

Ruimten van cultuur

Rudi Laermans

bron

Rudi Laermans, *Ruimten van cultuur*. Uitgeverij Van Halewyck, Leuven 2001

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/laer006ruim01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / Rudi Laermans



De publieke stad

Brussel, mijn hoofdstad

I

Geen zoek naar mooie woorden, geen verheven uitdrukkingen die bol staan van de goede bedoelingen, geen ronkende intentieverklaringen: wie het over Brussel heeft, dat kleine stukje stad gelegen binnen en net rondom 'de vijfhoek', dient een taal op maat van het besprokene te gebruiken. Bouwheren en projectontwikkelaars komen in Brussel altijd bijzonder snel *to the point*, verkoopsters spreken hier vaak slecht Frans of krom Nederlands, flaneren is in deze stad meer dan eens synoniem voor het behoedzaam ontwijken van putten in de voetpaden en het bewonderen van hijskranen, de lokale keuken doet ruig maar eerlijk aan. Brussel is dus geen stad die om geciseleerde uitdrukkingen of een blinkende beeldspraak vraagt. De krachtige, onbehouwen taal van het manifest of de scherpe toon van urgentie van het noodplan passen beter bij de Brusselse realiteit.

Uiteraard bestaat er niet zoiets als Het Werkelijke Brussel, daarvoor zijn de stad, haar bewoners en haar uiteenlopende groepen van gebruikers al te veelkantig, te heterogeen, te onoverzichtelijk voor één enkele, alles overziende panoptische blik. Bovendien resulteerde het jarenlange gebrek aan bestuurlijke en politieke daadkracht in een stad vol zwarte gaten (open terreinen) en etterende littekens (leegstaande huizenblokken). Brussel, dat is een bijwijlen onbeschrijflijk, meer dan eens surreëel aandoend droomlandschap, gekenmerkt door fragmentatie, meertaligheid, hybriditeit. *Les extrêmes se touchent*, maar dan letterlijk: relatief goed geconserveerde gebouwen grenzen aan krotten, achter een historisch monument duikt een hyperlelijk specimen van fifties-functionalisme op, dure of trendy restaurants liggen in achterafbuurten, dronken armoezaaiers bestuderen vanaf de banken van het Martelaarsplein de handel

en wandel van Vlaamse ministers, en in en om de Ribeaucourtstraat - maar dan zitten we net buiten de Vijfhoek - lijkt het grootstedse (drugshandel, onduidelijk gesjacher in auto's of kleren) slechts een millimeter ver van het dorpse verwijderd (kuierende vrouwen met kinderkoetsen, gepalaver op de trottoirs, mannencafés...). Brussel verdraagt daarom maar moeilijk absolute uitspraken of eenduidige definities. Ja, het is de enige Belgische metropool, maar tegelijkertijd stuit men hier binnen de diverse migrantengemeenschappen ook gedurig op archaïsche gebaren, traditionele kleren, rituele begroetingen en andere springlevende uitingen van een in Vlaanderen verdwijnend 'lokalisme'. Ja, het is een multiculturele stad, maar zonder veel kruisbestuivingen, uitwisselingen of acculturatie. Een naar Vlaamse maatstaven altijd een beetje mondain aandoende beschaafde onverschilligheid domineert in de sociale contacten. Zelfs de bedelaars spreken je hier met twee woorden aan: *'Bonjour, monsieur, vous n'avez pas cinq francs?'* (en ook als je niets geeft, wensen ze je vaak *'une bonne journée'*). Men leeft hier zonder veel illusies, alleen of in gezins- en familieverband, en men maakt er voor de rest het beste van. *On s'en-fout-pasmal*, men trekt z'n plan, men leeft en laat leven.

Een retorische vraag: hoe is het ooit zover kunnen komen? Een rudimentaire diagnose is snel gemaakt: stadsvlucht, 'urbanicide' en destructie van het historisch patrimonium vanaf eind de jaren vijftig; bestuurlijk niet begeleide immigratiestromen tijdens de jaren zestig en zeventig; desindustrialisering en verpaupering tijdens de jaren tachtig en negentig. Niet minder voor de hand liggend zijn de remedies: versterking van de woonfunctie, gesubsidieerde jobs voor laaggeschoolden, meer allochtone gezinnen met kinderen, aangepast onderwijs voor migrantenjongeren, degelijke sociale huisvesting... En vooral meer financiële solidariteit tussen arme en rijke gemeenten

binnen het kader van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest enerzijds, lokaal stemrecht voor iedereen die hier minimaal vijf jaar verblijft anderzijds. Met cultuur, laat staan met kunst, heeft het overigens allemaal weinig te maken. Daarom moeten culturele instellingen en artistieke initiatieven zich binnen de Brusselse context doorgaans bescheiden opstellen. Welvaart noch welzijn hangen van een tentoonstelling meer of minder af, ook al handelt ze over Marokkaanse tapijtkunst. Wie cultuur of kunst als een essentiële hefboom voor de verhoopte heropleving van Brussel voorstelt, dreigt al snel in een verhullend, ja *ideologisch* discours te vervallen.

II

Een benjaminiaanse gedachte: *Brussel is de moderniteit in haar toestand van ruïne*, voorbij het punt waarop men nog kan geloven in zoiets als een totale redding. Optimisme is daarom misplaatst, en al helemaal het utopisch geloof in wonderen of mirakels. Een stervende stad heeft geen kwakzalvers nodig, wel pijnstillers en zorgzame verplegers. In de lijn van dit beeld roept het modale leven in Brussel overigens ook gedurig één enkele basisstemming op: nostalgie, het onbestemde verlangen naar een ander heden, of naar een verleden dat in retrospectief altijd grootser, interessanter of simpelweg beschaafder oogt dan het wellicht was. Nostalgie naar de al lang vervlogen grandeur van vlak na de eeuwwisseling: ‘Horta!’, ‘Art Nouveau!’, ‘de buurt rond het Josaphatpark!’... (enzovoorts: men leze het Brusselboek van Geert Van Istendael). Nostalgie naar de fifties, en ook naar België: ‘het Atomium!’, ‘Expo 58!’, ‘de Innovation!’ (enzovoorts: men leze de memoires van Eric de Kuyper). Nostalgie naar thuis: voorlopig niet geboekstaafd, maar af te lezen aan de gegroefde, immer peinzende gezichten van oudere Spanjaarden, bejaarde Marokkanen of Turken, en andere gesetelde

inwijkelingen die nooit écht in Brussel thuis zijn gekomen. Op een heel andere manier spreekt een analoog verlangen ook uit de geüniformeerde haast waarmee duizenden employés 's avonds richting Centraal Station stappen, en uit de soms beangstigende nervositeit van de ontelbare pendelende automobilisten die elke werkdag vanaf vier uur in de namiddag op de kleine ring file rijden. Deze mensen voelen zich ergens thuis, maar zeker niet in Brussel. Soms lijkt het erop dat iedereen in Brussel permanent vertrekbaar staat.

Een handvol intellectuelen, artiesten en ‘subcultuurders’ uitgezonderd kiest nauwelijks iemand welbewust voor het huidige Brussel. Dát Brussel is vergane glorie of een te hérmaken stad, wat uitmondt in meer dan eens terechte pleidooien voor stadsvernieuwing, patrimoniumbehoud en een op meer bewoners afgestemd beleid. Voor de meerderheid van haar bewoners is Brussel wellicht niet een altijd al verlangde droomstad. Ofwel geraakte men om financiële redenen niet tijdig weg en bleef men hangen: het lot van de vele autochtone ouderlingen, van de noodgedwongen blijvers; ofwel belandde men ongewild in Brussel, vond er werk, liet familieleden overkomen, en bleef zo tenslotte waar men ooit onvrijwillig was gestrand: de levensgeschiedenis van ontelbare immigranten en politieke of economische vluchtelingen, van allen die hier permanent verblijven. Brussel is door de week echter voor alles één gigantisch doorgangscentrum, één grote passage van witteboorden en andere tertiaire werkkrachten. In hun voetsporen stappen tijdens het weekend de toeristen. De stad wordt zo onophoudelijk bezet door niet-bewoners: Brussel is de stad van de ‘niet-Brusselaars’. Of behoren de tienduizenden dagelijkse passanten soms toch tot de stad? Wie kan er wel, wie niet op zoiets als het lidmaatschap van Brussel-stad aanspraak maken? Overigens wordt ook de in deze gemeente gepresenteerde kunst voornamelijk voor

mensen van buiten de Vijfhoek gemaakt, vaak zelfs voor mensen van buiten het Hoofdstedelijk Gewest.

Brussel is thans vooral een plek zonder meer, een tamelijk contourloze stad waarrond een hoofdzakelijk negatief gekleurde beeldvorming bestaat: Brussel als vuile, tochtige, lelijke, dure, onveilige... stad. Brussel wordt zelfs niet of nauwelijks als stad *ervaren*. Men woont of werkt hier, maar dat 'hier' blijft in de regel beperkt tot de eigen buurt of de directe omgeving van het eigen kantoor. De stad zelf komt niet in beeld, ze wordt beleefd noch gebruikt op een (groot-) Brusselse schaal. Zelfs de toeristen beperken hun uitjes in de regel tot de naaste omgeving van de Grote Markt, waar dan ook voor alles is gezorgd: terrasjes, cafés, een pittoresk restaurantstraatje, zelfs een magnifieke galerij als schuiloord voor de wereldberoemde Belgische regen. Geen wonder dus dat Brussel geen collectief geheugen (meer) aanmaakt. Dag na werkdag kan men als permanente verblijver of eeuwige pendelaar een standbeeld, het Paleis voor Schone Kunsten of de Vismarkt passeren zonder het geringste besef van de historische betekenis van het geziene. Noch op het algemene niveau van de stad, noch op het microvlak van straten, wijken of gebouwen is sprake van herinneringsarbeid of 'memoriewerk', van emotionele bindingen, van imaginaire identificaties. Welke passant denkt hier soms wel eens: dit is *onze* hoofdstad, dit is *mijn* stad? Brussel is letterlijk van niemand.

III

Brussel bezit een paradoxale identiteit: tegelijk hypermodern en hyperruïneus, immer in beweging en daarom altijd stervend. Wellicht is deze West-Europese stad de plaats bij uitstek om de moderniteit te herdenken, in de dubbele betekenis die onder meer Jean-François Lyotard aan deze uitdrukking geeft: rouwarbeid en anders denken. De stad kreeg haar huidige ge-

daante door een beleid van geforceerde modernisering. Brussel mocht in 1958 zijn naoorlogse wereldtentoonstelling organiseren, een gelegenheid die de politiek-economische elite aangreep om de stad een facelift te bezorgen. De kleine ring en zijn talloze tunnels, de Martini-toren en Parking 58, het Muntgebouw, de Noordwijk...: evenzovele uitingen van wild modernisme, van een door affairisme en kortzichtigheid geperverteerd verlangen om Brussel in een toonbeeld van moderniteit te veranderen. Een beeld, een fantasma heeft de naoorlogse geschiedenis van deze stad gedomineerd, maar dan op een onvolkomen wijze. Modern worden werd in Brussel een permanente toestand: altijd opnieuw kaalslag, bouwwoede, afbreken en betonneren. Onophoudelijk verkrotting hier, renovatie ginder: deze stad sterft gedurig, maar op steeds andere plekken, zodat ze ook permanent kan worden heropgefrist, vernieuwd, gerestaureerd. Brussel is kortom een werkwoord, alleen weet nog nauwelijks iemand waarom de *Grands Travaux* indertijd zijn begonnen en tot op de dag van vandaag voortduren. Merkwaardig genoeg herbergt de misschien wel belangrijkste naoorlogse bouwput van West-Europa nauwelijks betekenisvolle architectuur. Brussel lijdt misschien niet aan een teveel aan architecturale plannen, wel aan tekentafeldomheid, het tekort aan architecturale grandeur van de ontelbare gerealiseerde maquettes.

De droom van Brussel als hypermodern economisch en administratief centrum ligt ondertussen al lang aan scherven. Wat er staat, lijkt nog het sterkst op een stedelijke Sfinx: half woon-, half werkstad; half '*vieux Bruxelles*', half '*new Brussels*'. Oud en nieuw staan kriskras door elkaar, vormen onwaarschijnlijke combinaties en vaak verbijsterende juxtaposities. De stad kreeg zo alsnog een kenmerkende esthetiek, voorbij het verschil tussen mooi en lelijk. Ze is urbaan in een volstrekt

nieuwe betekenis van het woord: 'Brussels', 'mislukt modernistisch'. Keer op keer stoot men op een totaal gefragmenteerde ruimte zonder veel samenhang. Brussel is een opengereten lichaam, een nog nauwelijks leesbaar corpus dat niet langer kan worden gesymboliseerd, laat staan verteld. De stad is uiteengevallen in tientallen buurten die met elkaar nauwelijks contact maken: de Grote Zavel versus 'Klein Chicago', de Noordwijk versus de buurt rond het Zuid, de Grote Markt versus de Vismarkt, het Brouckèreplein versus het Anneessensplein... De lijst van mogelijke contrasten is behoorlijk lang, zeker voor een alles bij elkaar genomen tamelijk kleine stad als Brussel. En de tegenstellingen betreffen steeds zowel de gebouwen als de bewoners, zowel de architectuur als de mensen. De contrasten laten zich ook niet zomaar reduceren tot de bekende spanning tussen up- en downtown, rijken en armen. De fragmentering is nog veel omvattender dan gesuggereerd, de tegenstellingen kenmerken haast elke buurt, zij het in verschillende mate. In Brussel lopen opposities als arm en rijk, autochtonen en allochtonen... niet naadloos in de pas, noch vallen ze zonder meer samen met welbepaalde wijken. Ook talloze autochtonen zijn arm, ook de bovenstad heeft haar krotten, ook de benedenstad kent haar trendy plaatsen en woonoases, zelfs haar kunstencentra. Juist het niet op elkaar passen van sociale, culturele, etnische, economische en andere dwarslijnen verhinderde dat de stad implodeerde, en maakt tevens de eigenheid - meer dan eens zelfs de fantasmagorische charme - van Brussel uit. In deze *patchwork city* is het/de Andere vaak gewoonweg een buur als elke andere. Brussel ernstig nemen vereist het consequent doordenken van deze fragmentatie van levensstijlen, culturen en etnies, economische verschillen, soorten huisvesting... tot op het microniveau van één enkele straat. Zelfs de Marollen vormen geen homogene buurt, maar worden net als

de rest van de stad gekenmerkt door heterogeniteit. Iedereen en alles (heden en verleden) is in Brussel een minoriteit: ook de meerderheid van allochtone bewoners moet in politiek en economisch opzicht een minderheid heten.

Brussel heeft heel wat 'sterke plekken', plaatsen die esthetisch, architecturaal of anderszins tot de verbeelding spreken. Als niet-homogene stad is Brussel in feite één grote verzameling van aparte sites, van ruimtelijke singulariteiten, van soms zwakke, vaak sterke territoriale dissonanten. Zoals: de Noordwijk, de Ravensteingalerij, de Vismarkt, de hal van het Centraal Station, het Koningsplein, het metrostation Kruidtuin/Botanique... De stad herbergt ook een aantal ternauwernood geëxploiteerde spreekwoordelijke bouwsels van formaat: het Zuidpaleis, het Klein Kasteeltje, de zalen van het Conservatorium... Op het niveau van 'de negentien gemeenten' laten de voorbeelden zich naar believen vermenigvuldigen: de Parvis van Sint-Gillis en die van Oud-Molenbeek, de Basiliek, de Concert Noble... De meeste van deze plekken zijn doorgangsruidtes, passages, *nonlieux* in de betekenis die Marc Augé aan deze uitdrukking geeft: zonder (veel) symbolisch gewicht, zonder een goed gearticuleerde rol in een gemeenschapsleven, zonder semantische lading. Ze schrijven zich niet in binnen een symbolisch netwerk van verwijzingen, ze maken geen deel uit van een mythisch Brussel. Deze plaatsen worden immers gewoonlijk op een hoofdzakelijk functionele wijze gebruikt, ofwel door erg uiteenlopende groepen van passanten, ofwel door de buurtbewoners. Ze vormen in feitelijk of potentieel opzicht sterke publieke ruimten, maar ze verdichten meestal niet tot openbare plekken waar de uitwisselingen met onbekende anderen van blikken, gebaren, eventueel ook woorden, een meerwaarde verkrijgt. Het zijn geen *espaces pour rien* (Olivier Mongin), geen plaatsen waar men graag zijn tijd verdoet. Deze plekken getuigen wel

van wat Pierre Sansot ‘de poëzie van de stad’ noemt, maar op een ongeziene wijze, haast ondanks hun omgeving en gebruikers. Hetzelfde geldt voor de weinige ruimten in de binnenstad die wel het publieke leven kanaliseren, zoals de Nieuwstraat, het Muntplein of de straten rondom het Beursgebouw. Die doen dat op een minimale wijze, bijna ondanks alles - ondanks het immer rondzwervende vuil, de hondendrollen, de letterlijk misplaatste neonreclames, het slecht onderhouden groen, de betonnen misbaksels die voor bloembakken moeten doorgaan, de winderigheid...

IV

Brussel wordt al lang niet meer van binnenuit geclaimd, door een eigen burgerij of grootstedse elite. Uiteenlopende economische en politieke actoren maken van buitenaf aanspraak op Brussel. Zij spreken *over* Brussel, meestal op een letterlijk weloverwogen wijze. Hun strategische woorden zweven boven de geleefde stad, ook al sorteren ze daarbinnen vaak hoogst reële effecten. In dit externe discours is Brussel in de regel weinig meer dan een symbolische naam of een zevenletterwoord in een contract: ‘Brussel’ als lege betekenaar. Stad en gewest zijn kortom afwisselend speelbal en inzet van daarbuiten genomen beslissingen. Beide vormen onophoudelijk het lijdend voorwerp van speculaties, van de kant van projectontwikkelaars en bouwpromotoren enerzijds, van de kant van Belgische, Vlaamse of Waalse politici anderzijds. Concerns en partijen hebben zo vaak geheime plannen met stad en gewest, en zoals het koloniatoren past vragen ze noch de inheemse bevolking, noch de talloze tijdelijke verblijvers om een mening. Ze beleggen hun centen of hun macht, en in functie daarvan wordt gebouwd of niet; wordt ja dan nee ‘moeilijk gedaan’ over deze of gene kwestie. Brussel als wingewest, Brussel als breekpunt in de discussie

over de toekomst van België: Brussel is wel degelijk onze hoofdstad...

De elitestrijd rond Brussel doet vooral zo surreëel aan vanwege de massale desinteresse, zoal niet een regelrechte afkeer voor de hoofdstad van de kant van de meerderheid van de Vlaamse en de Waalse bevolking. In Vlaanderen is de anti-Brusselse stemming uiteraard verbonden met het traditionele beeld van Brussel als francofone, Vlaamsvijandige stad: Brussel = *la Belgique à papa*. Een jonge generatie Vlamingen zag verder dan dit nog steeds wijdverbreide stereotype. Zij ging tijdens de jaren tachtig in Brussel artistiek of cultureel aan de slag en gaf vooral *downtown Brussels*, het gebied vanaf de Beurs richting Kanaalzone, nieuwe impulsen. Zo tekende zich een nieuwe breuklijn af, die overigens alweer door talloze andere scheidslijnen wordt doorkruist: in cafés als Le Cocq of La Cygogne en in de winkels langs de Dansaertstraat hoort men veel verkavelingsvlaams spreken, op de Kleine Zavel of in de Marollen ontmoet men daarentegen nauwelijks bekenden. Het centrum van Brussel vervlaamste een beetje, maar dit olievlekje deint niet verder uit. En vooral blijft Brussel voor de meeste Vlamingen, wellicht ook voor de meeste Walen, één groot onbekend terrein. Men voelt zich niet thuis in de hoofdstad, voornamelijk omdat dorps- of kleinstedse, recenter ook suburbane sociale verhoudingen, de dominante norm voor ‘het goede leven’ stellen. Brussel is de enige grote stad die België rijk is, en deze unieke positie wordt bekocht met onverschilligheid, met afweerreacties, zoal niet met vijandigheid zonder meer. Als urbane uitzondering op de Belgische regel is Brussel voor de meerderheid der Belgen per definitie ‘anders’: vreemd, moeilijk, ongezellig, ongemakkelijk... Brussel is het buitenland van het Belgische binnenland.

De bestaande desidentificatie met de hoofdstad wordt

gestut door een veel bredere afkeer voor het grootstedse. Die wortelt alvast in Vlaanderen op haar beurt in een hoogst dubbelzinnige, door de katholieke traditie en een dorpsse levensstijl medebepaalde omgang met de moderniteit. ‘De grote stad’ - Brussel dus - fascineert én stoot af omdat ze wordt gezien als de etterbuil van het moderne, als uitvergroting van de tekortkomingen van dat moderne leven dat men zelf ondertussen ook leeft, zij het in een minder verhevigde vorm. Verspilzucht en kooplust (het consumptieritueel), overspel en prostitutie, zelfverheffing en statusjacht of - in een ander register - sociale neergang en verpaupering, jeugdige subcultuurders en volwassen migranten: heel Vlaanderen heeft er zo onderhand kennis mee gemaakt, maar in een verdunde vorm, zodat het beeld van de zondige stad, van ‘Brussel als poel des verderfs’, nog steeds rechtopstaat. Brussel was en blijft een naar believen te gebruiken projectiescherm, een wit doek - een onbekend gelaat - waarop de modale Vlaming zowel onbewuste angsten en afkeren als illegitieme verlangens en dromen veruitwendigt. En hoe vaak vindt deze beeldvorming niet een bevestigend ankerpunt in de mediale berichtgeving? Daarin is Brussel gewoonlijk niet alleen een problematische stad - zoveel moet men erkennen - maar gewoonweg dé probleemstad, de stad-als-probleem.

V

Ten slotte: *de taal van de armoede klinkt altijd onbegrijpelijk*, ook in het officieel tweetalige Hoofdstedelijk Gewest.

(1998)

De straat als thuis

Over rondhangende jongens, publieke ruimte en stedelijkheid

I

Het is, zeg, zeven uur 's avonds; het is hartje winter en dus al een tijdje donker. De straatverlichting doet het maar half. Een vernielde lantaarnpaal hier, een opvallend kleine lichtkegel daar. Het resultaat is eender: de straat doet een beetje guur aan. Ze oogt misplaatst; ze lijkt eerder op een *film noir*-decor dan op een heuse doorgangsweg in, pakweg, Brussel-stad. Hebben we hier eigenlijk nog wel te maken met een publieke plaats? Behoeft zo'n ruimte na valavond niet altijd ook een voldoende verlichting, zodat haar *openbaarheid* daadwerkelijk wordt gewaarborgd?

Waar de vroegere, nog steeds niet geasfalteerde kaaien een kleinere dwarsstraat kruisen, bevindt zich een al lang gesloten, thans helemaal vervallen benzinstation. Er hangen jongeren rond. Ze zijn anders, deels omdat ze zo ostentatief hun best doen om te niksen, en ook vanwege hun donkere huidskleur. Allochtone jeugdigen dus: Marokkaanse jongens. Hun geslacht doet ertoe voor de jongvolwassen vrouw die op het punt staat hen te passeren. Ze is autochtoon, enigszins welgesteld en woont in de buurt. En ja, ze vindt de straat een beetje eng vanwege het troepje jongeren. Nochtans kent ze hun vaste stek: het is alsof ze haar elke dag opwachten op steeds weer dezelfde plek. Ongevraagd spelen ze voor buurtcomité.

De vrouw wandelt voorbij het groepje. Geen nieuwsgierige blik, zelfs niet eens een oogopslag. Ze wéét dat direct oogcontact voor hen een heel andere betekenis bezit dan onder Belgen of andere Westerlingen. 'Door een jongen of een man aan te kijken, signaleer je beschikbaarheid,' bevestigde ooit H., haar Algerijnse vriendin. Uit verhalen van weer andere, minder be-

hoedzame Belgische vriendinnen, leerde ze dat de lummelende jongens een meisje of een jonge vrouw bijwijlen hard kunnen aanpakken. Enkel verbaal, dat wel, maar toch: je feminiene eer is je vrouwelijke trots. Op sommige avonden, wanneer het groepje luidruchtiger dan gewoonlijk lijkt, steekt de jonge vrouw daarom de straat over wanneer ze het benzinstation nadert. ‘Je weet immers maar nooit,’ zo zei ze enkele dagen geleden nog tegen een collega. ‘Ze kunnen hardop je uiterlijk beginnen becommentariëren, je provoceren of belachelijk maken.’

De jonge vrouw is helemaal niet racistisch ingesteld. Tegen haar progressieve vrienden en vriendinnen beroemt ze er zich vaak op dat ze in een multiculturele buurt woont. Ze heeft in wezen niets tegen allochtone jongeren en een kapotte straatverlichting, anders was ze niet in deze wat verwaaide wijk komen wonen. Ze had er overigens een prachtig art deco-appartement gevonden, tegen een beduidend lagere huurprijs dan in de nettere wijken van de bovenstad. Toch is ze na al die tijd nog steeds niet gewend geraakt aan het trosje Marokkaanse jongens om en nabij het verlaten benzinstation op de hoek. Hun aanwezigheid geeft haar een onveilig gevoel, vooral na valavond. Ze hebben haar nochtans nog nooit openlijk bedreigd, ook niet verbaal. Eigenlijk mist ze alleen *de gewaarborgde veiligheid van de publieke anonimiteit*, de zekerheid dat een onbekende jongen je niet zomaar zal aanspreken. Onbekenden moeten onbekend blijven: juist deze eenvoudige omgangsvorm lijken de rondhangende Marokkaantjes niet echt te kennen. Of zouden ze hem misschien zo af en toe welbewust overtreden, op zoek naar... - ja, naar wat eigenlijk?

II

De zojuist gepenseelde, lang niet denkbeeldige scène is, toegegeven, hoogst banaal. Of liever, ze is dat eerst in Brussel, ver-

volgens ook in meerdere Vlaamse steden in relatief korte tijd geworden. Multiculturaliteit is immers in stedelijke contexten van langsom meer de regel. Wij, de weldenkende goegemeente, hebben daar alvast verbaal leren mee leven. Het blijft echter ook ons in interculturele contacten aan praktische codes en verkeersvormen ontbreken. Wij kunnen die op papier misschien wel bedenken, maar daar schieten we niet meteen veel mee op. Want de spreekwoordelijke ‘andere kant’ blijft er in de regel hoe dan ook heel andere ideeën en, vooral, verschillende communicatieve standaarden op nahouden. De positieve waardering van het multiculturele feit kan onmogelijk van één enkele kant komen indien ze sociaal en anderszins effect wil sorteren.

Ik wil hierna de zojuist geschetste ontmoeting verder doorlichten. Want ondanks haar ogenschijnlijke banaliteit is ze hoogst leerrijk, en dat in meerdere opzichten. Niet dat ik ter zake enige bijzondere kennis bezit. Ik ben bijvoorbeeld geen vrouw en kan evenmin een professionele *knowhow* over interculturele contacten inbrengen. De cultuursociologische interesses die ik beroepshalve ontplooi, liggen immers op heel andere terreinen. Dat heeft ten dele te maken met mijn stellige overtuiging dat onze hedendaagse wereldmaatschappij wetenschappelijk niet trefzeker valt te begrijpen aan de hand van een goedbedoeld slagwoord als ‘de multiculturele samenleving’. Onze maatschappij is gewoonweg heel wat complexer dan de alledaagse interactie, ook die tussen Vlamingen of Marokkanen, suggereert. Het lezen van een beetje kwaliteitskrant volstaat trouwens om zich daarvan te vergewissen.

Als het over multiculturele contacten gaat, weet ik dus even veel - of even weinig - als een doordeweekse stadsbewoner. Hier mijn schrijftafel, daarrond de ruimte afgebakend door een vrij comfortabel appartement, en letterlijk om de hoek het groepje Marokkaanse jongens van zo-even. Ik hier, zij daar.

Tussen ons gaapt een afgrond boordevol wederzijdse misverstanden. Geen enkel sociologiserend verhaal kan die kloof ooit overbruggen, laat staan dichten. Daarvoor is ze te wijd, en vooral ook te cultureel geladen. Want zoveel is zeker: culturele opvattingen of 'mentaliteiten' veranderen langzaam. De harde kern van elke cultuur bestaat immers uit weinig meer dan een reeks gemeenplaatsen en evidenties wier vanzelfsprekende karakter ons dag na dag beschermt tegen chaos of wanorde, betekenisloosheid of indifferentie. Dat geldt voor mij, maar het gaat ook op voor de jongens die bij het vroegere benzinstation rondhangen. Als ik hen probeer te begrijpen, doe ik dat dan ook noodzakelijk vanuit een particulier referentiekader, op grond van de vanzelfsprekendheden die de mijne (de onze) zijn. En vice versa, uiteraard: hun begrip van mijn leefwereld is *hun* begrip. 'Le sens des autres', zo noemde de antropoloog Marc Augé dat heel treffend: de ándere betekenisgeving van leden van een andere cultuur aan dezelfde woorden of feiten, aan schijnbaar identieke gebeurtenissen of gedragingen. Aan oogcontact bijvoorbeeld.

Cultureel beschouwd ben ikzelf overigens geen individu maar een *dividuum*, een gedeeld iemand: ik ben op m'n dooie eentje een multicultureel subject. Want ik ben een competent lid van vele culturen - van de mannelijke cultuur, van een specifieke professionele subcultuur (ik praat regelmatig 'sociologiees'), van de deelcultuur der theater- en dansliefhebbers, enzovoort. En natuurlijk ook van 'de Westerse cultuur'. Als zodanig koester ook ik zo mijn evidenties, heb ik vaststaande verwachtingen en vastgeroeste overtuigingen. Ik denk bijvoorbeeld te weten hoe de sociale wereld in elkaar zit, en dat niet uit eigendunk of omdat ik toevallig een sociale wetenschapper ben. De stelligheid waarmee ik mijn cognitieve basisuitrusting dag na dag affirmeer, en dat zowel in woorden als - vooral! - in daden,

heeft alles te maken met opvoeding, met socialisatie, met ‘enculturatie’. Anderen hebben mij verteld hoe de werkelijkheid functioneert, en daarom verwacht ik dat het spreken of het handelen van diezelfde én van andere anderen dit verhaal bevestigt. In het geding is niets meer dan zoiets als een elementair vertrouwen in het sociale draagvlak van mijn opvattingen: zonder gedeelde vanzelfsprekendheden geen persoonlijke evidenties of individuele zekerheden. Daarom verwacht ik bijvoorbeeld binnen publieke ruimten een gedrag dat veilig en onbedreigd aandoet. Straten en pleinen moeten normaal ogen - maar wat heet normaal?

III

De mens is een gewoontedier, zo wisten de Oude Grieken al (en de hedendaagse sociologie zal hen alvast op dit punt niet tegenspreken). Met anderen - met leden van een zelfde cultuur - delen we routines en evidenties, en vooral ook verwachtingen, bijvoorbeeld omtrent het normale of reguliere gebruik van publieke ruimten. We oriënteren ons onnadenkend, ja ‘spontaan’, aan welbepaalde clichés en gemeenplaatsen. We kunnen in het alledaagse leven ook moeilijk anders, want zonder stereotypen zou dat al snel hypercomplex worden. Zonder *frozen frames* geen flexibiliteit en wendbaarheid in sociale contacten, of tijd voor ‘belangrijker dingen’, zoals kunst en wetenschap of eenvoudigweg het welzijn van de paar mensen die ons ter harte gaan (van de bekende intimi).

Over evidenties gesproken. Als we - in goed Vlaams - ‘de deur uitgaan’, komen we in het publieke domein terecht. Straten, pleinen of, algemener, openbare plaatsen zijn voor alles doorgangsruidten en als zodanig ‘niet-plekken’ of *non-lieux* (dixit, alweer, Marc Augé). Zo wil het althans een in onze cultuur dominante definitie of, wat duurder verwoord, de heer-

sende betekenisgeving. De modale stadsgebruiker affineert deze definitie op een achteloze manier. Als zij of hij de eigen woonst verlaat, wordt er bij wijze van spreken een knopje in het hoofd omgedraaid. Een ander 'format', een nieuw 'frame' wordt opgeroepen. Het is meteen beschikbaar, want het maakt deel uit van de culturele software.

In de loop van een gewone dag veranderen we meermaals van 'frame' of referentiekader. We switchen achteloos van kader wanneer we een winkel binnenstappen, en we maken gebruik van weer andere evidenties wanneer we bijvoorbeeld een theatervoorstelling bijwonen. Gegeven een altijd situationeel kader vinden we inderdaad sommige dingen wel, andere niet vanzelfsprekend. Zo is er niets ongewoon aan het feit dat we de publieke ruimte met onbekende anderen delen. We passeren hen, te voet of in 'wagen-uitrusting' (die inderdaad almaar vaker op een wapenuitrusting lijkt), en we interesseren ons niet voor hen. Dat laatste mag juist niet, zo luidt een ongeschreven culturele wet die in alle opzichten constitutief is voor het tussenmenselijk verkeer in straten of op pleinen. Passanten zijn voorbijgangers voor wie we geen uitgesproken belangstelling mogen betonen. Althans, voor zover hun doen en laten normaal oogt: voor zover passanten zich *herkenbaar* als loutere voorbijgangers of mede-automobilisten gedragen.

Bij de positie van passant hoort inderdaad een rol, een ternauwernood bereflecteerd geheel van verwachtingen. Maar van fundamenteeler belang is de verwachting *dát* de publieke ruimte door voorbijgangers wordt bevolkt, dus door mensen die zich met meer (soms) of minder (meestal) bewustzijn als passanten voordoen. De definitie van de publieke ruimte als een doorgangplaats heeft kortom normatieve consequenties. En dat letterlijk: het is de regel - de norm of standaard - dat behalve de publieke autowegen ook de stoepen, pleinen of andere

openbare ruimten in het teken staan van mobiliteit, beweging, niet-stilstand. Daarom doen rondhangende jongens zo vreemd aan. Ze gebruiken de publieke ruimte op een ongewone manier: ze zijn niet onderweg.

