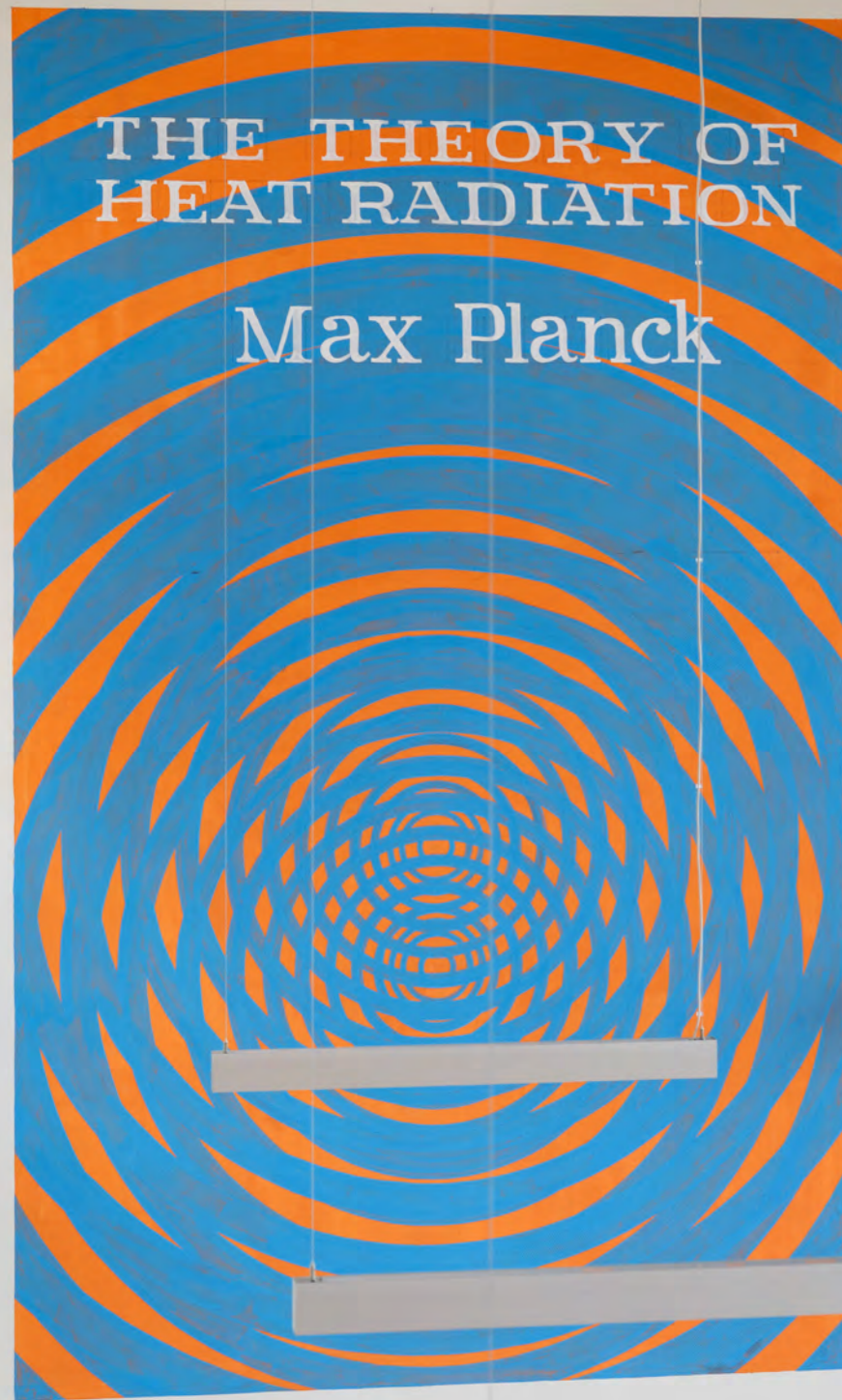
*A thought went up my mind today –  
That I have had before –  
But did not finish – some way back –  
I could not fix the year –*

*Nor where it went – nor why it came  
The second time to me –  
Nor definitely, what it was –  
Have I the Art to say –*

*But somewhere – in my Soul – I know –  
I've met the Thing before –  
It just reminded me – 't was all –  
And came my way no more –*







The Concise  
**TOWNSCAPE**  
Gordon Cullen

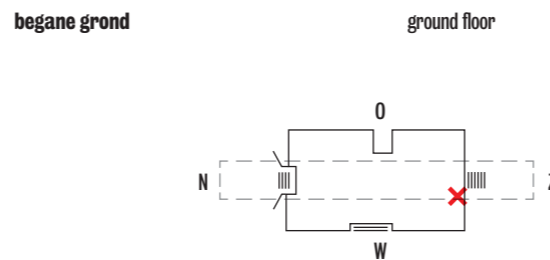
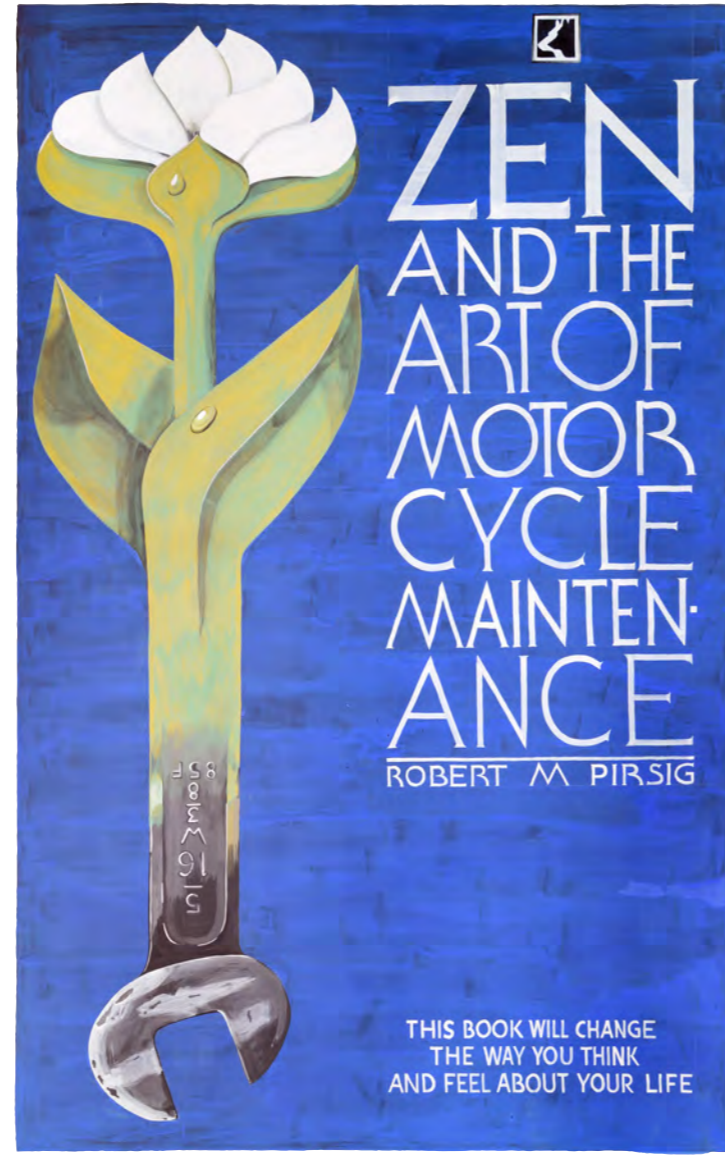




# 16

# covers

# + 1

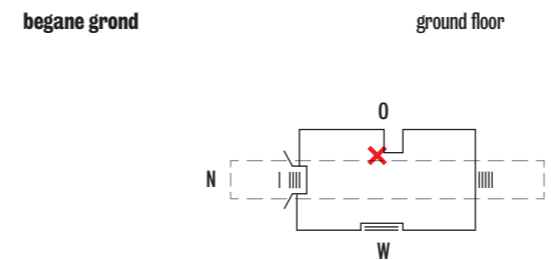


Robert M. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*

Populair cultboek uit 1974. In deze roman dient een motorreis door de USA als kapstok voor bespiegelingen van de auteur, opgeleid als biochemicus en filosoof, over de interactie tussen mens en machine en over de relatie tussen westerse en oosterse cultuur.

Robert M. Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*

In this popular cult book from 1974 a motorcycle trip through the USA serves as a steppingstone for the reflections of the author, who trained as a biochemist and philosopher, on the interaction between man and machine and on the relationship between Western and Eastern culture.

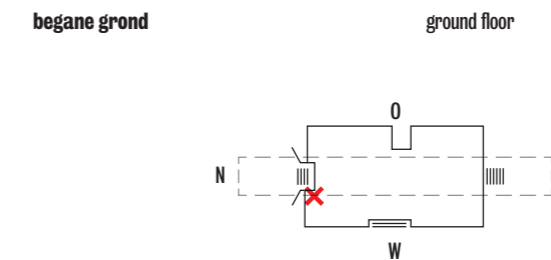


Rem Koolhaas, *Delirious New York*

Rem Koolhaas presenteert in zijn eerste boek, uit 1978, een retroactief manifest voor Manhattan, scherp stellend op de sensaties van het leven in de metropool. Madelon Vriesendorp illustreert de theorie met indringende beelden, waar onder op het omslag *Flagrant Délit*.

Rem Koolhaas, *Delirious New York*

The architect's first book, from 1978, presents a retroactive manifesto for Manhattan that focuses on the sensations of life in the metropolis. Madelon Vriesendorp illustrates the theory with penetrating images including, on the cover, *Flagrant Délit*.

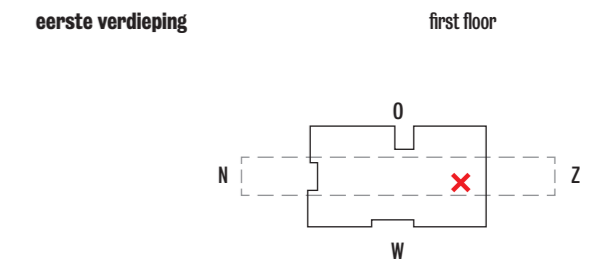


Chemie

Tsjechisch schoolboek uit 1966.

Chemie

Czech textbook on Chemistry dating from 1966.



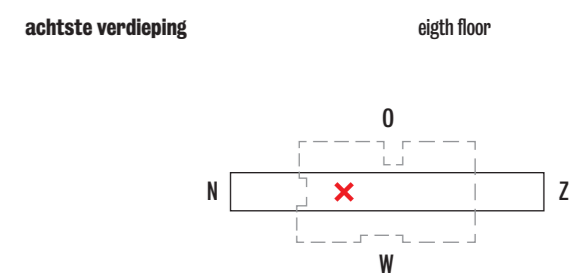
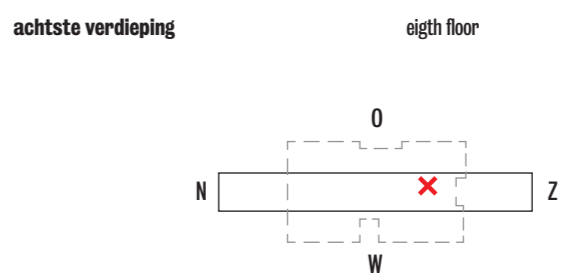
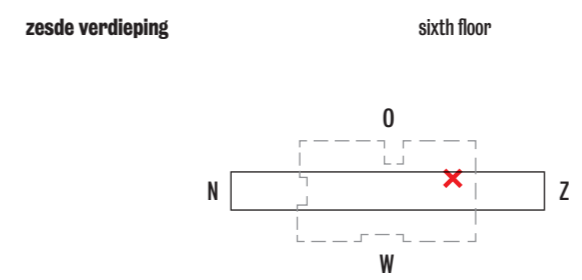
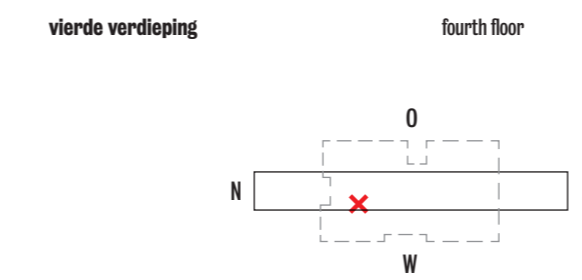
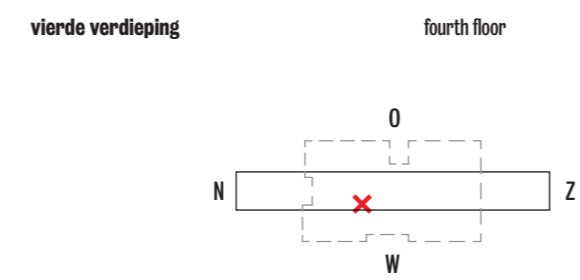
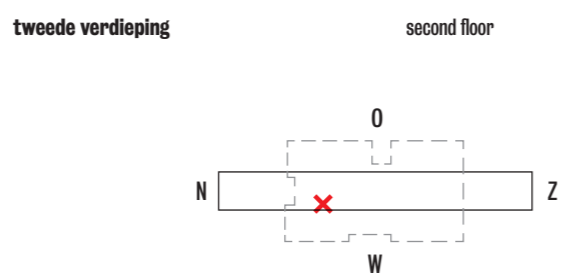
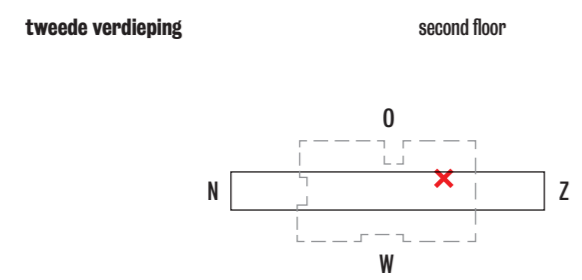
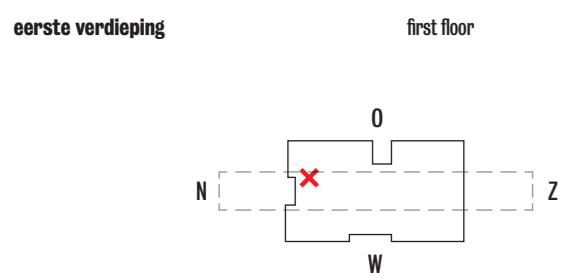
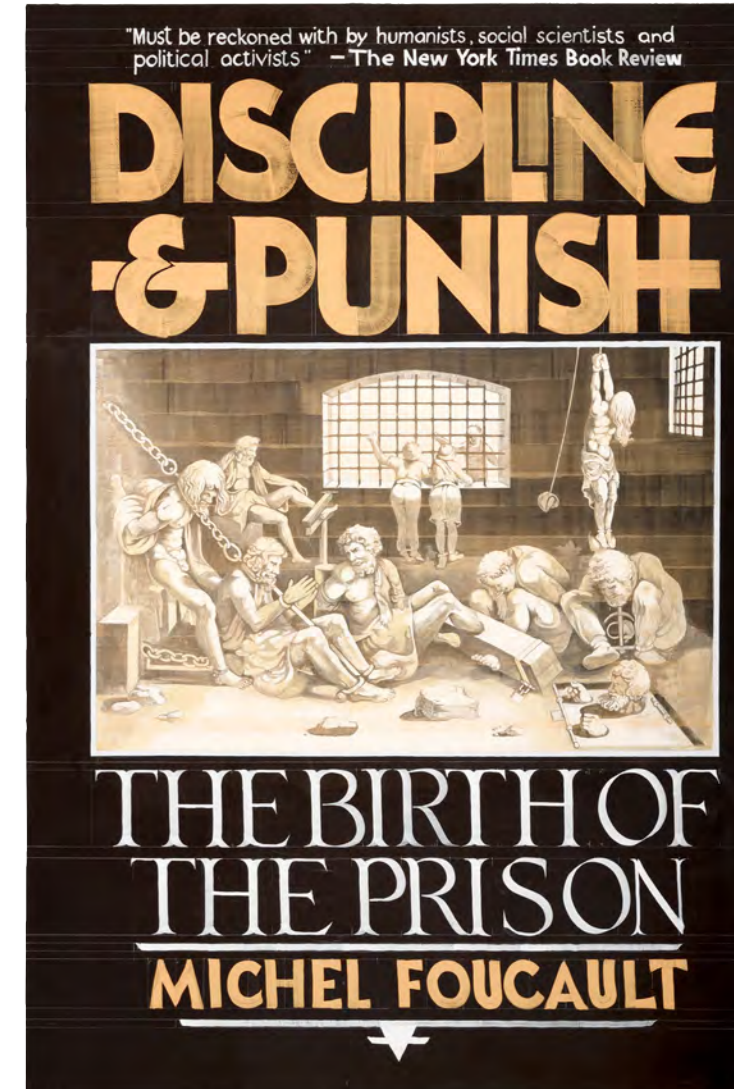
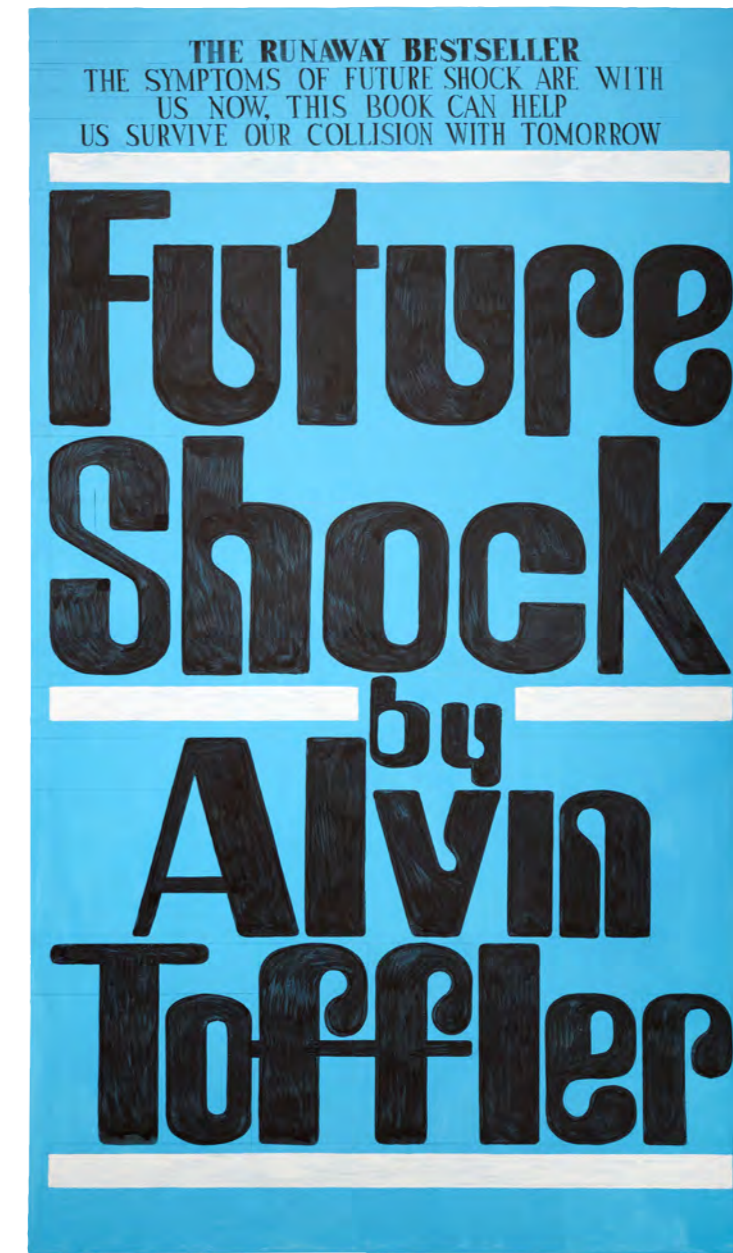
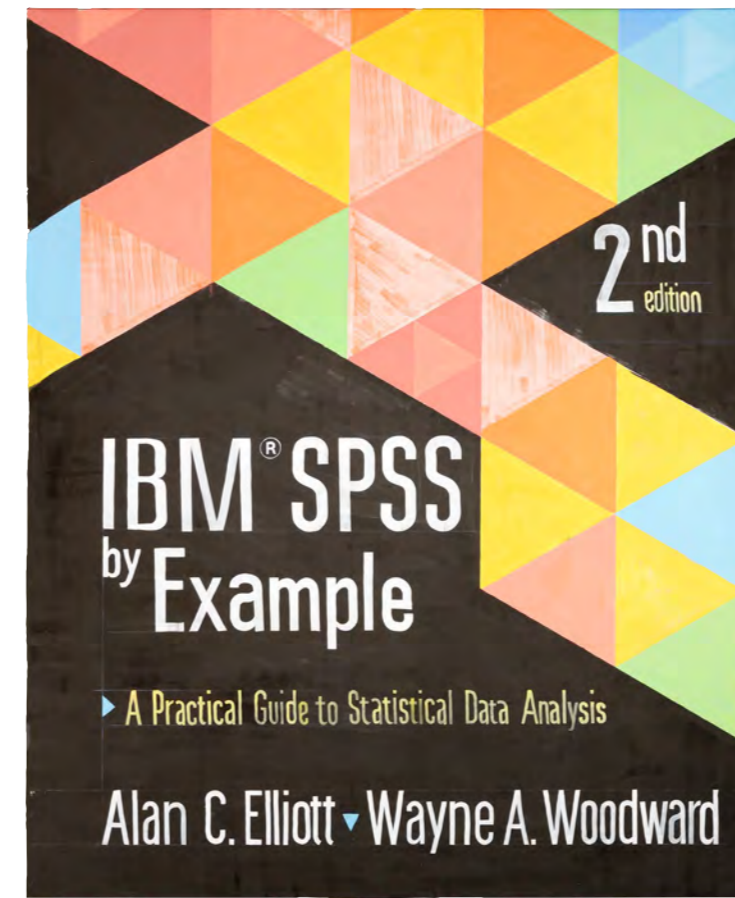
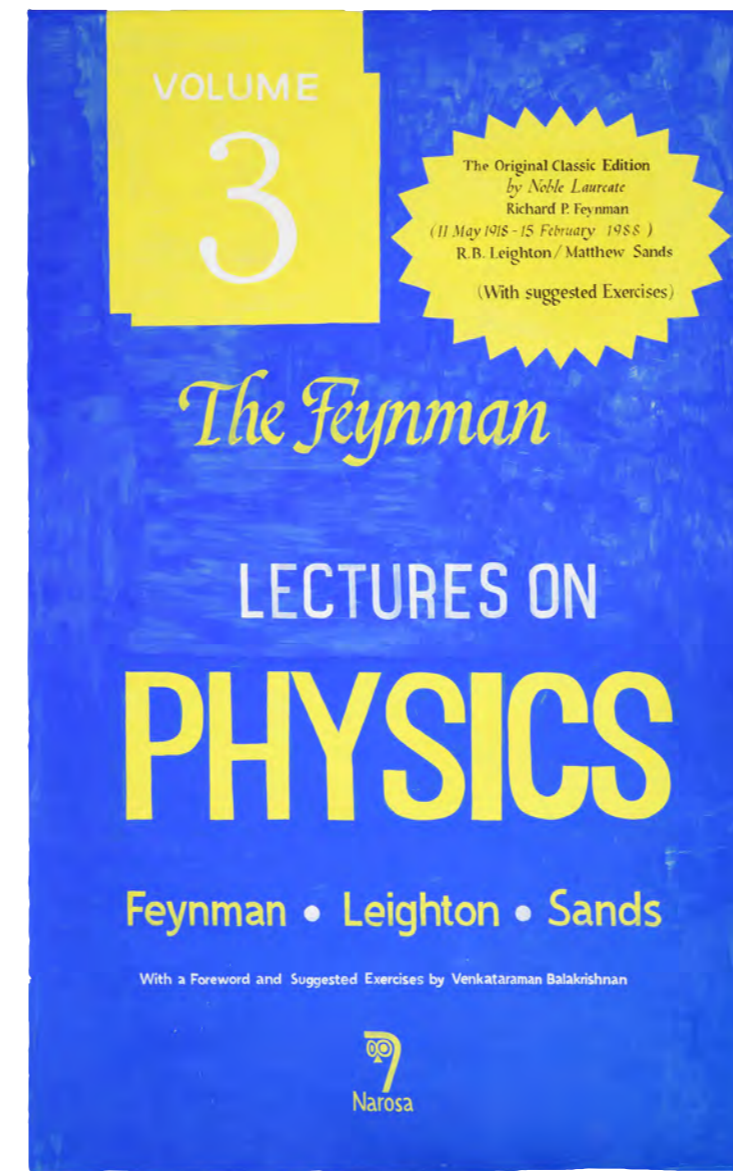
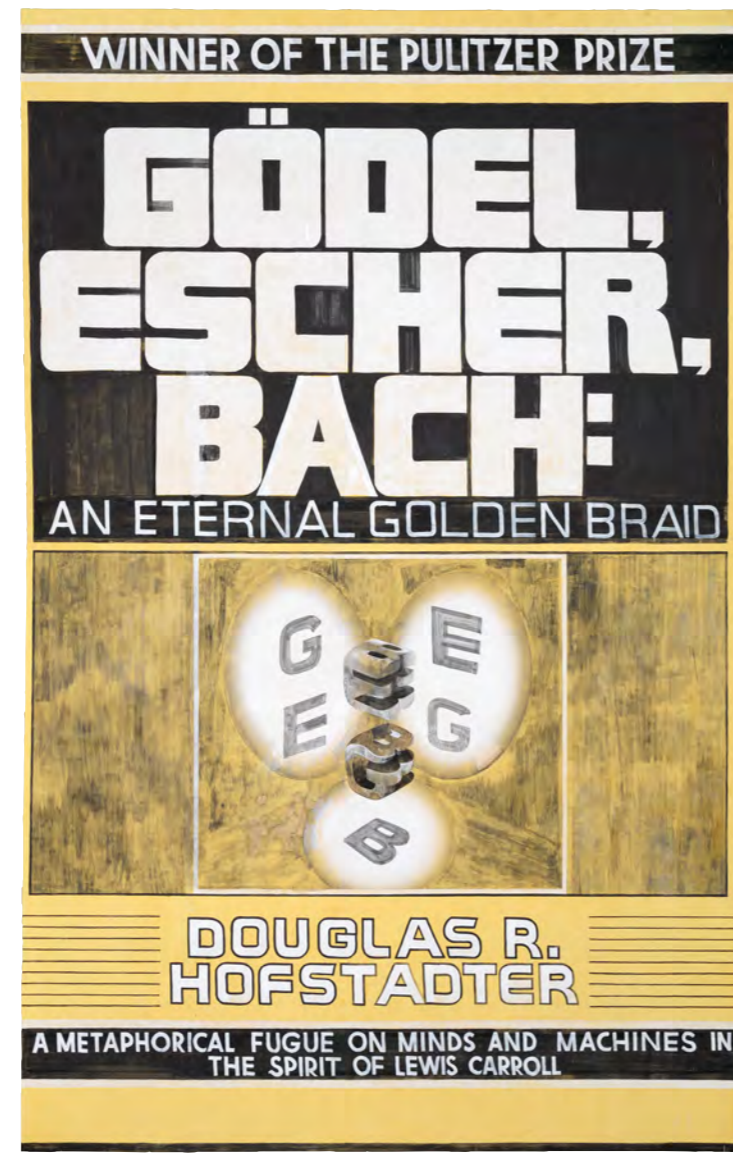
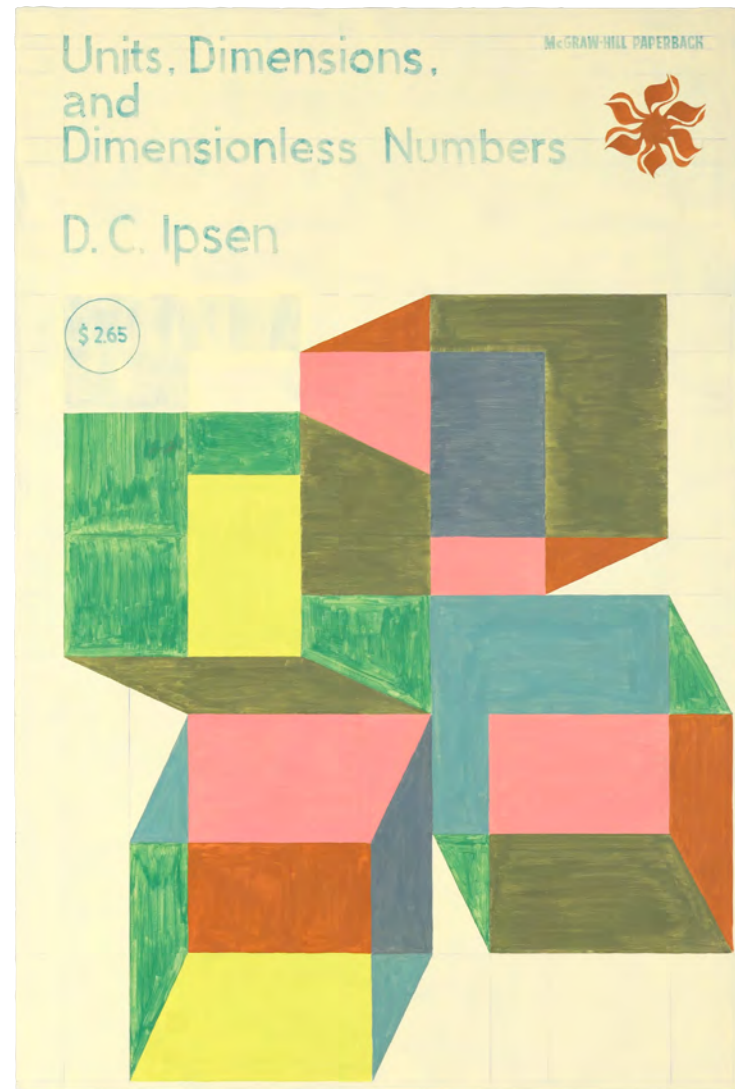
Forum