IV

‘*Normal appearances*’, normale verschijningswijzen dus, zijn van essentieel belang voor een geordend tussenmenselijk verkeer. Of juist, want het gaat om schijn gestalten, ze kunnen fundamenteel heten voor *de indruk* ‘dat er niks bijzonders aan de hand is’ en het sociale leven zijn gewone gangetje gaat. Deze basisgedachte is niet van mij; ze stamt van de socioloog Erving Goffman, die ze in onderhand klassieke boeken als *Behavior in Public Places* of *Interaction Rituals* op een briljante manier heeft verwoord. Goffman was dan ook een meester in het uitspreken van het vanzelfsprekende. Hij had een bijzonder scherp oog voor de on gezegde evidenties die het Westers samenhandelen schragen. Impliciet heb ik trouwens hierboven al fors op 's mans werk geleund. Goffmans magnum opus heet immers *Frame Analysis*. De titel van de Franse vertaling - *Les cadres de l'expérience* - geeft zeer goed de kern van het in dat boek ontvouwde betoog weer: al onze waarnemingen of zintuiglijke ervaringen worden door niet-zintuiglijke kaders gestructureerd. Door mentale ‘formats’: door cultureel variabele definities van de werkelijkheid als dit-en-niet-dat. Kortom, door onderscheiden of distincties.

Het onderscheid tussen publieke en private ruimte is ongetwijfeld een voor onze cultuur fundamentele distinctie. Het zet zich overigens verder binnen ieders woonst, het houdt geen halt voor de deur van villa of appartement. Binnen de private woonruimte worden badkamer, wc en slaapkamer immers op hun beurt als private domeinen beschouwd. De keuken is een geval apart: deels wel, deels niet zonder toelating te betreden wan-

neer je ergens te gast bent. Het hangt ervanaf, en juist deze relatieve onbepaaldheid maakt dat we soms een *faux pas* begaan bij een bezoek aan vrienden of bekenden. Het zal je tenslotte maar overkomen: op zoek naar een glas open je nietsvermoedend een keukenkast waarin zich de whiskyvoorraad van de gastvrouw bevindt. Oh nee, zij toch niet!, denk je snel. Toch wel: ze staat hevig blozend achter jou.

Zoveel is dus zeker, althans in onze cultuur: de publieke ruimte verschilt van haar private pendant. Daarom woon je niet op straat, in een park of in een deurportiek. Daklozen weerspreken deze dominante definitie, daarom verwacht hun aanwezigheid ons mentaal. Ook rondhangende jongeren, en meestal zijn dat inderdaad jongens (ik kom daar nog op terug), stellen dit heersende onderscheid ter discussie. Ze gedragen zich alsof de straathoek waar ze samentroepen hun thuis is. Hun woonst. Hun eigenste plek.

De publieke ruimte is per (vigerende) definitie van niemand en iedereen. Ze bezit een openbaar karakter en dus - dus! - moet elke vierkante centimeter ervan voor u en mij begaanbaar of passabel zijn. Zo wil het een vanzelfsprekende culturele regel, het 'frame' dat u en ik als evident beschouwen en daarom niet graag geschonden zien. Het kader en de bijbehorende verwachtingen of normen werden evenwel altijd al doorbroken, vooral door jeugdige subculturen van meestal mannelijke rondhangers. In de literatuur hierover trilt haast altijd verontrusting, zelfs verontwaardiging mee. Steevast is er de verwondering over het feit dat jonge mensen zich een welbepaald stukje van de publieke ruimte toe-eigenen en het zo privatiseren.

Het kan en mag niet. Het is cultureel verboden om permanent of tijdelijk een toefje stoep tot verblijfplaats uit te roepen. Heel soms verandert deze impliciete regel in een geschreven wet. Dat heet dan samenscholingsverbod. Deze juridische maat-

regel officialiseert gewoonlijk slechts een vanzelfsprekend bevonden norm wanneer die al te opzichtig met de voeten wordt getreden. In uitzonderlijke gevallen - maar wat heet uitzonderlijk? - pacteert de dominante cultuur dus met het recht (en vice versa). Het zegt alvast heel wat over het letterlijke belang van de dominante definitie van de publieke ruimte: geen openbare orde zonder een voor iedereen toegankelijke openbaarheid. Geen beschaving zonder de inachtneming van het onderscheid tussen mobiliteit en wonen. Zo wil het alvast *onze* cultuur, en die is inderdaad tot nader orde dominant. Afwijkers worden tot de orde geroepen, met een gemeentelijk besluit of... door de handhavers van de openbare orde. Ook die houden zich aan de ongeschreven regel dat de publieke ruimte een doorgangplaats is. Doorgaand verkeer moet, stilstaand verkeer is altoos en overal een probleem.

V

De grootstedelijke publieke ruimte bezit een januskop: ze doet tegelijk opwindend en bedreigend aan. Ze is opwindend door de mogelijkheid van ongeplande ontmoetingen, vanwege haar visuele tolerantie en bontgekleurde karakter, vaak ook wegens een plotse erotisch-elektriserende sfeer. Maar even vaak zijn er potentiële bedreigingen, mogelijke inbreuken op de persoonlijke fysieke of psychische integriteit. Deze fundamentele dubbelzinnigheid toont zich uiteraard op een heel verschillende wijze voor, pakweg, een voetganger en een automobilist: de eerste is kwetsbaarder dan de tweede. We nemen, meer algemeen gesteld, in de publieke ruimte altijd ook specifieke sociale posities in, vaak meerdere tegelijkertijd. De voetganger is bijvoorbeeld man of vrouw, jong of bejaard. Dat soort van basale onderscheiden maakt in het publieke verkeer al snel een heus verschil uit, in de eerste plaats voor de ruimtebeleving van de betrokke-

nen, maar ook voor de reële of mogelijke sociale contacten. Vrouwzijn is lang niet altijd even makkelijk in een door mannen gedomineerde publieke wereld, bejaarden zijn gewoonweg een stuk minder mobiel dan jongeren. Wat is er dan soms zo vreemd aan de grotere angst van ouderen wanneer die zich 's avonds buitenshuis bevinden, in een wereld vol onbekenden (want dat is toch de minimumdefinitie van stad-en-stedelijkheid)?

Zo belanden we opnieuw bij het verhaaltje over de jonge vrouw die niet zonder bijgedachten een groepje Marokkaanse jongeren passeert. Zoals gezegd, de vrouw is geen raciste, verre van. Maar ook als lezeres van *De Morgen* en Agalev-kiezer blijft ze nog altijd een vrouw. Voor haar zijn de Marokkaanse jongens tweeen-in-één: potentiële vrienden en mogelijke vijanden. Hun publieke aanwezigheid roept bij onze protagoniste gemengde gevoelens op, reden waarom ze hen ambivalent bejegt: principieel positief, feitelijk zelfbeveiligend. Het is allemaal de gewoonste zaak van de wereld. Er is helemaal niets vreemds aan het feit dat mensen anders handelen dan ze spreken. Dat de zo onderhand tot dogma gestolde moraal der politieke correctheid dit elementaire gegeven ontkent, zegt veel over de praktische onhoudbaarheid - en ook: de onleefbaarheid - van deze pseudo-politieke attitude.

En waar bevinden zich na valavond de Marokkaanse meisjes en vrouwen? Thuis, juist. Een vrouw beweegt zich 's avonds niet alleen op straat, zo luidt blijkbaar de culturele regel 'van de andere kant'. Overdag kijkt ze ook niet in de ogen van onbekende mannen, tenzij met sluisbedoelingen. Het zijn regels die niet de onze zijn. Of juist, ze zijn het niet langer. Want ze maakten ooit, nog niet zo gek lang geleden, wel degelijk deel uit van onze culturele bagage. In het katholieke Vlaanderen van de jaren vijftig was het publieke domein voor meisjes en vrouwen ook gevaarlijk terrein of, na valavond, verboden grond. Thans

eisen Vlaamse vrouwen en meisjes daarentegen veilige straten en pleinen, ook 's nachts. Het is een van die vele verreichende culturele veranderingen waar sociale wetenschappers vaak weinig aandacht aan besteden. Politici weten wel beter. Want zij moeten de eis van een vrouwvriendelijke publieke ruimte mee helpen waarmaken; zij dienen erover te waken dat men overdag noch 's nachts 'lastig wordt gevallen door wildvreemden' (overigens een veelzeggende uitdrukking, waarin reminiscenties aan voormoderne tijden meeklinken: 'vreemd = wild').

VI

Het zijn dus meestal allochtone jongens die 's avonds schijnbaar doelloos rondhangen op straathoecken of pleinen, in deurportieken of parkjes. Hoewel, doelloos? Soms zijn het inderdaad 'trafikanten' in verboden roes- of genotsmiddelen. Meestal staat er iets heel anders op het spel en dient al dat opvallende niksen een heel basaal doel. Ook het jonge gelanterfant is een culturele 'tekst', een betekenisvol ensemble van tekens, een gemotiveerd geheel van symbolen. Het schijnbaar nutteloze handelen en de onderlinge communicatie zijn kortom letterlijk geladen - met affirmatiedrang, met het verlangen naar individuele erkenning. En ja, ook haat en afkeer zijn vormen van erkenning. We vatten die laatste notie doorgaans al te positief op. Nochtans weten we allemaal zeer goed dat onze vijanden ons gewoonlijk mentaal heel wat meer in beslag nemen dan onze geliefden: we erkennen ze als uiterst belangrijk, we geraken van hen niet los.

Erkenning is er in vele vormen. De basisvorm van symbolische erkenning is in onze cultuur het persoonlijke respect dat spreekt uit beleefdheidsformules, begroetingen en andere rituele wachtwoorden. Voorbij deze algemene uitingen van formele erkenning liggen de meer specifieke garanten van maatschap-

pelijk aanzien, zoals rijkdom, kennis (hoewel...) of schoonheid. Daaraan kan je zelfzekerheid, zelfs persoonlijkheid ontleen. Want wie om wat voor reden dan ook op status of aanzien kan bogen, weet zich onderscheiden van 'de massa', van de anonieme anderen die straten of pleinen bevolken. Wij hechten echter alles bij elkaar genomen nog maar weinig belang aan zoiets als een strikt persoonlijke of familiale eer. Ook al willen we wellicht niet meteen negatief worden gewaardeerd, onze eer maakt niet langer onze trots uit. Voor onze zelfwaardering is het veeleer van belang dat we sympathiek en vitaal, liefst ook een beetje jeugdig worden bevonden. Dat zijn persoonlijke, individualiseerbare eigenschappen. Ze hebben weinig te maken met het op algemene sociale posities geënte eergevoel, dus met de waardering die samenhangt met posities als die van vader of man, van moeder of vrouw.

Rondhangende Marokkaanse jongens is het wellicht in de eerste plaats om een publieke bevestiging van hun eer als aankomende man te doen. Ze willen zich (h)erkend weten als potentiële seksuele partners, en ook als jongelingen die hun terrein weten af te bakenen en te verdedigen. Onder autochtone adolescenten speelt dit ook, maar op een overwegend intersubjectief niveau. Het verlangen naar erkenning is er, sommige subculturen daargelaten, losgehaakt van het streven naar een openbare bevestiging van de eigen positie. 'Je waarmaken in de ogen van anderen' is voor hen synoniem voor een pose van zelfverzekerdheid tegenover vrienden en andere leeftijdsgenoten, niet tegenover anonieme voorbijgangers.

Ze zijn werkloos of ze presteren slecht op school. Ze weten dat ze slechts een kleine kans maken op het verwerven van de gangbare tekens van aanzien: voor hen geen mogelijke carrière als geslaagd kaderlid of universiteitsdocent. Zo'n toekomstperspectief maakt het heden des te belangrijker. Hier en nu, op de

hoek van de straat, bij dat afgetakelde benzinstation, moet je je een man weten te betonen. Tegenover onbekende voorbijgangers, en zo ook in de ogen van je vrienden. Daar zit hun zwakheid, en tegelijkertijd hun sterkte: ze kunnen enkel tezamen met anderen voor hun eergevoel opkomen. In laatste instantie tellen niet de verschrikte of teneergeslagen blikken van de autochtone passanten, wel de bewonderende woorden van de allochtone *peer group*.

Tijdens de voorbije jaren is ‘de politiek van erkenning’ van een academisch in een politiek thema veranderd. Multiculturalisten pleiten luidop voor een politieke officialisering van culturele verschillen (hun tegenstanders doen overigens hetzelfde). Er bestaat in het publieke domein evenwel een bij uitstek jeugdige én masculiene *micropolitiek van de eer* die we politiek onmogelijk kunnen valoriseren. Hij is ons immers al te vreemd: ‘eer’ is niet langer een dominante culturele categorie. Tegelijkertijd staat juist in de imaginaire of reële botsingen binnen de publieke ruimte altijd die eer op het spel. Het is het overbekende cliché van de mannelijke automobilist die niet wil onderdoen voor een medeweggebruiker (ook man, maar geen BMW-bestuurder) en daarom een nog gevaarlijker manoeuvre uithaalt. Het is het vertrouwde verhaal van de vrouw die zich in haar feminiene eer voelt aangetast door de als indringend, ja penetrerend ervaren blikken van rondhangende allochtone jongeren. Van de jongens om de hoek, daar bij dat verlaten benzinstation. Het werd overigens ondertussen tot een goeddraaiende winkel omgetoverd. Maar de jongens zijn gebleven.

VII

- ‘Kan u uw persoonlijk standpunt nog wat nader toelichten?’
- ‘Aan het eind van mijn betoog ben ik toch voldoende duidelijk geweest?’

- 'Ik vind van niet. U hebt toch vooral een beschrijvende toon aangeslagen. Zeg nu toch eens hoe de stedelijke publieke ruimte er zou moeten uitzien!'

'Zou moeten', gewoonlijk gevolgd door een insisterend uitroepteken. Juist deze gedurig weerkerende vraag naar de moraal van het - meer of minder sociologiserende - verhaal heeft mij voorgoed de lust tot het regelmatig geven van publieke lezingen benomen. Interpreteren en begrijpen, theoretisch duiden (meestal) en verklaren (soms) volstaan blijkbaar niet langer. Het zij zo, maar ik heb geen boodschap aan de nog immer stijgende neiging om gemakkelijk gemoraliseer te laten primeren op afstandelijke analyse of, *for that matter*, op de machtslogica van politiek en bestuur. Elke 'politiek van het verschil' begint en eindigt met de (h)erkenning van de maatschappelijk geïnstitutionaliseerde scheidslijnen tussen communicatieve genres (tussen taalspelen of discourssoorten). Maar goed, vooruit dan maar: de moraal van het verhaal...

Historisch en sociologisch gezien is de stad altijd ook de *locus* van een heel specifiek soort beschaving geweest, zelfs van een particuliere vorm van geweten. Dat laatste heeft Richard Sennett ooit kernachtig getypeerd met de dubbelzinnige uitdrukking '*the consciousness of the eye*', tevens de titel van een prachtig boek over het aparte karakter van de stedelijke openbaarheid. Alleen al op strikt visueel niveau moet iedere stedeling of regelmatige stadsgebruiker zich inderdaad leren verhouden tot uiteenlopende levensstijlen, botsende waarden, elkaar weersprekende opvattingen en gedragspatronen. Je ogen moeten zich tolerant betonen voor mensen die van jou zichtbaar verschillen, zoniet kan je maar beter in Suburbia gaan wonen (wat velen dan ook effectief doen: in de meeste steden overtreft de stadsvlucht nog altijd de recente *gentrification* van de binnenstad).

Stadsmens ben je niet, je wordt het mettertijd, op jonge of oudere leeftijd. Het is een leerproces dat zijn pijnlijke momenten kent. Zoals: de eerste keer dat je in de bloeddorlopen ogen van een bedelaar keek, de eerste keer dat je met een stiletto werd bedreigd, de eerste keer dat een onbekend meisje een gesprek met je aanknoopte. Met vallen en opstaan heb je je gaandeweg mentaal leren wapenen. Bovenal ben je al doende gewend geraakt aan de stedse *civilitas*, die afstandelijke maar beschaafde omgang tussen onbekenden. Zij is het waarmerk van alle stedelijkheid en zorgt voor uiteraard gespeelde, onechte rituele begroetingen ('*Bonjour monsieur, comment-allez-vous?*') hier, voor een joviaal uitgestoken hand daar, en op weer een ander ogenblik voor beleefd afgewende blikken. Stedelingen hebben inderdaad niets met elkaar te maken, maar ze weten die publieke anonimiteit ook te stileren, vorm te geven, in tekens van wederzijds respect te transformeren. Daarzonder gaat het gewoonweg niet: zonder *civilitas* voelt het stedelijk leven al snel té koud aan. Of té warm.

Het loopt in (het spreken over) stedelijke contacten altijd weer mis wanneer men ze plaatst tegen de achtergrond van dorpse idealen, van het streven naar nestwarmte en *Gemeinschaftlichkeit*. Urbane straten of pleinen moeten dus niet meteen gezellig ogen, wel veilig en gebruiksvriendelijk zijn (ook met dat laatste wil het wel eens mis gaan). We moeten elkaar ook niet altoos en overal om de hals willen vallen, zelfs niet in gedachten. In het publieke domein gaat het evenmin om bekend- of vertrouwdheid, wel om normaliteit. En vooral neen aan die - voor het overige relatief onschadelijke - moraal die de familiale verhoudingen tot maat van alle sociabiliteit promoveert: te veel familiariteit is alleen maar enerverend. Het tussenmenselijk verkeer in de stedelijke publieke ruimte wordt gekenmerkt door *beschaafde onverschilligheid*, en dat is goed zo. Die

steedse *civilitas* kenmerkt ook mijn omgang met de rondhangende Marokkaanse jongens om de hoek. En vice versa: ook zij betonen geen enkele interesse in mij. Maar ik ben dan ook een man van middelbare leeftijd...

Het is mijn stellige indruk - en indrukken zijn tot nader orde geen waarheden - dat in Vlaanderen en daarbuiten het discours over stad-en-stedelijkheid én dat over multiculturaliteit nog al te zeer worden gedomineerd door een impliciete weigering van de omgangsvorm der beschaafde onverschilligheid. Nochtans zou het stimuleren van deze sociale moraal de basisnorm voor elk stedelijk beleid moeten zijn. Wat dat dan zoal inhoudt of met zich brengt? Ik weet het ook niet meteen. Het hoeft ook niet: ik ben geen politicus of beleidsmaker. Gelukkig niet.

(1999)

Naschrift - 'Een voorbeeld van "gevaarlijk denken"', 'spitant en gedurfd', 'zeer *tongue in cheek*' ...: zo werd bovenstaande tekst na voorlezing op een symposium onthaald. Bij een andere mondelinge presentatie ging het er beduidend harder aan toe en werd de beschuldiging van ethnocentrisme net niet geuit. De reactie van een jonge allochtone sociologe ging in dezelfde richting: te veel monocultureel denken, te weinig aandacht voor de verschillen onder jonge allochtonen. Dat is misschien ook zo. De tekst pendelt niet voor niets heen en weer tussen afstandelijkheid en betrokkenheid, sociologie en persoonlijke leefwereld. Als zodanig biedt hij wellicht voor alles een inkijk op een individueel niet-weten, ook al wordt een socioloog geacht 'beter te weten'.

De provinciestad gedacht

I

Het moderne denken is in meer dan een opzicht het denken van het moderne: het tracht 'haar tijd in gedachten te vatten' (Hegel), het poogt de meest essentiële karakteristieken van de moderne bestaansconditie te achterhalen. Sinds Descartes wordt die vaak geduid in termen van subjectiviteit of - de recente sociologische variant - van voortschrijdende privatisering en individualisering. Maar niet minder opvallend is de rol van de stad in wat thans vaak 'het discours over de moderniteit' heet. Zoals onder meer de Engelse cultuurwetenschapper Raymond Williams overtuigend aantoonde in zijn studie *The country and the city*, fungeert de stad voor het moderne denken als een heuse mentale 'attractor'. Steeds weer opnieuw vindt het discours over de moderniteit in de figuur van de stad haar gezochte symbool. In de stad lijkt de moderniteit dan ook als het ware tot zelfbewustzijn te komen, of toch minstens allegorische kwaliteiten te verkrijgen. Geen toeval dus dat ze een favoriet onderwerp is van zowel romanschrijvers en schilders als van cultuurfilosofen en sociale wetenschappers. Het urbane landschap verschaft hen keer op keer het gedroomde aanknopingspunt om de grootsheid of - veel vaker - de schaduwzijden van de moderne bestaansconditie te belichten. Niet zelden gaat het ook echt om een fantasmatisch punt. Voor het moderne denken is de stad immers vaker wel dan niet een projectiescherm, een imaginaire constructie die nu eens aan utopische visioenen, dan weer aan apocalyptische nachtmerries realiteitswaarde moet verlenen. Deze dubbele fascinatie tekent ook de geschiedenis van de moderne architectuur. Ofwel dromen planners en urbanisten hardop van een betere toekomst door nieuwe vormen van stedelijke ordening; ofwel geldt de moderne stad als

negatief exempel, zo bijvoorbeeld in de architecturale pleidooien voor tuinvijken of suburbane nederzettingen.

De verbeelde stad is binnen het discours over de moderniteit natuurlijk niet zomaar een stad. Haast altijd gaat het over de grote stad, dus over metropolen, vaak trouwens ook over hoofdsteden (over Parijs, New York, Londen...). Dat is, toegegeven, een voor de hand liggende vaststelling. Maar ze zet ook meteen op het spoor van een heel wat minder bediscussieerd gegeven. Met de fascinatie voor de metropool spoort namelijk opvallend vaak een reductie van de stad tot een rekenopgave enerzijds, tot het anonieme grootstedse publieke leven anderzijds. Of misschien is net het omgekeerde het geval: misschien worden de moderne architectuur en het moderne denken voor alles gepreoccupeerd door planning respectievelijk openbaarheid, en belanden beide daarom steeds weer opnieuw bij de grote stad. De dominante fascinatie voor de metropool zou dus wel eens kunnen getuigen van een meer algemene, ‘typisch moderne’ aandacht voor rationaliteit en anonimiteit - voor instrumentele planning en ongeplande ontmoetingen. Als deze hypothese enige plausibiliteit bezit, moet ‘de imaginaire stad’ een paradoxaal oxymoron heten. De architecturale of urbanistische wil-tot-ordening (à la Corbusier en CIAM) is immers synoniem voor het streven naar rationalisatie en beheersbaarheid, eenduidigheid en leesbaarheid; de talloze lofzangen op de metropool als plaats van publieke cultuur of *civilitas* (à la Richard Sennett bijvoorbeeld) staan daarentegen in het teken van een positieve ethische waardering van sociale vermenging en culturele hybriditeit, van contingente contacten, van de praktische ‘deconstructie’ van iedere vorm van privatisme door de gedurige confrontatie in de openbare ruimte met anonieme anderen (met bedelaars, prostituees, immigranten of ‘massamensen’).

Laat ik niet verder intellectueel garen spinnen van deze

relatief evidente observaties. Het is duidelijk dat ‘de imaginaire stad’ in het discours over de moderniteit meestal een moreel ideaal veronderstelt. Romanschrijvers, architecten of sociologen beschrijven de stad inderdaad gedurig in het licht van de vraag naar ‘het goede leven’, naar de bij de moderne mens passende levensvorm. Deze ethisch geladen aandacht resulteert soms in functionalistisch gekleurde pleidooien voor meer ordening of planning, even vaak in stellingnamen pro wanorde, pro de *melting pot* van het metropolitaanse publieke leven. In beide gevallen is het wonen de spreekwoordelijke blinde vlek van het observeren. Juist deze ‘functie’ - aanhalingstekens, want het is zeer de vraag of het wonen functionalistisch valt te denken - primeerde traditioneel in de kleine of provinciale steden die de moderne blik veronachtzaamde. Hun normaliteit ontleenden ze aan hun *woonstedelijkheid*, aan de verwevenheid van het publieke domein met de als vanzelfsprekend aanvaarde premisse dat mensen in gezinsverband leven en elk huishouden een woonst als locus heeft. De niet-metropolitaanse stad was dan ook in de eerste plaats een woonstad. Ze is dat trouwens vaak nog altijd, zij het dat zich juist op dit punt een zekere polarisatie begint af te tekenen. Sommige kleine steden - ik denk voor Vlaams-Brabant aan steden als Diest of Tienen - stellen zich bij wijze van spreken tevreden met het reproduceren van hun traditionele identiteit. Andere, zoals Leuven, willen méér dan zomaar een provinciestad zijn en zien deze ambitie bevestigd door welbepaalde veranderingen in het socio-economisch weefsel. Met deze vaststellingen is meteen ook een parcours aangegeven. Ik bespreek hierna eerst kort de traditionele identiteit van de kleine stad en de toenemende uitholling van de ‘woonstedelijkheid’. In tweede instantie sta ik stil bij de gewenste én de reële transformaties van sommige provinciesteden.

II

Hoe een woonst er verder ook moge uitzien, ze bakent altijd een geheel van ruimtelijke evidenties en praktische routines af. Wonen is ‘zich thuis voelen’, en dat laatste houdt in dat men blindelings de weg weet. De woonst is kortom een ruimte van vertrouwen. De dingen hebben een vaste plaats, zodat men onnadenkend kan grijpen, bewegen, wonen. Ook de identiteit van de kleine stad en haar ‘woonstedelijkheid’ vallen samen met een verzameling van sociale, culturele en ruimtelijke stellingen, ja clichés. De bewoners kennen als vanzelfsprekend hun plaats binnen de vigerende sociale orde, die duidelijk afgebakend, dus hoogst leesbaar is. Er zijn de plaatselijke notabelen, en er is de lokale middenstand; bedienden dragen een das, arbeiders wonen in een welbepaald stadsdeel. En wie echt rijk of werkelijk arm is, vormt een alombekende uitzondering op de regel dat alles en iedereen naar een moeilijk definieerbare maar desondanks overduidelijke normaliteit tendeert. Het culturele pendant hiervan is een empirisch bevestigde reeks van verwachtingen omtrent een normaal uiterlijk (kledij, haarkapsel...), normale aanspreek- en gespreksvormen, normale gezinsverhoudingen... - kortom: *een normaal leven*. In ruimtelijk opzicht ten slotte valt ‘woonstedelijkheid’ samen met vaste trajecten of parcours, met vertrouwd ogende straten en er schijnbaar altijd al geweest zijnde gebouwen of huizen. Daarmee correspondeert in de regel een architectuur die het onopvallende of typische als maatstaf heeft. De modale woonst is een rijwoning die weinig of niet van de aanpalende woningen afwijkt. Ook het uitzicht van publieke gebouwen gehoorzaamt aan de norm dat een beetje grandeur mag, zelfs moet, maar extravagantie uit den boze is.

Deze al te beknopte karakterisering van de traditionele ‘woonstedelijkheid’ is uiteraard erg clichématig. Maar het so-

ciale, culturele en architecturale provincialisme van een modale kleine stad komt juist neer op het verlangen om *de gemeenplaats en het gewone* tot een alomvattende levensvorm te verheffen. Kleinsteedsheid is met andere woorden synoniem voor de poging om de basiskenmerken van de private woning alsnog te socialiseren, in een ook publiek zichtbare, collectief gedeelde cultuur te veranderen. De grote stad of metropool cultiveert het verschil tussen publieke en private ruimten, wonen en openbaarheid; de kleine stad is integendeel juist 'klein' wegens de minimalisering van de afstand tussen woning en straat, appartementsgebouw en plein, gezin en buurt. Tegelijkertijd behoudt ze een stedelijk karakter door precies dat minieme verschil tussen het private en het publieke domein. Door deze speelruimte, hoe klein ook, blijft het intieme buiten schot. Anders dan in een dorp of *Gemeinschaft* heeft een kleine stad - met een wellicht te simpel beeld - wel bedgeheimen, gesloten gordijnen of afgelaten rolluiken, en door niets of niemand geobserveerde kleine genoegens. De kleine stad is inderdaad provinciaal, maar niet dorps. Haar identiteit hangt samen met de uitbreiding van de evidenties van het wonen tot het publieke domein enerzijds, met het trekken van een scherpe grens tussen het private en het intieme anderzijds. Kleine of provinciale steden doen daarom 'heel gewoon' aan, en tegelijkertijd heeft men altijd ook de indruk dat hun normaliteit een onmetelijke zee van ongewone intimiteiten, een slapende lava van publiek niet getoonde maar privaat des te intenser beleefde fantasieën herbergt.

Met de 'woonstedelijkheid' van de modale provinciestad spoort een eenduidige, door moderne - of juister: modernistische - mensen vaak saai bevonden ruimtelijkheid. De provinciestad oogt als een organisch weefsel, ook al kreeg ze meestal pas eind negentiende, begin twintigste eeuw haar huidige contouren. Zoals de objecten in een echte woonst lijken gebouwen of

straten er hun juiste want vaste plaatsen in te nemen. Iedere min of meer drastische ingreep van de kant van urbanisten of architecten komt dan ook al snel als een aanslag op een diepere orde over. Wat rechttoe-rechtaan gebouwen of vlakke pleinen nu juist aantasten, valt moeilijk te zeggen. Maar de soms luide protesten tegen ingrijpende vernieuwingen suggereren dat het om iets essentieel gaat. Wellicht betreft het eenvoudigweg een vertrouwd beeld, een visuele verdichting van de eigen woonomgeving. Grootschalige ingrepen worden in provinciesteden als een schending van de kleinsteedse identiteit beleefd omdat die er, net als in individuele levens, nog voor alles een zaak van stabiele beeldvorming is. In de trage historische tijd van de provinciestad blijven woningen en publieke gebouwen inderdaad nog voldoende lang hetzelfde opdat iedere opgroeiende generatie zich daarvan een duidelijk afgelijnde voorstelling zou kunnen vormen: men kan er zich letterlijk mee identificeren. Al op jonge leeftijd slaan de ontelbare zintuiglijke ervaringen van de stedelijke omgeving neer in een ‘onbewust’ imago, een prereflexief portret van het zo-en-niet-anders zijn van straten en pleinen. Voor de meeste van haar bewoners is ieder kleine stad *een sterk beladen herinneringsbeeld*. In naam daarvan, en niet zozeer op grond van een reëel historisch verleden, verwachten de inwoners een behoedzame omgang met het architecturaal patrimonium. Of om terug te grijpen naar de eerder geïntroduceerde metafoor: een kleine stad is als een woonst, en anders dan bijvoorbeeld een bureel gooi je een woning niet zomaar om, ook al is de indeling onpraktisch, de aankleding verouderd of het meubilair versleten.

III

Maar in hoeverre klopt dit alles nog? Is de modale provinciestad nog wel primair woonstad? Allicht is ze dat nooit helemaal

geweest. De meeste kleine steden waren altijd ook regionale knooppunten van handel, administratie en onderwijs. Het naoorlogse proces van suburbanisatie versterkte deze bovenlokale functie. Voor een toenemend aantal mensen werd ook de kleine stad in de eerste plaats een doorgangsruijnte, een tijdelijke verblijfplaats. Men woont er niet, maar men werkt en winkelt er en brengt er vijf dagen per week de kinderen naar school. Deze alombekende ontwikkeling heeft sommige provinciesteden meer dan andere getekend. Leuven is zoals gezegd Tienen of Diest niet. Het recent ontwikkelde Structuurplan Vlaanderen neemt akte van deze ongelijke evolutie als het spreekt over het stadsgewest Leuven of 'regionaalstedelijke gebieden' (naast Leuven bijvoorbeeld ook Hasselt-Genk, Mechelen of Aalst), te onderscheiden van 'structuurondersteunende kleinstedelijke gebieden' (zoals Tienen, Diest, Aarschot of Sint-Truiden) en 'kleinstedelijke gebieden op provinciaal niveau' (Heist-op-den-Berg, Hoogstraten, Lommel...). Ook wie het niet zo heeft begrepen op dit soort van etiketten, wier schijnbare eenduidigheid inderdaad een modernistisch streven naar orde en rationele beheersing weerspiegelt, zal moeten toegeven dat de vermelde typologie hout snijdt. De naoorlogse combinatie van massieve suburbanisatie, sterke welvaartsstijging en expansief consumptiekapitalisme heeft er effectief voor gezorgd dat sommige kleine steden thans in de eerste plaats als regionale centra fungeren. Ze zijn dat niet zomaar geworden. De bovenlokale status van provinciesteden als Leuven of Aalst hangt immers samen met historisch gegroeide interdependenties en contingenties (zoals, wat Leuven betreft, de aanwezigheid van een grote universiteit en van enkele belangrijke hoofdzetels van bedrijven en koepelorganisaties). Tegelijkertijd is die regionale centrumfunctie de uitkomst van geplande tussenkomsten, dus van bestuurlijke daden en politieke opties. Vanaf midden jaren zestig heb-

ben sommige kleine steden wel, andere veel minder een actief beleid van regionalisering gevoerd. Dat kwam doorgaans neer op het aantrekken van bedrijvigheid en vooral administraties, op de concentratie van handelsactiviteiten in opnieuw aangelegde winkelstraten en nieuw gebouwde shopping centra, en - recenter - op de organisatie van allerhande zomerse evenementen en winterse festiviteiten.

Het op regionalisering gerichte beleid leverde specifieke problemen op, die dan op hun beurt om beleidsinterventies vroegen (en nog steeds vragen). Eerdere politieke keuzes lokten met andere woorden nieuwe bestuurlijke beslissingen uit. Dit zelfreferentiële proces resulteerde vooral tijdens de jaren zeventig in een snelle aanwas van plannen, maatregelen, geldstromen. De uitdrukking 'ruimtelijke ordening' veranderde in Vlaanderen in geen tijd van een academisch wachtwoord in een bestuurlijke realiteit, ook en vooral in kleine steden. Want het bewuste streven naar een regionale uitstraling creëerde voorheen onbekende situaties. Zo nam de verkeersdruk sterk toe, wat tot het uitstippelen van een vervoersbeleid noopte. En vooral drongen zich beslissingen op inzake het ja dan nee toelaten van kantoorbouw, schooluitbreidingen of nieuwe handelspanden.