Vanaf de late jaren vijftig was het architectuurtijdschrift *Forum* een tijd lang de spreekbuis van een geëngageerde architectengeneratie aangevoerd door Aldo van Eyck. Het blad is ook bekend om zijn zorgvuldige grafische vormgeving, verzorgd door Jurriaan Schrofer.

Forum

In the late 1950s, architecture magazine *Forum* was the mouthpiece of a committed generation of architects led, for some time, by Aldo van Eyck. The magazine was also known for its meticulous graphic design, by Jurriaan Schrofer.





**D.C.Ipsen, Units, Dimensions and Dimensionless Numbers**  
 Klassiek wiskunde-handboek uit 1960, waarin uiteengezet wordt hoe fysieke fenomenen omgezet kunnen worden in mathematische patronen

**Das Elektron, Elektro und radiotechnische Monatshefte**  
 Populair Oostenrijks technisch tijdschrift, verschenen tussen 1946 en 1977.

**Douglas R. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach**  
 Populair wetenschappelijk cultboek van de Amerikaanse fysicus en kenniswetenschapper Douglas Hofstadter uit 1979, waarin hij aan de hand van wiskunde, logica, natuurkunde en kunst thema's aansnijdt als kunstmatige intelligentie en de betekenis van betekenis.

**Giorgio Caviglia, The Design of Heuristic Practice**  
 Proefschrift uit 2013, verdedigd aan de Politecnico di Milano, waarin getracht wordt ontwerpcompetenties toe te passen op de geesteswetenschappen.

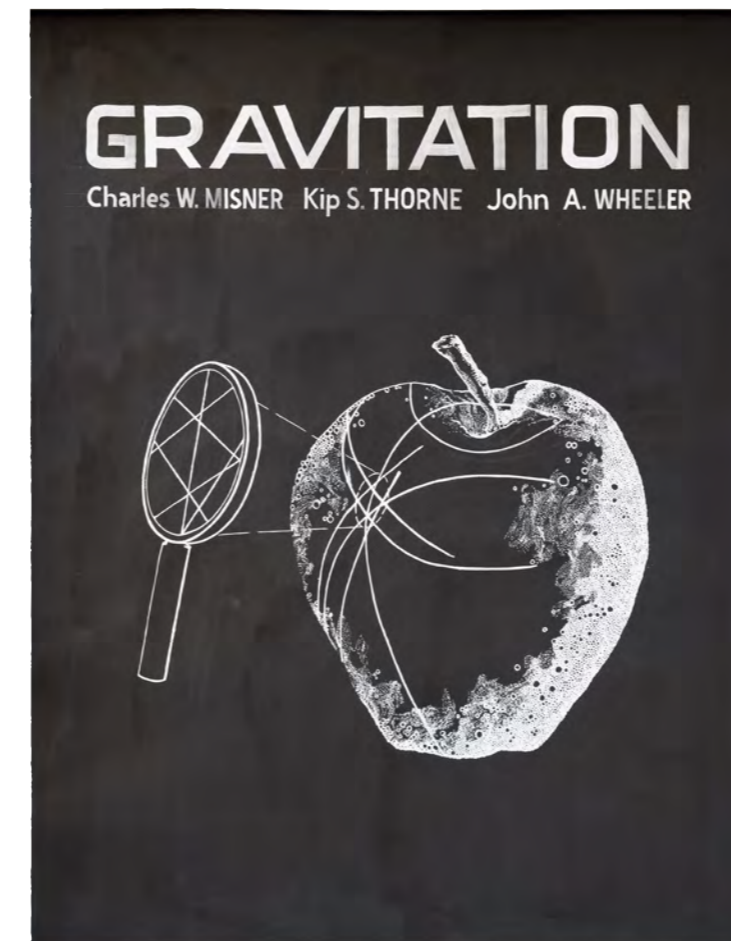
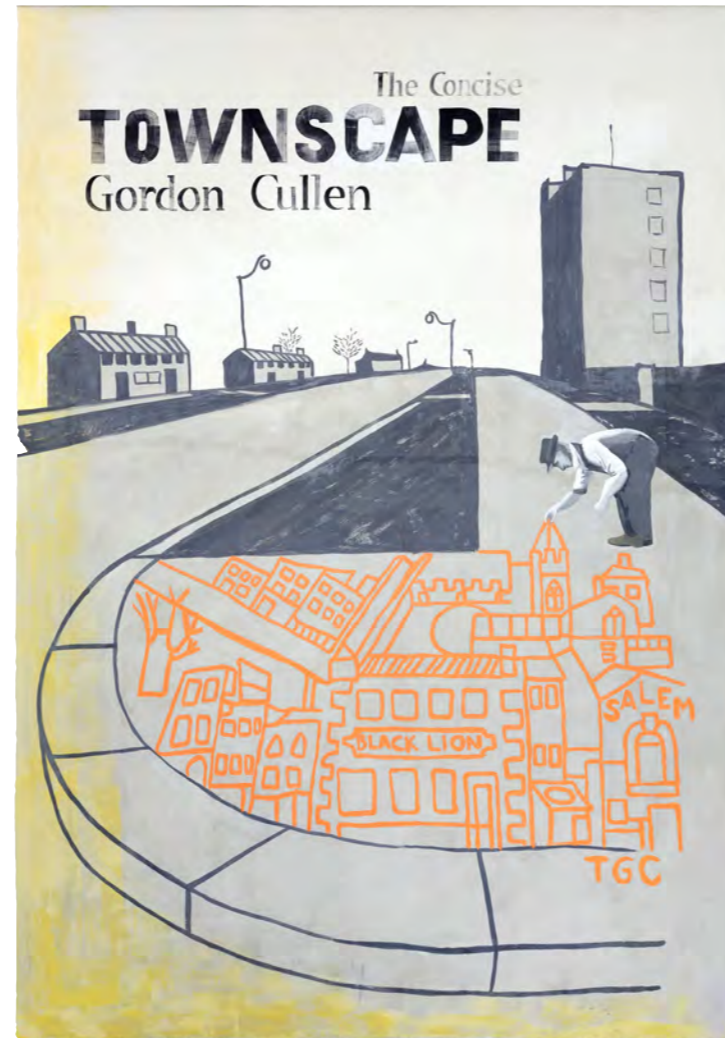
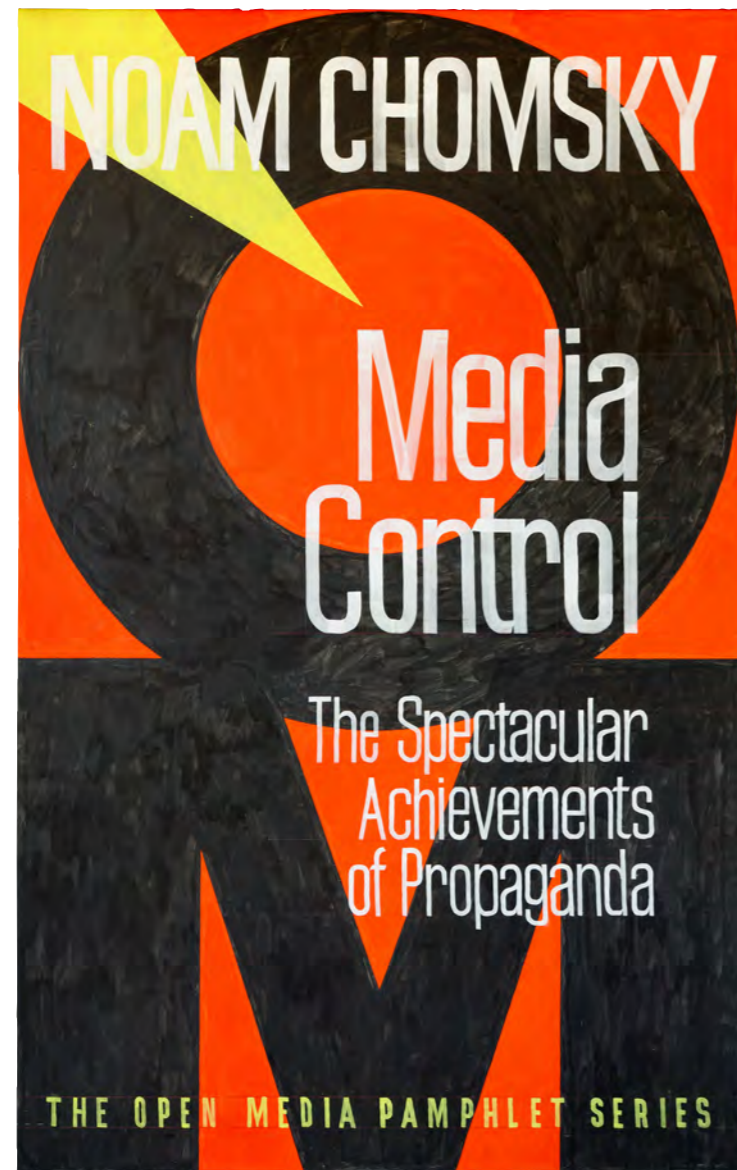
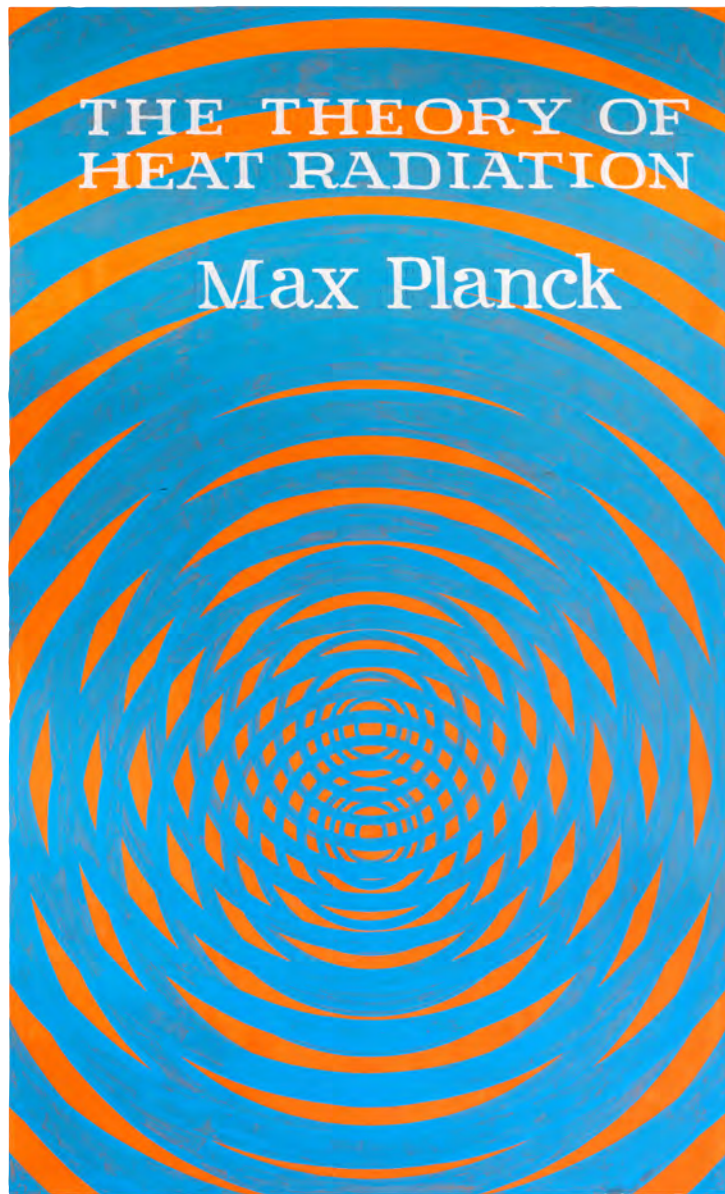
**Richard Feynman, The Feynman Lectures on Physics**  
 The Feynman Lectures on Physics (1963) is een klassiek natuurkunde-handboek. Het is gebaseerd op de colleges die deze Nobelprijswinnaar in de jaren 1961-1963 verzorgde aan het Californian Institute of Technology.