Dat is zo onderhand allemaal welbekend. Ter omschrijving van de globale uitkomst is de paradoxale uitdrukking *metropolitaans provincialisme* nog de slechtste niet. Kleine steden met een regionale centrumfunctie doen overdag inderdaad een beetje metropolitaans aan. Een beetje, want echt kosmopolitisch zullen ze natuurlijk nooit worden. De dagelijkse in- en uitstroom van een groot contingent van tijdelijke verblijvers - van kantoorwerkers, scholieren en shoppers - zorgt echter wel degelijk voor een indruk van vitaliteit en levendigheid. De traditionele identiteit van woonstad wordt thans dan ook voornamelijk 's avonds en 's zondags geaffirmeerd, vooral dan buiten

het centrum. Na zevenen komen ook Mechelen of Aalst tot rust; en op zondag doet tot omstreeks achten - wanneer de studenten vanuit het station de stad beginnen instromen - zelfs een universiteitsstad als Leuven het kalmpjes aan.

IV

Voor de realisatie van een bewust beoogde centrumfunctie werd bijwijlen een hoge prijs betaald. Iedere kleine stad met regionale aspiraties kent haar littekens, haar zwijgende want versteende (of vaker nog: gebetonneerde) getuigen van weinig doordachte ingrepen en van architecturale kortzichtigheid. Voorbeelden geven hoeft niet: een korte wandeling door het centrum van Leuven of Mechelen volstaat om talloze historische misstappen te bewonderen. Vaak dateren ze van net voor de tijd dat een globaal beleid van ruimtelijke ordening gestalte kreeg. Tegelijkertijd verwijzen ze naar verhalen over vriendjespolitiek, corruptie, speculatie. Ons kent ons, zeker in een kleine stad, en dan is een verkeerde beslissing even gauw genomen als goedgepraat.

Ondertussen kent ons echter niet langer ons. Het mettertijd waargemaakte streven naar een bovenlokale attractiviteit ging immers in meerdere provinciesteden hand in hand met een vooral tijdens het voorbije decennium sterk toegenomen belangstelling van de kant van bovenregionaal, vaak zelfs transnationaal opererende *decision makers*. Richard Ellis, Healey & Baker en andere mondiaal werkzame vastgoedhandelaren tonen van langsom meer belangstelling voor bestaande panden en mogelijke projecten in kleine steden, vooral binnen de centrale zones. Ook Vlaamse provinciesteden raken zo opgenomen in een wereldwijd netwerk, en dat zonder voorafgaande consultatie of veel mogelijkheid tot verweer. Op relatief korte termijn tekent zich dan ook een ingrijpende schaalverandering af. De

provinciestedelijke notabelen konden tot voor kort beslissingen nemen binnen een kader dat hooguit tot het nationale niveau reikte. Thans zien ze zich in toenemende mate geconfronteerd met beslissers voor wie bijvoorbeeld Leuven een minuscuul stipje op een wereldkaart is en de naam Mechelen voor weinig meer staat dan drie transacties of twee speculaties, naast honderden andere wereldwijde investeringen.

Mooie woorden als ‘stedelijke identiteit’, ‘ruimtelijke ordening’ of ‘respect voor het historisch patrimonium’ zijn niet meteen welbesteed aan mondiaal opererende beslissers. Misschien stoten we hier wel op de reële ‘metropolitanisering’ van de provinciestad. Die is alvast nauwelijks een zaak van ‘multiculturalisering’, een sterke dualisering tussen sociale groepen en wijken of een opvallend toegenomen onveiligheid binnen openbare ruimten. Dit soort van tendensen krijgt veel aandacht, ook van de kant van provinciestedelijke beleidsmakers. Nochtans is het aantal immigranten vaak klein, beperkt de eventueel gestegen kansarmoede zich doorgaans tot enkele straten, en blijft het beeld van de junk die in een portiek een shot zet bepaald uitzonderlijk. Wellicht vaart men terzake al te zeer koers op de meestal hoogst alarmerend klinkende diagnoses van welzijnswerkers en - al zou ik dat beroepshalve natuurlijk niet hardop mogen zeggen - sociologen, pedagogen, criminologen en andere gediplomeerde ‘probleemdeskundologen’. Zij leven niet alleen van het construeren van sociale problemen, maar oriënteren zich in hun rapporten ook al te gemakkelijk op een internationale wetenschappelijke literatuur die gewoonlijk de grote stad als werkterrein heeft. Het bekende gevolg is dat relatief kleine problemen in grote kwesties veranderen en - vooral - dat meerdere Vlaamse provinciesteden in de greep van een pedagogisch regime komen. Met een uiteraard provocatief bedoeld beeld: geüniformeerde stadswachten houden terrassende bur-

gers in het oog, die tevens gedurig worden gewaarschuwd voor zakkenrollers en gauwdieven, er onophoudelijk worden aan herinnerd dat ze het huishoudelijk afval op de voorgeschreven wijze dienen te sorteren, en ten slotte ook nog voor elke verandering aan hun tuinhuisje een ingewikkelde administratieve procedure moeten doorlopen. Ondertussen zet zich de reële mondialisering van de kleine stad verder door, en wel relatief onopvallend en door nauwelijks een mens of deskundoloog gestoord.

De echte ‘metropolitanisering van de provinciestad’ is zoals gezegd synoniem voor de opname van kleine steden in wereldwijde economische netwerken. Deze *local-global nexus* of ‘*glocalisatie*’ kenmerkt niet alleen een toenemend aantal vastgoedtransacties en grondspeculaties. De wellicht belangrijkste uiting is het tijdens de jaren tachtig sterk versnelde proces van ‘verketening’ in het domein van handel en distributie. Transnationale ketens als C&A, Mexx, Claudia Sträter, H&M en - een van de jongste loten aan de internationale kledingstam - Zara, leggen in provinciesteden almaar meer beslag op centraal gelegen panden. Wie thans in Leuven van het station richting centrum wandelt, ziet een geheel andere Bondgenotenlaan dan vijftien of twintig jaar geleden. Deze straat werd letterlijk gekoloniseerd door uitheemse ketens. En wat valt tegen deze tendens richting uniformisering te ondernemen? Weinig of niets. Want juist de kleinere steden met een regionale centrumfunctie kunnen die rol thans nog uitsluitend waarmaken indien het stadscentrum minstens één filiaal heeft van het handvol ketens waar de modale burger potverteert. En dus verwelkomt men behalve C&A, Mexx, Claudia Sträter, H&M of Zara ook Free Record Shop, Fnac, Blokker, Godiva en - uiteraard! - McDonald's.

Vanzelfsprekend is het centrum niet de hele stad. Naast het centrum, in de kleinsteedse ‘periferie’, blijven ook de provinciesteden met een regionale centrumfunctie primair woonsteden.

Maar het centrum is wel de stad die zes dagen per week wordt gezien en ervaren door de talloze tijdelijke verblijvers die thans ‘de goed uitgeruste regionale stad’ (dixit het Structuurplan Vlaanderen) maken tot wat ze is: een beetje woonstad, een beetje passantenstad. Wie deze hybride plek in de toekomst effectief wil ordenen en architecturaal vormgeven, zal nog veel meer dan voorheen moeten onderhandelen met bovenlokale beslissers. Tenzij men natuurlijk voortgaat op de door vele provinciesteden al langer ingeslagen weg, en zich tevreden stelt met het voeren van een gezelligheidsbeleid dat terrasjes, bloembakken en Ernest Claes-achtige beeldhouwwerkjes promoot en *city marketing* synoniem acht met nog een ‘beleuvenis’ meer.

(1998)

Het theater als vragensteller

Zwijgen tot in de eeuwigheid

Over de carnavaleske podiumkunst van Jan Fabre

Een van Jan Fabres beeldende kunstwerken draagt de titel *Hé wat een plezierige zottigheid!*. Het werk dateert van 1988, bevindt zich thans in het Museum voor Hedendaagse Kunst te Helsinki, en bestaat uit een rij van zeven ouderwetse, blauw ‘bebicte’ badkuipen dichtbij een muur. Boven elke kuip is een eveneens diepblauwe uil aan de muurwand bevestigd: zeven fictieve uilen staren onbewogen voor zich uit. De opstelling suggereert meteen dat de titel van het werk ‘een uilengedachte’ is. *Hé wat een plezierige zottigheid!*: dat denkt elke uil voor zich.

Uilen duiken veelvuldig op in Fabres oeuvre, ook in zijn podiumwerk. Ze symboliseren daarin stevast de positie van de zwijgzame toeschouwer, de rol van de vorsende observator die zich ondanks zijn kennis van commentaar onthoudt. Deze communicatieve ascese tekent tevens de lichaamshouding van Fabres uil. Ook al ontwaart die veel ‘plezierige zottigheid’, toch lacht hij nooit en kijkt hij altijd streng toe. Zelfs de richting van zijn blik valt door de onbeweeglijke ogen moeilijk te achterhalen. Kijkt hij naar mij? Of staart hij jou aan? In de weerkaatsingen van de wereld in de grote, raadselachtige ogen van Heer Uil verandert ieder van ons in een onherkenbaar geheim.

Hé wat een plezierige zottigheid!: de uil is wijs, maar anders dan Socrates en diens babbelzieke gevolg houdt de uil zijn mond. De filosoof tatert voluit, de uil ziet en zwijgt - en denkt na. Fabres uil symboliseert de buitenstaander, de mens die alleen maar denkt en zijn gedachten nooit communiceert.

Het motief van de uil reikt een mogelijke sleutel ter interpretatie van Fabres werk aan: de carnavaleske uilenblik is verwant

aan de blik van Jan Fabre (en met die naam wordt hier niet verwezen naar ‘de mens achter het werk’, wel naar de auteur *in* het oeuvre).

Wat ziet onze symbolische uil zoal? Soms de mensenwereld zelve, soms een kunstwerk. Soms het gemier der ijdele insecten, de vele heertjes van stand en de talrijke dames van lage zeden die zich allen zo important wanen. Soms een opera of een theatervoorstelling, ernstig gebracht en met serieuze gezichten genoten. En altijd weer opnieuw denkt de uil ‘*hé wat een plezierige zottigheid!*’. In de blik van de uil is de grote mensenwereld een uit de hand gelopen circusvoorstelling, de kunst een dwaze schertsvertoning voor goedgegelovigen.

De uil is wijs, hij doorziet ‘de schone schijn’. Alles spel, alles spektakel: de uil ontwaart voortdurend het lagere in het hogere, zijn blik brengt Liefde, Politiek, Kunst, Moraal of Geleerdheid tot hun juiste proporties terug. De mens dunkt zich groot maar de wijze uil kan in 's mans verwatenheid slechts een op niets berustend geloof onderkennen in de vermeende waarde van met hoofdletters gespeelde woorden. De mens bedwelmt zichzelf onophoudelijk met zoete leugens, vaak niet meer dan wat talig aroma, zo weet de uil.

Zotten en kinderen spreken de waarheid, Tjil Uilenspiegel was een groot filosoof, levensliederen bevatten veel levenswijsheid: allemaal juist, zo onderwijst de blik van de uil. Maar niets vat de ‘uilenwaarheid’ beter samen dan het bekende sprookje van de keizer zonder kleren, waarin een kinderblik ziet wat niemand van de aanwezige volwassenen wil of kan zien. Verblind door hun geloof in 's keizers almacht, ontwaren zij rond zijn feitelijk naakte lichaam de mooiste kleren, de schoonste gewaden. Macht berust op geloof... in macht - en alleen wie nog niet tot de wereld der volwassenen behoort (het kind) of volstrekt

vreemd is aan de mensenwereld (de uil), kan deze dwaasheid doorschouwen.

Hoe dwaas het schouwspel van de macht! Hoe dwaas het sociale geloof in de verhevenheid van opera, theater en andere pseudo-diepzinnigheden, waaraan de kunstenaar een welhaast onbeperkte macht kan ontlennen! Zo denkt de uil, zo kijkt het kind naar de wereld, en zo leerde ons ook Fabres voorstelling *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984), gebaseerd op het sprookje van de klerenloze keizer. Natuurlijk staken we weerom niets op en won de dwaasheid het alweer van de wijsheid. De kunst werd ontbloot, de zottigheid van het theater geënceneerd, maar wij geloofden dat ook deze onttroning een doel, een zin, een Betekenis had. Anti-kunst als kunst: voor deze paradox is uiteindelijk niet de kunstenaar, wel het publiek van kunstgelovigen verantwoordelijk. Wij dus. De beschaafden. De welopgevoeden. U en ik. *Art is cultivated boredom* (dixit de titel van een Fabre-performance uit 1981).

Hé wat een plezierige zottigheid!: wie zoals Fabres uil mensen noch kunstwerken op hun woord neemt, vergaat het lachen al snel. In de blik van de uil is alles immers banaal, betekenisloos, onnozel. Mensenkennis is bepaald niet synoniem voor vrolijke wetenschap, integendeel. Ook daarom kijkt de uil zo ernstig: de voortdurende aanblik van de dwaze mensenwereld stemt treurig. De onbewogenheid van Heer Uil lijkt op die van de man die te diep in het glas van het weten heeft gekeken: hij staarde lange tijd in een bodemloos gat en kijkt daarom zwijgzaam voor zich uit. Wat zag hij? Wat ziet hij? Niets. Niets van betekenis. Wijsheid emancipeert noch bevrijdt maar ontzuichtert.

De wijze is niet tot de rol van zwijgende toeschouwer veroordeeld, aldus Fabre in *De macht der theaterlijke dwaasheden*. In deze voorstelling kijkt Fabre met een uilenblik naar de po-

diumkunst, en tegelijk ensceneert hij een voor zijn werk beslissende morele houding: de ‘uilenwaarheid’ (*Hé wat een plezierige zottigheid!*) is geen vrijbrief voor een gemakkelijk hedonisme of vrijblijvend relativisme. Ze verplicht integendeel tot een ongelovig meespelen, het volstrekt ernstig nemen van de mensenwereld en de kunst in het volle besef dat beide uit zichzelf letterlijk niets te betekenen hebben.

De keizer is wis en zeker naakt - en de ware keizer wéét dat. Hij beseft de nietigheid van zijn macht, hij doorziet spel en geloof, en hij probeert juist daarom het sociale spel op een geloofwaardige wijze mee te spelen. De ware keizer gaat daarom de confrontatie met de uilenblik aan: de echte soeverein betoont zich onafhankelijk tegenover de blik van de uil. Ernstig en waardig trotseert hij de menigte in de hoop (niet?) te worden ontmaskerd.

De belachelijkheid, de grondeloosheid en de absurditeit van het sociale spel open en bloot affirmeren, maar terzelfder tijd dit spel *als spel*, als dwaze schijnvertoning hoogst ernstig nemen: het is de houding van de ritualist, en vooral die van de speler *pur sang*, van de zuivere gokker. De ware gokker weet dat het spel om niets draait, en toch neemt hij met een ernstig gezicht aan de goktafel plaats en speelt hij vol overgave. De ware gokker pokert alsof zijn leven van elke nieuwe worp afhangt omdat hij weet dat het leven reden- noch waardevol is. De ware gokker jukt omdat hij beseft dat elk mensenleven een spelletje bluffpoker is. De ware gokker is een keizer van het verlies omdat hij, zoals de keizer in *De macht der theaterlijke dwaasheden*, de zinloosheid van het bestaan met een superieure uilenblik doorstaat. God dobbelt, en zo ook de gokker. *Art as a Gamble, Gamble as an Art* (aldus de titel van een Fabre-performance uit 1981).

Wij verdragen ‘de uilenwaarheid’ erg slecht. In de schaarse ogenblikken dat de mensenwereld zich publiek te kijk zet, neemt niemand zichzelf of anderen nog langer serieus: carnaval en andere feesten zijn om te lachen. Ze raken ons nooit echt, ze zetten de definities van onszelf nooit op het spel omdat we ze als sociale uitzonderingssituaties opvatten.

Tijdens carnaval - of carnavaleske parties, huwelijkspartijen, enz. - doen alle deelnemers verschrikkelijk hun best om de kenmerken die ze zich normaliter toedichten (rationaliteit, subjectiviteit, bewustzijn...) zo doeltreffend mogelijk te negeren, ja volstrekt te ontkennen. De modale feestvierder is niet alleen ‘onnozel’, hij *wil* het ook zijn - hij wil zichzelf verliezen in een smakeloze lach die in geen enkele verhouding tot de vertelde grap staat, in dwaas gebeuzel en dollemanspraat, in flauwiteiten en cretinisme.

Voor de uil is het altijd carnaval. Zijn blik *carnavaliseert* onophoudelijk het doen en laten van de mens. De mensenwereld op uilenformaat: ook ernstige woorden of handelingen zijn om te lachen. Maar de uil is wijs en daarom houdt hij zijn mond: wie werkelijk wijs is, zwijgt (en zegt dus zeker niet hardop wat zojuist werd gezegd).

In Fabres podiumwerk enceneert één enkele voorstelling overduidelijk de sfeer van het carnavaleske feest. Niet toevallig is de tijd van *Sweet Temptations* (1991) die van de nacht en speelt de figuur van de uil er een prominente rol in. *Lust for Life* (de meermaals hernomen gelijknamige rocksong van Iggy Pop): kolderieke verkleedpartijen, pispraat en van bierlucht doortrokken gelal, seksuele handtastelijkheden, doelloze verspilling van levenstijd en -energie, van menselijkheid - zo het feest, zo de voorstelling. Maar na de party komt onherroepelijk de kater, de ontzuivering, het ontwaken uit het vuur van de roes dat in de

mens een onvermoede vlam laat ontbranden. Ook dat ogenblik wordt in *Sweet Temptations* meermaals geënsceeneerd.

Het publiek lachte, of het liep geërgerd de zaal uit. Carnaval als spiegel: men erkent voor de duur van een toneelvoorstelling ('ach, allemaal spel, allemaal fictie!') de wijsheid van de uil, of men waant zich waanwijzer ('want de Kunst!...' - enzovoorts). En ook: kunst als carnaval, als een van de weinige plekken die na het door Norbert Elias beschreven civilisatieproces nog de mogelijkheid biedt om in alle ernst te lachen om wie we zijn. Ook dat had Marcel Duchamp als een van de eersten bijzonder goed begrepen.

In de moderniteit wordt het carnavaleske in meerdere opzichten een probleem (ik paraphraseer hier enkele inzichten van Michael Bakhtin). Een probleem voor de menselijke ervaring: de dwaasheid wordt enerzijds naar een aan de volwassenheid voorafgaande levensfase verdrongen - naar puberteit en adolescentie - en anderzijds met de uitzonderingstoestand van het feest vereenzelvigd (dat altijd in een kater eindigt). Een probleem voor het menselijk zelfbegrip: niemand bezingt nog langer de lof der zotheid, want de moderne mens beschouwt zichzelf als louter (zelf)bewustzijn, als een denkend hoofd zonder lijf en ledematen. Een probleem voor alle culturele activiteiten die onze basale levenservaringen trachten te verhelleren, zoals het filosoferen, de sociologie of de antropologie, en ook de kunstmet-hoofdletter. We zijn het lachen verleerd en loven daarom de avant-garde.

In *Sweet Temptations* toont Fabre de moderne mens als een invalide, als totaal vergeestelijkt en daarom niet langer bekwaam tot dansen. De *homo modernicus*, dat zijn de tweelingbroers Gerald en Elias, gemodelleerd naar de briljante geleerde Stephen Hawking. Vanuit hun licht zoemende invalidenkarretjes be-

commentariëren zij de wereld. Rondom hen heerst de nacht, het feestgedruis, de dans der onnozelheid - maar zij zijn ernstig, uit gebrek, omdat ze niet anders kunnen. Denken als compensatie van dansen?

In de figuur van de uil herkennen Gerard en Elias nadrukkelijk hun meerdere. Aan het slot van de voorstelling zegt Elias: 'De oude Grieken zaten ook heelder nachten naar de uilen te kijken.' En Gerald vraagt: 'Hebben de uilen ooit geantwoord op hun vragen?' Elias: 'Wat dacht je?' Gerald: 'Ik weet het niet.' Hij weet natuurlijk ook wel dat de uilen superieure stilzwijgers zijn.

Hoe dwaas de opera! Wat welluidende stemmen gecombineerd met meestal opvallend ondermaatse acteursprestaties - en dat duurt en duurt en duurt! Hoe belachelijk het ballet! Menselijke lichamen vertonen streng ingeefende kunstjes op de maten van onnozele muziek - één lange treurnis die zichzelf voor Kunst uitgeeft! Men gelooft de eigen ogen niet. Is de kunst wel degelijk een plezierige zottigheid?

In *De macht der theaterlijke dwaasheden* wordt de keizerlijke kroon van de toneelkunst ontbloot. In *De danssecties* (1987) en *Da un' altra faccia del tempo* (1993), of in de twee eerste delen van de Troubleyn-trilogie, *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (1990) en *Silent Screams, Difficult Dreams* (1992), toont Jan Fabre de banale waarheid - de waarheid van de banaliteit - van de verheven kunstvormen genaamd ballet en opera. Dansers en ballerina's die paardenpassen imiteren (de openingsscène van *Da un' altra faccia del tempo*), danseressen die, de smalle dansschoentjes aan de handen gebonden, minutenlang dezelfde eenvoudige passen uitvoeren (*De danssecties*), waardig zingende vrouwen die op de podiumvloer gaan liggen en tussendoor kaarsjes aansteken en vervolgens weer uitblazen (de beide operavoorstellingen): vertel dit aan een door de wol geverfde dans- of

operatiefhebber en hij zal je verbijsterend vragen of je dat alles werkelijk hebt gezien. Je zal je uiterste best moeten doen om hem ervan te kunnen overtuigen dat je het niet hebt gedroomd tijdens een bijster oninteressante uitvoering van *De Schone Slaapster*.

In de blik van de uil zijn opera en ballet plezante sotternieën. Fabre ensceneert deze ‘uilenwaarheid’: hij ‘carnavaliseert’ beide genres, maar dan wel op een keizerlijke, soevereine wijze. Geen glimlach ontsnapt aan de gezichten van dansers of danseressen, een dwingende droogheid voorbij het onderscheid tussen dwaze schaterlach en dodelijke ernst doordringt stemmen en gebaren in *Das Glas...* en *Silent Screams, Difficult Dreams*. Wie weet dat de kunst (de mens) letterlijk niets betekent, wordt geen cynische spotter maar zet met een ernstig gezicht in op dat rood dat schaamrode kaken kan bezorgen. De blik van de uil verdraagt alleen een symbolische harakiri die op rituele wijze de banaliteit de wacht aanzegt.

Een postmoderne lezing van Fabres werk zou wellicht tot de slotsom komen dat ‘het hogere’ (theater, opera, ballet...: Kunst) daarbinnen op een joyeuze wijze communiceert met ‘het lagere’ (het lichaam, popmuziek, letterlijk stemmige dwaasheid, aan dressuur en militaire discipline ontleende bewegingen...). Jan Fabre is evenwel géén John Zorn. In zijn oeuvre is bepaald geen sprake van een frivole mengeling van *low* en *high culture*, van een tot niets verplichtende culturele heterogeniteit.

Fabres kunst oogt tegelijk plezant en ernstig, plezierig zottig en verheven, dwaas en ernstig. Ze is tevens hoogst eigentijds door de bijzondere wijze waarop ze dat ‘en’ articuleert. Fabres oeuvre is beduidend meer dan een duurbetaald kunststukje: het affirmeert de onverschilligheid (de betekenisloosheid, de grondeloosheid...) van de werkelijkheid op een tragische wijze.

Het werk van Fabre is tot in zijn kleinste vezels doortrokken van het besef dat kunst menselijk maakwerk is, daarom letterlijk niets voorstelt, en om die reden uitsluitend door een redenloze ernst waarde verkrijgt. Niet wij keuren de Kunst maar Heer Uil.

Hé wat een plezierige zottigheid!: in de blik van de uil is het altijd carnaval en kan de kunst slechts waardevol heten wanneer ze haar waardeloosheid op een waardige wijze affirmeert. ‘*Je suis sérieux, donc je suis*’, ‘ik bevestig op een ernstige manier het carnaval van de kunst’: Fabres kunst bestaat in en door de geënceneerde blik van Heer Uil.

In *Sweet Temptations* treedt Heer Uil daadwerkelijk op: de drummer die achteraan op de scène *Lust for Life* van Iggy Pop begeleidt, draagt een uilenmasker. De uil die tot een wilde dans uitnodigt en ons zo laat worden wie we zijn, ons in een toestand van zelfverlies brengt waarin we niet langer beseffen wat of wie we zijn; de uil als ceremoniemeester van een levenslust die men nooit kan kennen, nimmer bij volle bewustzijn kan beleven en waaruit men altijd zonder veel herinneringen ontwaakt - die uil zou Jan Fabre *himself* kunnen zijn. Misschien is hij het ook. Wie weet: de uil zwijgt, ook al drummend.

(1994)

Voorbij Brecht?

Over de ‘verstemde’ speelstijl van De Tijd

De erfenis van Bertolt Brecht ligt aan scherven. Met de brokstukken valt zeer wel te leven, ook in het theater.

Tijdens de voorbije vijftien jaar claimde haast geen enkele theatermaker nog de volledige nalatenschap van Brecht. Nauwelijks iemand profileert zich thans nog als een orthodoxe Brechtiaan, maar des te talrijker zijn ‘de kleine Brechtianen’, de regisseurs of gezelschappen die Brechts ideeëngoed verknippen en verplakken, eruit oppikken wat bruikbaar is voor het vinden van een eigen acteerstijl of dramaturgie. Brecht is theatergeschiedenis geworden, en het hedendaagse theater eert zijn oeuvre zoals het gewoonlijk met het eigen verleden omgaat: door het selectief te herinneren, bij stukjes en beetjes te actualiseren.

Nederlandstalige gezelschappen als Discordia of Tg Stan erfdn van Brecht de nadruk op ‘het vervreemde acteren’, het verwijden van de kloof tussen personage en acteur tot aan die altijd onbeslisbare grens waar het op de scène staan in een ongeloofwaardige act dreigt om te slaan. Lucas Vandervost actualiseert met zijn regies voor De Tijd dezelfde én een andere Brecht. Ook zijn theater mikt op een soort van V-effect, op een acteren dat de eigen artificialiteit beklemtoont. Maar het gaat daarvoor geen alliantie met de persoon van de acteur aan, wel met diens theatrale kunnen. De ingehouden - de geregisseerde - verheving daarvan moet afstandelijkheid en objectivering waarborgen, de publieke identificatie dwarsbomen. Tegelijkertijd wordt de theatraliteit van de acteurs gewoonlijk direct ingetoomd, zelfs rechtstreeks gekaderd, en wel door een verhaal.

Vandervost plaatst zijn spelers inderdaad meestal in vertelsituaties. Hij laat ze gedurig verhalen vertellen en transformeert hen zo altijd ook in de positie van boodschappers, van media of

doorgeefluiken - van 'tekstdienaren' wier persoonlijke bestaan verschilt van hun positie als verteller; wier presentie niets heeft te maken met het verhaalde; wier woorden en bewegingen juist moeten overtuigen omdat het niet om hun zinnen en gebaren gaat; wier verhalen kortom in de verf zetten dat ze alleen maar vertellers zijn - alleen maar acteurs... op een scène.

Ik geef toe dat Brecht geen voor de hand liggende referentie lijkt ter duiding van de speelstijl van De Tijd. Nochtans staat die onmiskenbaar in het teken van een consequent streven naar 'denaturalisatie', naar een maniëristische dictie en een quasi ritualistische lichamelijkeheid die iedere vorm van directe identificatie vrijdelen. Vandervost maakt theater dat de theatraliteit benadrukt - dat het onechte of artificiële van de tekstzegging, het gemaakte van de gebaren, of gewoon het bepaald ongewone van het kijken naar mensen op een scène, onophoudelijk beklemtoont, uitvergroot, aandikt. Anders dan in het traditionele theater (het 'theatertheater') staat de emfase van het theatrale niet in dienst van de expressiviteit, van het uitdrukken van Grote Gevoelens of het representeren van Diepere Zielenroerselen. Vandervost werkt met de theatraliteit van de podiumkunst op een niet-burgerlijke manier, *alsof* hij een heuse Brechtiaan is.

Onder de noemer 'vervreemding' verlangde Brecht van het theater eigenlijk niet meer dan een gedistantieerd acteren, een zichzelf objectiverende speelstijl. Bekeken vanuit de verhouding tussen acteur en regisseur komt deze eis er voor alles op neer dat de acteurs het oog van de regisseur verinnerlijken, het niet enkel tot hun goede of slechte geweten promoveren maar het als het ware in elk gebaar mee aanwezig stellen. Brechtiaans theater is inderdaad synoniem met dat regisseurstheater dat van de acteurs totale medeplichtigen maakt. De acteurs zijn dan

geen loutere uitvoerders van de regieaanwijzingen, maar singuliere individuen wier spel tot in de kleinste details toe een breking toont, een afstand die zegt: 'wat ik hier doe, doe ik voor u' - voor de regisseur; voor de kijker; voor de amorfe massa genaamd publiek.

Van Brecht naar Vandervost: bij elke voorstelling van *De Tijd* overheerst al snel de indruk van een minutieuze regie. Iedere handbeweging, elke stembuiging, zelfs de minste oogopslag komt gepland - en dus: betekenisvol, op zijn minst 'geladen' - over. Maar nooit wordt het spel dramatisch, nooit verglijdt het naar het register van de emotionaliteit. Het acteren wil de toeschouwer er niet van overtuigen dat het iets anders dan acteren is: het wenst geen achterliggende of 'onzichtbare' werkelijkheid plausibel te maken. Het is wat het is - een geregisseerde reeks woorden en zinnen, gebaren en bewegingen. Het spel benadrukt het spelkarakter, de dictie beklemtoont het onalledaagse van de wijze waarop op het toneel zinnen worden uitgesproken. Het theater verandert in Theater, de theatraliteit verzelfstandigt, via ongewone gestes, gestolde poses, een in alle betekenissen van het woord geraffineerde (uitgezuiverde, pure...) speelstijl.

Wie waarborgde de uitzuivering? De Regisseur. Hij, L.V., kijkt niet alleen toe; hij begeleidt niet enkel het spel, maar is er in aanwezig: ieder beklemtoond woord, elk nadrukkelijk gebaar verantwoordt zich. Wat een acteur zegt of doet, wordt uitgesproken of gedaan in het volle besef dat iemand luistert en toekijkt. De acteur is tegelijkertijd een 'ik' en een 'u' - een 'u' dat het 'ik' beoordeelt en daarom tot reserve aanmaant. En 'u', dat is de Regisseur. Dat is het publiek. Dat zijn u en ik. En Brecht.

Wat de regies van Lucas Vandervost voor alles kenmerkt, is reserve, distantie, afzijdigheid - beheersing en controle ook.

Perfectie, maar dan niet omwille van de perfectie: in de voorstellingen van de Tijd wordt het theatrale kunnen van de acteurs nooit gefêteerd. Veeleer zeggen de spelers: ‘dit kunnen we, en bemerk dan toch vooral het kunnen - het gemaakte, het geacteerd, het gespeelde!’ De meer dan eens geciseleerd aandoende micrologische theatraliteit van De Tijd weert dan ook elke zweem van dramatiek of overdrijving: geen Grote Gebaren maar afgemeten bewegingen; geen overslaande stemmen maar lichte, zacht gemarkeerde verheffingen. Het van Aby Warburg afkomstige gezegde ‘Der liebe Gott steckt im Detail’ zou niet misstaan als motto voor het theater van De Tijd. Maar het detail wordt gewoonlijk ook als detail benadrukt: het dient de emfase van een zich gedurig verzelfstandigde en objectiverende theatraliteit. En van een Stem: van het vertellen.

Een auto knalt tegen een andere auto aan. Een man - de Getuige - heeft het ongeval zien gebeuren. Toevallige voorbijgangers blijven staan, ongevraagd doet de man zijn relaas: de Getuige verandert in een Verteller. Nieuwe passanten scharen zich bij het al gevormde groepje, en weerom verhaalt de man hoe de zwarte Mercedes plots naar links uitweek, zodat de blauwe Audi hem onmogelijk kon ontwijken, ‘hij trof de Mercedes recht in de flank, dat gaf een knal mensen, een knal!’...

In een tekst uit 1950 noemt Bertolt Brecht dit soort van straatscène ‘het grondmodel van een episch theater’. De Getuige - de Verteller - rapporteert het ongeval aan een publiek van nieuwsgierige omstanders op een tegelijk levendige (‘ik zag het, met m'n eigen ogen!’) en afstandelijke wijze (‘ik zag iets dat mij niet persoonlijk aanging’). De subjectieve betrokkenheid van de Verteller zorgt ervoor dat het publiek geboeid luistert, terwijl de distantie tussen de Verteller en het vertelde, gevolg van de Getuigenstatus, de spreker belet om zoiets als een persoon-

lijke identiteit (een personage, in de letterlijke betekenis van het woord *persona*) te representeren.

Met De Tijd tast Lucas Vandervost op een opvallend behoedzame wijze de grenzen van een Brechtiaans verteltheater af. De basisregel daarvan luidt: ook als een acteur doet alsof hij het over zichzelf heeft, moet hij tegelijkertijd doen alsof hij het over iemand anders heeft. Kortom, tegelijk spelen in de eerste en in de derde persoon. Deze paradoxale eis levert meer dan eens een bijzonder vreemd resultaat op: acteurs die juist door de consequent volgehouden theatraliteit, een minutieus geregisseerde onechtheid, hoogst authentiek, ja ‘echt’ overkomen. Dit effect van echtheid heeft echter niets van doen met persoonlijke authenticiteit of eerlijkheid. Ze is het gevolg van een gelijkenis, en wel tussen het verteltheater van De Tijd en de uit het alledaagse leven bekende ‘verteltheatraliteit’.