**Alan C. Elliott, IBM SPSS by Example**  
 De cryptische titel dekt de lading van een studie uit 2006, gericht op de toepassing van statistische data op besluitvormingsprocessen in uiteenlopende vakgebieden.

**Alvin Toffler, Future Shock**  
 Future Shock is een populair boek van de futurist Alvin Toffler, gewijd aan de psychologische opwindende individuele personen en samenlevingen ondergaan ten gevolge van drastische veranderingen van hun leefomstandigheden.

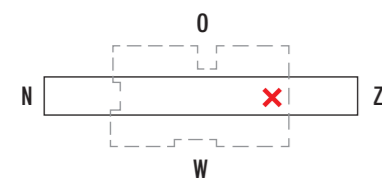
**Michel Foucault, Discipline and Punish: The Birth of the Prison**  
 Engelse editie van Surveiller et punir (1975) van de Franse structuralistische filosoof Michel Foucault, waarin aan de hand van het fenomeen van de gevangenis de ontwikkelingen in het Westerse rechtssysteem gedetermineerd worden.





tiende verdieping

tenth floor



**Max Planck, *The Theory of Heat Radiation***

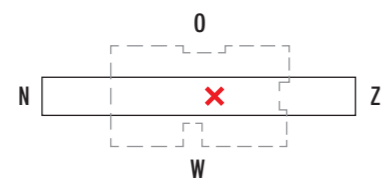
**Herdruk (1959) van dit klassieke werk uit 1914 van fysisus en Nobelprijswinnaar Max Planck, waarin hij theoretisch en experimenteel onderzoek aan elektromagnetische straling koppelt.**

Max Planck, *The Theory of Heat Radiation*

This reprint (1959) of the translation of physicist and Nobel Laureate Max Planck's 1914 classic combines the theory of electromagnetic radiation with experimental results.

tiende verdieping

tenth floor



**Noam Chomsky, *Media Control. The Spectacular Achievements of Propaganda***

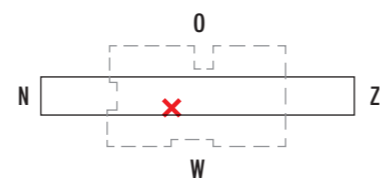
**De taalwetenschapper Noam Chomsky houdt in deze studie uit 1991 de politieke ambitie tegen het licht om de publieke opinie van hogerhand te willen controleren, met behulp van communicatie of regelrechte propaganda.**

Noam Chomsky, *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*

In this 1991 study, linguist Noam Chomsky examines the political ambition to control public opinion from above, using communication or outright propaganda.

tiende verdieping

tenth floor



**Gordon Cullen, *Townscape***

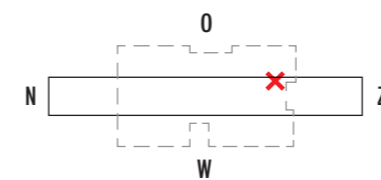
**Gordon Cullen stelt in *Townscape* (1959) de stad voor als een onderzoeksdomein waarin de invloed van de stedelijke elementen op de menselijke ervaring centraal staat.**

Gordon Cullen, *Townscape*

In *Townscape* (1959), Gordon Cullen depicts the city as a research domain that focusses on the influence of urban elements on human experience.

elfde verdieping

eleventh floor



**Charles M. Wisner et al, *Gravitation***

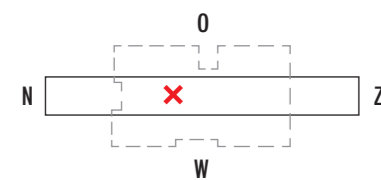
**Klassiek natuurkunde-handboek uit 1973 dat de relativiteitstheorie van Einstein op een inzichtelijke manier uiteen zet.**

Charles M. Wisner et al., *Gravitation*

This classic physics manual from 1973 explains the ins and outs of Einstein's theory of special relativity.

zevende verdieping

seventh floor



**Mullard, *Databook 1962/1963***

**Het Britse bedrijf Mullard produceerde buizen voor Philips en gaf ieder jaar een catalogus uit met de leverbare componenten. Het omslag van deze aflevering uit 1962-63 werd zoals gewoonlijk ontworpen door Pieter Huveneers.**

Mullard, *Databook 1962/1963*

????????????????????



Giorgio Caviglia  
The Design  
of Heuristic Practices  
Rethinking Communication Design  
in the Digital Humanities



Politecnico di Milano  
Dipartimento di Design  
Dottorato di Ricerca in Design  
XXV Ciclo  
March 2013

Units, Dimensions,  
and  
Dimensionless Numbers

McGraw-Hill PAPERBACK



D. C. Ipsen

\$ 265





# Chomsky en Foucault, filosofen aan de muur

Joep Huiskamp

In het hedendaagse academische landschap van papierloze kantoor-tuinen en flexibele studieplekken stuit de bezoeker op de achtste en tiende verdieping van TU/e gebouw Atlas op twee denkers die hun sporen nalieten in het intellectuele debat van de vorige eeuw. Iets preciezer: die bezoeker treft er aan de wand de door Gijs Frieling in 2019 geschilderde covers van twee door deze filosofen geschreven boeken.

Op verdieping 8 vinden we Michel Foucault's *Discipline and Punishment* en twee verdiepingen hoger vult *Media Control* van Noam Chomsky een hele wand. *Bien étonnés de se trouver ensemble?* Niet noodzakelijk, want opmerkelijk genoeg vormt de TU/e een *linking pin* tussen deze twee heel verschillende filosofen. Welk verhaal valt er te vertellen over dit tweetal en hun afgebeelde boeken en wat is die link met de Technische Universiteit Eindhoven?

Michel Foucault (1926-1984), opgegroeid in een burgerlijk katholiek milieu, geldt als een typisch Franse, eigenzinnige denker met intellectuele wortels in het structuralisme en een grote interesse voor de geschiedenis van de sociale wetenschappen. Van dat structuralisme zong hij zich overigens later los. Een van zijn bekendste werken is *Les mots et les choses*, een archeologie van de sociale wetenschappen uit 1966. Later beet hij zich als post-modernistische, kritische intellectueel vast in de verbanden tussen macht, kennis en vrijheid en in de geschiedenis van de waanzin en van de seksualiteit. Hij was hoogleraar Geschiedenis der denk-systemen aan het *Collège de France* en is, zo meldt de Franse Wikipedia, een van de eerste Franse publieke persoonlijkheden van wie bekend werd gemaakt dat hij aan aids overleed.

Noam Chomsky (1928) komt uit een intellectueel, links georiënteerd Joods gezin in Philadelphia en manifesteerde zich in de jaren vijftig en zestig vooral als taalkundige. Hij is grondlegger van de transformationeel generatieve grammatica. Kern van het paradigma van die stroming in de linguïstiek: het menselijk brein heeft een



# Chomsky and Foucault, philosophers on the wall

Joep Huiskamp

Exploring today's academic landscape of paper-less open-plan offices and flexible study areas, visitors to the eighth and tenth floors of the TU/e's Atlas building come across two thinkers that have left their marks on the intellectual debate of the last century. They happen upon, more specifically, the covers of two of the books written by these philosophers, painted on the walls by Gijs Frieling in 2019.

On the eighth floor is the cover of Michel Foucault's *Discipline and Punish*; two floors up, the cover of Noam Chomsky's *Media Control* fills an entire wall. *Bien étonnés de se trouver ensemble?* Not necessarily surprising because remarkably, the TU/e is the linking pin between these two very different thinkers.

What is the story of these two men and the book covers depicted and what links them to Eindhoven University of Technology?

Michel Foucault (1926-1984), who grew up in a bourgeois catholic environment, is regarded as a typically French, idiosyncratic thinker with intellectual roots in structuralism and a great interest in the history of the social sciences – later, he would distance himself from structuralism. One of his most famous works is *Les mots et les choses (The Order of Things)* 'an archeology of the social sciences' from 1966. A postmodern, critical intellectual, he later sunk his teeth into the connections between power, knowledge and freedom and the history of

madness and sexuality. He lectured the history of systems of thought at the Collège de France and was, according to the French Wikipedia, one of the first French public figures publicly known to have died of AIDS.