De boeiende verteller is altijd theatraal: zijn woorden, gebaren, stembuigingen... willen het publiek verleiden, fascineren, overtuigen. Zelfs de getuige van een banaal ongeval zal rekening houden met de bestemming - met de waargenomen reacties van de toehoorders. Lucas Vandervost trekt deze retorica van het alledaagse vertellen alleen maar door, vergroot ze uit en schaaft ze bij, tot ze dat punt van artificialiteit bereikt waarop ze ook op een podium volkomen echt aandoet.

Geen Verteller zonder Stem - zonder Lichaam dat het vertelde ‘body’ geeft, het individualiseert omdat iedere menselijke stem een onherleidbare particulariteit bezit, een met geen enkele metafoor te vatten singulariteit (neutrale of gemechaniseerde stemmen klinken onmenselijk, zielloos, doods, niet langer lichamenlijk maar ‘excrementeel’).

Het verteltheater van De Tijd verlaat het zojuist geretraceerde - imaginaire? - Brechtiaanse parcours door het altijd

weer opnieuw geaffirmeerde geloof in de appelerende kracht van de Stem. In laatste instantie dient de minimale en afstandelijke theatraliteit van de Tijd de tekstzegging, de omzetting van woorden in klanken, het uitspreken, de 'verstemming'. De Tijd, dat is theater als stemwording, de theaterzaal als klankkast, en het publiek als een collectieve toeschouwer die vooral toehoort. Theater als televisie die radio wil zijn omdat het wezen van de radio (van de stem) zich pas in een ander medium (de theatraliteit) prijsgeeft. Zonder dit mediale supplement geen gevoeligheid voor de essentie: zonder uitgezuiverde gebaren en bewegingen geen zuivere Stemmen.

In al zijn voorstellingen neemt Lucas Vandervost de tijd om de stem tot Stem te laten worden. Ook de regie van de acteurslichamen is in laatste instantie dààrop afgestemd. De acteurs bewegen weinig; vaak staan ze stil en ondersteunen uitsluitend de affe bewegingen van de armen en handen de uitgesproken woorden. De publieke aandacht raakt zo al snel geconcentreerd op de gezichten - op ogen, neuzen, rimpels... en op dat rare orgaan genaamd de mond; op dat vreemde gat dat klanken voortbrengt die een compleet lichaam aanwezig kunnen stellen. Ook daarom neigen de voorstellingen van De Tijd altijd een beetje (soms meer, soms minder) naar declamatie. In de voordracht vindt dit soort van verteltheater zijn nulgraad. Juist dáárvan moet de bestudeerde, ja conceptuele en daarom Brechtiaans aandoende theatraliteit het redden (het vandaan houden).

En altijd blijft het dansen op de slappe koord die stemwording van stem-zijn scheidt - die het verschil markeert tussen een voortdurend verschuivende lichamelijke presentie en de vlakke representatie (dus: simulatie) van een Beziel Lichaam; tussen een spreken dat hier en nu overtuigt en een louter retorisch stemgebruik dat wil verleiden tot luisteren. Elke voorstel-

ling van De Tijd is als een hoogst kwetsbaar, fragiel lichaam dat maar een miniem duwtje behoeft - een paar momenten van afwezigheid of onoplettendheid - om uit de bocht te gaan. Er is erg veel acteerkunst voor nodig opdat het gearticuleerde spreken zich tijdens het spelen ook echt 'uit-zegt', daadwerkelijk het risico neemt om zich te tonen, ja bloot te geven. Iedere geslaagde voorstelling van De Tijd is een striptease van de Stem.

Drie stoelen; drie nimmer bij naam genoemde mannen op één rij; drie stemmen: drie lichamen; drie verschijningsvormen van het verleden in het heden: drie vervleesde levensgeschiedenissen; drie personages die verhalen over hun ouders, en over hoe ze op hun beurt vaders werden; drie vertellers wier *petites histoires* nooit een afgerond verhaal opleveren. Dat laatste kan ook niet: elk menselijk geheugen is een uitgestrekt meer van vaak willekeurige herinneringen, geen systematisch traktaat en al helemaal geen encyclopedie.

Drie stoelen, drie acteurs: Wim van der Grijn, Dirk Buyse en Lucas Vandervost. Achter hen een reeks vierkanten houten panelen die bijna de gehele ruimte vullen (gebukt kunnen de acteurs er net onderdoor). De panelen zijn beschilderd met kleurenwolken. Op het eerste gezicht symboliseren die het abstracte, altijd wat wazige geheugen, dat gedurig herinnert én vergeet overeenkomstig een nooit te doorgronden ritme. De opgediste anekdotes suggereren echter het tegendeel. Want de vertelde herinneringen hebben alles te maken met zintuiglijkheid, met zeer concrete lichamelijke ervaringen die in het geheugen onuitwisbare sporen hebben getrokken. Zoals: de lach van moeder toen ze hem, haar zoon, met een onderbroek op zijn hoofd betraptte; het levenslange routineuze stilzwijgen van vader, die altijd minder zei dan nodig was; de vroegtijdige geboorte van een zoon, die alsnog de wereld zag na de bekende

keizerlijke snede. Nooit is er enige nadrukkelijke duiding of interpretatie: de verhaalde herinneringen blijven contextloos en zijn daarom ondanks hun singulariteit hoogst herkenbaar.

Ik heb het hier over de voorstelling *Vaders en Zonen* van De Tijd, naar een raamtekst van de nog altijd enigszins onderschatte theaterauteur Paul Pourveur. Hij schreef een beginsituatie en liet vervolgens de drie acteurs hun eigen herinneringen reconstrueren aan de hand van een aantal spelregels. Deze werkwijze leverde een uitgepuurde De Tijd-voorstelling op: subtiel laverend tussen theatraliteit en persoonlijk verhaal, 'onechtheid' en authenticiteit, afstandelijkheid en betrokkenheid... - tussen Brecht en Vandervost? Ergens halverwege de voorstelling wordt het duidelijk dat de acteurs zich in de hemel bevinden, waar een vrouw hen af en toe met een charmante maar ook gedecideerde stem letterlijk naar achteren roept. God een vrouw?

De encenering van *Vaders en Zonen* toont het impliciete vluchtpunt van elk verteltheater, en dus ook van de speelstijl van De Tijd. Want uitsluitend het al gebeurde is voor 'verhaling' vatbaar: verhalen is een achteraf-gebeurtenis, vertellen is synoniem met navertellen, met herinneren en aandenken. Daarom is, dixit Walter Benjamin in zijn essay over Nicolai Leskow dat de titel *De verteller* draagt, 'de dood de sanctie van alles waarover de verteller kan berichten. Aan de dood ontleent hij zijn autoriteit'. Daarom kunnen in *Vaders en Zonen* de acteurs hun eigen levensgeschiedenissen pas tot anekdotische verhalen verdichten eens ze zogezegd gestorven zijn, vanuit dat fictieve hemelse standpunt dat alleen het theater enige geloofwaardigheid kan verlenen.

De Tijd: geen enkel Nederlandstalig gezelschap heeft een trefzekerdere naam. Lucas Vandervost neemt in de door hem geregisseerde voorstellingen inderdaad zijn tijd, en wel om zicht-

baar te maken wat in vele theatervoorstellingen ongezien blijft (moet blijven!): theatraliteit, tekstzegging, het uitspreken, lichamelijkheid. Als zodanig protesteert het werk van De Tijd ook impliciet tegen de toenemende druk van de mediale tijdsbeleving op de podiumkunst - tegen de verwachting van snelle en blitse, spectaculaire voorstellingen; tegen de eis van een hyperactueel, aan het thans dominante tijdsritme aangepast toneel; tegen de door niet weinig theater- en dansmakers, vele programmatoren en talloze toeschouwers onderschreven gedachte dat podiumkunst synoniem is met zoiets als *live television*.

Lucas Vandervost kiest consequent voor een vorm - het vertellen - en een encenering die van het theater een uitwijkplaats maken, een zone waarbinnen een tijd lang een ander ritme dan het maatschappelijk toonaangevende vlug-vlugger-vlugst bestaansrecht krijgt. Wat men van de afzonderlijke voorstellingen van De Tijd ook moge denken, altijd dwingen ze respect af door de pertinente keuze voor de traagheid van een tot intensieve details gestolde theatraliteit. Voor een eigentijds 'Brechtianisme'?

De Tijd maakt theater zoals Luc Godard films draait: met een onwrikbare wil om iets te tonen wat ons gewoonlijk ontgaat, en dat terwijl het ons onbewust vaak op een totale wijze in beslag neemt. Dat iets is de Stem, dat wat Roland Barthes ooit treffend *le grain de la voix* noemde: het appèl van de menselijke stem, het onbepaalbare van de singulariteit van een lichaam - van het Reële. Dit is politiek theater voorbij iedere gemakkelijke mimesis van het theater van de politiek: Hitler brulde, Brecht ironiseerde, en Vandervost rondt af met de ampele vaststelling dat de Stem zowel liefde als haat kan zeggen, neen: kan *zijn*. Het komt er hoe dan ook op aan ze te beluisteren, er ruimte voor te maken, ze een geëigende akoestiek te bezorgen. Juist dat doet Lucas Vandervost - met De Tijd.

'Time is on my side, yes it is,' zo wisten de Rolling Stones al. Maar de utopie van de naamloze gemeenschap die zichzelf ten volle uitspreekt ligt voor ons, niet in de theaterzaal. Ook dat, ja vooral dat, leert elke voorstelling van De Tijd: ooit, in een onvoorstelbare toekomst, moeten de vertellingen over een gelukkig verleden bewaarheid worden.

(1998)

De idiotie van het menselijke Over het werk van Jan Lauwers & Needcompany

I

In *Pearls*, de openingsscène van *Le Voyeur*, tevens het eerste deel van *The Snakesong Trilogy*, vertelt danseres en actrice Grace Ellen Barkey in het Engels een verhaal over een gebroken halssnoer. Ze rilt, haar lichaam beweegt koortsachtig; ze doet nauwelijks moeite om de haarslierten voor haar gezicht weg te strijken; ze houdt de onderarmen horizontaal voor haar maagstreek: beide armen eindigen in een gesloten hand, een gebalde vuist. Ze lijdt, zichtbaar want lichamelijk - maar aan wat? Ze zegt: *'She tries to press at least one tear out of her eyes, but to no avail. She cannot express her sorrow.'*

De voorstelling is nog maar net begonnen, en meteen zitten we al in *media res*: we worden vanaf de eerste scène geconfronteerd met een theatertaal die zowel zichzelf als haar receptie hardop thematiseert door tekst en lichaam, woorden en theatraliteit tegen elkaar in te zetten. Er was geen begin, geen opening in de strikte zin van het woord. Iemand, een vrouw, wandelde de scène op, begon te bewegen en te vertellen, zonder enige narratieve context of aanleiding. De vrouw nam het woord, en tegelijk eiste ze met haar lichaam onze visuele aandacht op.

De uitgesproken woorden slaan op het personage, de rol van de vrouw en haar bewegingen. De actrice beschrijft zichzelf vanuit een extern, objectiverend standpunt: ze kijkt naar zichzelf met de ogen van het publiek. Haar woorden vertalen onze ontcijferende blik, zij zegt hardop wat wij in stilte denken. *And that's it*: elk narratief excuus om te blijven kijken valt weg, zodat we hardhandig op dat voyeurisme worden teruggewor-

pen dat als een gestileerde en beschaafde kijkdrift constitutief is voor iedere theatervoorstelling. De voyeur waarnaar de titel van het stuk verwijst is immers (ook) de toeschouwer zélf. Hij zit in de zaal om op legitieme, hoogculturele en dus gesublimeerde wijze een *Schaulust* (S. Freud) te bevredigen die als de bekende blinde vlek het kijken motiveert.

Elke publieke theatervoorstelling vooronderstelt een primaire voyeur, een eerste kijker wiens blik beslissend was voor de opvoering. Want wat is regisseren soms anders dan kritisch (toe)kijken enerzijds, met een kritisch oor luisteren anderzijds? Misschien is de elke blik vergezellende blinde vlek dus ook cruciaal voor het regisseren en tracht iedere regisseur steeds weer opnieuw zichzelf - of juist: het eigen verlangen - te betrappen bij het geven van aanwijzingen aan de acteurs. Het lijkt hoe dan ook moeilijk te loochenen dat zowel de receptie als het maken van theater is doortrokken van een meestal onuitgesproken erotiek die zich in de eerste plaats situeert op het visuele niveau van het kijken en bekeken worden, van voyeurisme en exhibitionisme. Dit erotisch dispositief fundeert alle vormen van podiumkunst of performance, en natuurlijk ook de omgang met beelden, van kunstwerken tot tv-soaps.

Het werk van Jan Lauwers en Needcompany speelt niet alleen in *Le Voyeur* maar in zowat alle voorstellingen een bijwijlen perfide, ja pervers spel met de erotiek van het kijken. Om slechts twee, niet toevallig veelbesproken scènes te noemen: acteur Mil Seghers die in *Julius Caesar* ondraaglijk lang stilstaat pal in het midden van het toneel; of actrice Viviane de Muynck die zich in het slotgedeelte van *Le Pouvoir* ontkleedt en, op wat schaarse lingerie na, haar vrouwelijk (en niet: jong & jeugdig, meisjesachtig) lichaam onbewogen, met een aan doodsverachting grenzende onverschilligheid, aan de zaal toont. In beide

pregnante scènes verliest het publieke kijken plots elke vanzelfsprekendheid vanwege de confrontatie met iets - met een singulier lijf - dat het tegelijk wel en niet wil zien, dat in een en dezelfde beweging afstoot en fascineert.

De nadrukkelijke thematisering van de publieke *Schaulust* ligt in het werk van Needcompany ingebed in een netwerk van beelden die gedurig op de blik inwerken. De in dit verband vaak gehoorde stelling dat Jan Lauwers, van opleiding beeldend kunstenaar, zoiets als beeldend theater maakt en opvallend veel aandacht besteedt aan decor, licht en - meer algemeen - scenografie, is alles bij elkaar weinig meer dan een afleidingsmanoeuvre. Men looft of kritiseert dan de theatrale vormgeving en vergeet gewoonlijk de geregisseerde wisselwerking tussen beeld en beschouwer, acteurslichamen en kijklust. Men wil kortom ‘buiten spel’ (‘buiten beeld’) blijven, terwijl elke voorstelling van Needcompany juist de uit het voetbal bekende buitenspelval gedurig bespeelt om de toeschouwer bij het toneelspel te betrekken.

Jan Lauwers is inderdaad een ‘blik-vanger’. Hij weet dat theater en dans appelleren aan een onbewuste kijkdrift waarin altijd ook de act van het kijken zélf een lust verschaft waarop men zich noodzakelijk miskijkt. Hij buigt dit weten om tot een spel, misschien met zichzelf (met de eigen kijklust), wis en zeker met de toeschouwer. Dat spel heeft, voorbij alle vormelijke of esthetische kwaliteiten, wel degelijk een inhoudelijke inzet: hoe te midden van het veralgemeende voyeurisme van de media- of spektakelmaatschappij een andere verhouding tussen kijksubject en bekeken beeld mogelijk maken? Hoe de gewoonlijk indifferente, aan porno- en geweldsbeelden gewende blik opnieuw scherpen voor wat die *hic et nunc* ziet - voor zichzelf én voor het beweeglijke verschil tussen kijklust en beeld? Elke

voorstelling van Needcompany poogt altijd ook déze vraag te beantwoorden - of juist: ze tracht die te bespelen, in de zin van speelbaar, toonbaar, (re)presenteerbaar te maken. Daarvoor is de theaterkunst in de gangbare betekenis van het woord vaak echter al te beperkt.

Om de begrenzings van het theater als een spel met visuele lust en onlust te overstijgen, week Lauwers in het verleden al uit naar opera (*Orfeo*) en video-film (*From Alexandria, Rabbit Day, A Drawing in the Snow*). En vooral vergrootte hij binnen als theaterkunst geconcipieerde voorstellingen de mogelijkheden tot het bespelen van de publieke kijkdrift door het inlassen van dansante passages of tekstloze *tableaux vivants*. In het klanken lichtspel waarmee *Le Pouvoir* opende, bereikte deze zoektocht naar nieuwe spelmiddelen een hoogtepunt: krachtige, dramatische muziek (gecomponeerd door Rombout Willems), intens vrouwelijk gezang, aan barokke schilderijen verwante taferelen op de scène... De uiteindelijke betekenis van dit in alle opzichten uitgekende spel met de blik van de toeschouwer werd van meet af aan onthuld. Het volstreekte duister waarmee de voorstelling inzette, symboliseerde immers behalve de menselijke oertijd ook de noodzakelijk opaak blijvende lustvlek die tijdens de rest van de voorstelling het kijken dirigeerde.

(Terzijde: Lauwers' spel is noodzakelijk gekleurd, en dus ook het antwoord op de eerder opgeworpen vraag waarmee ik de inzet ervan omschreef. Want de blik is altijd geseksualiseerd, mannelijk of vrouwelijk, nooit eenzijdig of neutraal. Het simpele gegeven dat het mannelijke voyeurisme verschilt van het vrouwelijke maakt de voorstellingen van Needcompany evenwel enkel perinenter: in de momenten van opschorting van de kijklust, zoals de gememoreerde, wordt de mannelijke blik 'gecastreerd'. Maar dit letterlijk terzijde, want de publieke blik wordt nog door meerdere andere sociale verschillen gekleurd. Zo

bestaat er een voyeurisme van de armen en een kijklust der welgestelden, een blank en een zwart voyeurisme, een katholiek en een protestants, enzovoort. Wie het verschil tussen mannelijk en vrouwelijk kijken privilegieert, verkijkt zich op de geslachtelijkheid van het menselijk lichaam: men is blind voor de eigen blinde vlek, men ziet niet wat men ziet...).

II

Le Voyeur: een Franstalige titel, maar in de openingsscène wordt Engels gesproken door een actrice wiens ‘moedertaal’ het Nederlands-Indisch is. De gedebiteerde woorden klinken daarom oneigenlijk, onnatuurlijk: het spreken van een vreemde taal vergroot het bevreemdende van de scène, het ongewone begin van de voorstelling. Tegelijkertijd verliezen de woorden zo ook hun evidente karakter. De toeschouwer hoort behalve het meegedeelde (de inhoud of boodschap) een hortende *ductus*, een stem die tevergeefs een vreemd taalhuis tracht te bewonen. Niet alleen het gezegde maar ook het zeggen zélf, het meedelen als zodanig, treft het gehoor. Dat iemand spreekt lijkt niet langer vanzelfsprekend. ‘*She cannot express her sorrow*’: het mangelt de actrice aan taalgemak, aan vloeiende woorden, aan een talige moederschoot die behalve geborgenheid ook altijd de illusie biedt van het-kunnen-zeggen, de imaginaire beschikbaarheid van woorden die perfect bij de eigen gevoelens en affecten lijken te passen.

In vele voorstellingen van *Needcompany* worden uiteenlopende talen door elkaar gesproken. De internationale samenstelling van het gezelschap is op het toneel behalve zicht- ook hoorbaar. Zoveel linguïstisch internationalisme is in het theater nog steeds zeldzaam en trekt dan ook de aandacht. Vanwaar deze keuze voor het land van Babel, voor talige veelvoudigheid en linguïstische complexiteit? Waarom maakt Lauwers het zijn

acteurs en actrices nu eens gemakkelijk (ze mogen hun moedertaal spreken), dan weer uiterst moeilijk (ze moeten een hen vreemde taal bezigen)? De simpele vaststelling dat Needcompany internationaal opereert, volstaat niet. Want ook in het buitenland spreken de personages vaak ‘buitenlands’, een ter plekke niet gebruikte taal. Doorslaggevend is misschien een weinig herkende vorm van taalpolitiek én een hoogst specifieke communicatie-ethiek.

Taalpolitiek - Talen voeren gedurig oorlog met elkaar. Het Nederlands wil het Vlaams overwinnen, het Engels wenst het Frans als mondiale cultuurtaal voorbij te steken, het Antwerps waant zich poëtischer dan het Brabants... Lauwers enceneert deze nimmer eindigende talenstrijd, waarvan de politieke relevantie alvast in het kakofonische België overduidelijk is. Maar in de meertalige, polyglotte stukken van Needcompany wint noch verliest één enkele taal. Want wat tonen deze voorstellingen ons soms anders dan de grenzen van elke taal? Feitelijk kan niemand, in welke taal dan ook, écht zeggen hoe verdriet of rouw - of pijn, dood... - het lichaam affecteren. ‘*She cannot express her sorrow*’: de taal van het lichaam is in geen enkele gesproken taal te vertalen. Het ‘slechte Engels’ van de actrice symboliseert kortom het expressieve tekort van elke taal tegenover de affectieve rijkdom van ieder menselijk lichaam. Als woordvoerders van het lichaam schieten de woorden altijd tekort.

Lauwers heeft de onmacht van ‘de orde van het discours’ (Foucault) nadrukkelijk gethematiseerd in *Le Voyeur* en *Le Pouvoir* (en op een meer impliciete manier in *Le Désir*, waarover later meer). In beide voorstellingen komt een ondervragingsscène voor waarin een vrouw wordt verhoord over haar genot tijdens de geslachtsdaad (in *Le Pouvoir* omvat ze overigens het hele tweede gedeelte na de proloog). Het geënceneer-

de tafereel herinnert onwillekeurig aan Michel Foucaults analyse van de bekentenistechiek in *La volonté de savoir*. Zowel de traditionele katholieke biecht als de hedendaagse psychoanalytische kuur draait volgens Foucault om het achterhalen van de waarheid van de seksualiteit. De 'wil tot weten' gebruikt de methode van het verhoor opdat de zondaar of de patiënt zélf de waarheid aan het licht zou brengen in en doorheen een spreekact - in en doorheen een bekentenis waarin taal en lichaam, de gebeurtenis van het uitspreken en de weergave van het ooit gebeurde (het in het verleden ervaren lichaamsgenot) naadloos samenvallen.

De door Lauwers geënceneerde ondervragingen tonen haarscherp hoe de schijnbaar onthechte en belangeloze wil tot weten een almaar grotere lust beleeft aan het najagen van het geheim van de seksueel-erotische lust. Met elke bijkomende vraag wijkt het te ontraadselen geheim echter steeds verder terug. Want het orgasme, de kern van het seksuele genot, is een lichamelijke ervaring die op een absolute wijze buiten de taal staat. Niet een bewust ik, niet een taalvermogen subject maar een onthoofd, bewusteloos 'men' geniet. In het genot of 'de kleine dood' verdwijnen bewustzijn en taalcompetentie gedurende enkele, als eeuwig beleefde ogenblikken in een vormeloze, met geen woorden te articuleren duisternis. De enige meegedragen herinnering is een in het lichaam gegrift spoor dat, als een onleesbare hiëroglief, de orde van het discours doorkruist, belaagt, ondermijnt. Wie dit spoor alsnog wil uitspreken, al dan niet onder druk van anderen (van biechtvaders, psychiaters, nieuwsgierige ouders of partners...), geraakt het spoor noodzakelijk bijster. In het licht van de taal wordt de duisternis van de lichamelijke ervaring enkel nog meer opaak, ondoordringbaarder, raadselachtiger.

Communicatie-ethiek - Het werk van Needcompany cirkelt in meerdere opzichten rond de onmogelijkheid van een authentiek, transparant spreken. Dit oeuvre toont keer op keer het illusoire van het streven naar een '(betekenis)vol spreken' en - daarmee samenhangend - van een ongeremde, in alle betekenissen van het woord doorzichtige communicatie. Het gebruik van meerdere talen in éénzelfde voorstelling houdt dan ook beduidend meer in dan alleen een aanpassing aan de eisen van de West-Europese kunstmarkt of een al te voor de hand liggend symbool van een internationale, 'intertalige' opstelling. Het maakt deel uit van het spel dat Lauwers met de toeschouwer speelt, met zijn verlangen om te weten, te begrijpen, te verstaan.

De modale theaterbezoeker verwacht van een voorstelling duidelijkheid. Het geënceneerde 'moet over iets gaan', tekst en handelingen dienen op een al dan niet dramatische wijze een onderwerp te hebben. Lauwers weigert deze reductie van taal en spreken tot loutere illustraties van een thema of boodschap. Hij zegt het impliciete pact tussen theatermaker en publiek op door de toeschouwer-luisteraar te confronteren met een meertaligheid die elk gemakkelijk begrip per definitie verijdelt. Tegelijk vraagt hij zo aandacht voor het tegelijk evidente en meestal onopgemerkte feit dat op de scène wordt gesproken - voor het podium als een discursieve ruimte, een met *taalgebeurtenissen* gevulde plek.

Spreken is synoniem met het produceren van evenementen, het markeren van de tijdsstroom met behulp van woorden: elke taaluiting is een temporele gebeurtenis die het onontkoombare verglijden van de tijd bevestigt. We hebben daar doorgaans nauwelijks een oog of gehoor voor vanwege onze gerichtheid op het gezegde. Die reductie van communicatie tot informatie negeert dat elk gezegde (*énoncé*) een zeggen, een actieve taal-

daad (*énonciation*) veronderstelt. Juist dat onderstreept Lauwers telkens wanneer hij een acteur of actrice verplicht een vreemde taal te gebruiken. Het uitspreken wordt zo opnieuw een gebeurtenis, een daad in de volle betekenis van het woord. Afgesneden van de moedertaal moet de acteur of actrice steeds weer opnieuw een plaats veroveren te midden van vreemde woorden, wat concentratie, wilskracht, energie vereist. Het spreken van een vreemde taal vestigt kortom de publieke aandacht op de act van het spreken zelf, en ook op het sprekende lichaam dat niet langer kan terugvallen op van kindsbeen af geleerde stembuigingen of intonaties.

De meertaligheid in de voorstellingen van Needcompany staat meer dan eens een gemakkelijk begrip in de weg. Wat nu juist wordt gezegd, dient de toeschouwer-luisteraar actief te achterhalen, bijvoorbeeld door stilletjes simultaan te vertalen. En altijd komt er dan wel een ogenblik dat men de tekst niet langer kan volgen en de uitgesproken zinnen wegens ontoereikende talenkennis in een betekenisloze waas van klanken veranderen (bijvoorbeeld wanneer in *Le Pouvoir* of *Le Désir* plots op Italiaans wordt overgeschakeld). Zoiets voelt natuurlijk nooit prettig aan: de narcistische almachtsfantasie van de toeschouwer wordt gebroken. Een moment lang is er enkel *noise*, geruis, beeld zonder onderschrift. Om deze momenten van niet-begrijpen is het Lauwers allicht te doen. Zijn voorstellingen werken gedurig toe naar ogenblikken waarin de scène gedurende korte tijd in een opake, cryptische werkelijkheid verandert - in een niet langer eenduidig, getemd Beeld.

III

Men kan moeilijk over het werk van Needcompany spreken en zwijgen over Shakespeare. Al in de eerste productie van Needcompany, *Need to know* (1987), werden fragmenten van *Antonius*

and Cleopatra gebruikt. Vijf jaar later pakte Lauwers deze tekst opnieuw op, nadat hij in 1990 *Julius Caesar* had geregisseerd; einde maart 1996 ging *Macbeth* in première (ondertussen deed Needcompany ook nog *King Lear* en *The Storm*). Op het eerste gezicht is het vanzelfsprekend dat een regisseur stukken van Shakespeare enceneert. Ze vormen immers een toetssteen voor het kunnen van een theatermaker. Naast de teksten van Shakespeare heeft Lauwers echter geen andere repertoirestukken geregisseerd. Hij werkte ofwel met eigen tekstmateriaal, ofwel met romanfragmenten en gedichten. Zo gebruikte hij werk van Hemingway in *Invictos*, van Moravia in *Le Voyeur. Le Pouvoir* stoelt daarentegen helemaal op een zelf geschreven tekst, terwijl in *Le Désir* - het slotdeel van de *Snakesong*-trilogie - de eigen schrijftuur een dialoog aangaat met flarden Lautréamont (*De gezangen van Maldoror*), J.K. Huysmans (*Tegen de keer*), en Wilde (*Salomé*).

Waarom dus Shakespeare? Waarom uitsluitend Shakespeare, en niet bijvoorbeeld ook Racine, Ibsen of Brecht? Lauwers heeft in gesprekken en interviews zelf steeds benadrukt dat hem in het werk van Shakespeare vooral het thema van de macht aantrekt. Opnieuw: waarom? Misschien omdat in dit oeuvre de macht nog een persoonlijke en soevereine gedaante bezit. Ze is belichaamd, ze is onlosmakelijk verbonden met de stemmingen, handelingen, kleine of grote gektes... van één enkel iemand. Als zodanig is de persoon van de vorst in Shakespeares drama's ook noodzakelijk het middelpunt van allerhande intriges, inclusief dodelijke afrekeningen. De soeverein betoont zich dan juist een waardige koning in en doorheen een behendig manoeuvreren, het tactisch manipuleren van zowel mede- als tegenstanders. Maar dit machtsspel wordt altijd ook doorkruist door irrationele passies, onberekenbare bindingen, 'blinde overgaven'. Het hof is een mannenwereld, maar achter menige man staat een

vrouw, zoals *Macbeth* hoogst aanschouwelijk toont. In dit stuk bereikt de voor Shakespeares teksten kenmerkende dialectiek tussen machtswil en verlangen, strategie en lust, een spreekwoordelijk hoogtepunt. Macbeth wordt immers enkel een wrede heerser en moordenaar op instigatie van zijn vrouw, als het ware tegen zijn eigen geweten in. Lauwers benadrukt dit gegeven in zijn encenering door de rol van Macbeth door Viviane de Muynck te laten spelen: het geslacht van de actrice symboliseert de reële identiteit van het hoofdpersonage.

De koningsdrama's van Shakespeare spiegelen ons uiteraard een volstrekt achterhaald beeld van het politieke bedrijf voor. De tijd van de soevereine macht ligt ver achter ons. Politieke machtsuitoefening is thans een zaak van verkiezingen en parlementaire debatten, mediaberichten ('de publieke opinie'), interventies van drukingsgroepen, enzovoort. Toch verbinden wij het machtsspel nog altijd met persoonlijke eigenschappen van ministers of andere politici. Uit iemands beslissingen leiden wij af dat hij moedig en standvastig is, of integendeel een weinig principiële carrièremaker moet heten. Het politieke spel blijft gepersonaliseerd, vooral ook in de mediale berichtgeving. Maar het is voor ons niet langer aanvaardbaar dat een politicus zijn persoonlijke machtswil affirmeert door oorlog en repressie, of door een onmiddellijke confrontatie met de eigen dood of sterfelijkheid. In Shakespeares oeuvre is de soeverein daarentegen in de regel een koning die niet terugwijkt voor de mogelijkheid om zélf ten onder te gaan. Zijn soevereiniteit - ik parafraseer Georges Bataille - berust in laatste instantie op een soevereine houding tegenover de mogelijkheid om alles te verliezen, het eigen leven - het eigen lichaam - voorop.

In Lauwers gedeeltelijke of volledige enceneringen van Shakespeare lijken alle deelnemers aan het machtsspel gedurig gefascineerd door hun mogelijke ondergang. Een opvallende

achteloosheid, ja onverschilligheid tegenover het ultieme noodlot kenmerkt zowel het spreken als het handelen van de personages. In deze voorstellingen is dan ook geen plaats voor grote gevoelens, gloedvol uitgesproken volzinnen of larmoyante sterfscènes. Iedere vorm van dramatische theatraliteit wordt consequent geweerd, zodat het vluchtpunt van alle soevereine handelen, ook het niet-koninklijke, des te pregnanter wordt gepresenteerd. Het ingehouden acteren ontmaskert niet alleen het valse of onechte van het theaterspel, maar bezit tevens een inhoudelijke pointe. Want in de indifferente wijze waarop de acteurs de tekst uitspreken of de ironische ondertoon van de geënceneerde sterfscènes, weerklinkt onhoorbaar en tegelijk overduidelijk het doodsverlangen dat Shakespeares personages verteert. Caesar, Macbeth, Hamlet en al die anderen nobele bekenden: wat zijn het soms anders dan slachters wier gewelddaden worden gevoed door de wens om voorbij die grens te gaan waar ze zelf zullen worden afgeslacht.

De specifieke inzet van Lauwers' omgang met het oeuvre van Shakespeare maakt dat voorstellingen als *Julius Caesar*, *Antonius und Cleopatra* of *Macbeth* niet naast het overige werk van Needcompany staan. Integendeel zelfs. Ook bijvoorbeeld *Le Pouvoir* en - bijzonder uitgesproken - *Le Désir* handelen over de onontkoombaarheid van de dood en de soevereine houding die men daartegenover kan aannemen. In de onuitspreekbare 'kleine dood' van de seksuele overgave, het expliciete thema van *Le Pouvoir*, verbergt zich uiteindelijk een nog veel moeilijker te verwoorden doodsverlangen, de infra-humane wil om de grenzen van het menselijk leven te overschrijden in de richting van een organisch niets. Precies daarom doodt Viviane de Muynck zichzelf na de mededeling dat haar dochter zwanger is én keert ze uit het rijk der doden ook weer terug onder de le-

venden. *She was beyond the border*, althans in de voorstelling (en dus: fictief, louter symbolisch, imaginair).

De misschien wel duidelijkste enscenering van het onmenselijke en tegelijk al te menselijke doodsverlangen, uiteraard steeds ook een verlangen naar onsterfelijkheid (naar monumentaliteit?), bracht Lauwers in *Invictos*. Gezeten aan een tafeltje, pen en papier binnen handbereik, mediteerde acteur Tom Janssen over het leven. De uitgesproken tekstfragmenten stamden van Hemingway, wiens doodsdrijf Janssen theateraal verbeeldde door whisky na whisky te drinken. De roes van de alcohol als voorafspiegeling van het hemelse paradijs? Misschien. Dit was hoe dan ook een krachtig, niet mis te verstaan statement. Via de figuur van Hemingway/Janssen confronteerde Lauwers het publiek met een verlangen dat het maar al te goed kent en gewoonlijk ook miskent. Want in onze cultuur is er geen plaats meer voor dood of sterven.

Het is, na de studies van onder meer Philippe Ariès en Norbert Elias, een cliché om de moderne cultuur als doodsvijandig te beschrijven. De menselijke dood raakte inderdaad getaboeïseerd, omgeven door een nevel van zwijgen, een angstaanjagende stilte. Des te minder de dood publiek wordt gevierd - in de vorm van openbare rituelen, collectieve gedenktekens... -, des te meer het sterven iedereen schrik inboezemt. Deze private angst wordt alsnog gesocialiseerd door de magische strijd tegen elke voorafschaduwing van de dood. Alles wat aan vergankelijkheid herinnert, wordt verdoemd: roken, drinken, overmatig eten, onveilige seks... - en ook: vuil, afval, verminkte of afgeleefde of anderszins niet langer van gezondheid blakende lichamen. Uitgebannen en beroofd van een publieke taal vindt het doodsverlangen nog enkel een schuilplaats in de populaire beeldcultuur. Onder het mom van burgerzin (oorlogsbeelden in nieuwsuitzendingen) of amusement (de actiefilm) kunnen

we dag na dag onze fascinatie voor de dood op een gesublimeerde wijze ‘bevredigen’. Het werk van Needcompany affirmeert daarentegen binnen een publieke ruimte de mogelijkheid van een soevereine houding tegenover het onontkoombare, en zo meteen ook het bestaan van zoiets als Thanatos. De cultuurkritische lading van dit oeuvre moet kortom daar worden gezocht waar ze meestal niet wordt vermoed: in de consequente thematisering van de verwevenheid van leven en dood.

IV

Ik had het hierboven over voyeurisme en kijklust, over lichamelijkheid, seksualiteit en taal, over macht en dood. Natuurlijk ging het altijd ook over iets anders - ‘iets’, het *je ne sais pas quoi* dat een eeuwenoude traditie in de Westerse cultuur met dat ene woord ‘verlangen’ aanduidt. In meer dan een opzicht is *The Snakesong Trilogy - part III: Le Désir* dan ook een essentiële voorstelling in het werk van Jan Lauwers. De kaarten komen boven tafel, en het blijkt dat we ze kennen. De geënsceeneerde terugblik op het leven van een stervende, niet bij naam genoemde Professor aan de hand van ooit gelezen boeken - de al vermelde teksten van Lautréamont, Huysmans en Wilde - cirkelt alweer rond de complexe relaties tussen genot en gewelddadigheid, dood en drift, het zeggbare en het talig of anderszins onvoorstelbare. Maar de titel van het slotdeel van de *Snakesong*-trilogie brengt tevens op een nadrukkelijke wijze een term in het spel die de diverse thema's in Lauwers' theaterwerk tegelijk verdicht en belicht, condenseert en commentarieert.

Aan het slot van *Le Désir* spreekt Viviane de Muynck langzaam, maar zonder enige zweem van vertwijfeling, een door Lauwers geschreven tekstfragment uit (alweer: spreken als taaldaad, taalgebruik als gebeurtenis). De Muynck zit in het midden van het podium achter een grote tafel, dezelfde die ook in

de encenering van *Macbeth* voor een uiterst strakke scenografie zorgt. Vooraan links op de scène kijkt de invalide Professor (acteur Mil Seghers) op een onbestemde manier de zaal in, de blik gefixeerd op een punt waar er niets te zien valt (hij beantwoordt ons toekijken met een bijwijlen pervers aandoend wegstijgen, alsof het publieke voyeurisme een verkeerde richting is ingeslagen). De door De Muynck gedebiteerde tekst verhaalt over een toevallige herinnering en eindigt met de gedachte dat elk mensenleven een rituele dans uitvoert rondom de ‘sublieme vergissing’ genaamd verlangen. Leven is synoniem met verlangen, en verlangen - zo suggereert de tekst - komt neer op het eindeloos najagen van kleine genoegens en grote geneugten die nooit geven wat men echt verlangt. Als verlangend wezen is ieder van ons er daarom toe gedoemd om zich te vergissen en zich met imaginaire identificaties van én met het uiteindelijk verlangde tevreden te stellen.

De mens als *manque à être*, als getekend door een onophefbaar tekort, als gericht op een ‘Ding’ dat hij tot aan de dood in alle betekenissen van het woord zal mankeren: het zijn zo onderhand bekende psychoanalytische kerngedachten, die vooral Jacques Lacan op virtuose wijze heeft verwoord. Maar of Lauwers nu wel of niet Lacan heeft gelezen, met *Le Désir* doet hij hoe dan ook een sterk statement over de thema's in zijn werk. Het slotdeel van de *Snakesong*-trilogie plaatst die in een meer algemeen perspectief, dat van de futiliteit van het menselijk verlangen. Hoe onzegbaar intens ook het seksuele genot, hoe berekend ook de macht, hoe lustvol ook het geziene of aanschouwde... - in wezen draait zowel het leven als de kunst, zowel de menselijke werkelijkheid als de fictionele realiteit, rond een dodelijke leegte, een nooit te vullen gat.

Net als *Le Voyeur* is *Le Désir* behalve een statement over het

eigen theaterwerk ook een stellingname over de podiumkunst in het algemeen. *Le Voyeur* enceneert een voor Lauwers' oeuvre fundamenteel inzicht: regisseren is toekijken, theater en dans activeren een onbewuste kijklust. De uitgekende opbouw van *Le Désir* gaat nog een stap verder. Het hoofdpersonage, de Professor, structureert zijn herinneringen deels via eigen uitspraken of denkbeeldige dialogen, deels via gelijkenissen tussen levensfeiten en de gememoriseerde tekstfragmenten die op het podium achter of naast hem worden getoond. De encenering van de passages uit Lautréamont (*De gezangen van Maldoror*), Huysmans (*Tegen de keer*) en Wilde (*Salomé*) is daarom hoogst dubbelzinnig. Enerzijds gaat het om theater in het theater, stukken in het stuk, opvoeringen in de opvoering. Anderzijds zijn deze minivoorstellingen in de voorstelling wegens de globale narratieve context (de Professor die over zijn leven nadenkt) altijd ook mentale voorstellingen, persoonlijke denkbeelden van de theatrale protagonist.

De ambivalente lading van *Le Désir* verraadt een bijzonder heldere visie op de verhouding tussen podiumkunst en verbeeldingskracht. In wezen komt die neer op het inzicht dat het menselijke vermogen tot fabuleren zowel een theatraal als een sociaal karakter bezit. Zo de Professor, zo de mens: ons vermogen tot verbeelding bakent altijd weer opnieuw een scène af waarop herinnerde en gewenste personages een show opvoeren overeenkomstig eens gelezen scripten, meer of minder bewust geassimileerde teksten. *Le Désir* 'weerspiegelt' dus als theaterstuk het theater van onze verbeeldingskracht. In die spiegel kunnen we onszelf als verlangende wezens herkennen, en tegelijk als mensen die in hun wensen en herinneringen onbewust modelleren naar ooit gelezen teksten, ooit gesmaakte woorden, ooit genoten beelden... - kortom, naar een onbewust eigen gemaakte taal van een Ander(e). De persoonlijke verbeelding heeft de

vorm van een theater en wat op deze ‘eigen scène’ verschijnt is een amalgaam van aan anderen ontleende woorden, beelden, stemmen... Het theater van onze eigen intimiteit is kortom altijd al oneigen, ‘gealteriseerd’, gesocialiseerd.

Le Désir kan nog in een andere richting worden gelezen. De voorstelling ensceneert een mensenleven als een opeenvolging van scènes, een nu eens letterlijk uitgesproken, dan weer impliciete reeks van ‘theatrale gedachten’. Het gaat echter hoe dan ook om een voorstelling, een kunstig artefact, een fictie, een onecht iets. Deze fictionaliteit wordt in *Le Désir* nadrukkelijk gethematiseerd: we zien en horen een reeks hersenspingsels van een personage. Het fictionele karakter van de Professor beklemtoont in *Le Désir* zo de fictionele status van wat er op de scène rondom de protagonist gebeurt. Wat zich rondom hem afspeelt, is enkel spel en verbeelding - maar wat doet acteur Mil Seghers zélf anders dan spelen? De expliciete enscenering van het leven van het hoofdpersonage verwijst het publiek dus terug naar het geënceneerde karakter van wat het ziet en hoort, het theater-in-het-theater beklemtoont dat het in *Le Désir* uiteindelijk om niets meer dan theater gaat.

Of het menselijk verlangen inderdaad een vergissing kan heten, mag hier een open vraag blijven. Maar het verlangen om van het theater in de bekende laatste instantie iets anders te vernemen dan de boodschap dat het alleen maar theater is, moet wellicht een dwaling heten. Theater is toneelkunst, kunst is fictie, en fictie is futiel.

(1996)

Rondom de kunst

Geld maakt vrij

Over geld, communicatie en kunst

I

Geld is soms een wensobject, vaker een noodzakelijk middel om te verkrijgen wat men persoonlijk verlangde (of meende te verlangen!). Af en toe dromen we van geld, véél geld zelfs, omdat het in onze maatschappij de sleutel lijkt die op alle denkbare deuren past. Maar reikt de spreekwoordelijke ‘macht van het geld’ wel zo ver? Nemen we in het denken over geld niet al te snel onze dromen voor werkelijkheid?

Overschatten we niet gedurig de maatschappelijke impact van contanten en van bankof kredietkaarten? Binnen de persoonlijke verlangenseconomie is geld een schijnbaar almachtig vermogen om wensen te verwerkelijken. Bij nader toezien heeft de reële geldeconomie een alles behalve eindeloze invloed.

Met geld kan men zich bijvoorbeeld enkel seks, geen liefde aanschaffen. Evenmin valt met geld een artistieke reputatie, een regeringspost of een wetenschappelijk geldige waarheid te kopen. Uiteraard is er geld nodig om schilderijen bij elkaar te penselen, aan partijpolitiek te doen of wetenschappelijk onderzoek te verrichten. Geld maakt dat alles en nog veel meer mogelijk. Maar tegelijkertijd verschilt in onze maatschappij economisch succes (‘winst’) van het slagen in artistiek, politiek of wetenschappelijk opzicht. Uitsluitend binnen de economische sfeer werkt geld als een harde maatstaf, een code die over succes wikt en beschikt. Daarbuiten, in kunstorganisaties, partijen of onderzoeksinstituten, is geld alleen een vermogen, een mogelijksvoorwaarde om bijvoorbeeld kunstwerken voort te brengen. Eens gemaakt, worden die volgens andere dan zogeheten commerciële criteria beoordeeld.

Zelfs als mogelijksvoorwaarde speelt geld slechts een

beperkte rol in domeinen als kunst of gezin, politiek of wetenschap. Met méér geld kan bijvoorbeeld een choreograaf zich grotere producties permitteren, een wetenschapper technisch ingewikkelder experimenten opzetten. Maar ook dan kan men in artistiek of wetenschappelijk opzicht mislukken: het getoonde is ‘slechte kunst’, de onderzoeksresultaten leren niets nieuws. Kortom, juist als ‘facilitator’ sluit geld de mogelijkheid van mislukkingen niet uit maar in. Binnen kunst of wetenschap garandeert geld niets en is het alleen een altijd risicovolle investering in de mogelijkheid van een gelukt kunstwerk of een vernieuwende waarheid. Er bestaat dus geen noodzakelijke maar een contingente band tussen de voor een dansproductie of een laboratoriumexperiment benodigde geldsom en het behaalde artistieke of wetenschappelijke resultaat. Met geld kan men geen liefde kopen, en evenmin is het een leverancier van ‘goede ideeën’, van sterke artistieke beelden of ware inzichten. Hooguit kan je met geld potentiële ideeënleveranciers inhuren - maar of de gecontracteerde dansers of onderzoekers inderdaad optimaal zullen presteren, valt niet te voorspellen (of nog: met geld kan je zoiets als een kritische massa creëren, niet ook de uitkomsten zélf).

II

Volgens een zo onderhand eerbiedwaardige sociologische traditie - Talcott Parsons, Jürgen Habermas, Niklas Luhmann... - is geld een communicatiemedium, of juister: een medium dat een succesvolle economische communicatie mogelijk én verwachtbaar maakt. Dat er communicatie plaatsvindt, blijkt in de regel uit het gebruik van taal. Gecodeerde klanken of schrifttekens signaleren dat informatie wordt megedeeld, wat bij de al of niet bedoelde ontvanger een welbepaald begrip, een interpretatie van het gehoorde of gelezene uitlokt. Als zodanig is taal het meest algemene medium van communicatie (en trouwens

ook van denken). Maar wordt het talig gecommuniceerde ook nog aanvaard? Verandert het voor de ontvanger in een quasidwingende premisse van handelingen of belevingen? Zal die het gezegde of geschrevene ook opvolgen en zo de communicatie succesvol maken? Dat hangt, uiteraard, van de situatie af. Met de smachtend uitgesproken zin ‘maar ik hou van jou!’ zal men bijvoorbeeld een verkoper doorgaans niet tot het gratis overhandigen van de geprefereerde schoenen weten te verleiden, laat staan te dwingen. Evenmin boekt deze uitspraak veel succes voor een rechtbank, bij de afhandeling van een administratief dossier of in een discussie over pakweg de nieuwste productie van Anne Teresa de Keersmaeker (en als het toch lukt, is er sprake van misleiding - van ‘corruptie’). Liefde is kortom enkel een *succesmedium* in intieme relaties of gezinsverhoudingen, niet in economische, juridische, politieke of artistieke communicatie.

Net als liefde of macht is ook geld een specifiek succesmedium (in goed sociologische: een symbolisch gegeneraliseerd communicatiemedium). Het garandeert binnen een welbepaald domein de aanneming van communicatie. In als economisch gedefinieerde situaties zorgt het overhandigen van reëel of virtueel geld, en alleen van geld, voor het verkrijgen van goederen, het toekennen van kredieten of leningen, enzovoorts. In al die ontelbare gevallen is geld bijzonder efficiënt: ‘ik wens dit, het is koopbaar en ik beschik over de benodigde contanten of financiële garanties, dus ik krijg het’. Wellicht geeft precies de grote effectiviteit van economische transacties altijd weer opnieuw aanleiding tot de gedachte dat geld bij wijze van spreken alles is. De impact van het succesmedium geld reikt echter niet verder dan de kapitalistische markteconomie. Andere maatschappelijke domeinen kennen andere succesmedia, van geld verschillende middelen om communicatie te laten slagen.

Neem nu het kunstensysteem. Je kan bij het publiek van

een dansvoorstelling geen instemming afdwingen door bij elk toegangskaartje een geldsom te leggen. De toeschouwers beoordelen de voorstelling immers in andere dan monetaire termen. Ze observeren die niet aan de hand van het verschil tussen geld en geen geld, maar conform het uiteraard altijd opnieuw herijkte onderscheid tussen een geslaagd of een ongeslaagd kunstwerk (elk kunstwerk laat zichzelf lukken - of niet). De opeenvolgende bewegingen, eventueel in wisselwerking met de gebruikte muziek, maakt dat de choreografie als interessant of flauw, boeiend of vervelend wordt ingeschat - en geen miljoen per toeschouwer kan hieraan verhelpen, op straffe van de verdenking van een onoprechte, letterlijk afgekochte beoordeling. Geld is dus inderdaad gewoonweg een aan het kunstsysteem externe mogelijkheidsvoorwaarde. Het verzekert niet het succes van esthetische communicatie, het is uitsluitend nodig om dansers, technici, rekwisieten... te vergoeden voor hun medewerking aan de dansvoorstelling. Of die feitelijk ook nog als goed of slecht wordt gepercipieerd, valt noch vooruit te berekenen, noch met geldmiddelen in te plannen.

III

Sommigen, zoals de bekende kunstsocioloog Pierre Bourdieu, beschouwen iemands artistieke reputatie of aanzien als een effectief equivalent van geld. Naast een economisch kapitaal zouden wetenschappers of kunstenaars zich op een erkend symbolisch of cultureel kapitaal, een vermogen aan aanzien eerder dan een aanzienlijk vermogen kunnen beroepen. Daarom zou het werk van een gevestigd of geconsacreerd artiest quasi-automatisch op succes kunnen rekenen, dat van een nieuwlichter of debutant integendeel op een kritische receptie. Dat is thans een ongeloofwaardig aandoende stelling. We leven immers in een cultuur die in naam van een algemeen moreel *parti pris* voor

‘de zwakkeren’ gedurig het voordeel van de twijfel gunt aan de marge boven de machtigen, de periferie sterker cultiveert dan het centrum.

Ook los van de huidige, alweer tanende conjunctuur van politieke correctheid geldt dat het kunstensysteem in laatste instantie rond de beoordeling van singuliere kunstwerken draait, niet rond grote of kleine namen. Een voorstelling - of een schilderij, een gedicht, een roman... - kan geslaagd of mislukt heten, en niet de maker of maakster. In die zin is symbolisch kapitaal of aanzien, net als haar economisch of financieel equivalent, voor alles een mogelijkheidsvoorwaarde en geen waarborg voor artistiek succes. Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre, Josse de Pauw, Jan Lauwers...: deze artistieke BV's zijn geen kunstige NV's die een altoos en overal geslaagde esthetische communicatie garanderen. De toeschouwer kan alleen maar hopen dat hun recentste voorstellingen hun goede naam bevestigen. Evenmin als geld echter kan de faam of reputatie op een voorspelbare manier instemming afdwingen of artistiek succes bij voorbaat verzekeren.

Een uitdrukking als symbolisch kapitaal suggereert ook dat aanzien en geld vergelijkbare grootheden zijn. Het is evenwel meteen duidelijk dat iemands faam niet zomaar valt te kwantificeren. Bovendien gaat het om een geloofsconstruct, zoals trouwens Bourdieu zélf voortdurend benadrukt. Een goede reputatie valt niet in harde valuta uit te drukken, maar is veeleer een hoogst zweverig iets, een door verwijzingen naar vaststelbare daden of feiten geschraagde overtuiging die zich nooit helemaal laat valideren. Vandaar het belang van sociale instemming en collectieve bevestiging. Het eigen geloof in iemands artistieke kwaliteiten is des te steviger naarmate een groeiend aantal andere kunstliefhebbers daar ook van overtuigd is. Anderen zien hun geloof dan weer mede door jouw publiek bele-

den geloof bevestigd. Zo'n geloofscirkel kan na verloop van tijd tot een schijnbaar onbetwifelbaar, vanzelfsprekend feit verharderen. 'Men' is het er dan over eens dat artiest Zus of kunstenaar Zo werk van hoge kwaliteit maakt.

Door een beroep te doen op dat anonieme 'men' kunnen we op anderen - op (nog) niet-gelovigen - druk uitoefenen. Dat is trouwens niet zo moeilijk. Wie in een gesprek of discussie op een aannemelijke wijze een consensus kan veronderstellen, dwingt de tegenstribbelende partij sowieso tot een argumentatie waarvan men zichzelf ontslagen weet. Ook daarom zijn u en ik het zo opvallend vaak met 'men' eens: tegen de heersende doxa ingaan, vraagt veel tijd en moeite. En dat terwijl het sop de kool gewoonlijk niet waard lijkt. Want waarom een gezellig avondje uit verknallen met een eindeloze discussie over de merites van bijvoorbeeld het werk van Fabre of Needcompany? Wellicht verklaren deze en analoge ervaringen althans ten dele waarom een notie als symbolisch kapitaal het in de hedendaagse kunstsociologie zo goed doet en, algemener, zovelen geloven (sic!) dat een algemeen gedeeld geloof in iemands artistieke of intellectuele kwaliteiten een met geld vergelijkbaar goed is. Zolang we inzien dat het om beeldspraak gaat, is er met deze denkwijze niet meteen iets mis. Ze lijkt mij alleen conceptueel onhoudbaar. Aanzien als een vorm van symbolisch kapitaal beschouwen is *a way of speaking* die een metafoor, geen theoretisch begrip oplevert.

IV

Geld maakt vrij, zo betoogde Georg Simmel nu alweer meer dan honderd jaar geleden in zijn magistrale boek *Philosophie des Geldes* (1900). Het is overigens een van de weinige niet-economische, deels wijsgerig, deels sociologisch georiënteerde beschouwingen over geld. Dat mag erop wijzen dat het erg moeilijk is om over geld ook écht na te denken en aan dit mundane

onderwerp een quasi-metafysisch aura te verlenen. Simmel slaagde daar alsnog in door de toegenomen omloopsnelheid van het geld tot symbool van de moderne tijd te promoveren. Zo gewonnen, zo geronnen: geld lijkt te vragen om uitgaven, of op zijn minst om mogelijks winstgevende investeringen. Geld gaat daarom van hand tot hand, het is immer in beweging, ja wezenlijk rusteloos. En zo ook de moderniteit en het moderne individu, aldus Simmel. Met het geld is het als met de hedendaagse cultuur en het moderne subject: geen van deze drie verdraagt stilstand, het *tot* zichzelf komen *in* zichzelf (wat juist de toestand van rust of sereniteit karakteriseert).

Simmels stelling dat geld vrij maakt, slaat niet meteen op de alombekende gedachte dat een voldoende hoog inkomen of financieel vermogen van zorgen bevrijdt. De door hem beoogde vrijheid verwijst veeleer naar het intermenselijk verkeer, de relaties tussen individuen. Als daar geld aan te pas komt, zo redeneert Simmel, verkrijgt een relatie per definitie een zakelijk of onpersoonlijk karakter en raakt ze daarom niet het ‘ik’ of de eigen subjectiviteit. Anders dan bijvoorbeeld in een liefdes- of vriendschapsverhouding doet het er weinig toe wat iemand zoal denkt of ervaart wanneer hij een economische transactie afsluit. In monetaire verhoudingen kan men vrij voelen en denken: het sociale gebeuren involveert de eigen innerlijkheid nooit echt (tenzij men in geldnood zit, uiteraard).

Simmel neigt er sterk toe om enkel ‘vergeldelijke’ relaties als zakelijk te betitelen. Dat is in zoverre onterecht dat bijvoorbeeld ook de wetenschappelijke of de juridische communicatie erg onpersoonlijk is. Alles welbeschouwd communiceren we in een moderne maatschappij haast uitsluitend binnen intieme verhoudingen op een strikt persoonlijke manier, zonder meteen ter zake te (willen of kunnen) komen. Toch blijft Simmels redenering interessant, vooral wanneer we naar organisaties

kijken. Want wat blijkt? Of het nu om een dansgezelschap of een ziekenhuis, een wetenschappelijk onderzoekscentrum of een politieke partij gaat, steevast heeft de omgang met geld zich verzelfstandigd en is ze van de andere activiteiten of beslissingen losgemaakt. Financiële dienst of - in kunstinstellingen - zakelijke leiding waarborgen dat wetenschappers zich primair met studie en onderzoek, artiesten met vormkwesties kunnen bezig zijn. Deze organisatorische differentiatie reproduceert de zojuist al gesignaleerde maatschappelijke verschillen tussen economie, wetenschap, kunst, enzovoorts. Ze maakt dat individuen zich relatief routineus of integendeel vol overgave aan andere dan geldkwesties kunnen wijden. Zo bezien verzekert minder het geld als zodanig en veeleer de organisatorisch verzakelijkte behandeling van geldkwesties de vrijheid om zich met andere dingen bezig te houden.

Er bestaat thans een wijd en zijd verbreide tendens, ook onder beleidsmakers, om organisaties voor alles vanuit een economisch oogpunt in te schatten. De zakelijk leider of - algemener - de manager die over het budget waakt, komt in dit neoliberale discours een heldenrol toe. Deze zienswijze verruilt het organisatorisch náást elkaar bestaan van geld en kunst, wetenschap, politiek... voor een hiërarchische verhouding die de economie tot basis promoveert. Dat is paradoxaal genoeg een erg marxistisch aandoende redenering, verkleed in een blauw geverfde schapenvacht. Maar cruciaal is de vraag wat niet-economische organisaties nu eigenlijk te winnen hebben met het laten prevaleren, ja het sacraliseren van het Budget binnen een functioneel gedifferentieerde maatschappij die kunst, media, politiek, gezondheidszorg, wetenschap... met andere dan louter financiële maatstaven beoordeelt? Wat is er nu eigenlijk zo bijzonder aan bijvoorbeeld een theatergezelschap dat veel publiek trekt en daarom economisch hoogst rendabel oogt, maar dat geen

enkele criticus ernstig neemt? Het is alleen maar een goed geleid bedrijf, een leverancier van cultureel entertainment en niet langer een kunstinstitution.

V

Uiteraard speelt geld ook een belangrijke rol binnen organisaties die zich aan het principe van functionele differentiatie of specialisatie houden. Maar belangrijk is niet synoniem voor cruciaal of doorslaggevend. Nemen we bijvoorbeeld een modaal dans- of theatergezelschap. Het onderscheid tussen zakelijke en artistieke leiding geeft de dirigerende kunstenaar de vrijheid om zich in de eerste plaats met vormkwesties bezig te houden. De regisseur of choreograaf wikt en beslist autonoom - met het oog op een artistiek succesvolle voorstelling. Tegelijkertijd is zij of hij wel degelijk met handen en voeten aan het beschikbare budget en de verwachte inkomsten gebonden. De verbeelding is vrij, maar tussen de gedroomde of verlangde voorstelling en het feitelijk getoonde staat steeds de realiteit van het immer te krappe productiebudget, hoe ruim dat misschien ook bemeten mag zijn (des te hoger het budget, des te wilder de verbeelding...).

Het beschikbare budget stelt, tezamen met zekere technische (on)mogelijkheden (maar ook die zijn deels financieel bepaald), zekere grenzen: het bakent paal en perk af waarbinnen de artistieke verbeeldingskracht zich effectief kan verwerkelijken. Dat is ook nodig, zonet veranderen esthetische beslissingen in dromerijen. Er is geld om vrij te doen wat men wil, maar niet ongelimiteerd - niet in die fabuleuze hoeveelheid die een onbegrensde artistieke dadendrang mogelijk maakt. Ook daarom zijn tijdens de twintigste eeuw letterlijk ongeorganiseerde genres, zoals de literatuur en de schilderkunst, artistiek zo ver kunnen doorschieten richting totale autonomie. Schrijven vereist nu eenmaal heel wat minder economisch kapitaal

dan het verwerkelijken van theatrale of choreografische dromen.

Alle kunst die in georganiseerd verband wordt gemaakt of getoond, hikt dus tegen financiële beperkingen aan. Deze limitering valt niet te overwinnen. Grotere inkomsten zijn gewoonlijk enkel mogelijk door op de artistieke aspiraties te bekorten, meer entertainment en minder 'kunstzinnigheid' te bieden - wat nu juist niet de bedoeling is. Deze *double bind* verplicht kunstorganisaties keer op keer tot het maken van dwingende keuzes, tot een financieel begrensde artistieke vrijheid. Of juist, de extern opgelegde budgettaire beperkingen stimuleren de verbeeldingskracht. Ze sturen aan op een geldelijk haalbaar project dat tevens in een esthetisch aanvaardbaar product resulteert. Kortom, in kunstorganisaties stellen geld en budget absolute grenzen, maar tegelijk prikkelen ze die verbeeldingskracht die op een altijd enigmatische manier een kunstwerk mede doet lukken of mislukken.

Daarmee is niet gezegd dat eender welk budget kan. Beneden een zekere financiële minimumdrempel wordt in welke organisatie dan ook het streven naar een louter financieel overleven allesoverheersend: niet rijke maar armlastige organisaties denken primair economisch. Alleen voorbij een bepaalde grens, die voor elke organisatie anders ligt, kan de artistieke vrijheid zich met het beschikbare budget - met de zakelijke leiding - meten. Aan gene zijde kunnen alleen geld en technische onmogelijkheden een artiest herinneren aan het feit dat 'kunst niet alles is' en externe economische (en politieke: subsidies!) mogelijkheidsvoorwaarden kent. Geldelijke grenzen zijn daarom een onuitwijkbaar feit, een niet te negeren imperatief. Dat ook nog bekrachtigen door Herr of Frau Manager een blanco cheque te laten uitschrijven, getuigt allicht niet van grote organisatiekunde.

(1999)

Kleine verschillen, grote gevolgen

Over kunst, markt en politiek

I

Wellicht zijn wij, u en ik dus, tégen de zich thans doorzettende ‘vermarkting’ van de kunsten: wij zijn tégen kunst-als-handel, en al helemaal tegen een publieke uitverkoop van het theater, de dans of de literatuur. Wij zijn tégen een eenzijdige interpretatie van de kunstbedrijvigheid als een heus bedrijf - want kunst is kunst is kunst, en géén economie. Zo spreekt ons kunstminnend hart. Maar wat met ons hoofd? Hoe verstandig is het eigenlijk om kunst en economie tegen elkaar uit te spelen, ja aan elkaar te opponeren? Alvast vanuit sociologische hoek vallen er goede argumenten te geven voor de (h)erkenning, ook beleidsmatig, van het verschil tussen beide sociale domeinen. Want dit onderscheid is inderdaad maatschappelijk verankerd: het hangt niet meteen samen met individuele opinies, noch met zoiets als een groot hart voor de kunsten.

Binnen het door Niklas Luhmann ontvouwde systeemtheoretisch perspectief dat ik hierna hanteer, bestaat een maatschappij uit communicaties. In onze moderne samenleving volgen die bij wijze van spreken verschillende beddingen. Niet wij, maar de maatschappij differentieert tussen pedagogische, politieke, juridische, economische of artistieke communicatie. Zij maakt het verschil; zij onderscheidt kunstwerken van betalingen of economische communicaties; zij differentieert tussen de observatie van artefacten als - ouderwets gesproken - mooi of lelijk, en de inschaling van diezelfde dingen als betaalbaar of onbetaalbaar. Want de maatschappij plaatst betalingen van kunstwerken *ipso facto* binnen het economisch systeem, maar rekent communicaties die refereren aan het onderscheid tussen mooi en lelijk het kunstsysteem toe. Het doet er niet meteen toe wat wij daar per-

soonlijk, in de omgeving van de maatschappij, zoal over denken. Onze maatschappij vraagt, neen eist van ons hoe dan ook een specifiek onderscheidingsvermogen. Ze is functioneel gedifferentieerd, of we dat nu graag willen of niet. Overigens is met dit alles ook meteen gezegd dat de kunsten niet buiten, en al helemaal niet tegenover de maatschappij staan. Kunstwerken leiden integendeel een sociaal leven, ze zijn per definitie 'maatschappelijk relevant'. Theater- of dansvoorstellingen, romans of schilderijen communiceren, ook als ze vervelen of ronduit als lelijk overkomen. Voor zover ze dat doen, maken ze deel uit van de maatschappij en krijgen ze daarbinnen een specifieke plaats toegewezen - binnen het kunstsysteem, inderdaad, en niet bijvoorbeeld binnen het recht, de politiek of de economie.

Wanneer iemand voor een artistiek gemarkeerd object een som geld betaalt, wordt het kunstwerk onderwerp van een economische transactie, dus een niet-esthetische communicatie. Dat is ook het geval indien geplande theatervoorstellingen aanleiding geven tot politieke beslissingen - zoals mogelijke subsidies - of, in een heel andere maatschappelijk register, tot juridische communicatie, zoals het afsluiten van contracten. Maar voor zover ze een publiek vinden, hoe klein ook, blijven de betrokken kunstwerken altijd ook esthetische 'compactcommunicaties', tot voorstellingen of voorwerpen verdichte mededelingen van informatie die als mooi of lelijk, geslaagd of nietgeslaagd worden ingeschat. Kortom, *the same is different*, hetzelfde (het kunstwerk) is anders naargelang het binnen een artistieke, een politieke, een juridische, een economische of een wetenschappelijke context wordt gethematiseerd.

Dit spreekt eigenlijk allemaal vanzelf, in de eerste plaats voor een socioloog, maar wellicht toch ook voor iedereen die op de moderne samenleving is aangesloten. Het nog altijd lopende debat over 'kunst & economie' doet dan ook meer dan

eens bijzonder puntloos aan, zeker als het gaat over de verhouding tussen dé kunst en dé economie binnen dé maatschappij. De discussie wordt nog het meest vertroebeld door uitspraken die hét kunstsysteem of dé economie verabsoluteren. Van een artiest of een kunsthandelaar (in de brede zin van het woord) kan men dat trouwens wel een beetje verwachten. Maar het leidt in de regel tot een onvruchtbaar welles-nietesdebat; het levert een dovemansgesprek op waarin de (h)erkenning van maatschappelijk evidente onderscheidingen of verschillen wordt verruild voor een dogmatisch estheticisme of een ideologisch aandoend ‘economisme’ (en dat het laatste met de economische wetenschap als zodanig niets vandoen hoeft, is meteen duidelijk, ook als sommige beoefenaren van die discipline het anders voorstellen).

Alles welbeschouwd maakt onze maatschappij het debat over kunst en economie tegelijk mogelijk en onmogelijk. De onderscheidingen of, modieuzer geformuleerd, de ‘differenties’ tussen onder meer het politiek, het artistiek en het economisch systeem zijn op macroniveau geïnstitutionaliseerd. Ze liggen vast, punt andere lijn. Dit maatschappelijk feit roept dan in de maatschappij zélf communicaties op die aansturen op de-differentiatie, op het opheffen van bijvoorbeeld het verschil tussen kunst en economie - wat juist maatschappelijk onmogelijk is. Want de moderne wereldmaatschappij, niet wij, heeft de kunst voor autonoom verklaard en haar bij wijze van spreken in haarzelf een plaats naast de economie, de politiek, de godsdienst, het recht of het onderwijs toegewezen. Daaruit volgt echter ook dat de vraag naar de verhouding tussen kunst en economie een heel andere inzet heeft op het niveau van theater- en dansgezelschappen, kunstencentra, musea, enzovoorts. Kunstorganisaties bewegen zich immers niet alleen binnen het kunstsysteem. Ze maken kunstwerken of esthetische communicatie mogelijk,

maar vallen daar uiteraard niet mee samen (één enkele avantgardistische uitzondering daargelaten; misschien moet iemand bij een volgende subsidieronde inderdaad maar eens een dossier indienen dat een podiumkunstenorganisatie tot podiumkunstwerk promoveert...).