Noam Chomsky (1928) comes from an intellectual, left-wing Jewish family in Philadelphia and, in the 1950s and 1960s, mainly manifested himself as a linguist. He is the founder of the transformational-generative grammar. The paradigm at the heart of this linguistic movement is that the human brain has an innate capacity to produce language. Later on, he developed into a multi-issue philosopher and he grew into a critic of the Western establishment (he is to this day).

aangeboren capaciteit om taal voort te brengen. Later ontpopte hij zich vooral als brede filosoof en groeide hij uit tot een (nog steeds actieve) criticaster van het westerse establishment. Het Britse blad *Prospect* organiseerde in 2005 een populariteitspoll onder zijn lezers, die konden kiezen uit een lijst van honderd invloedrijke intellectuelen. Chomsky eindigde onverwacht op nummer één.

Beide denkers mengden zich in de jaren zestig nadrukkelijk in het politieke debat. Chomsky als een zelfverklaard pragmatisch anarchist, Foucault voelde zich aanvankelijk thuis bij het Marxisme. Maar na de woelige meidagen van 1968 distantieerde hij zich van de vastgeroeste, conservatieve Franse communistische partij.



In 2005, the British magazine *Prospect* organized a popularity poll among its readers, who could choose from a list of 100 influential intellectuals. Chomsky unexpectedly ended up in first place.

In the 1960s, both thinkers were explicitly involved in the political debate. Chomsky was a self-proclaimed pragmatic anarchist; Foucault initially felt at home with Marxism but after the turbulence of May 1968 distanced himself from the dogmatic, conservative French communist party.

## The Chomsky/Foucault Debate in Eindhoven

On the evening of Friday, 22 October 1971, the cameras of Dutch Broadcast Foundation NOS were set up in the Auditorium of Eindhoven University of Technology (then called the Technische Hogeschool) to record a debate between these two intellectuals for posterity. In *saecula saeculorum*: this episode from the International Philosophers' Project series is still available on YouTube.

Which *Mots et Choses* stand out when we view this video through a phenomenological lens? The Auditorium's main hall is filled with an at first glance predominantly male audience of – most likely – employees and students. The audience shots register plentiful *zeitgemässe* glasses, beards and unkempt hair. Insiders recognize Dr Kwee Swan Liat, THE's professor of general philosophy from 1970 to 1984, in the audience. Two days before, he had provided

students with an introductory lecture on the ideas of the debaters. In the back of the hall gleams the big Pels and Van Leeuwen organ. We see three gentlemen descending the stairs avidly, on their way to talk show seating next to the landing of what is now called the Blauwe Zaal (blue auditorium). There are three modernist chairs, probably taken from the VIP room next to the Senaatszaal (Senate hall). There is a carafe of orange juice on the side table. The debate is led by philosopher Fons Elders (1936), a bearded, long-haired and bespectacled young man in a beige leisure suit and a T-shirt. Noam Chomsky is dressed in a dark-grey ready-to-wear costume and is the only one wearing a tie. Thanks to a pair of too-short trouser legs the viewer occasionally gets a generous view of the American philosopher's bare shins. Michel Foucault's naked skull gleams in the television light. His socks reach much higher than Chomsky's and he wears a beige turtleneck under a fashionably cut suit.

Under the direction of Elders, the two gentlemen exchange ideas about human nature and man's relationship to culture and politics. No matter how different they are, according to the moderator the two gentlemen are both digging 'from different sides of the mountain to the same centre'. This expedition in the Auditorium is not going to be a light-hearted chat: 'The clash between Chomsky and Foucault centers on this universal human nature: is human nature common to all people, irrespective of time,

## Het Eindhovense Chomsky-Foucault debat

Op vrijdagavond 22 oktober 1971 staan de camera's van de Nederlandse Omroep Stichting opgesteld in het Auditorium van de Technische Universiteit Eindhoven (die dan nog Technische Hogeschool heet) om een debat tussen deze twee intellectuelen voor de eeuwigheid vast te leggen. In *saecula saeculorum*: de aflevering uit de reeks *Internationaal Filosofenproject* is nog steeds te vinden op YouTube.

Welke *mots et choses* vallen op, wanneer we deze video met een fenomenologische bril bekijken?

De grote hal van het Auditorium is gevuld met een op het eerste gezicht overwegend mannelijk publiek van – naar we mogen aannemen – medewerkers en studenten. De publieksshots registreren veel *zeitgemässe* brillen, baarden en woeste kapsels. Voor ingewijden is Dr. Kwee Swan Liat, tussen 1970 en 1984 hoogleraar algemene wijsbegeerte aan de THE, in het publiek herkenbaar. Twee dagen eerder heeft hij voor studenten een inleidend college gegeven over het gedachtengoed van de debaters. Op de achtergrond van de zaal blinkt het grote Pels en Van Leeuwen orgel. We zien drie heren met kwieke tred de trappen afdalen, op weg naar een talkshowzitje naast het bordes van wat tegenwoordig de Blauwe Zaal heet. Er staan drie modernistische stoelen, waarschijnlijk aangeslept uit de VIP room naast de Senaatszaal. Op een bijzettafeltje staat een karaf met jus d'orange. Het debat wordt geleid door filosoof Fons Elders (1936), een bebaarde en langharige brildrager in een beige vrijetijdspak en T-shirt. Noam Chomsky is gekleed in een donkergrijs confectiekostuum en draagt als enige een stropdas. De kijker krijgt nu en dan royaal zicht op de blote schenen van de Amerikaanse filosoof, dankzij een paar te korte broekspijpen. Michel Foucault's naakte schedel glanst in het televisielicht. Zijn sokken reiken een stuk hoger dan die van Chomsky en hij draagt onder een modieus gesneden pak een beige coltrui.

place, class, religion, race and so on? Or is the notion of human nature a limited construction dating from a certain period in history such as the 17th and 18th centuries, when Newtonian physics were applied to men with little understanding of the facts?'

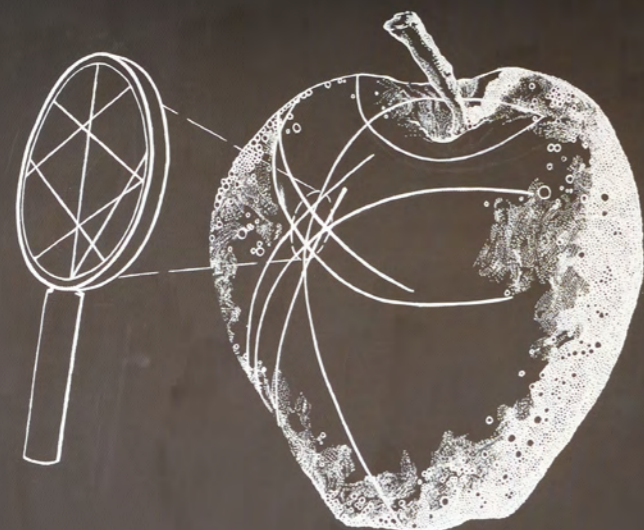
Chomsky speaks English; five minutes before the start of the debate Foucault informs Fons Elders that he will be speaking French (contrary to the agreement). In 2019, no talk show would put the subject matter on the menu for more than five minutes for fear of people changing channels. But the Eindhoven audience doesn't blink and the audience shots give the impression that everyone understands every word and sentence of Foucault's discourse. It remains to be seen whether this was in fact the case. Remembering the debate, even Elders admits that thinking and speaking in two languages at the same time gave him a headache. In any case, the relationship between language and power is discussed extensively – no surprise given the interests of both philosophers.

In company town Eindhoven, Chomsky warns against the power and oppressive effects of multinationals ('which are not very far from us physically, tonight'). Foucault in turn declares that he has little faith in the democratic calibre of society. In their discussions, the debaters also address issues such as law and justice. Foucault takes up the theme from *Discipline and Punish*: 'The fight against class justice, against injustice, is always part of the social struggle:



# GRAVITATION

Charles W. MISNER Kip S. THORNE John A. WHEELER



Onder leiding van Elders wisselen beide heren met elkaar van gedachten over de menselijke natuur en de verhouding van de mens tot cultuur en politiek. Hoe verschillend ze ook zijn, volgens de gespreksleider graven beide heren ieder 'vanuit een andere kant van een berg naar hetzelfde middelpunt' Die graaftocht in het Auditorium wordt geen luchtig onderonsje. 'The clash between Chomsky and Foucault centers on this universal human nature: is human nature common to all people, irrespective of time, place, class, religion, race and so on? Or is the notion of human nature a limited construction dating from a certain period in history such as the 17th and 18th centuries, when Newtonian physics were applied to men with little understanding of the facts?'

Chomsky spreekt Engels, Foucault laat vijf minuten voor aanvang van het debat aan Fons Elders weten dat hij (tegen de afspraak in) Frans zal spreken. Geen enkele talkshow zou anno 2019 de behandelde materie langer dan vijf minuten op het menu zetten, uit wegzaprees. Maar het Eindhovense publiek geeft geen krimp en de publieksshots wekken de indruk dat er geen woord of zin uit het discours van Foucault onbegrepen blijft. Of dat in werkelijkheid ook zo is, is maar de vraag. Zelfs Elders geeft in zijn herinneringen aan het debat toe dat hij hoofdpijn kreeg van het tegelijkertijd denken en spreken in twee talen. De relatie tussen taal en macht, niet verwonderlijk gezien de belangstelling van beide filosofen, komt in elke geval in het gesprek uitgebreid aan de orde.

Chomsky waarschuwt in *Company Town* Eindhoven voor de macht en de onderdrukkende werking van multinationals 'which are not very far from us physically, tonight'. Foucault op zijn beurt verklaart dat hij weinig fiducia heeft in het democratisch gehalte van de maatschappij. De debaters snijden in hun gesprek ook onderwerpen aan als recht en gerechtigheid. Foucault neemt een voorschot op de thematiek uit *Discipline and Punishment*: 'the fight against class justice, against injustice, is always part of the social struggle: to dismiss the judges, to change the tribunals,

to dismiss the judges, to change the tribunals, to amnesty the condemned, to open the prisons, has always been part of social transformations as soon as they become slightly violent.'

At the end of the debate, there is room for critical questions. A revolutionary *Zeitgeist* blows through the ranks of the audience, which is seated under the Pels and Van Leeuwen organ purchased with NV Philips money in 1966. The first question to Chomsky is about his definition of the Marxist concept 'proletariat'. Does this concept still mean what it once meant? After all, today it is mainly revolutionary students from the middle classes who identify with the proletariat, isn't it? Well, says Chomsky, perhaps we should indeed stop using the word. But then, which social group will incite revolution? According to Chomsky, this may well be the intellectual workers, that is, as long as they are on the right side of the revolution.

In the early 1970s, the Vietnam War was a matter on many minds internationally. One student (goatee with moustache, oversized spectacle frame, turtleneck) asks the American how he manages to survive within the Massachusetts Institute of Technology, which is known as a 'war contractor and intellectual maker of this war'. MIT is, acknowledges Chomsky, an institute that conducts research for the benefit of warfare. Chomsky lets slip that he is not a declared pacifist. On the other hand, MIT is also a university that cherishes libertarian values. Not that these values will save the Vietnamese

to amnesty the condemned, to open the prisons, has always been part of social transformations as soon as they become slightly violent.'

Aan het eind van het debat is er ruimte voor kritische vragen. Er waait een revolutionaire *Zeitgeist* door de gelederen van het publiek, gezeten onder het – in 1966 met geld van de NV Philips aangeschafte – Pels en Van Leeuwen orgel. De eerste vraag aan Chomsky gaat over zijn definitie van het marxistische begrip proletariaat. Dekte dat begrip nog wel de lading? Want het zijn toch vooral revolutionaire studenten uit de middenklasse die zich identificeren met het proletariaat? Nou, zegt Chomsky, misschien moeten we het woord inderdaad maar afschaffen. Maar van welke maatschappelijke groepen moet dan de revolutie komen? Het kunnen, aldus Chomsky, wel degelijk de intellectuele arbeiders zijn die daarvoor zorgen, zolang ze maar aan de goede kant van de revolutie staan.