II

Kunstorganisaties (co-)produceren en distribueren kunstwerken: ze committeren zich zo in de regel primair aan het kunstsysteem. Maar ze verrichten ook betalingen (economisch systeem), ze sluiten contracten af (juridisch systeem), ze pogen een voor hen gunstige overheidswind te laten waaien (politiek systeem), en tussendoor trachten ze ook lovende recensies voor de eigen producten te krijgen (massamediale systeem). Kunstorganisaties werken dus als het ware op het kruispunt van meerdere maatschappelijke domeinen. Dat resulteert noodzakelijk in spanningen en ambivalenties. De organisatie moet bijvoorbeeld economisch weten te overleven, wat gewoonweg synoniem is met het kunnen verrichten van de vereiste betalingen. Deze budgettaire rationaliteit kan botsen met de artistieke logica - met de communicatie van de kant van de artistiek leider over de gewenste esthetische communicatie. Of - ander voorbeeld - een contract raakt niet rond omdat het vanuit artistiek oogpunt enkele perfect legitieme clausules bevat die evenwel indruisen tegen een lokale wetgeving, bijvoorbeeld op het punt van de brandveiligheid. De maatschappelijke polyvalentie van kunstorganisaties zorgt er kortom voor dat ze nooit uitsluitend met het kunstensysteem te maken hebben. Anders dan hun naam suggereert, kunnen ze nimmer een strikt artistieke logica aanhouden, op straffe van economische of juridische zelfdestructie (ook hier liggen overigens meerdere aanknopingspunten voor mogelijke avant-gardistische strategieën).

Tot op zekere hoogte illustreert de binnen kunstorganisaties gangbare arbeidsdeling hun meervoudig maatschappelijk statuut. Op het eerste gezicht weerspiegelt die taakopsplitsing de daarbuiten bestaande functionele differentiatie van de maatschappij in diverse deeldomeinen. Toch is er helemaal geen sprake van een enduidige spiegelverhouding. Zo vindt men binnen podiumkunstenorganisaties in de regel een artistieke en een zakelijke leiding, met daaronder een kleine of grote schare van artistieke respectievelijk administratieve en technische medewerkers. Dit lijkt de evidentie zelve, maar is het niet. De genoemde tweedeling wijst er immers op dat kunstorganisaties de complexiteit van de maatschappelijke omgeving tot een polariteit reduceren. De zakelijke pool neemt dan alle niet-artistieke honneurs waar, van budgettering en boekhouding over mediapromotie tot politieke lobbying. Er treden trouwens gewoonlijk nog andere vereenvoudigingen op. Deze simplificaties hebben veel, zoniet alles te maken met de wijze waarop kunstorganisaties zichzelf observeren of beschrijven in het licht van het onderscheid tussen artistieke en zakelijke leiding.

Men zou verwachten dat een kunstorganisatie haar welslagen en carrière in de eerste plaats aan de hand van strikt interne artistieke criteria afmeet. Dat kan natuurlijk ook wel het geval zijn. In de regel wordt de interne evaluatie evenwel gesecondeerd, vaak zelfs gedomineerd door een beroep op externe beoordelingen. De betrokken kunstorganisatie observeert dan hoe anderen de eigen artistieke productie of distributie observeren. Of in de taal van de neo-cybernetica: ze doet aan tweede orde-observatie. Die geobserveerde anderen zijn niet iedereen en niemand. Doorgaans wordt immers tamelijk tot zeer blind koers gevaren op de in onze maatschappij toonaangevende observatoren of commentatoren - op de massamedia, inderdaad. De organisatie observeert dan de massamediale

communicatie over de artistieke communicatie die ze zelf mede heeft mogelijk gemaakt (en daarom zichzelf toerekent). Dat is alweer een simplificatie, zij het ook een erg functionele. Het is een vereenvoudiging, want de organisatie, artistieke leiding inclusief, reduceert het vele gebabbel over haar 'producten' in foyer of theatercafé tot een handvol persstemmen. Ze kan echter moeilijk anders, want functionele alternatieven zoals publieksenquêtes zijn duur, ja onbetaalbaar.

De vereenvoudiging van zeg maar artistiek prestige tot persaanzien volstaat evenwel niet. De interne polaire structuur, dus het onderscheid tussen artistieke en zakelijke pool, maakt dat de meeste kunstorganisaties zichzelf met een dubbele bril observeren en, daarmee samenhangend, van het eigen doen en laten twee vereenvoudigende beschrijvingen aanmaken. De zakelijke simplificatie komt er dan inderdaad op neer dat de organisatie zich als een quasi-bedrijf beschouwt. Of het zakelijk goed gaat, valt af te lezen aan het jaarlijks omzetcijfer, aan het aantal verkochte kunstwerken of producties, en aan andere kwantitatieve parameters, zoals... de totale som aan binnengerijfde overheidssubsidies. Als de cijfers goed tot zeer goed ogen, weet alvast de zakelijke pool zich in haar bestaansrecht bevestigd en gelegitimeerd. De artistieke prestigebalans moet echter wel enigszins gelijke tred houden met de feitelijke boekhouding. En hier kan het organisatorisch schoentje natuurlijk beginnen te wringen. Theater- of dansgezelschappen, kunstencentra of musea blijven namelijk altijd ook kunstorganisaties. Een toenemende kloof tussen artistiek en zakelijk succes zal daarom op lange termijn de eigen organisatorische identiteit laten imploderen. Wat na deze implosie overblijft, is een bedrijf *tout court*, géén kunstorganisatie. Misschien stuiten we hier overigens al direct op een taak voor de overheden die kunstorganisaties betoelagen; misschien moeten zij onder meer het

altijd spanningsgeladen evenwicht helpen bewaken tussen de artistieke en de zakelijke pool binnen kunstorganisaties. Misschien - ik stel een nadere positiebepaling nog even uit.

III

Het is ontegenzeggelijk zo dat de kunstbedrijvigheid zich tijdens de voorbije jaren van langzaam meer als een bedrijf heeft leren beschrijven. En vooral raakte ze eraan gewend naar deze beschrijving te handelen. Dat heet dan verzakelijking of professionalisering. Deze trend valt echter in de eerste plaats af te lezen aan de toenemende rol van kunstorganisaties als zodanig. Een beetje kunstenaar opereert tegenwoordig in organisatorisch verband, met een zakelijk leider of manager als welhaast onvermijdelijke secondant. Amateurisme kan niet langer, ook niet trouwens in de ogen van subsidiërende overheden, die almaar dikkere en betere, van zakelijk professionalisme getuigende dossiers verlangen. Theatermakers of choreografen die het alsnog op hun eentje willen blijven doen, zoeken daarom een voorlopig onderdak, of op zijn minst steun, bij een al bestaande organisatie, zoals een kunstencentrum. Organisaties worden kortom de voornaamste actoren binnen de diverse kunstsectoren.

Organisatie is synoniem met planning, met vooruitzien, met berekening ook. Een organisatie dient immers het handelen van vele mensen en uiteenlopende instellingen op maat van de eigen doelstellingen te coördineren. Ze moet dat bovendien ook nog eens op technische, financiële en andere beperkingen afstemmen. Daarom zijn ook theater- en dansgezelschappen, kunstencentra of festivals, voortdurend aan het plannen (en dus ook: aan het vergaderen...). De toekomst is voor hen een liever vandaag dan morgen te fixeren horizon geworden. Vooruitzien is de boodschap, want anders loopt het mis. Jaarplan-

nen worden vlotjes gecombineerd met meerjarenplannen, en in functie daarvan worden engagementen aangegaan of herzien, wordt geïnvesteerd in komende kunstwerken, in gebouwen en infrastructuur, enzovoorts. Van de tewerkgestelde artiest eist de organisatie een zelfde toekomstgerichte instelling, op straffe van een interne chaos met talrijke negatieve externe effecten. We kijken er daarom al lang niet meer van op dat bijvoorbeeld dirigenten thans al weten welke partituur ze met welk orkest in pakweg oktober 2003 zullen aanpakken. De Vlaamse overheid vond het zelfs evident dat een theatergezelschap tegen uiterlijk 3 november 1999 een algemeen beleidsplan voor de periode 2001-2005 overhandigde. Voor een artiest betekent deze zo langzamerhand vanzelfsprekend bevonden organisatorische gang van zaken een stevige beknotting van de eigen handelingsvrijheid. Flexibiliteit en wendbaarheid, zelfs inventiviteit en creativiteit, worden onderschikt aan organisatorische loyaliteit.

Er dreigt dus stilaan een situatie te ontstaan waarin de organisatorische realiteit verzelfstandigt tegenover de kunstproductie, en dat terwijl de eerste de laatste zou moeten mogelijk maken. Deze tendens wordt nog versterkt door het feit dat ook kunstorganisaties almaar meer in groeitermen denken, niet het minst omdat het van hen wordt verwacht door subsidiegevers of sponsors. Maar tegelijkertijd speelt ook de toenemende invloed van wat ik eerder een zakelijke zelfbeschrijving noemde. Als een kunstorganisatie zich als een quasi-bedrijf observeert, ligt het immers voor de hand dat een louter kwantitatieve expansie een legitiem doel is. Waarom trouwens anders al die inspanningen van de kant van de zakelijke leiding en haar administratieve staf? Voorwaarts dus de toekomst in, ook als dat misschien het risico op een artistiek achterwaarts inhoudt. En wie niet zelfstandig kan 'doorgroeien', heeft alsnog de mogelijkheid om de bedrijfsschaal te vergroten via samenwerkingsver-

banden, fusies of regelrechte overnames. Het kan thans allemaal ook in de kunstensector, de podiumkunstensector voorop. Zoals gezegd wordt het van overheidswege zelfs expliciet aangemoedigd.

Officiële subsidiegevers honoreren inderdaad steeds meer een zakelijke instelling. Zo stipuleert het nieuwe Vlaamse podiumkunstendecreet van 18 mei 1999 dat de subsidiëring aan de hand van een dubbele evaluatie gebeurt. De beoordelingscommissies voor 'Nederlandstalige dramatische kunst', voor dans, voor de kunstencentra en voor het muziektheater schalen de aanvragende organisaties artistiek in. De administratie Cultuur beoordeelt daarentegen de werking en het beheer van de potentiële subsidiënt. Het decreet vermeldt in dit verband nadrukkelijk criteria als publieksbereik, prijspolitiek en publiciteit, de grootte van de werkgelegenheid in de organisatie, het aantal producties of voorstellingen en hun geografische spreiding, het management en het personeelsbeleid, en - jawel - de eventuele samenwerking met andere organisaties. Duidelijker kan het niet.

Betekent dit alles nu ook dat kunstorganisaties zich marktgerichter zijn gaan opstellen? Leidt een toenemende verzakelijking per definitie tot het doorwegen van economische criteria op de binding met het kunstensysteem? Alvast het zonet genoemde nieuwe Vlaamse podiumkunstendecreet - maar de denkoefening gaat ook op voor het museumdecreet - erkent het bestaan van de differentiatie tussen kunst en economie op maatschappelijk niveau. De voorziene evaluatie verdubbelt in feite de wijze waarop kunstorganisaties daar in de regel mee omgaan. Zoals gezegd beschrijven of observeren die zichzelf aan de hand van het onderscheid tussen artistieke en zakelijke leiding. Daarmee spoort dus voortaan op beleidsniveau krek dezelfde beschrijving van de principiële actoren in 'het podium-

kunstenlandschap' (de Vlaamse theaterkritiek mag het op haar conto schrijven dat deze metafoor alsnog in een officieel decreet werd meegenomen). Het valt echter nog te bezien of de officialisering van de tweeledige zelfbeschrijving van kunstorganisaties wel zo functioneel is voor het voeren van een globaal podiumkunstenbeleid. Moet de overheid misschien niet juist anders observeren dan de van overheidswege gereguleerde kunstorganisaties? Veronderstelt het voeren van een dynamisch beleid niet altijd ook dat een overheid oog heeft voor blinde vlekken - voor datgene wat de subsidiënten niet (kunnen) zien als ze zien wat ze zien, bijvoorbeeld als ze zichzelf bezig zien? Dit zijn, uiteraard, kardinale vragen; ik schuif ze daarom nog even voor mij uit, wel wetend dat je op door jezelf opgeworpen vragen ook zelf een antwoord verschuldigd bent.

IV

Laten we alvast eerst de veelgehoorde uitdrukking 'meer marktgerichtheid' bekijken. Wint de markt het thans inderdaad van de kunst? Het schijnt mij toe dat het simpele woordje 'markt' voor behoorlijk wat spraakverwarring zorgt. In de trottoir-, café- of foyercommunicatie doet het trouwens vaker wel dan niet dienst als een louter wachtwoord, een lege betekenaar, een weinigzeggende metafoor. Wat is nu juist een markt? Voor buitenstaanders, en a fortiori voor een socioloog, is het lang niet altijd duidelijk wat economen zo ongeveer bedoelen wanneer ze het over een markt hebben. Dat heeft te maken met het feit dat markteconomen gewoonlijk met mathematische preferentie- en evenwichtsmodellen werken. Een markt is dan voor alles een theoretisch construct dat meer of minder bij de voor empirische toetsing gebruikte data aansluit. Welnu, in het spoor van onder meer Niklas Luhmann stel ik voor om deze vaststelling te veralgemenen. Wat we dus beter vermijden, is een realis-

tische definitie van het marktbegrip. Het is veel zinniger om de econometrische aanpak te generaliseren en markten steevast als de correlaten van een particuliere manier van observeren te beschouwen. Markten zijn dan in de eerste plaats observatieconstructen: ze hangen samen met een hoogst specifieke manier om de omringende wereld te interpreteren. Meer bepaald verschijnen een of meer markten op het spreekwoordelijke beeldscherm voor zover de eigen omgeving wordt beschreven in termen van concurrenten, partners én consumenten. Een markt is dus een soort spiegel - en zoals bekend zie je in een spiegel nooit alleen maar jezelf maar ook een context, in dit geval dus bevolkt met mededingers, collega's en afnemers.

Het economisch systeem verplicht als het ware tot het gebruik van de marktspiegel als interpretatie- of observatiemodus (zo men wil: als kijk op de wereld). Een economische actor, zoals een bedrijf of een kleinhandelaar, die in de eigen omgeving geen mogelijke concurrenten of potentiële consumenten ontwaart, gaat na kortere of langere tijd gewoonweg op de fles. In andere maatschappelijke domeinen is het bezigen van de marktspiegel daarentegen helemaal geen must. Soms zijn er wel functionele equivalenten, dus met de markt vergelijkbare observatie-instrumenten. Zo kijken politieke actoren gedurig in de spiegel van de publieke opinie of de openbaarheid. Die laat hen toe te observeren hoe zichzelf worden geobserveerd, waarna ze uiteraard hun conclusies trekken. Ook de marktspiegel maakt in het economisch systeem dergelijke tweede orde-observaties mogelijk, en wel dankzij de voor betalingen constitutieve prijzen. Door die te observeren, observeer je immers altijd ook hoe anderen de markt observeren. Je kan bijvoorbeeld vaststellen of concurrenten hun prijzen verlagen dan wel verhogen, of bij een gegeven prijs de consumentenvraag krimpt of stijgt, enzovoorts. Marktgerichtheid is dus binnen het economisch systeem in

hoge mate synoniem voor prijsoriëntatie. De markt observeren betekent altijd ook het observeren van prijzen. Want juist in relatie daarmee verkrijgt het handelen van concurrenten, partners of consumenten zin of betekenis en kan je zélf inschatten hoe zij de markt inschatten.

Anders dan in het economisch systeem verplicht het West-Europees kunstensysteem artiesten noch organisaties, galerieën uitgezonderd, tot het observeren van de omgeving in markttermen. Toch gebeurt het, in toenemende mate zelfs, en dat ondanks het feit dat in de meeste segmenten van het kunstensysteem het werken met overheidssubsidies het volstrekt onmogelijk maakt om prijzen tot een enigszins betrouwbaar richtsnoer van het observeren te promoveren. Allicht is juist dat marktgerichtheid: het inbouwen van de marktspiegel in het organisatorisch functioneren binnen maatschappelijke domeinen waar dat niet zo nodig hoeft, zoals de kunst, het onderwijs en de wetenschapsbeoefening. De vraag is dan natuurlijk waarom dat gebeurt, zij het meestal ook onvolkomen. Vanwaar die sterkere profileringsdwang tegenover als concurrerend ingeschaalde huizen, gezelschappen of festivals? Vanwaar die beduidend sterkere nadruk dan voorheen op promotie en volle zalen? Eén mogelijk antwoord ligt voor de hand, maar klinkt ook weinig overtuigend. Het zou namelijk al te gemakkelijk zijn om de grotere marktgerichtheid van kunstorganisaties te verklaren door naar een interne machtsgreep van de zakelijke leidingen te verwijzen. Zo'n *managerial revolution* diagnosticeerde James Burnham overigens al eind jaren veertig binnen het particuliere bedrijfsleven. Het lijkt niet erg zinnig om naar een recent pendant daarvan binnen de kunstwereld te zoeken. In kunstorganisaties draagt de managersstem thans ongetwijfeld heel wat verder dan pakweg vijftien of twintig jaar geleden. Maar tussen deze vaststelling en de idee van een 'managersrevolutie' gaapt

een wijde kloof die alleen met onwaarschijnlijke samenzweringstheorieën en allerhande indianenverhalen valt te dichten.

V

Voor de toegenomen zeggenschap binnen kunstorganisaties van de zakelijke leiding vallen meerdere objectieve, feitengebonden redenen te noemen. Zo zorgde de groeiende flexibilisering van de arbeidsmarkt voor scheppende en uitvoerende kunstenaars ervoor dat kunstorganisaties almaar meer tijd moeten besteden aan de loonadministratie en, algemener, aan het eigen personeelsbeheer (en dan vooral aan juridisch-contractuele kwesties). Belangrijker nog was en is de sterk gestegen internationalisering of globalisering van het kunstensysteem. Ook voor bijvoorbeeld Vlaamse podiumkunstenorganisaties werd het een doodnormale zaak om over de grenzen heen te prospecteren en te coproduceren, partners en afnemers te zoeken. En des te groter de buitenlandse actieradius, des te sterker de inbreng van de zakelijke leiding. Want zij moet de vaak als spannend en uitdagend ervaren, tevens prestigebevorderende internationale contacten in goede juridische en financiële banen leiden.

Nu is internationalisering ook per definitie synoniem voor meer mogelijkheden. De omgeving waarbinnen een 'geïnternationaliseerde' kunstorganisatie opereert, omspant virtueel de hele aardbol. Ze wordt bevolkt door ontelbare andere organisaties, quasi-oneindig vele andere kunstwerken dan de zelf geproduceerde. Voor een individuele kunstorganisatie ligt het dan voor de hand om deze *high intensity*-omgeving te observeren in termen van naaste concurrenten, potentiële partners en mogelijke afnemers. Het gebruik van de marktspiegel is immers gewoonweg functioneel in de omgang met het teveel aan mondiale mogelijkheden. Kortom, in een sterk geïnternationaliseerd kunstensysteem zien kunstorganisaties zich geconfronteerd met een

méer aan complexiteit dat ze met behulp van de marktspiegel handzaam kunnen reduceren, overzichtelijk en werkbaar maken.

Ook in de eigen Vlaamse regio werd de omgeving complexer, vooral dan binnen de podiumkunstensector. Door het proces van internationalisering is immers ook bij ons het kunstenaanbod sterk toegenomen. Er kwam meer, veel meer hedendaags theater en contemporaine dans, en dat dankzij zowel de ondertussen enigszins uitgedijde ‘Vlaamse golf’ als de nieuwe kunstencentra en de hergeprofileerde grote culturele centra. Ook in deze almaar complexere situatie van interne aanbodsverruiming bij een niet navenant uitbreidende vraag, werd het voor kunstorganisaties hoogst plausibel om zichzelf te hérbeschrijven als een marktactor, als een bijna-bedrijf met eigen concurrenten en consumenten. Het gaat hier overigens om een zichzelf waarmakende, zelfbevestigende beschrijving. Want eens enkele belangrijke kunstorganisaties ‘marktgericht’ beginnen te werken, moet de directe omgeving volgen. Het is het bekende ‘we kunnen niet achterblijven’-syndroom: als A en B zich competitief beginnen op te stellen, moet de rest van het organisatorisch alfabet zich noodgedwongen aanpassen en eveneens meer geld, tijd en moeite aan publiciteit en ‘publieksvriendelijkheid’ besteden.

Dat het verhoogde aanbod in Vlaanderen het gebruik van de marktspiegel stimuleerde, was noch is een onontkoombare wetmatigheid. Er speelde een cruciale intermediaire factor, en wel de tijdelijke afwezigheid van een politieke regulering van onder meer de podiumkunstensector tijdens de jaren tachtig. De Vlaamse overheid liet tientallen bloemen bloeien in de schaduw van vaak lichtjes tot zeer vermolmdde bomen. Ze kwam eerst niet of nauwelijks tussen, gaf de nieuwe planten vervolgens toch wat water, en officialiseerde de ondertussen tot volle wasdom gekomen biotoop alsnog in 1993. Wat ze manifest

naliet, was het wieden van de tuin, bijvoorbeeld aan de hand van een algemeen plan voor de podiumkunsten. Deze *laissez faire*-politiek was in hoge mate verantwoordelijk voor de genese van een ondertussen overvol landschap. Dat is, toegegeven, bijzonder divers en rijk geschakeerd. Maar misschien is *trop* inderdaad te veel? Ik wil deze vraag hier niet meteen beantwoorden. Maar ik meen wel dat er nog altijd nood is aan een overkoepelend podiumkunstenbeleid, dus aan een regulering die beduidend verder gaat dan uitsluitend het herscheppen van het kader ter erkenning en subsidiëring van de Vlaamse podiumkunstenorganisaties. Inspiratie voor zo'n meer globale beleidsvoering is in overvloed te vinden in - bijvoorbeeld! - de nota *Naar een ontwikkelingsbeleid voor de podiumkunsten* van het Vlaams Theater Instituut, gepresenteerd en besproken (maar daar het bleef het bij) tijdens het Theaterfestival van 1996.

Alvast in de Vlaamse podiumkunstensector is de groeiende verzakelijking ook een door meerdere organisaties bewust gevolgde strategie geweest. Sommige nieuwkomers gebruikten de marktgerichte aanpak als wapen in de strijd om meer beleidsmatige erkenning. Met een professionele bedrijfsvoering, een zakelijke promotie en een klantvriendelijke publieksbenadering moest je wel voor vol worden aanzien. We stoten zo echter ook meteen op een meer algemene paradox. Want is het niet vreemd dat men met een economisch georiënteerde 'zelfpresentatie' gehoor vond én vindt binnen het politieke systeem? Dat - *pour faire vite* - een commerciële opstelling wordt gevoed door het streven naar meer particuliere inkomsten lijkt logisch; dat ze daarentegen in heel wat kunstorganisaties in het teken stond én staat van het binnenrijven van meer overheidsgeld, doet op zijn minst merkwaardig aan. Deze gang van zaken is dan ook onbegrijpelijk als men niet zekere veranderingen binnen het politieke systeem mee in rekening brengt.

Een specifieke politieke trendbreuk lijkt inderdaad mede verantwoordelijk voor de toenemende marktgerichtheid van kunstorganisaties. Deze stelling ligt thans in zoverre voor de hand dat de meeste West-Europese overheden, zij het in ongelijke mate, de door hen gesubsidieerde kunstorganisaties expliciet tot het hanteren van de marktspiegel dwingen, hen bij het passeren van de spreekwoordelijke kassa mede daarop beoordelen. Waarom? Waarom vonden nationale of regionale overheden het van langsom vanzelfsprekender om zowel hun subsidiënten als het eigen apparaat als marktactoren te beschouwen? Vanwaar kortom de groeiende dominantie van de observatie of beschrijving van zowel subsidiegevers als subsidieontvangers in termen van een op een bredere markt opererend bedrijf?

VI

Het is allemaal een gevolg van de crisis van de verzorgingsstaat, inderdaad. De naoorlogse *welfare state* had een duidelijk doel: de inclusie of opname van haar burgers binnen alle maatschappelijke deeldomeinen. De burger moest kunnen deelnemen of participeren - aan het economisch systeem (dus inkomenswaarborgen), aan het pedagogisch systeem (dus gratis onderwijs), aan het juridisch systeem (dus gratis rechtsbijstand in geval van nood)... En ook aan het kunstensysteem: de naoorlogse verzorgingsstaat deed zoals nooit tevoren in de politieke geschiedenis aan actieve kunstspreiding, en dat zowel vanuit geografisch als sociaal oogpunt. Deze inclusiepolitiek werd echter vanaf midden jaren zeventig in toenemende mate onbetaalbaar. Het gangbare keynesiaanse beleid van *public spending* implodeerde. Dat resulteerde in een budgettaire crisis, maar tegelijkertijd ontstond zo ook een legitimatiedeficit. Want hoe kon de overheid haar beleid nog verrechtvaardigen als ze niet langer een Vadertje Staat was? We kennen allemaal het ant-

woord: we weten dat de overheid zich als een oppassende huismoeder is gaan profileren. Sindsdien beheert ze haar geld met zorg; ze bewaakt de inkomsten en uitgaven, en ze wikt en beschikt met niet minder nauwlettendheid over de budgettaire post der kunstsubsidies. Ze observeert daarom de door haar betoelaagde kunstorganisaties zoals ze zichzelf observeert, in termen van een economisch huishouden of bedrijf.

De officiële subsidiegevers verlangen thans van de subsidieontvangers, en a fortiori van betoelaagde kunstorganisaties, dat ze topprestaties aan marktgerichtheid paren. Daarom wordt kwaliteitsonderwijs tegen een lage kostprijs voor zoveel mogelijk leerlingen geëist; daarom heet een zo goedkoop mogelijke topwetenschap voor een groot internationaal vakpubliek een must; daarom wordt topkunst voor zoveel mogelijk mensen in buiten- en vooral binnenland gewenst. Kortom, conform het ondertussen ingeburgerde credo zijn kwaliteit én kwantiteit enkel in schijn onverzoenbare grootheden. In werkelijkheid heeft de overheid zich van een nieuwe legitimatie en identiteit trachten te voorzien, voorbij de ondertussen ingeburgerde zelfbeschrijving als verzorgingsstaat. Voor de kunstensector bezit deze identiteit evenwel weinig overtuigingskracht. Want het is verre van evident dat het meer of minder rijkelijk uitdelen van overheidsgelden legitimiteit verkrijgt door het bewaken van de veronderstelde artistieke kwaliteit en de gesimuleerde economische kwantiteit. Dat bewaken is immers synoniem voor een louter beheer van de uitgekeerde gelden. De normering van een subsidiestroom in termen van kwaliteit en kwantiteit legitimeert echter helemaal niet het bestaan van de kraan zélf. Het spreekt niet vanzelf dat er overheidsgeld richting kunst gaat; het is allesbehalve logisch om een specifieke, zogenaamd neoliberale regulering van deze geldstroom als een afdoende rechtvaardiging voor het bestaan ervan te beschouwen. Het hoe ver-

schilt van het waarom, efficiëntie van legitimiteit. Een neoliberaal geïnspireerd kunstenbeleid mangelt het per definitie aan inhoud, ja aan 'ideologie'.

Hoe dit verder ook zij, kunstorganisaties weten zich ondertussen door de betoelagende overheid geobserveerd als quasi-bedrijven. Het vervolg laat zich raden. Kunstencentra of theatergezelschappen observeren hoe ze officieel worden geobserveerd, en ze handelen overeenkomstig: in subsidiedossiers presenteren ze zichzelf als succesvolle of op zijn minst goeddraaiende organisaties. Ze kunnen ook moeilijk anders, ze moeten wel - van de tegelijk zalvende en slaande weldoener uit wiens hand men eet. En om de eerder aangehaalde redenen willen die organisaties, hun zakelijke leidingen voorop, vaak zélf ook als bijna-bedrijven worden (h)erkend. Voor het mondiale kunstensysteem maakt het allemaal weinig of niets uit. Dat opereert en functioneert; dat reproduceert zichzelf dankzij steeds weer nieuwe kunstwerken of artistieke communicaties. Daarentegen heeft de nieuwe beleidsvoering voor organisaties of artiesten die primair 'aan kunst willen doen' wel degelijk ingrijpende gevolgen. Is er dus een uitweg denkbaar? Bestaat er een ontsnappingsroute die voor overheden in het domein van de kunsten, en ook daarbuiten, een andere rol dan die van kwaliteitsbewaker annex boekhouder voorziet? Ik meen van wel - en weerom haast ik mij te zeggen dat wat volgt geen eigengereide gedachten zijn: mijn slotoverwegingen parafraseren enkele ideeën van de Duitse politicoloog Helmut Willke, wiens werk eveneens veel is verschuldigd aan dat van Niklas Luhmann.

Het alternatief voor de huidige neoliberale zelfbeschrijving van de overheid heet kortweg de supervisiestaat of *the monitoring government*. Dit soort overheid stelt zichzelf zo weinig mogelijk in de plaats van andere organisaties, zoals bedrijven, universiteiten of kunstencentra. Ze voert dan ook geen centra-

listisch of interventionistisch beleid. De supervisiestaat heeft integendeel geleerd van de crisis van de verzorgingsstaat. Ze weet dat het politieke systeem geen centrale cockpit is en het stuurvermogen van overheden niet ver draagt (en bovendien bijzonder duur uitvalt). Sturen of dirigeren maakt daarom plaats voor superviseren, voor het observeren van de externe effecten of sociale gevolgen van elders genomen beslissingen. In functie daarvan worden andere beslissingsmogelijkheden, niet geziene modaliteiten en opties geformuleerd. Superviseren is in die zin voor alles synoniem met reviseren, met het herzien van wat bijvoorbeeld de van overheidswege betoelaagde onderzoeks- of kunstorganisaties zoal menen te zien als ze zichzelf bezig zien.

De supervisiestaat is het dus te doen om meer reflexiviteit of ‘nadenkendheid’ en, daarmee samenhangend, om het openhouden en vergroten van beslissingsmogelijkheden. Ze wil vermijden dat particuliere organisaties of hele sectoren blindelings koers gaan varen op interne evidenties, wat overigens vaak gewoonweg neerkomt op ‘meer en groter’. Of in het nog altijd veel te weinig bekende vocabulaire van de systeemtheorie: de supervisiestaat bewaakt de organisatorische contingentie en verhindert dat organisaties in louter zelfreferentiële systemen veranderen (ze is, dixit Willke, een ‘zelfreferentie-onderbreker’).

VII

Hoe weet de supervisiestaat een en ander te realiseren? Alvast niet door te beleren: dit soort overheid is geen centrale betweter. Het observeren en reactiveren van ongeziene beslissingsmogelijkheden is veeleer een zowel gedecentraliseerde als collectieve aangelegenheid. Via uiteenlopende conferentiemechanismen, zoals commissies, werkgroepen of *task forces*, initieert de superviserende overheid een discursief netwerk. Dat bezit per defini-

tie een polyfoon karakter: de overheid is één stem naast vele andere stemmen. De supervisiestaat vertrouwt er dan juist op dat uit al dat geconfereer na verloop van tijd een werkbare contextbeschrijving emergeert. Op deze gemeenschappelijke context komt het aan, niet op consensus (en al helemaal niet op zoiets als een machtsvrije dialoog à la Habermas). Zo'n context- of veldbeschrijving legt bijvoorbeeld de prioriteiten voor een bepaalde kunstsector vast en hoe de diverse actoren (denken te) kunnen bijdragen tot het bereiken van deze doelstellingen. De opgeleverde diagnose kan dan in tweede instantie alsnog worden geformaliseerd middels een algemeen beleidsplan, een sectoriële overeenkomst of specifieke convenanten. Cruciaal is hoe dan ook de initiële en, vervolgens, de blijvende betrokkenheid van alle belangrijke veldbewoners. Zij leren doorheen overleg en samenspraak als het ware over zichzelf nadenken. Ze worden er immers toe gedwongen om te observeren hoe anderen hén observeren, wat het onderkennen van blinde vlekken vergemakkelijkt. Bovendien weten ze zich gebonden door de aldus gegenereerde contextbeschrijving. Het beleidsmatig gebruik daarvan zal daarom niet als een externe interventie overkomen, wel als een uitnodiging om mee te werken aan wat men zelf ook plausibel acht.

Nu is de supervisie- annex conferentiestaat in Vlaanderen reeds ten dele werkelijkheid aan het worden, onder meer in de podiumkunstensector (maar nog meer binnen het museum- en erfgoedbeleid). Dat klopt. Mijn toekomstgerichte speculatie viseert dan ook een officialisering van een al gangbare praktijk. Bijzondere aandacht verdienen in dit verband de door de Vlaamse overheid voorziene steunpunten in de diverse culturele domeinen. Hun kan juist de rol van sectoriële supervisors toekomen. Via studiewerk en overleg kunnen deze organen zich tot relatief onafhankelijke observatiecentra ontpoppen. Maar ook

voor de diverse raden en adviescommissies of voor tijdelijke *task forces* van experts en velddeskundigen wordt er een grote(re) inbreng voorzien in het model van de supervisiestaat. Voor zover deze actoren thans reeds actief ‘re-viseren’, houden wachtwoorden als *the monitoring government* dan ook voor alles een oproep richting Vlaamse overheid in. Kortweg gesteld komt die hierop neer: ‘observeer hoe je feitelijk handelt en beschrijf jezelf dan niet langer in neoliberale termen maar als een supervisiestaat in wording’. Na zo'n gewijzigde zelfbeschrijving zouden zoveel dingen ook zoveel vanzelfsprekender zijn. Informeel lobbyen hoeft bijvoorbeeld niet langer vanwege het bestaan van voldoende overlegmomenten. Daardoor zouden sommige organisaties, zoals de Vlaamse Directies Podiumkunsten (VDP), aan invloed verliezen, andere allicht aan discursieve macht winnen. En vooral zouden ongetwijfeld complexere contextbeschrijvingen ontstaan. Daarbinnen zou ‘marktgerichtheid’ slechts één parameter zijn, naast bijvoorbeeld innovatie of het verzekeren van een voldoende rechtsbescherming (en dat ook voor de zogeheten uitvoerende kunstenaars!).

Ja, de supervisiestaat wil - ouderwets gesproken - de collectieve wilsvorming bevorderen, maar dan wel los van imaginaire voorstellingen over één volk of één homogene cultuurgemeenschap. Ze erkent de vigerende vormen van maatschappelijke differentiatie, de centrale rol van organisaties en het bestaan van heterogene visies en uiteenlopende belangen. De zich reeds in de feiten aandienende supervisiestaat weet tevens dat enkel via communicatie - overleg, samenspraak, ‘geconfereer’ - de door haar gereguleerde sectoren tot een actievare, niet op schijnevidenties gestoelde zelfsturing zijn aan te porren. Uiteraard houdt al die communicatie ook een risico in. Niets garandeert de effectieve aanmaak van een werkbare contextbeschrijving, niemand verzekert een harmonieuze dialoog. Geen samen-

spraak zonder de mogelijkheid van conflicten of van sectoriële belangenconstellaties (van corporatistische communicatie). Die communicatieve risico's vallen echter bij verre te prefereren boven de schijnzekerheid van een alleen maar efficiënt beleid. Nog meer gedwongen, van overheidswege opgelegde marktgerichtheid is gewoonweg geen plausibele piste binnen beleidsdomeinen als cultuur, onderwijs of wetenschapsbeoefening. Topkunst tegen een schijntje voor een groot publiek: het kon niet, het kan niet, en het zal nooit kunnen zolang de kunst modern was, is en blijft.

(1999)

Het podium bevraagd

Over kunst, hedendaagsheid en techniek

I

Aan het begin van de eenentwintigste eeuw kunnen we zonder al te veel pathos of nostalgie de vaststelling herhalen waarover de futuristen zich nog luidkeels verwonderden: de Kunst-methoofdletter is een gedane zaak. Voor de futuristen was de botsing tussen de moderne techniek en de traditionele kunstopvattingen nog een deels schrikwekkende, deels bevrijdende ontdekking en bijwijlen ook een heus schandaal. Hun reacties berusten overigens in niet geringe mate op het onwrikbare geloof in de mogelijkheid van een waarlijk hedendaagse kunst. Net als sommige andere avant-gardebewegingen, het Russisch constructivisme voorop, wilden Marinetti en diens medestanders het gebouw van de Esthetiek van de grond af aan heropbouwen. Elektriciteit en poëzie, snelheid en schilderkunst, Actualiteit en Schoonheid waren met elkaar verzoenbaar, op voorwaarde dat de bestaande kunstpraktijken een drastische verjongingskuur ondergingen. Met de oude Kunst konden de futuristen niets beginnen. Ze bood inspiratie noch amusement, ze was alleen maar saai en vervelend. Vandaar het provocatieve voorstel in het Futuristisch Manifest om de Italiaanse musea en Venetië plat te gooien: alleen het revolutionaire spektakel van de definitieve vernietiging van het oude kon hedendaags heten.

Zovele decennia later moeten we droogweg constateren dat op de avant-garde een modernisme volgde dat er alsnog in slaagde om het ter dood veroordeelde corpus van de Kunst op een artificiële wijze in leven te houden. Ook de prototypische modernist geeft toe dat de Kunst niet kan worden geactualiseerd. Dans, theater, literatuur, schilder- en beeldhouwkunst zijn in de loop van de voorbije eeuw inderdaad enkel heden-

daags of contemporair geweest binnen totalitaire regimes. Daarbuiten wist de Kunst zich vooral te handhaven via de modernistische strategie van zelfreflexiviteit - via een gedurig hernemen, meer of minder ironische ('Duchampiaanse') bezinning op het *begrip* kunst. Arthur Danto heeft dus wellicht gelijk als hij in het spoor van Hegel de stelling verdedigt dat de (niet-totalitaire) Kunst tijdens de twintigste eeuw in Filosofie veranderde. Alleen door zich te verdunnen tot een ijle en zelfreflexieve act heeft de Kunst - ik heb het hier niet over wat daarvoor vaak moet doorgaan, het gesubsidieerde '*mid cult*'-amusement - het einde van de twintigste eeuw gehaald.

De meestal polemisch bedoelde these over 'het hiernamaals van de kunst' is dus verre van nieuw, laat staan hedendaags. Ze begeleidt de twintigste-eeuwse kunstproductie als haar immer aanwezige slechte geweten. Maar werd deze stelling ook voldoende gehoord en begrepen? Waar het misschien voor alles om gaat is de reeds door de futuristen gesignaleerde wanverhouding tussen technische en esthetische mogelijkheden. Opeenvolgende technologische veranderingen hebben ons in een goeddeels artificiële omgeving ondergedompeld. Daarbinnen kunnen esthetische of artistieke artefacten niet langer een significant verschil markeren: een kwartier surfen op internet volstaat om zich van het absurd-archaische van zoiets als Kunst te vergewissen. In geen van de gangbare betekenissen is daarom een hedendaagse Kunst denkbaar, een esthetische praktijk die productief aansluit op onze technisch bemiddelde leefwereld. Nu de modernistische droom aan scherven ligt, kunnen we het domein van de Kunst dan ook nog enkel in museale termen beschrijven.

II

'Het hedendaagse' is synoniem met eerst de mechanisering, vervolgens de elektrificatie, en ten slotte de digitalisering van

het alledaagse handelen. Deze uitdrukking verwijst strikt genomen naar de woekering van een tussenzone, van een intermediair terrein waarop mens en techniek almaar intensere verbindingen aangingen, variërend van autorijden (schakelen) over 'keyboards' (de pc) tot 'knopdruk-koken' (de magnetron). Vandaag de dag is de techniek niet langer een verlengstuk van het menselijk lichaam, een artificiële prothese die krachten uitspaart of maximaliseert. Mens en techniek, subject en object, het organische en het artificiële vormen thans keer op keer hybride netwerken, aan elkaar geschakelde nieuwe eenheden die, zoals vanuit heel verschillende invalshoeken ook Donna Haraway en Bruno Latour benadrukken, met de nog altijd dominante culturele categorieën niet langer vallen te begrijpen. De 'verhedendaagsing' van alledaagse activiteiten als zich voortbewegen of koken is inderdaad synoniem voor de institutionalisering van nieuwe gebruiken of praktijken waarbinnen menselijke handelingen en technologische artefacten elkaar wederzijds impliceren. Uitsluitend een volstrekt achterhaald, dogmatisch humanisme bestaat het nog om bijvoorbeeld in een huiselijke activiteit als stofzuigen de concrete werking van het apparaat van de menselijke handelingen te onderscheiden.

Het hedendaagse is haast volledig afwezig in de Kunst van onze eeuw. We vinden in deze subcultuur bijna geen trefzekere representaties van onze alledaagse levens. Ondanks het futurisme en haar imitatoren heeft de Kunst het streven naar hedendaagsheid dus nooit echt kunnen verwerkelijken. Achterom of rondom ons heen kijkend, moeten we simpelweg vaststellen dat er haast géén kunstwerken bestaan die onze hedendaagse technoconditie esthetisch articuleren. De ontelbare pogingen om de nieuwe verbindingen tussen mens en techniek te *symboliseren*, tonen juist in alle duidelijkheid de blijkbaar onoverschrijdbare grens, ja de absolute limiet in de relatie tussen

Kunst en Techniek. Tinguely's machinale ondingen, het vroege werk van Richard Hamilton, Warhols *Crash*-series, het nog immer durende schijngevecht om voorbij elke vorm van bemiddeling het menselijk lichaam een fundamentele Waarheid te ontfutselen...: evenzovele zinspelingen op, evenzovele allegorieën van het Hedendaagse. Maar ook evenzovele mislukkingen om het hedendaagse te vatten, er daadwerkelijk iets mee te doen. Dat geldt ook voor de artistieke subgenres die zich aan een directere confrontatie waagden, zoals de computerkunst.

We kunnen er dus niet langer om heen: Kunst is een wezenlijk prehedendaagse, *ambachtelijke* praktijk. Als zodanig is ieder kunstwerk menselijk maakwerk, geen technologisch bemiddelde constructiearbeid. Wie dit soort van omschrijving op grond van een anti-essentialistische opstelling afwijst, vergeet dat ze enkel doelt op een gesedimenteerde historische kern, een in alle definities van Kunst veronderstelde historiciteit. Welke criticus of kunsthistoricus rekent trouwens kunstwerken aan 'mens-machines' toe? Kunst is onhedendaags, en wat er aan hedendaagse muziek, film of video wordt gemaakt is géén Kunst in de overgeleverde betekenissen van het woord.

III

Men beschouwt het elektronisch oeuvre van bijvoorbeeld Xenakis of Nono ten onrechte als Kunstmuziek. Dit soort van hedendaagse klankproducties is geconstrueerd volgens principes die niets vandoen hebben met Kunst of Esthetiek. Ze volgen wiskundige of statistische normen en maken ook daarom de traditionele esthetische of contemplatieve houding onmogelijk. Ze eisen van de luisteraar het opgeven van iedere wil tot 'luisterbegrip'. Men kan ze nog het best op een verstrooide en onaandachtige manier recipiëren, op straffe van spontane zenuwtoevallen.

Het hedendaags karakter van de elektronische muziek is, net als dat van de videoclip bijvoorbeeld, onlosmakelijk verknoopt met de technisch mogelijk gemaakte radicalisering van het constructivistische knip-en-plak principe. Onder meer de tekstverwerker annex pc heeft dat in brede middens gedemocratiseerd. Haast niemand die nog een tekst schrijft, tenzij de literator oude stijl. We zijn zo onderhand allemaal ook letterlijk tekstverwerkers geworden, meer of minder bedreven bricoleurs van elektronisch geprocesseerd materiaal - van fragmenten, verplaatsbare paragrafen, snel 'gekeyboarde' invallen, enzovoort. Denken of schrijven zijn voor ons niet langer zelfstandige activiteiten. Veeleer vormen ze moeilijk te isoleren onderdelen van een nieuwe totaalpraktijk waarbinnen 'keyboarden' en naar het scherm kijken één geïntegreerd circuit vormen met de meestal halfbewuste reacties die de oplichtende woorden en zinnen in ons brein uitlokken.

Wat we gemeenlijk 'denken' of 'schrijven' noemen, is thans voor alles een tactiel-visuele activiteit, het onderhouden van een directe lichamelijke verhouding met een 'schrijftelevisie' wiens snelheid en geheugencapaciteit ons allang niet meer verbazen. Het muzikaal analogon van deze nieuwe vorm van reflexiviteit is de implosie van het componeren in het manipuleren van klanken met behulp van digitale apparatuur. De meest hedendaagse muziek is daarom niet die van Xenakis of Nono, maar de meestal geritmeerde klankenstroom die labels als Mille Plateaux, Mego of Warp tot beluisterbare cd's versnijden. En waar is de hedendaagse schriftuur soms anders te vinden dan in de sampleteksten die de catalogi van huizen als La Redoute sieren? Het zijn grootse voorbeelden van hedendaagsheid, maar met de traditionele esthetiek hebben ze evenveel raakpunten als de Kunst met onze levenssituatie.

Nu wil ik hier niet meteen een apologetische lofrede hou-

den op de als laag ingeschaalde cultuuruitingen die de hedendaagse technobiotoop volledig hebben verinnerlijkt, laat staan ze tegen het geïnstitutionaliseerde kunstcircuit uitspelen. Dat laatste gebeurt daarbinnen trouwens al volop. Ook in Vlaanderen omarmden meerdere kunstinstellingen recent de technosubcultuur (in zowel de beperkte muzikale als de brede betekenis van het woord). Ze deden dat meestal met het nodige discursieve geweld - met ronkende volzinnen over ‘de Noodzaak van Vernieuwing’, ‘het Bestaande Gebrek aan Verbindingen tussen de Kunst en de Actuele Cultuur’, enzovoorts. Deze naïef-kritische retoriek neemt de Kunst en haar institutionele context nog veel te veel op haar woord, en dicht hen daarom een sociaal-cultureel belang toe dat ze allang niet meer bezitten.

Veel crucialer is het inzicht dat men de noodzaak van zo iets als Kunst nog steeds kan bepleiten, alleen niet op grond van een vermeend belang voor het heden. De Kunst is belangeloos geworden in een volstrekt ander opzicht dan Kant indertijd bedoelde: zij gaat de hedendaagse technomensen gewoonweg niet meer aan, zij kan hem niets vertellen over zijn bestaan. En vooral kan ze nog onmogelijk concurreren met de artificialiteit of gemaaktheid, ja de neo-kunstzinnigheid van onze alledaagse leefwereld en haar talloze dispositieven die onophoudelijk het menselijke vertechneren en de techniek vermensen. Kortom, *de Kunst kan de hedendaagse mens niet langer verbazen*. Daarom zal ze wellicht ook steeds minder mensen daadwerkelijk interesseren. Voor zover ze in de nabije toekomst nog op enige belangstelling kan rekenen, zal ze zich waarschijnlijk verder polariseren in een intellectuele variant enerzijds, een nieuwkleinburgerlijke pool anderzijds: hier de Kunst als meer of minder (zelf)reflexieve herinneringsarbeid, daar het neo-variété van megatentoonstellingen, bestsellers, evenementen...

IV

Strikt genomen bestaat er geen hedendaagse dans, en ook geen hedendaags theater, laat staan hedendaagse opera; er bestaat kortom niet zoets als hedendaagse podiumkunst. Wat zich als zodanig aandient, ontmaskert zichzelf in het licht van de dominante kunstopvattingen al snel als kitsch (zie bijvoorbeeld het werk van La La La Human Steps of Robert Lepage en al die andere kreupele pogingen tot multimediale podiumkunst). Anders dan in de muziek of de beeldcultuur is er zelfs niet eens een minimale vertechnisering van de podiumkunst mogelijk zonder dat het getoonde ogenblikkelijk ophoudt *podiumkunst* te zijn. Denk- of doenbaar is enkel een encenering van het conflict tussen techniek en theater of dans. Daartoe volstaat het trouwens om op een podium ook een scherm te plaatsen en er beelden op te projecteren: meteen verandert het scenisch gebeuren in een archaisch, volslagen oneigentijds evenement. De kloof tussen podiumkunst en beeldscherm kan men dan met meer of minder intelligentie regisseren; ze overbruggen, laat staan opheffen, is hoe dan ook onmogelijk.

Ik gebruikte zo-even de uitdrukking ‘beeldcultuur’, maar dit onderhand ingeburgerde woord is nog te zeer een erfenis van een voorbije periode. Waarom spreken we niet van ‘cameracultuur’ of ‘vertovisme’? Zovele decennia na *The Man With The Movie-Camera* denken we blijkbaar nog altijd dat een cameraman beelden schiet en een filmregisseur selectief plaatjes aaneenrijgt. We zouden zo onderhand toch beter moeten weten. Of wat leert de met de videorecorder gedemocratiseerde camera-ervaring soms anders dan dat de camera helemaal geen prothese is van het menselijk oog, maar altijd ook iets anders registreert dan wat de bediener selectief waarneemt, gedurig datgene wat we in alle naïviteit ‘de werkelijkheid’ noemen geheel en al herschept? In het monteren vindt de verzelfstandig-

de camerablik dan ook zijn reflexieve verlengstuk. Want pas tijdens het bekijken van de gemaakte opnamen is het voor een menselijk oog mogelijk om te zien wat de camera neutraal registreerde en vervolgens in dit ‘optisch onbewuste’ (Walter Benjamin) tussen te komen. De constructivistische knip-en-plakpraktijk is hier dus synoniem voor een inhaalbeweging van de kant van de mens tegenover de visuele overmacht van het apparaat, dat de gebruiker dan ook tegelijk wel en niet bedient.

V

De cameracultuur heeft de podiumkunst haast volledig geabsorbeerd en haar zo als eigenstandige expressievorm goeddeels uitgehold. In een doordeweekse Hollywoodfilm houden de acteurs zich bijvoorbeeld meestal nauwgezet aan de naturalistische theatercode. Toch komen ze doorgaans helemaal niet theateraal over. De wisselende camerastandpunten en close-ups verknippen de realistische speelstijl en veranderen een eenvoudige blik-vol-twijfels in een intrigerend schouwspel. Het gelaat verandert in een raadsel door de fijne lijntjes rond de mond, de camera vestigt de aandacht op twee blauwe ogen...: microbewegingen worden leesbaar, details overwoekeren het beeld, het kijken laat zich fascineren door verspringende lichaamslijnen. De camera transformeert zo het meest theatrale acteren in een daaraan tegengestelde visuele werkelijkheid.

In de periode van de stomme film dook al gauw het geloof op dat de nieuwe cameracultuur de traditionele podiumkunst zou redden. De film zou theater, dans en opera het al zo lang beoogde massapubliek bezorgen: de regisseurs moesten filmmakers worden. Dat was buiten de waard gerekend, en die heet niet Hollywood (de commercie, Amerika, etcetera) maar simpelweg *cameramens*. Dit nieuwe menstype werd gecreëerd noch geconstrueerd: het is het onbeheersbare effect van de interactie

tussen mens en camera. Voor het spreekwoordelijke oog van de camera ondergaat iedere mens inderdaad een serie gedaanteverwisselingen en verandert hij in een louter medium van lichaamsvormen - in een vrijelijk te recombineren verzameling ledematen, keelklanken, gezichtsgroeven, lippen, haar, vingers, borsten... De tegelijk fetisjistische en voyeuristische camerablik is de harde kern van de cameracultuur die eerst de film, vervolgens de televisie en ten slotte de video vermaatschappelijkt. Ook daarom doet het dominante discours over het Lichaam zo onwerkelijk aan: het handelt over een imaginair Beeld dat de cameracultuur al lang heeft begraven. De camera heeft het traditionele lichaamsbeeld simpelweg opgelost in een eindeloze stroom van visuele fragmenten, van uit- en insnijdingen. Het bekijken van deze visuele chirurgie is, zoals ook de psychoanalyse onderwijst, heel wat fascinerender dan het zwijgende contempleren van bewegende of sprekende lijven op een podium. De in wezen museale taak van de podiumkunst is daarom *het teruggeven van het imaginaire lichaamsbeeld aan de mens*. Deze opdracht kan bezwaarlijk verheffend heten. Ze doelt veeleer op een vorm van treur- en herinneringsarbeid: misschien noodzakelijk, maar hoe dan ook weinig hedendaags.

Een hedendaags gebruik van het podium zou niet alleen iedere notie van Kunst opgeven. Het zou de fundamentele herijkingen van ‘het werkelijke’ en ‘het visuele’ binnen de twintigste-eeuwse cameracultuur tot uitgangspunt nemen, dus ons verbrokkelde lichamen tonen en de podiumruimte herdefiniëren in functie van een niet aanwezig cameraoog dat ons kijken altijd al heeft verinnerlijkt. Maar zelfs dan is het zeer de vraag of het getoonde een analogon zou kunnen scheppen van de visuele fascinatie voor het (beeld)scherf. Alvast de voorstellingen van Meg Stuart, zoals het in radicaliteit maar moeilijk te overtreffen *No One Is Watching*, doen twijfelen aan de mogelijkheid

van een hedendaags podiumgebruik. Tijdens de jaren dertig kon Walter Benjamin zich nog verwonderen over het feit dat de camera mensen en dingen naderbij brengt, de voor dans of theater constitutieve afstand tussen publiek en podium verbrijzelt. Goed zeventig jaar later moeten we misschien besluiten dat we nooit meer echt zullen wennen aan deze afstand, hoe intelligent hij ook wordt bespeeld. Altijd lijken we dat te missen wat de minste soap ons sowieso geeft door de inzet van het cameradispositief: visuele intimiteit, detailkennis, uitvergroete ogen die ons verbijsterd aanstaren... - kortom, *ongebroken fantasmatische vluchtlijnen waarin we ons al genietend kunnen verliezen.*

VI

De cameracultuur kan de podiumkunst niet redden, enkel mee helpen bewaren of conserveren. Gaat het trouwens wel om één homogene cultuur, gegeven de opvallende heterogeniteit aan film-, tv- en videoproducten? Is hier niet veeleer sprake van een onbepaalbaar domein van *technovisualiteit* dat doorheen de uiteenlopende wijzen van cameragebruik en montage in de loop van de twintigste eeuw onophoudelijk werd geherdefinieerd? Niets is overigens onzinniger dan de nog altijd gangbare opdeling van dit vage terrein overeenkomstig het traditionele onderscheid tussen hoge en lage cultuur. De hedendaagse technovisualiteit haalt immers elk esthetisch criterium bij voorbaat onderuit. Men kan haar eenvoudigweg niet normeren met behulp van aan de Kunst ontleende maatstaven of begrippen. Aangewezen lijkt veeleer die naïeve en tegelijk lucide houding die de lof op Godards *Forever Mozart* combineert met een eresalut aan de *Terminator*-serie: heel uiteenlopende paradigma's, ongetwijfeld, maar niet verschillend in bijvoorbeeld visuele complexiteit. Welke invalshoek men ook kiest, altijd zal men ter illustratie als hoog of laag ingeschaalde producties kunnen noemen.

Daarom moeten zowel de geschiedenis als de theorie van de cameracultuur radicaal af van esthetische standaarden. Nodig zijn geschiedenissen en analyses van specifieke camerabewegingen, particuliere shots, singuliere montageprocédés. De reflectie op de cameracultuur moet kortom radicaal ‘deleuziaans’ worden.

De mediatheorie dient zich ook te bezinnen over de nieuwe, alweer veelvoudige vormen van neotheatraliteit en neochoreografie in de twintigste-eeuwse cameracultuur. Het cameradispositief schiep ontelbare nieuwe bewegingstalen, talloze nieuwe lichamelijke expressievormen. Ik denk in dit verband niet meteen aan Fred Astaire, wel aan bijvoorbeeld het Kung Fugenre, met haar groepschoreografieën, haar nauwgezette stilering van armen, benen, voeten, vingers...: heuse lijf-aan-lijfballetten waarin het doden van de tegenstander(s) vaak slechts een hoogst doorzichtig voorwendsel is om in de montage cameraen lichaamsbewegingen zodanig te koppelen dat ze elkaar onophoudelijk versterken, om ten slotte in een enkele vloeiende abstracte beweging te versmelten.

Vanuit intellectuele of esthetische hoek valt veel tegen het Kung Fu-genre in te brengen, en niet minder kritiek is mogelijk op bijvoorbeeld muziekclips. Maar weigert de kritiek soms niet haast altijd het meest evidente in rekening te brengen? Zelfs de meest banale clip verandert het menselijk lichaam in een enigma, transformeert handelingen in fragmentarische bewegingen, en verknipt verhaaltjes tot surrealistische sequenties. Het benutten van technisch voor de hand liggende mogelijkheden creëert in het clipgenre keer op keer visuele werkelijkheden die men op geen enkel podium, hoe goed ook geoutilleerd, kan waarmaken. In de wisselwerking met de camera wordt het menselijk vermogen tot zelf(re)presentatie en beweging gedurig heruitgevonden, volgens modaliteiten die het podiumtheater of de

professionele dans simpelweg musealiseren. Daarmee vergeleken oogt zelfs het werk van bijvoorbeeld William Forsythe niet alleen hoogst pedant en gekunsteld: in het bewuste streven naar hedendaagsheid dateert het zichzelf ook als hopeloos ouderwets. Voorbij de twintigste eeuw versterken kunststukjes à la Forsythe enkel de indruk dat de podiumkunst volstrekt archaïsch is.

(1997)

De klankkast van de kritiek

Lof van het gebabbel

Of de hybride kunst van het spreken over kunst

‘Enkele jaren geleden ging aan de universiteit van Bielefeld een seminarie over avant-gardekunst door. Een van de uitgenodigde voordrachtgevers wilde de talloze conceptuele voetangels en theoretische schietijzers waarmee het veld van de hedendaagse kunst bezaaid ligt, op een bevattelijke en vooral directe wijze aankaarten. Hij plaatste een stoel op de seminarietafel, drapeerde er een van zijn vrouw geleend beddenlaken over, en legde ten slotte op het zitvlak van de aangeklede stoel een vleeshamer. Vervolgens verliet hij het seminarielokaal om in de hal van het gebouw een telefoontje te plegen. Even later kwam hij stralend terug het lokaal binnengewandeld: Het is een kunstwerk!’

Niklas Luhmann, die deze anekdote in een enkele jaren geleden gepubliceerd interview opdist, eindigt het verhaal met de vraag: ‘Met wie kan men dan wel telefoneren?’ Bestaat er ergens een alwetende instantie die op een verbindende wijze uitspraken kan doen over de vele geschillen die aan de grenzen van diverse kunsttakken worden uitgevochten? Waarbij deze Grote Weter nota bene niet eens het ter discussie staande werk hoeft te zien maar een telefonisch doorgegeven, tweeregelige beschrijving volstaat!

Wie bezit de competentie om te zeggen: dit is kunst, dat is geen kunst? De kunstenaar? De organisatoren van kunstevenementen? De criticus? De systeemtheoreticus? Niemand, en dus in principe iedereen. Alleen, zo werkt het niet. Men kan met de fictie genaamd Monsieur Toutlemonde géén telefoongesprekken voeren. En zelfs als dat kon, dan zou de lijn al snel overbezet raken, zodat men toch weer naar de mechanismen van delegatie en representatie zou moeten uitwijken.

Het onderscheid tussen kunst en niet-kunst wordt onder-

tussen in de kunst zelf al lang nadrukkelijk gethematiseerd. De zogeheten avant-gardekunst kan moeilijk anders worden gedefinieerd dan als de paradoxale eenheid van het verschil tussen kunst en niet-kunst. Een analoge zelfreflexieve wending viel het verschil tussen schoon en lelijk te beurt. Ook dat werd het onderwerp van kunstwerken, waardoor elk gebruik ervan bij voorbaat is ‘geparadoxaliseerd’ (dixit alweer Luhmann). Het maakt de vraag naar beslissingsregels en -instanties - en daarmee samenhangend: naar zowel competenties als vormen van esthetisch gezag - alleen maar dringender. De hamvraag ‘wat is kunst?’ kan alvast niet ten gronde, op een dwingende of essentialistische wijze worden beantwoord. Het valt nog te bezien of dat met deze vraag überhaupt moet. Als we ervan uitgaan dat oordelen in de sfeer van de kunst - maar ook daarbuiten - in de eerste plaats sociale praktijken zijn, en geen individuele, is niet hun feitelijk onmogelijke laatste fundament van belang. Wat dan telt is voor alles de sociale organisatie van de oordeelsactiviteit.

Het is zo onderhand *bon ton* om, al dan niet gedekt door de geschriften van bijvoorbeeld Pierre Bourdieu (dus al dan niet op gezagsvolle wijze!), de symbolische of culturele machtsuitoefening van de kant van conservators, curatoren, critici, galeriehouders of adviescommissies te gispn. Hun definitiemacht, en a fortiori hun competentie om esthetische oordelen te vellen, staat al een tijdje publiek ter discussie. Het debat verloopt vaak bijzonder ongenueanceerd, wat deels samenhangt met het feit dat het meestal naar aanleiding van concrete feiten ontbrandt, zoals de aankoop van één enkel kunstwerk of de opening van één welbepaalde tentoonstelling. De felheid van de discussie is natuurlijk ook verbonden met haar gedurige politisering. Met welk recht leggen anderen hun blijkbaar allesbehalve onwrikbare oordelen aan ons op? Is hier geen sprake van een fundamenteel ondemocratische vorm van machtsuitoefening?

Stel deze vragen, en er is weinig voor nodig opdat het expliciete appèl aan het democratisch sentiment impliciet ook het menselijk ressentiment tegen elke vorm van machts- of gezagsuitoefening aanspreekt. Zoals gezegd, oordelen is een sociale praktijk en zal daarom altijd ook van macht doortrokken blijven. Het komt er - alweer - op aan hoe deze machtsuitoefening wordt georganiseerd.

Oordelen en beslissen zijn sociale praktijken omdat ze met verantwoording naar anderen gepaard gaan. Dat kan een expliciete, dus discursieve legitimatie zijn. Beleidsdocumenten, inleidingen tot catalogi, persconferenties... zijn evenzovele manieren om te rechtvaardigen waarom men het juist vindt wat men doet, wat men zal doen, of wat men heeft gedaan. Dat doen zélf is echter in zekere zin ook een verantwoording, wat een van de redenen is waarom ik van sociale praktijken spreek. Een goede collectie of tentoonstelling, een interessant kunstbeleid... spreken voor zichzelf. Ze werken als praktische argumenten en krijgen in talige discussies trouwens vaak ook nadrukkelijk zo'n argumentatief statuut. Het zijn feiten of gebeurtenissen die, juist omdat ze keuzes uit vele andere mogelijkheden inhouden, in hun gelukt of mislukt zijn deze veronderstelde oordelen en beslissingen - hoe intuïtief ook genomen! - tevens legitimeren of delegitimeren. Zo bekeken bevat het bekende gezegde over *the proof, the pudding* en *the eating* dus wel degelijk een kern van waarheid. Handelen lijkt uit zichzelf verantwoording te kunnen scheppen, dus zelflegitimerend te kunnen werken. Het programmeert zichzelf, het volgt impliciet altijd ook bepaalde richtlijnen die in het proces van oordeelsvorming kunnen worden ingezet.

Voor individuele kunstwerken is een analoge redenering mogelijk. In de regel is elk schilderij, iedere dansvoorstelling, elk gedicht... de resultante van soms duizenden selecties uit een

gedurig hernieuwd universum van mogelijkheden - van denkbare kleuren en lijnen, bewegingen, woorden, enzovoorts. Men moet kiezen hoe verder te gaan, er is een niet te negeren selectiedwang die maakt dat zelfs de beslissing om het werk niet te beëindigen of te vernietigen een mogelijke optie is. Pas wanneer het werk voltooid heet, wat meestal alweer een eventueel te herroepen beslissing is (en wel om het te laten voor wat het is), wordt duidelijk of men juist of verkeerd heeft geselecteerd. Het als afgesloten beschouwde werk legitimeert in toto een reeks van beslissingen die men elk op zichzelf genomen vaak helemaal niet kan verantwoorden. Voor alle duidelijkheid: ik beweer helemaal niet dat keuzes of beslissingen per definitie bewust of reflexief worden genomen. Ook zogenaamde routines zijn keuzekettingen. Idem dito voor intuïties: men koerst op alles welbeschouwd bijzonder vreemde instanties als de eigen smaak of persoonlijke gewoonten.

Natuurlijk is het zo dat elk proces van waardering menselijk maakwerk veronderstelt. Een tentoonstelling, een schilderij, een gedicht of een beleidsplan zijn op zichzelf genomen nooit interessant, goed, mislukt... Ze spreken niet echt voor zichzelf, maar worden als zodanig gereciperd en gethematiseerd. Het punt is echter dat, gegeven de mogelijkheid van andere selecties, hun loutere zo-en-niet-anders-zijn er wel degelijk toe doet. Ze worden gereciperd binnen een mogelijkheidshorizon die hen, voorafgaand aan elke nadere argumentatie, op een zeer algemeen, ongearticuleerd niveau als interessant, goed, juist... laat verschijnen. Dit effect wordt uiteraard nog versterkt door de aanwezigheid van een context in de vorm van andere werken en oeuvres of, op beleidsvlak, andere manieren van programmeren, exposeren en - meer algemeen - selecteren. Uiteindelijk...

Hier werd de spreker bruusk geïnterrupteerd door een man die al een tijdje ongeduldig had zitten schuifelen en zuchten.

- Sorry hoor, maar uw flauwe spitsvondigheden leiden nergens naar. Hoor eens hier: als Fuchs of Hoet of een andere hoge kunstheer morgen Piet Niks of Jan Leeghoofd interessant vindt, om wat voor reden dan ook, dan doen ze eenvoudigweg hun zin en geven ze de kunstenaar in kwestie een tentoonstelling.

- Ja, maar wat is daar mis mee? U kunt de geëxposeerde werken dan toch gewoon slecht vinden en voor dat oordeel goede redenen aanvoeren. Maar dan moet die tentoonstelling wel eerst geopend zijn, wat juist mijn punt was. Iemand moet nu eenmaal beslissen. Of liever, want zoals gezegd zal de tentoonstelling de uitkomst van een lange reeks van microbeslissingen zijn, iemand moet de verantwoordelijkheid voor het feit van de tentoonstelling kunnen worden aangerekend. Daarom zou je personen als Hoet of Fuchs eerder sociale adressen moeten noemen, poppetjes die we nu eenmaal nodig hebben in het communicatieve spel van oordelen en veroordelen.

- Goed, maar waarom zouden we deze mensen zoveel macht geven? Waarom uitgerekend zij?

- Het gaat, denk ik, niet om Hoet of Fuchs als zodanig. Veeleer is het zo dat het toeschrijven van beslissingen bepaalde sociale posities veronderstelt opdat het oordeelsproces zou kunnen plaatsvinden. Wie die posities bekleedt, is uiteraard bijzonder belangrijk, reden om aan zoiets als kwaliteitsbewaking te doen.

- Maar dat is het 'm toch juist! Als in principe niemand weet wat kunst is en wat niet, kan men even goed een aap laten oordelen! (gelach in de zaal).

- Met permissie, maar er bestaan wel degelijk bruikbare spelregels bij de aanstelling van bijvoorbeeld een conservator hedendaagse kunst. Eén: hij of zij moet in kunst geïnteresseerd

zijn en daar ook nog wat van afweten, dus een meer dan modale kennis bezitten van zowel vroegere als actuele ontwikkelingen. Twee: hij of zij dient een zekere staat van dienst te kunnen voorleggen waaruit valt op te maken dat de betrokkene bijvoorbeeld niet louter toevallig één goede tentoonstelling heeft gemaakt. Drie: hij of zij moet een consistent beleid kunnen uittekenen. En dan zijn er natuurlijk nog de algemene regels inzake contactvaardigheid, onderhandelingstact...