De Vietnamoorlog houdt begin jaren zeventig internationaal de gemoederen bezig. Een student (ringbaard, fors brilmontuur, coltrui) vraagt de Amerikaan hoe hij weet te overleven binnen het *Massachusetts Institute of Technology*, dat bekend staat als 'war contractor and intellectual maker of this war'. MIT is inderdaad, erkent Chomsky, een instituut waar onderzoek wordt verricht ten behoeve van oorlogsvoering. Tussen neus en lippen door laat de Amerikaan vallen dat hij geen verklaard pacifist is. Maar aan de andere kant is MIT ook een universiteit waar *libertarian values* worden gekoesterd. Niet dat die waarden de Vietnamese bevolking zullen redden. Spreken over MIT, begrijpen we van Chomsky, vraagt om een genuanceerde benadering. Of het instituut hem als kritische intellectueel misbruikt als links alibi voor alle onderzoeksactiviteiten die worden uitgevoerd voor het Amerikaanse leger, is de volgende vraag. 'Aren't you afraid that your presence at MIT gives them a clean conscience?'

Chomsky vindt van niet: 'I think my presence at MIT serves



people. Talking about MIT, we understand from Chomsky, calls for a nuanced approach. Whether the institute abuses him, a critical intellectual, as a left-wing alibi for all the research activities it carries out for the American army is the next question: 'Aren't you afraid that your presence at MIT gives them a clean conscience?'

Chomsky does not believe so: 'I think my presence at MIT serves marginally to help, I don't know how much, to increase student activism against a lot of the things that MIT as an institution does. At least I hope that's what it does.'



## Wordt die schildering ooit afgemaakt?

1 oktober 2019. Het ontwerp voor het afgebeelde boek lijkt geen hoogstaand staaltje van grafisch design. Maar dat past misschien wel bij een politiek getint pamflet. Medewerker Business Information Martien Elenbaas heeft zijn laptop aangelijnd op een werkplek in de zogenaamde *Business Information vleek* onder de muurschildering. Uit nieuwsgierigheid, zegt hij, heeft hij *Media Control* wel eens gegoogeld. ‘We vroegen ons hier in ons team wel eens af: wanneer wordt die schildering ooit afgemaakt? De verf zit soms zo dun op de muur.’ Wie de flexibele BI-werkplekken nauwkeurig bestudeert, ziet overigens nog steeds wat minieme verfspatten op de bovenkant van de monitor en op het toetsenbord-kabeltje. Gevolg van een pot verf die tijdens de schilderwerkzaamheden van de stelling op de computertafels viel.



## When is someone going to finish this painting?

1 October 2019. The depicted book cover does not represent a striking example of graphic design, as perhaps befits a politically-oriented pamphlet. Business Information team member Martien Elenbaas has his laptop plugged in at one of the workstations of the so-called Business Information Spot underneath the mural. Out of curiosity, he says, he has googled *Media Control* in the past. ‘In our team, we sometimes wondered: “when is someone going to finish this painting? There’s hardly any paint on the wall in places”.’ If you study the flexible BI workstations carefully, you can still find minute splashes of paint on top of the monitor and the keyboard cable. The result of a pot of paint falling from the scaffolding onto the computer tables during the execution of the mural.

## Preparations for the Television Programme

The lively debate was broadcast on the late Sunday evening of 28 November 1971, as director Kees van Langeraad remembers in 2006: ‘As a programme it was quite unusual for the NOS at the time, being a long debate between two philosophers. We wanted to record it with an audience and opted for a setting at Eindhoven University of Technology. I remember Chomsky as a clean American. Foucault was a more extravagant kind of man, who after the broadcast showed a great interest in Amsterdam’s nightlife.’

The initial idea of moderator Fons Elders was to invite eight famous philosophers to give guest lectures at several Dutch universities. When

marginally to help, I don’t know how much, to increase student activism against a lot of the things that MIT as an institution does. At least I hope that’s what it does.’

## Voorbereidingen voor het televisieprogramma

Het levendige debat wordt op de late zondagavond van 28 november 1971 uitgezonden, herinnert regisseur Kees van Langeraad zich in 2006: ‘Als programma was het voor de NOS destijds een buiten-beentje, zo’n lang debat tussen twee filosofen. We wilden het graag met publiek opnemen en kozen voor een setting aan de Technische Hogeschool Eindhoven. Ik herinner me Chomsky als een cleane Amerikaan. Foucault was een meer extravagante man, die na de uitzending een grote interesse aan de dag legde voor het Amsterdamse nachtleven.’

De oorspronkelijke opzet van moderator Fons Elders was om een achttal beroemde filosofen uit te nodigen als gastdocenten aan enkele Nederlandse universiteiten. Toen de NOS zich als partner meldde, ontstond het idee om de filosofie uit de ivoren toren te halen en een serie debatten op te zetten in aanwezigheid van publiek. Dat leidde tot een viertal op televisie uitgezonden programma’s, met naast het duo Foucault en Chomsky gesprekken tussen de koppels Alfred J. Ayer en Arne Naess, Karl Popper en John Eccles, Leszek Kolakowski en Henri Lefèbvre.

De drie overige debatten werden opgenomen in de Internationale School voor Wijsbegeerte in Leusden, in de Aula van de Universiteit van Amsterdam aan het Spui en in de Ridderzaal in Den Haag.

De tekst van wat het *Eindhovense debat* tussen Foucault en Chomsky is gaan heten, werd later gepubliceerd in een drietal Engelstalige uitgaven. In *Reflexive Water* (1974) en in *Freedom and Knowledge* (2013) haalt Fons Elders herinneringen op aan zijn

leave the apartment building together. Standing beside his car, the Frenchman politely asks his Dutch visitor: ‘Anything else can I do for you?’

‘If you’re going to Bordeaux, I’d appreciate a lift,’ answers Elders, taking Foucault by surprise. ‘He had to be some place in Paris, so I came along until he stopped the car. Then we walked together. Foucault said: “I don’t like television”, at which I remarked that TV can actually be quite interesting. I told him that I had been the first naked man to be seen on Dutch television. Foucault nearly jumped for joy and said, incredulously: “That can’t be true.” To which I again replied: *Complètement nu, seulement avec des bottes rouges*. Then Foucault said: “Then I want to be naked on TV with you and Chomsky.”’\*

If this wish had come true, the Eindhoven debate would undoubtedly have become world news. But in the Auditorium, the three gentlemen keep their clothes on.

But it did not end with just one preparatory talk. In September 1971 Elders and director Vincent Monnikendam travel to Paris for an introductory television portrait. Foucault does not want this portrait to have a biographical character. Showing emotion is alien to him; the person behind the philosopher is irrelevant. Indeed: his personal life coincides with his thinking. Recording Foucault’s penetrating flood of words takes 15 minutes.

When Elders meets Foucault for a third attempt to record a short, more personal portrait, this time in an Amsterdam café, Foucault

ontmoetingen met de beide gesprekspartners. Foucault blijkt aanvankelijk in de omgang een nogal stekelig heerschap. Wanneer Elders hem in 1970 Parijs voor het eerst opzoekt, duurt het even tot hij in het appartementencomplex de juiste deurbel heeft gevonden. Hij komt daardoor vijf minuten te laat binnen. ‘Jammer’, reageert de denker, ‘dan hebben we nog maar 25 minuten over.’

Foucault komt op de Nederlandse filosoof over ‘als een kruising tussen een Chinese generaal uit de Ming Dynastie en Graaf Dracula’. Zin in een tv-debat met Chomsky heeft de Fransman niet.

In 2019 herinnert Fons Elders zich het bizarre gesprek waarmee hij uiteindelijk Foucault alsnog wist over te halen. Na het korte onderhoud in het appartement van Foucault lopen ze beiden naar buiten. Naast zijn auto vraagt de Fransman beleefd aan de Nederlandse bezoeker ‘Wat kan ik nog voor u doen?’

‘Mocht u naar Bordeaux gaan, rijd ik graag met u mee’, antwoordt Elders. Dat verrast Foucault. ‘Hij moest ergens in Parijs zijn, dus reed ik een eind mee tot hij stopte. We wandelden samen verder. Foucault zei: ik houd niet van televisie, waarop ik opmerkte dat TV interessant kan zijn. Ik vertelde dat ik als eerste naakte man op de Nederlandse televisie te zien was geweest. Foucault sprong bijna in de lucht en zei ongeloofig: Dat kan niet waar zijn. Waarop ik weer antwoordde: *complètement nu, seulement avec des bottes rouges*. Foucault zei toen: dan wil ik met jou en Chomsky naakt op TV.’\*

Was deze wens ook omgezet in werkelijkheid, dan zou het Eindhovense debat ongetwijfeld wereldnieuws zijn geworden. Maar de drie heren zouden in het Auditorium hun kleren aanhouden.

Het bleef niet bij één voorbereidend gesprek. In september 1971 reizen Elders en regisseur Vincent Monnikendam af naar Parijs voor een introducerend televisieportret. Dat mag van Foucault geen biografisch karakter krijgen. Het tonen van emotie is hem vreemd; de persoon achter de filosoof doet er niet toe. Sterker nog: zijn persoonlijk leven valt samen met zijn denken. In vijftien minuten wordt de indringende woordenvloed van Foucault vastgelegd.

## Quartered limbs

One time in Atlas, muralist Gijs Frieling tells me, he happened to run into emeritus professor of Architecture Thijs Bax, an old friend of Gijs’s father, once had a study on the same floor where the Foucault cover can now be found. There is no such thing as coincidence: in his 1975 thesis, Bax elaborated on the work of the Frenchman and one of his promoters was Eindhoven philosopher Kwee Swan Liat. On my way to the eighth floor in September 2019, I met the architect Do Janne Vermeulen in the lift. She noticed I was holding a copy of the floor plans with the locations of the 16 covers outlined schematically. ‘You know about the project, right?’ I asked her when I saw her recognize the floor plans. She retorted: ‘But of course. How could I not!’

On the eighth floor, three students are sitting at a high table studying a text from an anatomy book. I recognize schematic images of the human brain; no drawn and quartered limbs here. They are studying *Technology & Psychology* and all of the study spots near Foucault’s *The Birth of the Prison* turn out to be the domain of their colleague students from Innovation Sciences. Plenty of people under the age of 30 and that would have pleased Foucault. They have all, say the students, looked at the book cover depicted on the wall at one time or another. But that is as far as it went. One half of the cover consists of an illustration. We see a

## Uiteengerukte ledematen

Muralist Gijs Frieling vertelt dat hij in Atlas toevallig emeritus hoogleraar Bouwkunde Thijs Bax tegen het lijf liep. Bax, een oude vriend van de vader van Gijs had ooit een werkkamer op de verdieping waar de Foucault cover te vinden is. Toeval bestaat niet; Bax verdiepte zich in zijn proefschrift uit 1975 in het werk van de Fransman en een van zijn promotoren was de Eindhovense filosoof Kwee Swan Liat. Op weg naar de achtste verdieping stuit ik in september 2019 in de lift op architect Do Janne Vermeulen. Ze ziet dat ik een kopie van de verdiepingsplattegronden met daarom schematisch ingetekend de vindplekken van de 16 covers in mijn hand heb. ‘Je wist toch van het project?’, vraag ik als ze de plattegronden herkent. ‘Natuurlijk, dat zou wat zijn, zeg, als ik het niet wist’.

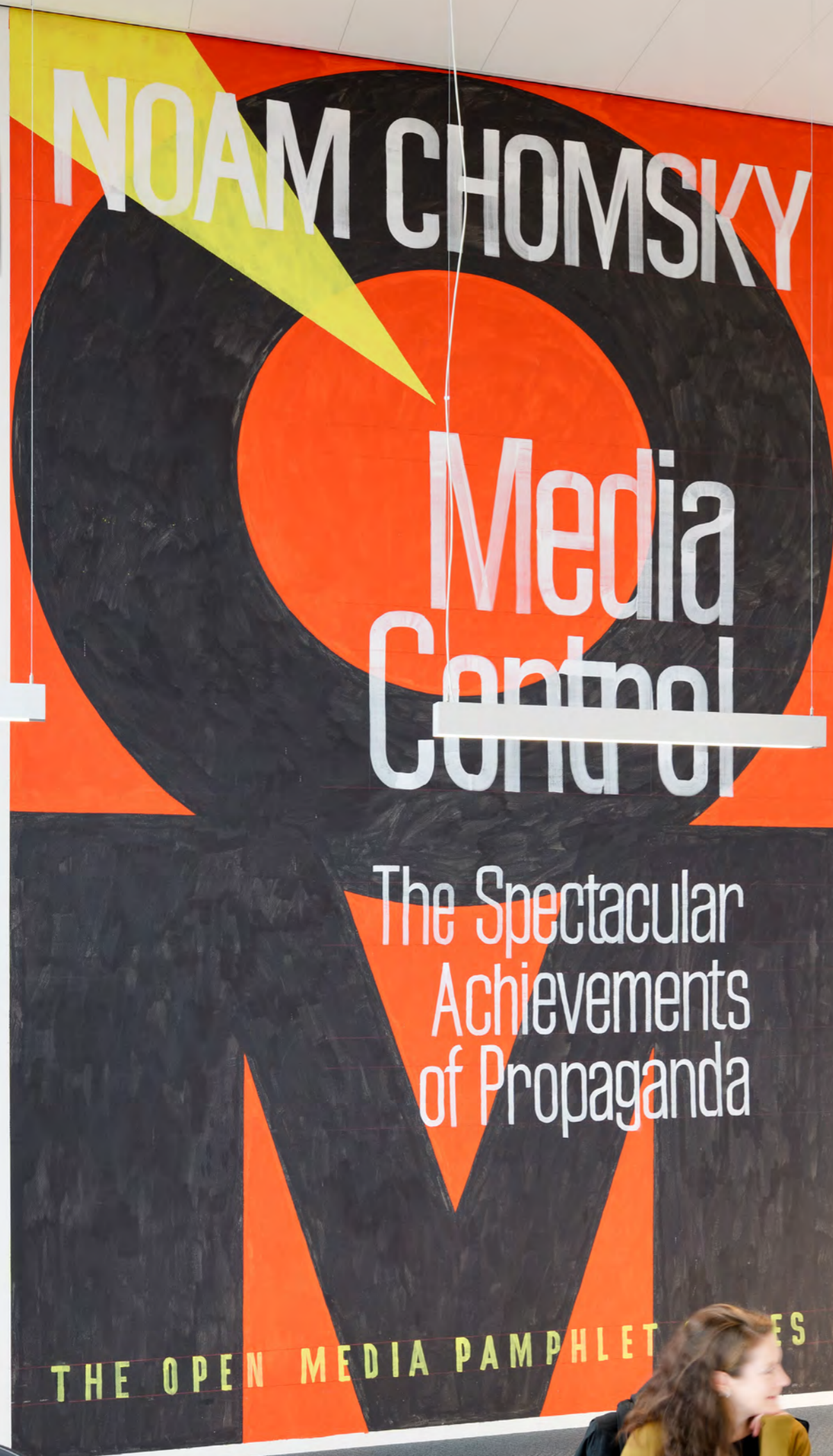
Op die achtste verdieping zitten drie studenten aan een hoge tafel te studeren op een tekst uit een anatomieboek. Ik herken schematische afbeeldingen van het menselijk brein, maar geen uiteengerukte ledematen. Ze studeren *Technology & Psychology* en alle studeerplekken in de omgeving van Foucault’s *Birth of the Prison* blijken het domein te zijn van collega studenten *Innovation Science*. Volop mensen van onder de dertig dus en dat zou Foucault deugd gedaan hebben. Ze hebben, zeggen de studenten, wel eens staan kijken naar de afbeelding van het boekomslag op de muur. Maar daar is het bij gebleven. Die cover bestaat voor de helft uit een illustratie. We zien een weinig vrolijk stemmende gevangenscene, gebaseerd op een zestiende-eeuwse gravure naar het werk van de Italiaanse kunstenaar Giulio Romano. Een groepje van tien personen, naar we mogen aannemen gevangenen (maar het zouden ook bedelaars of psychiatrische patiënten kunnen zijn), wordt blootgesteld aan een gevarieerd palet van martelingen. Rechtsvoor steken een hoofd en twee handen van een man uit drie gaten in de vloer. Achter hem zitten twee gevangenen van wie de nek nogal ongemakkelijk aan de voeten geketend is. Aan het plafond hangt een geboeide aan een touw. Links op de afbeelding zien we *en profil* een gespierde heer met lange witte haren en een baard. Zijn armen zijn met een zware ketting achter zijn lijf gebonden. Die man links voor, dat vinden de studenten desgevraagd ook, lijkt op Armin Kohlrausch, hoogleraar aan de faculteit IE&IS. Wanneer ik Kohlrausch aantref in zijn werkkamer op de negende verdieping en hem uitnodig om een blik op de muurschildering te werpen, loopt hij meteen mee. Maar hij vindt de toevallige gelijkenis niet helemaal overtuigend. ‘Zijn lijf is veel gespierder. Maar ik ontvang graag een exemplaar van het boekje over die muurschilderingen als dat klaar is.’



depressing prison scene based on a sixteenth-century engraving inspired by the work of Italian artist Giulio Romano. A group of ten people, presumably prisoners (but they could also be beggars or psychiatric patients), are subjected to a varied range of tortures. In the foreground to the right, a man’s head and both hands protrude from three holes in the floor. Behind him sit two prisoners whose necks have been chained to their feet rather uncomfortably. A fettered man is suspended on a rope from the ceiling. In profile to the left of the picture, we see a muscular gentleman with long

white hair and a beard. A heavy chain ties his arms behind his body. The man in the foreground to the left looks a bit like Armin Kohlrausch, professor at the faculty of IE&IS, as the students agree when I ask them. When I find Kohlrausch in his study on the ninth floor and invite him to come and have a look at the mural, he follows me immediately. But he doesn’t think the chance likeness entirely convincing. ‘His body is much more muscular. But I would like to receive a copy of the booklet about the murals when it’s finished.’





Wanneer Elders voor de derde keer met hem heeft afgesproken, ditmaal in een Amsterdams café, om alsnog een kort meer persoonlijk portret van hem op te nemen, weigert Foucault opnieuw mee te werken. Hij heeft twee hele avonden in de Amsterdamse Melkweg rondgehangen, in die jaren een *underground* popcentrum. Hij houdt zijn kaken stijf op elkaar. Na acht uur 's avonds, laat hij weten, wenst hij überhaupt alleen nog te converseren met mensen onder de dertig. Van de weeromstuit begint een geïrriteerde Elders aan de tafel de *Geschiedenis van de Waanzin* van Foucault te lezen. Zo zitten ze zwijgend ('als in een toneelstuk van Samuel Beckett') tegenover elkaar tot een taxi komt om de Franse intellectueel naar een gereedstaand vliegtuig te brengen.

De voorbereidende contacten tussen Elders en Chomsky lopen wat soepeler. Op 29 mei 1970 bezoekt de Nederlandse filosoof het MIT om afspraken te maken over het debat. In de hal van het gebouw waar Chomsky een werkkamer heeft, hangt – zo noteert Elders – een lijst met namen van allerlei aan het Amerikaanse leger gelieerde onderzoeksafdelingen. Op de kamer van de filosoof die er uit ziet een perfecte bankbediende, signaleert hij een groot affiche van Fidel Castro en van een *Black Panther* coryfee.

Fons Elders memoreert bijna een halve eeuw later dat men destijds in Nederland geen besef had van wat er nodig was om de beide denkers te overtuigen om met elkaar in debat te gaan. 'Michel Foucault en Noam Chomsky waren verschillende persoonlijkheden: fysiek, moreel en qua wereldbeeld. Foucault was een gespleten persoonlijkheid. Hij reageerde verschillend, afhankelijk van een aantal factoren. Chomsky attaqueert nog steeds de supermachtige Verenigde Staten en zijn imperialistische wereldpolitiek. Dat is geen sinecure. Zijn gevoel voor rechtvaardigheid c.q. gerechtigheid is zonder aanzien des persoons. Dat is groots!'

**Noam Chomsky, *Media Control, the spectacular Achievements of Propaganda*. Gebouw Atlas, verdieping 10**

De editie van het boek waarvan Gijs Frieling het omslag portretteerde, verscheen in *The Open Media Pamphlet Series* (aldus de blurb-tekst op het boek). Frieling vond de vormgeving van deze editie perfect aansluiten bij de grote wand, die zich in feite over twee verdiepingen van Atlas uitstrekt. 'Het ontwerp heeft twee lagen. De bovenlaag met de titel heeft een soort cirkel, de ondertitel staat beneden en kun je dan vanaf de laagste verdieping goed zien.'

Kan een boek uit 1997 nog actueel zijn dan in de dagen van Trump en Brexit en het recente debat over de gevaarlijke interne corrosie waar de democratie volgens sommigen aan lijdt? Werd in de jaren negentig *the end of history* aangekondigd, de website Politico doet dat in 2019 voor *democracy as we know it*.



once again refuses to cooperate. He has spent two entire nights at Melkweg, Amsterdam's 1970s underground pop centre. He refuses to say a word. After eight o'clock in the evening, he states, he really only wants to talk to people under the age of 30. For lack of a better response, the extremely annoyed Elders simply sits down at the table and starts reading Foucault's *History of Madness*. So they sit in silence ('like in a Samuel Beckett' play) facing each other until a taxi arrives to take the French intellectual to a waiting plane.

The preparatory contacts between Elders and Chomsky run more smoothly. On 29 May 1970, the Dutch philosopher visits MIT to make arrangements for the debate. In the hall of the building in which Chomsky has an office hangs a list of names of all kinds of research departments affiliated with the American army, Elders notes. In the study of the philosopher, who looks exactly like a bank clerk, he notices a large poster of Fidel Castro and one of a Black Panther bigwig.

Almost half a century later, Fons Elders recalls that at the time, people in the Netherlands had no clue what it took to convince the two thinkers to enter into debate with each other: 'Michel Foucault and Noam Chomsky were different personalities: physically, morally and in terms of worldviews. Foucault was a schizoid personality. He reacted differently, depending on a number of factors. Chomsky attacked and still attacks the super powerful United States and its imperialist world politics. This is no easy

task. His sense of justice is without fear or favour. That's great!'

**Noam Chomsky, *Media Control, the Spectacular Achievements of Propaganda*. Atlas, tenth floor.**

The edition of the book of which Gijs Frieling portrayed the cover was published in *The Open Media Pamphlet Series* (according to the blurb on the book). Frieling thought the design of this particular edition perfect for the large wall, which in fact extends over two of Atlas's floors. 'The design has two layers. The top layer with the title has a kind of circle; the subtitle is at the bottom and clearly visible from the lower floor.'

Is there any other 1997 book as, or more, topical than this one, in these days of Trump and Brexit and the recent debate on the dangerous internal corrosion from which democracy is suffering according to some people? Like the end of history was announced in the 1990s, the Politico website announces the end of democracy as we know it in 2019.

In his pamphlet-style booklet, Chomsky comes straight to the point. 'The role of the media in contemporary politics focus us to ask what kind of a world and what kind of a society we want to live in, and in particular in what sense of democracy do we want this to be a democratic society?'

The tone of the pamphlet is set when he goes on to explain two different versions of the notion 'democracy': the first is one in which the

members of the public play a meaningful part in the arrangement of their own affairs and in which information resources are open and free. The second version is based on a form of democracy in which the public is not allowed to arrange its own affairs and in which means of communication are under strict control. The latter form, Chomsky says, may look unfamiliar on paper but it is, today as in the past, the most common interpretation of the notion. Propaganda, says Chomsky, plays an essential part in maintaining this gloomy version of democracy. He presents a dystopian vision of the future, which will become a reality if we fail to take our choice to live in a free society sufficiently seriously. 'The issue is whether we want to live in a free society or whether we want to live under what amounts to a form of self-imposed totalitarianism, with the bewildered herd marginalized, directed elsewhere, terrified, screaming patriotic slogans, fearing for their lives, and admiring with awe the leader who saved them from destruction, while the educated masses goose-step on command and repeat the slogans they're supposed to repeat and the society deteriorates at home.'

To underline his reasoning, Chomsky presents a historical summary in which he describes the growing influence of the public relations industry, which can massage public opinion in any desired direction. Fake news? Chomsky does not use the term, but cynically observes what such a totalitarian society needs: 'It's also necessary to completely falsify



Chomsky valt in het in pamfletstijl geschreven boekje met de deur in huis. 'The role of the media in contemporary politics focus us to ask what kind of a world and what kind of a society we want to live in, and in particular in what sense of democracy do we want this to be a democratic society?'

De toon van het pamflet is gezet wanneer hij vervolgens twee verschillende versies van het begrip duidt: de eerste is de democratie waarin *the public* op een zinvolle wijze een rol speelt in het regelen van de eigen zaken en waarbij de informatiemiddelen open en vrij zijn. De tweede versie gaat uit van een vorm waarin het aan *the public* niet is toegestaan zijn eigen zaken te regelen en waarbij de communicatiemiddelen onder een strenge controle staan. Deze vorm, zegt hij, mag dan op papier vreemd overkomen, maar is nu net als in het verleden wel de meest voorkomende invulling van het begrip. Propaganda, stelt Chomsky, speelt bij het in stand houden van die treurige versie van democratie een essentiële rol. Hij schetst een dystopisch toekomstbeeld, dat werkelijkheid zal worden wanneer we de keuze om in een vrije maatschappij te leven niet serieus genoeg nemen. 'The issue is whether we want to live in a free society or whether we want to live under what amounts to a form of self-imposed totalitarianism, with the bewildered herd marginalized, directed elsewhere, terrified, screaming patriotic slogans, fearing for their lives, and admiring with awe the leader who saved them from destruction, while the educated masses goose-step on command and repeat the slogans they're supposed to repeat and the society deteriorates at home.'

Om zijn argumentatie kracht bij te zetten, geeft Chomsky een historisch resumé, waarin hij de groeiende invloed van de public relations industrie beschrijft, die de publieke opinie kan masseren in de gewenste richting. Fake news? Chomsky gebruikt de term niet, maar constateert cynisch wat zo'n totalitaire maatschappij nodig heeft: 'It's also necessary to completely falsify history', Chomsky gold in het publieke debat van de jaren zestig

history.' In the public debate of the 1960s and 1970s, Chomsky was regarded as a prominent opponent of the Vietnam War; 20 years later he noted that since the end of that war, enormous efforts had been made to reconstruct the history of the conflict. What the American government had done could not be anything but noble and legitimate by definition. 'If we're bombing South-Vietnam, that's because we're defending South-Vietnam against somebody, namely, the South Vietnamese, since nobody else was there.' History – that of American interference – repeats itself in the 1990s when George H. Bush's government makes every effort to blow up the (regionally dangerous) Iraqi dictator Saddam Hussein in the media, into a disproportionately big threat to the world order in possession of weapons of mass destruction. In short: media control rules. But Chomsky challenges 'people like you and me': the choice to resign oneself to that power is for the public to make.

**Michel Foucault, *Discipline and Punish, the Birth of the Prison*. Atlas, eighth floor**

Gijs Frieling finds pleasure in including the promotional blurbs often found on book covers in his murals. 'These advertisement-like texts spice things up. They place books in their time and make their sometimes solemn titles more accessible.'

On the cover of Foucault's classic, we read: 'Must be reckoned with by humanists,

## Filosofen aan de Dommel

Koningin Juliana zei bij de opening in 1957 'Techniek is de moderne molensteen voor ons dagelijks brood. De techniek is een godsgave. Maar we zullen haar niet moeten overschatten in hoogmoedige overmoed.' Hoogmoedige overmoed, dat klinkt nogal dubbelop. Maar ongetwijfeld vindt de vorstin dat techniek gezien moet worden als een vliegwielt dat in bedwang moet worden gehouden. En wie zouden dat moeten doen? Vanaf het begin ruimde de TH Eindhoven plaats in voor wijsbegeerte en maatschappijwetenschappen. Ethici en filosofen waakten aan de Dommel over het geestelijk domein. Tot in de jaren negentig bestond er een onderafdeling (later faculteit) die zich tooide met de naam Wijsbegeerte en Maatschappijwetenschappen. Een prominente naam uit de beginjaren was prof.dr.ir. F. Ph. A. Tellegen. Ik herinner me dat ik als brugklasleerling een ondoordringelijke tekst van deze wijsgeer ter verklaring kreeg voorgeschoteld en dat ik me verbaasde over het feit dat iemand zowel professor als doctor als ingenieur kon zijn. In de jaren zestig, zeventig en tachtig waren Joop Doorman en Kwee Swan Liat de huisfilosofen aan de TU/e. Er kwamen ook bijzondere, aan religie gelieerde leerstoelen, zoals die in de Calvinistische Wijsbegeerte, met hoogleraren als Van Riessen, Mekkes, Schuurman en Verkerk. De katholieke Radboudstichting betaalde de salarissen van bijzonder hoogleraren Leenhouders, Derkse en Oomen. De stichting Socrates stelde Klazien Horstman en E.M. Kingma aan. In de 21e eeuw speelt techniekfilosoof Anthonie Meijers als universiteits-hoogleraar een prominente rol binnen en buiten de universiteit. En ook bij Studium Generale (Maarten Pieterse) en bij de faculteit Bouwkunde (Jacob Voorthuis) konden en kunnen filosofen in het wild worden aangetroffen.

en zeventig al als een prominent tegenstander van de Vietnamoorlog en tekent twintig jaar later op dat er sinds het eind van die oorlog enorme inspanningen worden gedaan om de geschiedenis van dat conflict te reconstrueren. Wat de Amerikaanse regering deed, moest per definitie wel nobel en rechtmatig zijn. 'If we're bombing South-Vietnam, that's because we're defending South-Vietnam against somebody, namely, the South Vietnamese, since nobody else was there.' De geschiedenis van Amerikaanse inmenging herhaalt zich in de jaren negentig wanneer de regering

## Dommel philosophers

At the opening in 1957, the then Dutch queen Juliana said: 'Technology is the modern millstone that gives us our daily bread. Technology is a godsend. But we must not overestimate it in arrogant overconfidence.' Arrogant overconfidence, that sounds rather redundant. But the queen undoubtedly felt that technology should be seen as a flywheel that was to be kept under control. And who, then, was equipped to do such a thing? Eindhoven University of Technology has made room for philosophy and social sciences from the very beginning. On the waters of the Dommel, ethicists and philosophers have long been watching over the spiritual domain. Until the 1990s, the university included a subsection (later a faculty) called Philosophy and Social Sciences. A prominent name from the early years was that of prof.dr.ir. F. Ph. A. Tellegen. (I remember being presented with one of this philosopher's unfathomable texts for explanation as a first year high school student and my surprise as the fact that someone could be a professor as well as a doctor and an engineer).

In the 1960s, 1970s and 1980s, Joop Doorman and Kwee Swan Liat were the TU/e's in-house philosophers. There were also special religious chairs, such as those in Calvinistic Philosophy, with professors such as Van Riessen, Mekkes, Schuurman and Verkerk. The Catholic Radboud Foundation paid the salaries of special professors Leenhouders, Derkse and Oomen. The Socrates Foundation appointed Klazien Horstman and E.M. Kingma. In the twenty-first century, technology philosopher Anthonie Meijers plays a prominent role as a university professor inside and outside the university. Free-ranging philosophers were and are also available at Studium Generale (Maarten Pieterse) and at the Faculty of Architecture (Jacob Voorthuis).

"Must be reckoned with by humanists, social scientists and political activists" – The New York Times Book Review

# DISCIPLINE & PUNISH



## THE BIRTH OF THE PRISON

### MICHEL FOUCAULT





van George H. Bush met volle kracht inzet om de (regiogevaarlijke) Irakese dictator Saddam Hussein in de media op te blazen tot een regelrechte bedreiger van de wereldorde met zijn *weapons of mass destruction*. Kortom: *Media control rules*. Maar, daagt Chomsky 'people like you and me' uit, de keuze om te berusten in die macht is aan het publiek.

**Michel Foucault, *Discipline and Punish, the Birth of the Prison*. Gebouw Atlas verdieping 8.**

Gijs Frieling schept er plezier in om ook de aanprijzende *blurb* voor een boek mee te nemen in zijn wandschilderingen. 'Zo'n reclameachtig tekstje geeft er een extra toets aan. Het plaatst een boek in de tijd, maakt een soms wat plechtstatige titel wat toegankelijker.'

Op de cover van Foucault's klassieker lezen we 'must be reckoned with by humanists, social scientists and political activists'. *Discipline and Punish* is andere koek dan het pamflet van Chomsky. Het is een doorwrochte studie, met uitgebreid notenapparaat en bibliografie. Foucault begint *medias in res* met een beschrijving van de fysieke ontmanteling in 1757 van de falende koningsmoordenaar Robert-François Damiens (1715-1757). De man pleegde een mislukte aanslag op Louis XV en met oog voor alle gruwelijke details beschrijft Foucault hoe Damiens in een publiek spektakel gestraft wordt voor zijn misdaad. Als bron gebruikt hij de *Gazette d'Amsterdam*, een Franstalige krant die het Verlichtingstijdperk in Nederland werd uitgegeven. Damiens wordt, zo lezen we bij Foucault, met een groot formaat pincet ontdaan van zijn spieren en vetweefsel, als een levende anatomische les. Zijn rechterhand met daarin het mes waarmee hij de aanslag pleegde, wordt met zwaai in brand gestoken. Vervolgens wordt hij tergend langzaam gevierendeeld door vier (en als dat niet lukt gezesendeeld door zes) paarden en in stukken gehakt zonder dat de dood er meteen op volgt. Het spektakel ademt de

wreedheid van Markies de Sade, maar dan zonder de seksuele connotaties. Nadat Damiens om vergiffenis heeft gesmeekt en de laatste adem heeft uitgeblazen, worden zijn resten op een brandstapel in brand gestoken.

Het schavot waarop zich dit drama voltrok vormde dus het decor van een realistisch toneelstuk. Straffen ging aldus Foucault om schrik aanjagen, wraak nemen, een voorbeeld stellen en de macht van het systeem tonen. Na dit gruwelverhaal springt de schrijver tachtig jaar verder in de tijd en beschrijft hij de strenge regels voor het tehuis voor jeugdgevangenen in Parijs. Niet het straffen, maar het heropvoeden en de discipline staat hier centraal. Orde, frisse lucht, arbeid, tucht en regelmaat: de publieke executie van de koningsmoordenaar contrasteert fel met de strakke dagindeling voor de jeugddelinquenten.

Tijdens de Franse revolutie werd de langzame marteling vervangen door een efficiënte publieke executie met de guillotine. Daarna verdween de strafrechtelijke executie langzaam uit het publieke domein. Het triomfantelijk en publiekelijk folteren ging over in de discreet uitgevoerde, vaak gemaskerde executie, die tot in de 20<sup>e</sup> eeuw binnen een gevangenis werd voltrokken. Was het oorspronkelijke publieke karakter van een door foltering voorafgegaane executie juist de essentie waarbij het publiek de hoofdrolspeler was, langzaam maar zeker werd straffen, aldus Foucault, een zaak die eerder de ziel dan het lijf moest raken. In dat kader was een discrete executie zinloos. In het revolutiejaar 1789 verzamelt de kanselarij een aantal petitie's en protesten, van schrijvers, juristen en filosofen, die pleiten voor een eerlijker systeem van berechting. De doodstraf zou alleen voor moordenaars moeten gelden en folteren moest worden afgeschaft. Begin jaren zeventig was Foucault actief in de GIP, de *Groupe d'information sur les prisons*, een actiegroep die ijverde voor radicale aanpassing van het gevangenisstelsel. De doodstraf verdween pas veel later uit Frankrijk; de laatste executie vond nog plaats in 1977.

and describes the strict rules in force at a Paris youth detention centre. Rather than about punishment, this place is all about re-education and discipline. Order, fresh air, labour, discipline and regularity: the public execution of the royal killer contrasts sharply with the tight daily schedule the juvenile delinquents face.

During the French Revolution, slow torture was replaced by efficient public guillotine executions. Subsequently, criminal execution slowly disappeared from the public domain. Triumphant and public torture made way for discreet, often masked executions carried out in prisons until the twentieth century. The essence of the execution-preceded-by-torture was its originally public character, with the public as the main protagonist, but according to Foucault, punishing gradually became a matter that was meant to touch the soul, rather than the body. In this context, discreet executions were pointless. In revolution year 1789, the chancellery collected a number of petitions and protests from writers, lawyers and philosophers who advocated a more fair trial system. The death penalty should only apply to murderers and torture should be abolished altogether. In the early 1970s, Foucault himself was an active member of the GIP, the *Groupe d'information sur les prisons*, an action group that fought for radical changes to the prison system. The death penalty did not disappear from France until much later; the last execution took place in 1977.









THE RUNAWAY BESTSELLER  
 THE SYMPTOMS OF FUTURE SHOCK ARE WITH  
 US NOW. THIS BOOK CAN HELP  
 US SURVIVE OUR COLLISION WITH TOMORROW

# Future Shock

by  
**Alvin Toffler**

VOLUME  
**3**

The Original Classic Edition  
 by Noble Laureate  
 Richard P. Feynman  
 (11 May 1918 - 15 February 1988)  
 R.B. Leighton / Matthew Sands  
 (With suggested Exercises)

*The Feynman*

LECTURES ON

**PHYSICS**

Feynman • Leighton • Sands

With a Foreword and Suggested Exercises by Venkataraman Balakrishnan

Sensitivity  
 - Intro + opnd  
 - literature  
 - methods

MSE Graduate Students







10

covers

+1