- Klinkt behoorlijk oubollig! Overigens, wie maakt uit of iemand een serieuze staat van dienst heeft? Uiteindelijk kom je toch weer bij dat kleine, selecte clubje terecht. Dát beslist!

- Ik kan met uw redenering meegaan, zij het onder één groot voorbehoud, dat de pointe van wat u zegt ook meteen ontscherpt. Laat ik het zo stellen: reputaties zijn inderdaad sociale artefacten. Ze worden gemaakt - en gekraakt - via *small talk* in cafés, roddel in restaurants, publieke stukken van recensenten en essayisten, enzovoorts. Dit complexe discursieve netwerk, waarbinnen prestaties gedurig worden gewikt en gewogen, zorgt ervoor dat iemand naam maakt. Het lijkt mij echter niet mogelijk om het sociale konterfeitsel genaamd reputatie, of het nu een goede of een slechte is, tot de uitspraken van enkele personen te reduceren. *Ça parle*, en in dat spreken emergeert zoiets als een goede reputatie, die er uiteindelijk toe leidt dat iemand in een aankoopcommissie wordt benoemd of een aanstelling in een museum krijgt. Dat gebabbel is iets heel vreemds, niet minder vreemd dan bijvoorbeeld culturele trends of kledingmodes. Sociale oordeelsvorming is een raar gebeuren... Het meest bevreemdend is misschien wel het gegeven dat na een zeker punt, dat nooit exact valt te bepalen, het spraakmakend zijn als zodanig de reputatie versterkt, ook al bevat het gezegde of geschrevene heel wat kritiek. Mijn contrapointe luidt kortom dat de communicatieprocessen die iemand aan-

zien geven vanaf een bepaald niveau onmogelijk kunnen worden gereconstrueerd. Daarvoor verlopen ze te chaotisch, te simultaan, en vooral te micrologisch. Met een knipoog naar de nieuwe fysica: gebabbel is een zichzelf organiserend non-lineair systeem. Maar dit terzijde. Je kan hoe dan ook onmogelijk alle gesprekken en vooral gesprekjes over iemands werk traceren en karteren, zelfs indien je je beperkt tot zeg maar de internationale top, tot wat u zo-even het selecte clubje noemde. Wat natuurlijk niet wegneemt dat je belangrijke momenten of breekpunten kan aanwijzen, zoals de publicatie van het eerste artikel of boek over iemands werk. En uiteraard zijn er strategische zetten, kleine manipulaties van de kant van de besprokene en zijn directe omgeving om nog méér te worden besproken. Maar anders dan bijvoorbeeld Bourdieu suggereert, valt het ontstaan van een impliciete consensus rond een persoon of een oeuvre nooit daartoe te herleiden. Op een gegeven ogenblik verdicht het collectieve proces van meningsvorming gewoonweg tot een soort van wolk van eensgezindheid die kritiek niet uit- maar integendeel insluit. Vanaf dat moment openen artikels over de betrokkenen met zinnen als ‘De thans trendsettende kunstenaar...’ of ‘Jan Hoet, de spraakmakende tentoonstellingsmaker’. In die communicatie vindt een ‘verfeitelijking’ van de vorige communicaties plaats: de uitkomst daarvan geldt voortaan als gegeven, de communicatieve doos wordt bij wijze van spreken gesloten. Overigens is hier een meer algemene kwestie in het geding. Ofwel is men van mening dat communicaties, en wat die aan boodschappen en betekenissen meebrengen, aan mensen, sociale posities, etcetera vallen toe te schrijven. Vandaar is het maar een kleine stap naar bewuste intenties en belangen, of - in een ander theoretisch register - naar onbewuste gewoonten en een dito habitus. Ofwel zie je communicaties enerzijds als wereldscheppend of, met een lelijk woord,

werkelijkheidsconstructief, anderzijds als - tussen aanhalingstekens - eigenstandige werkelijkheden die zélf effecten ressorteren, bijvoorbeeld in de hoofden van mensen. Die laatste visie... (Spreker wordt onderbroken door een tweede iemand uit het publiek, ditmaal een jonge vrouw).

- Okay, maar de kunstwereld zit toch ook vol deals, telefoontjes, transacties, canapépolitiek?

- Uiteraard is er *networking*, de strategische constructie van een hele serie contacten, evenals het onderhouden daarvan. Maar hoe dénk je die netwerken? Daar wou ik nu juist in mijn lezing naartoe. Gaat het om louter sociale praktijken waarin de kunstwerken zelf geen enkele rol spelen? Dat is de visie van Pierre Bourdieu. Ik voel meer voor het perspectief dat Bruno Latour in zijn wetenschapssociologie ontvouwt. Hij spreekt, en excuseer de bijzonder gechargeerde samenvatting, van quasiobjecten of hybriden, deels natuurlijk, deels ‘cultureel’; ten dele objectaal, ten dele talig en sociaal. Waar het om gaat is niet zozeer dat mensen bijvoorbeeld reeds bij het maken van een kunstwerk impliciet of expliciet op de verwachtingen van een verondersteld publiek inspelen. Als je deze gedachte doordenkt, kom je al een eind weegs in het ter discussie stellen van het onderscheid tussen het sociale en ‘het objectale’. Objecten objectiveren - of misschien beter: vertalen - dan immers individuele opvattingen over sociale opvattingen. Maar deze zienswijze geeft het sociale als het ware te veel eer. Als je kijkt naar processen van *networking* in de sfeer van de kunst, stel je vast dat het er voor alles om gaat een solide en overtuigend netwerk op te spannen tussen woorden en objecten, tussen wat mensen zeggen of beslissen enerzijds en de materiële kwaliteiten van een voorwerp of een reeks lichamelijke bewegingen anderzijds. Het komt erop aan om evidenties te construeren, om *black boxes* te creëren die zowel woorden als dingen als praktijken als ‘en-

zovoorts' omvatten. Wat we een groot beeldend kunstenaar noemen, is noch meer noch minder dan een quasi-ondenkbaar, principieel onafgesloten geheel van catalogi, krantenartikelen, voorwerpen, tentoonstellingen, telefoontjes en faxen, geheime vergaderingen en deals, en nog een hele hoop meer. Plus natuurlijk het vlottende gebabbel van daarnet, want daarzonder kan je het moeilijk maken. Maar laat ik een concreet voorbeeld nemen... (Denkt even na) Wat is een goede tentoonstelling? Opdat een tentoonstelling überhaupt spraakmakend kan worden, dient de maker allereerst een reeks objectieve bondgenoten te vinden, kunstwerken dus. Hij stelt die dan zodanig op, dus 'vernetwerkt' ze op zo'n manier, dat er een sterk geheel ontstaat. Of hij verplicht ze tot zo'n onderlinge communicatie dat de tentoonstelling een welhaast proefondervindelijk karakter verkrijgt, één groot argument wordt pro de in de catalogus ontvouwde these inzake de stand van zaken binnen de hedendaagse kunst. De tentoonstellingsmaker kan noch buiten woorden, noch buiten kunstvoorwerpen. De opdracht bestaat er juist in om ze zodanig op elkaar aan te sluiten dat de kans op zicht- en ruchtbaarheid vergroot. Uiteraard is de curator ook aangewezen op contacten in wat gemeenlijk het milieu of het circuit wordt genoemd. Maar evengoed is hij afhankelijk van een degelijk werkend elektriciteitscircuit, een trefzekere belichting. U kan dat laatste banaal vinden, maar dan moet u zich maar eens realiseren dat bijvoorbeeld een geslaagde dansvoorstelling in niet geringe mate neerkomt op het maken van sterke dwarsverbindingen tussen bewegingen, muziek, voorwerpen (het decor) én belichting. Naarmate die band sterker is, meent het publiek, inclus de in de zaal zittende critici, dat er alleen maar sterk wordt gedanst op een sterke choreografie. Men vergeet de belichting, men ziet niet dat men ziet!

- (De vrouw) Dat is wel zeer verschillend van wat u zonet

allemaal zei over oordelen en beslissen als sociale praktijken...

- Ja, maar ik dacht: laat ik van enkele eenvoudige ideeën vertrekken en die vervolgens in een tweede beweging aandikken, tot we ten slotte, bij wijze van spreken natuurlijk, die gedachten achter ons hebben gelaten.

- (Een andere vrouw uit het publiek) Zie je wel, je had die man zijn betoog moeten laten afmaken in plaats van hem te onderbreken. (Tot de eerste man:) Dat was trouwens ook weinig fatsoenlijk van u!

Voor de man kan rechtstaan en reageren, neemt de spreker terug het woord.

- (Tot de tweede vrouw) Weet u, alles bij elkaar genomen vind ik de situatie best wel grappig. Ik wilde u onder meer duidelijk maken dat de oordeelsvorming over kunst ten dele gepland en ten dele chaotisch verloopt, maar tegelijk wel degelijk harde effecten bewerkstelligt. Zo'n beetje als vanavond dus. Waarbij inderdaad meteen de vraag kan worden gesteld waar de meneer op de derde rij het recht vandaan haalde om te doen wat hij deed. En waarom hij? Waarom heeft hij gezegd wat hij zei? De parallellen met het kunstgebabbel liggen voor de hand. Een zelfde soort van gebabbel omgeeft woorden als cultuur en politiek. Je kan er eindeloos over redetwisten. Ik neig hoe langer hoe meer naar de opvatting dat de beste, meest bruikbare definitie van cultuur daar op inzoomt. Cultuur is synoniem voor gebabbel, onder meer over kunst en politiek. En een cultuurtheorie die naam waardig zou het gebabbel als gebabbel ernstig nemen, dus het niet meteen ondervragen op veronderstelde machtsposities en asymmetrieën, retorische strategieën en effecten, enzovoorts. Dat is allemaal hoogst belangrijk, maar zulk onderzoek miskent doorgaans het evenementiële gehalte, en ook het *noise*-karakter, van het gebabbel. *Im Gereede wohnt der Mensch* - zoiets...

De volgende dag geeft de spreker college, alweer over de notie kunst. Hij doceert:

‘Het woord kunst, mijne dames en heren, is een vreemde taalfictie, een linguïstische ufo. Zolang we er niet bij stilstaan, valt het allemaal nog wel mee. Het woord functioneert immers tamelijk probleemloos in de intellectuele trottoircommunicatie: het werkt, want op wat spreker A zojuist over de kunst van Jan Fabre’ beweerde, sluit een andere gesprekspartner moeiteloos aan. Als die echter hardop zegt ‘Hoezo, sinds wanneer maakt Fabre kunst? Kitsch zal je bedoelen!’, dan dreigt een oeverloze discussie over de verschillen tussen kunst en kitsch, hoge en lage cultuur... Misschien geldt dat wel voor zeer veel woorden. U kent wellicht de beroemde opmerking van Augustinus: we weten wat tijd is, tot op het ogenblik dat we er beginnen over na te denken. Eens we deze vier letters apart nemen, kunnen we bijzonder veel tijd verliezen voor we een bruikbare definitie vinden. Ik denk dan ook wel eens, maar dit zeg ik natuurlijk *off the record*, dat instituties als de universiteit primair moeten worden begrepen als maatschappelijk legitieme vormen van tijdverlies. Tenslotte wordt hier, in deze aula, heel wat tijd geïnvesteerd in het analyseren van begrippen, theorieën... - kortom, van woorden. We gaan er bijvoorbeeld van uit dat het mogelijk is om over woorden als wetenschap of maatschappij op een zinvolle manier hardop na te denken; we nemen die apart, en we noemen de reflectie op die woorden dan wetenschapsleer of sociologie... Uiteindelijk blijven die verzelfstandigde woorden gedurig omgeven door een waas van vaagheid, ondoordringbaarheid, ja zin- en betekenisloosheid. Paul Valéry heeft dat heel mooi verwoord in de volgende passage: ‘Men moet de woorden vooral niet te veel benadrukken, want dan ziet men het helderste betoog uiteenvallen in raadsels, in min of meer geleerde illusies.’ Op dezelfde bladzijde schrijft

hij: ‘Elk woord... lijkt mij een van die lichte plankjes die je over een sloot of een bergspleet heen legt en die de oversteek verdragen van een mens in snelle beweging. Als hij zich maar zo licht mogelijk maakt, als hij maar niet stilhoudt - en vooral, als hij maar niet voor de aardigheid danst op het dunne plankje om de stevigheid te beproeven. Het fragiele bruggetje kantelt of breekt onmiddellijk en alles verdwijnt in de diepte...’

Ik ga hier voorbij aan de door Valéry gemaakte associatie tussen dansen en denken, die overigens ook zijn terecht beroemde essay over ‘de ziel en de dans’ schraagt. Hier en nu wil ik de stelling poneren dat er wel degelijk een remedie bestaat voor de kwaal der meerzinnigheid, het oneindige uitwaaieren van mogelijke betekenissen bij gebrek aan zoiets als een ontologisch geloof binnen de moderniteit. Deze talige onbeslisbaarheid wordt immers momentaan onderbroken - ik zeg: tijdelijk onderbroken, niet: definitief opgeheven, laat staan ongedaan gemaakt - in elk interessant bevonden boek over kunst of cultuur of politiek of de samenleving of een ander academisch wachtwoord. Ik heb het nu niet over handboeken. Die definiëren op een autoritaire wijze, net als het eerste het beste woordenboek of lexicon. Nee, ik bedoel boeken of artikelen waarin een begrip, bijvoorbeeld de notie kunst, terzijde wordt genomen, in een voorwerp van reflectie verandert. Je ziet - of beter, je leest -, je ziet dan meestal dat de auteur geduldig een context opbouwt, bestaande uit verwijzingen, citaten, argumenten, voorbeelden, enzovoorts. Als de auteur zijn werk goed heeft gedaan, sla je het boek dicht met het gevoel dat je nu wél weet waar het in de kunst om draait en wat een goed kunstwerk is. Je bent overtuigd geraakt, je werd meegezogen door het betoog en de argumentatie, door de zinnen en de retoriek. Je bent kortom onder de indruk gekomen. Tot je een dag later je nieuwe inzichten enthousiast aan vriend of vriendin mededeelt, en hij of zij

meteen een reeks contra-argumenten ontvouwt en vooral andere mogelijke betekenissen van het woord kunst naar voren schuift. Wég betovering! Wég overtuigingskracht!

U vraagt zich allicht af waar ik met deze overweging naar toe wil. Misschien, maar zeker weet ik het niet... - misschien wil ik u alleen maar duidelijk maken dat uitsluitend in een monoloog woorden of begrippen op een zinvolle manier kunnen worden verzelfstandigd. Een boek, maar hetzelfde geldt natuurlijk voor dit college, is als een kunstwerk - en verliest u nu vooral dat ene woordje 'als' niet uit het oog! Het creëert een gesloten wereld, een afgesloten context die, hoe zelfreflexief ook, toelaat dat logische operaties, zoals afleidingen of interferenties, op een schijnbaar naadloze wijze op betekenisoperaties aansluiten. Betoog en definities versterken elkaar, er wordt een overtuigend netwerk geconstrueerd tussen logische en semantische operaties. Je kan misschien van een zelfreferentieel observatiesysteem spreken - maar dit terzijde. Want systeem of niet, een beetje dwarsheid en tegendraadsheid, enkele grammen koelbloedigheid en een paar centimeters afstandelijkheid volstaan om dat precaire tekstuele weefsel in een rafelrandige vod te veranderen. Soms zorgt de lezer zélf voor deze transformatie, in andere gevallen is het een derde die men van het gelijk van het gelezen boek wil overtuigen. Hoe dit verder ook zij, het is de dialoog die de monologische context verbrijzelt en de omschrijving van het besproken begrip, zoals het woord kunst, opnieuw laat wegzakken in het moeras der meerzinnigheid. Waaruit ik in de eerste plaats besluit dat eenduidigheid samenhangt met 'monologisme, en ook met imaginaire communicatie of retorische verleiding. En secundo, dat het sociale of het dialogische, hoe verder ook gedefinieerd, synoniem is voor de introductie van dissensus, onenigheid, meningsverschil, discussie, debat. Valéry vergelijkt in de geciteerde tekst woorden

met bruggetjes. Ik zou zeggen: communiceren is meer dan eens synoniem met het gedurig aanleggen van bruggetjes met het oog op het opblazen van andere bruggetjes. We praten, we babbelen ronduit, en we thematiseren in deze gesprekken woorden en uitdrukkingen die we in andere gesprekken als *présupposé connu* veronderstellen. Waarmee uiteraard niets meer is gezegd dan dat het nadenken over cultuur en maatschappij, om van de reflectie over zoiets als kunst nog maar te zwijgen, inderdaad neerkomt op een lof der schizofrenie.'

Hoe rijmt de spreker deze uitspraken met de stellingen die hij de vorige avond verdedigde? Laten we het antwoord op deze vraag openlaten en vaststellen dat

(i) mensen zichzelf opvallend vaak tegenspreken;
 (ii) alleen een observator die beide gebeurtenissen heeft bijgewoond, de kwestieuze vraag kan opwerpen: enkel een waarnemer kan vaststellen dat spraak tegenspraak inhoudt. Uiteraard kan die observator zeer wel de spreker zélf zijn.

Stel nu dat ik die observator annex kroniekschrijver ben, wie is dan de spreker in dit verhaal? Ikzelf? Een aan mijn fantasie ontsproten personage? Laten we wel wezen: '*Chaque mise en scène est une mise en abîme*' (H. Varsova). Wat overigens een bijzonder bruikbare definitie van de hedendaagse kunst zou kunnen zijn...

(1998)

Kritiek als afscheid van de intellectueel

I

Engagement en partijdigheid, publieke stellingnames en hardop denken (of misschien eerder zoets als ‘openbaar schrijven’), kritiek en verbeteringsdrift...: rond het woord intellectueel hangt een op het eerste gezicht ondoordringbare semantische mist. Iedere poging tot referentialiteit of eenduidigheid loopt meteen stuk op de sociale gebruikswaarde van deze uitdrukking. Wie zichzelf een intellectueel noemt, claimt immers een exclusieve zelfbeschrijving, een makkelijk te incasseren distinctieprofiel: ‘ik ben een intellectueel, jij dus niet’, ‘ik ben kritisch, jij staat aan de kant van de machthebbers’, ‘ik heb de moed om mij uit te spreken, jij bent een laffe zwijger’, ‘ik denk vrij, jij beweegt je in de ruimte van de Ideologie’...

Eindeloos spel van in- en uitsluitingen, onbeslisbaar gevecht waarin de kunst van het definiëren - van retorica en naamgeving - over reputaties, aanzien én publieke identiteiten beslist. Van deze communicatieve stellingenoorlog is een geschiedenis of een sociologie mogelijk, niet echter een theorie: de intellectueel is een theoretisch onding, een mystificatie - een communicatief fantasma. De intellectueel is inderdaad voor alles een retorische figuur, een in en doorheen communicaties werkzame (zelf)beschrijving. Wie daar ook nog persoonlijk in gaat geloven en er een identiteitsgevoelen aan ontleent, zal over een harde huid moeten beschikken.

II

Voltaire, Zola, Péguy, Sartre: ze communiceerden nooit zélf, maar ‘in naam van’. Hun schrijven stond in het teken van een delegatie, het representeerde op een noodzakelijk gebroken manier een universele instantie. De verantwoordelijkheid van de in-

tellectueel viel kortom samen met het affirmeren van de rol van vertegenwoordiger. De gerepresenteerde instanties droegen uiteenlopende namen, maar ze werden doorgaans wel impliciet, vaak ook expliciet met een hoofdletter geschreven: de Rede, de Mensheid, het Volk... en natuurlijk ook het Proletariaat.

Anders dan Jean-François Lyotard in zijn bekende, nu alweer meer dan vijftien jaar oude grafschrift voor de intellectueel suggereert, is het communiceren 'in naam van' nog altijd springlevend. Er mag dan al misschien niet langer publiek worden gecommuniceerd door een beroep te doen op een universeel subject, het representerende spreken of schrijven gaat onverminderd door. Juist het particularisme fundeert thans het universalistische communiceren 'namens': het beroep op het lidmaatschap van een minderheid - uiteraard onderdrukt, monddood, niet in staat tot een collectief spreken en daarom aangewezen op pennenvoerende individuen - schraagt de interventies van één vrouw namens de Vrouwen, van één migrant namens de Allochtonen, enzovoorts. En wie alsnog tot een meerderheid behoort, kan het eigen communiceren onteigenen door te spreken of te schrijven namens een naamloze Ander, een onbenoembare Alteriteit. Of juist, door het communiceren zo te modaliseren en meteen zichzelf van iedere persoonlijke verantwoordelijkheid te ontslaan. Paradox van het communiceren 'namens': de gerepresenteerde (de Minderheid, de Alteriteit) bestaat uitsluitend in en doorheen de communicatie, en tegelijkertijd ontlast de individuele maker van dit talige construct zich door de structuur van de constructie van elke individualiteit.

III

Het geloof in het bestaan van de Intellectueel - en dus ook: van intellectuele verantwoordelijkheid, intellectueel engagement... -

is het effect van een communicatieve praktijk, een genre van spreken en schrijven, van een taalspel. Dat is gewoonlijk van een communicatief machtsideaal doordrongen, dat uitsluitend zelfreferentieel valt te omschrijven: als intellectueel geobserveerde communicaties hopen andere communicaties te beïnvloeden, te richten of ‘te vormen’. De intellectueel zal spraakmakend zijn of niet zijn, hij is opiniërend op straffe van zijn eigen nietigheid. Vandaar het gedurige appèl aan het algemeen belang, en vooral het onophoudelijke gemoraliseer; vandaar ook de fascinatie voor de massamedia.

De intellectueel wil inderdaad gehoord worden en doet daarom keer op keer een beroep op een als algemeen gedeeld veronderstelde moraal. Zijn communicaties dwingen de anderen tot lees- of luisterbereidheid (tot ontvankelijkheid) omdat ze zichzelf presenteren als dwingende conclusies uit een dwingende moraal: ‘u moet mij lezen, zoniet bent u een gewetenloos iemand; u moet mijn communicaties als premisse voor uw communicaties aanvaarden, zoniet stelt u zichzelf buiten het Rijk van het Goede.’ Deze communicatieve praktijk vereist thans dat de intellectueel een verbond met de massamedia sluit. Dit communicatieregime verandert het gecommuniceerde de facto in een niet-dwingende mening, een vrijblijvend standpunt, een mogelijke moraliteit: iedere morele communicatie wordt binnen de massamedia meteen ‘gedemoraliseerd’. Deze paradox voedt nu al sinds geruime tijd die paradoxale communicatie die in de media over de media klaagt, uiteraard alweer door een beroep te doen op als consensueel voorgestelde waarden of normen.

IV

De Intellectueel, dat is uiteindelijk niet meer dan een vage semantische vorm (een lege betekenaar) en een wel of niet geaffirmeerde sociale verwachting om zich over zogeheten ‘kwesties

van publiek belang' uit te spreken. Men kan deze semantiek ter (zelf)observatie hanteren; en men kan wel of niet van mening zijn dat men om redenen van bijvoorbeeld sociale positie of persoonlijke moraal in de mediale openbaarheid dient tussen te komen. De gedane communicaties kunnen zo ja dan nee als aansluitpunt van andere communicaties fungeren. Enig maatschappelijk effect sorteren ze echter pas wanneer ze impliciet of expliciet worden 'meegenomen' in de politieke besluitvorming, bij economische beslissingen, in onderwijsprogramma's... Of dat effectief gebeurt - en zo ja: hoe - hangt uiteraard af van het politieke systeem, van economische rationaliteiten, van pedagogische doelstellingen.

Doorgaans draagt de intellectuele communicatie niet zo ver, om de eenvoudige reden dat haast geen enkel maatschappelijk deelsysteem consequent met morele communicaties kan opereren. Met moraliteit wordt simpelweg geen technisch dossier ontrafeld noch een betaling of investering verricht; wordt kunst noch wetenschap bedreven; wordt wiskunde noch psychologie geleerd; wordt genezen noch hulp verleend. Deze feitelijke maatschappelijke onmacht kent uiteraard zo haar compensaties. Zoals: spraakmakend zijn in de onmiddellijke omgeving (in de trottoircommunicatie, figuurlijk maar vaak ook letterlijk), en vooral geciteerd worden door andere spraakmakers, liefst in de media. Zo ontstaat dan al snel de indruk van culturele of symbolische machtsuitoefening, van intellectuele invloed ook. Alsof de massamedia de maatschappij zijn; alsof de mediale communicatie méér omvat dan het gebabbel in pers of televisie; alsof de openbaarheid niet voor alles een versterker is die zelfversterking beoogt: ze bestaat voor zover er wordt aan bijgedragen in het zichzelf waarmakende geloof dát ze bestaat.

V

De intellectueel communiceert moreel, over maatschappelijk werkzame differenties heen, en veroordeelt zo zichzelf tot een spookachtig mediaal bestaan. De professional daarentegen communiceert technisch binnen één enkel domein, en weet zich daarom verzekerd van een minimale impact. De specialist is effectief want performatief: hij draagt bij tot ‘het goede functioneren’ van politiek, economie of onderwijs. Ook wanneer zijn weten in de ogen van de intellectueel weinig meer is dan een schijnweten, geniet het een beperkte maar daadwerkelijke erkenning. Bestuurskundigen, economen, pedagogen, psychologen...: ze nemen beslissingen, komen tussen, communiceren én interveniëren. Niet kennis maar kunde geeft de doorslag; niet ‘het goede’ maar het bruikbare telt: de performativiteit heeft in de moderne maatschappij de reflexiviteit al lang opgeslorpt. Niet de instrumentele rede regeert, maar het nimmer te rationaliseren - in de zin van: te systematiseren - vermogen tot snelle diagnostiek, tot een altijd lokale en conjuncturele inventiviteit, een tegelijk pragmatisch en meer of minder visionair *problem solving*. Geconfronteerd met zoveel daadkracht moest de Intellectueel uiteindelijk het hoofd buigen: de algemene kritiek op de technische rede werd verruild voor de gespecialiseerde ethiek - voor de ethiek van deze of gene professie. Medische ethiek, onderwijsethiek, bedrijfsethiek, advocatenethiek...: langzaam maar zeker lost de figuur van de Intellectueel op in een mediale schijn-geschalte enerzijds, in een of ander metaprofessioneel geweten anderzijds. In een intellectueel schimmenspel.

VI

De kritiek behoeft de figuur van de intellectueel niet: zij is al lang de weg richting maatschappelijke differentiatie ingeslagen.

Het overgrote deel aan kritische communicatie verhoudt zich tot één enkel domein, zoals de kunst, de politiek, de economie, de gezondheidszorg... De kritiek werd bij wijze van spreken dossiergericht en liet zo gewoonlijk ook het moralisme achter zich. Niet: ‘Kunst is belangrijk voor onze maatschappij!’, wel: ‘déze verzameling kunstwerken verdient hierom en daarom mijn aandacht.’ En ook niet: ‘de Vlaamse politiek is nonsens’, maar wel gerichte beleidskritiek, geïnformeerde interventies, al dan niet hyperkritische kanttekeningen bij genomen of te verwachten maatregelen. Ook daarom is de maatschappijkritiek *grand style* (zeg maar: genre Adorno) volgens velen, zelfs volgens de meeste intellectuelen, een stille dood gestorven. Ze heeft inderdaad het stadium van haar musealisering bereikt: ze is het onderwerp van dissertaties en andere retrospectieve observaties die stevast uitmonden in een kritiek van de kritiek, een Verlichting van de Verlichting.

De traditionele kritiek valt als kentheoretisch project niet langer te continueren. Haar primordiale veronderstelling is al te zeer een retorische fictie: er bestaat géén neutrale of onafhankelijke observatiepost *buiten* de maatschappij. Wie maatschappijkritiek beoefent, doet dat binnen de maatschappij, via communicaties die per definitie een maatschappelijk karakter bezitten, vanuit een specifieke positie met bijbehorende belangen, enzovoorts. Iedere blik op de maatschappij is partieel omdat hij maatschappijgebonden is en men slechts kan zien wat het domein - of, daarbinnen, de sociale positie - van waaruit wordt geobserveerd überhaupt toelaat te zien. Elk zien, en dus ook het kritische doorzien, berust op blinde vlekken (die anderen dan weer wel kunnen zien, zij het met behulp van hun *blind spots*). Men kan dan echter nog altijd doen alsof, *het maatschappijkritische project hernemen in de vorm van een simulatie* en zo de ultieme waarheid ervan herbevestigen.

Het is mogelijk bewust ‘vals te spelen’ en terdege geïnformeerd de voor de Kritische Theorie fundamentele retorische fictie te hanteren. Communicatief belet niets of niemand de criticus om voor te wenden dat hij spreekt vanuit de onmogelijke positie van absolute buitenstaander. Hij kan de voor het maatschappijkritische project constitutieve fictie van neutraliteit willens en wetens als fictief affirmeren doorheen een kritiek die haar fictionaliteit tegelijkertijd verbergt. Kortom, maatschappijkritiek als gewilde leugen - omdat alleen de affirmatie van haar epistemologische grondeloosheid toelaat ‘een waarheid’ te produceren én te communiceren die op geen enkele andere manier valt te construeren. De kritiek van de maatschappijkritiek hoeft haar object niet te doodvonnissen, maar kan het inderdaad reconstrueren als een paradoxaal waarheidsregime, een sociologisch of epistemologisch onmogelijk taalspel dat een zeer specifieke vorm van denken en vooral communicatie mogelijk maakt. Voorbij het zo onderhand tot een reeks clichés gestolde ‘deconstructivisme’ ligt het eenvoudige strategische inzicht dat zogeheten metafysische vertogen juist als zodanig *politiek* onvervangbaar zijn.

VIII

Kritiek is synoniem voor kiezen, in de eerste plaats voor een als kritisch geobserveerd communiceren. Voor een welbepaald soort van operativiteit: kritisch communiceren is opereren binnen de modus van het beredeneerde oordeel. De criticus ‘trancheert’, hij brengt meer of minder genuanceerde onderscheidingen aan; hij hanteert distincties die voor het onderwerp gevolgen hebben, het letterlijk raken. Waarom? Waartoe? Wanneer men de figuur van de intellectueel wegschuift en ook de laatste rest van sociaal utopisme opgeeft, rest alleen de leegte van de zuivere affirmatie, de pure ‘thetiek’, het louter ‘stellen’: het stelling ne-

men omwille van het stelling nemen. Het genot van de ‘daadwerkelijkheid’? Wellicht.

Als oordelende activiteit is elke vorm van kritiek altijd ook het inaugureren van een in alle opzichten intieme verhouding tot een leegte, tot een afgrond, tot de nietige achterkant van het feit dat men ‘aan kritiek doet’. Waarom? Waartoe? Niet om de wereld, de maatschappij of zichzelf te verbeteren; niet om aansluitende communicaties uit te lokken die het gezegde beamen of het geschrevene weerleggen; niet om rekenschap af te leggen, verantwoordelijkheid op te nemen of anderszins een sociaal gesanctioneerde rol te spelen. Misschien wil de(z) criticus alleen maar trouw blijven aan een onbegrijpelijk appèl om te communiceren wat alleen hij of zij (‘ik’) kan zeggen. Voorbij de vraag van de andere(n) - om een tekst, een essay, een standpunt, een mening... - ligt de nimmer te communiceren verhouding tot een herinnerd én een verlangd trauma.

Alle kritiek die naam waardig, hoe gespecialiseerd ook, memoreert én viseert iets. Ter aanduiding van dat iets volstaan woorden als ‘fascisme’ of ‘revolte’ niet langer: de zelfbenoemde kaste van Intellectuelen maakte ze voorgoed onbruikbaar. Sindsdien is alle kritische communicatie oefening in sprakeloosheid.

IX

Kritiek gebeurt, of niet. Kritisch willen zijn - en dus ook: opvoeden tot een kritische houding, aansporen tot kritiek... - of het nastreven van kritiek, mondt alleen maar uit in lege gebaren, rituele gestes, politiek correcte communicaties (kortom, in neokritiek). Kritiek is geen kwestie van subjectiviteit van wilskracht of -vorming. Veeleer wordt men ‘gegrepen’ (‘gepassioneerd’), of men wordt het niet. Het kritisch affect dat communicaties kleurt en hen maakt tot wat ze zijn - tot kritische uitlatingen -, is een immateriële vector, een kracht in de

gedaante van een geheimzinnig en opaak ‘moeten’ dat doorheen de uitgelokte activiteit (zeggen, schrijven: communiceren) gewoonlijk ook zichzelf tracht te begrijpen. Het ‘moeten’ poogt zichzelf te funderen in de teweeggebrachte gevolgen en hoopt op een retroactieve causaliteit - op een overdracht. Maar geen enkele beloning schenkt voldoening: geen enkele vorm van effectiviteit verheldert het appel van de dwingende affectiviteit die aanspoorde tot weerom een tekst, een opstel, een mogelijke communicatie.

Iets dringt - maar wat? Iets spreekt - maar welke taal? Iets beroept - maar waartoe? Iets zegt dat men dit, niet dat moet zeggen - maar waarom? Dit iets is een... niets. Als appèl kan men het niet negeren omdat het ‘dicht op de huid zit’, maar tegelijkertijd valt het nergens te lokaliseren. In het geding is een verplichting voorbij elk moreel plichtsbesef, een eis die opeist maar nooit zegt waarom of waartoe - die zichzelf alleen maar op een onvolkomen wijze kan uitspreken in het veroorzaakte schrijven. Uiteraard bezit alle kritiek een publiek karakter, maar dit openbare spreken bestaat slechts dankzij een onuitspreekbare loyaliteit aan een letterlijk idiote, onbenoembare ‘aandrift’.

Uiteindelijk is de criticus slechts trouw aan een oproep om ontrouw te zijn aan zichzelf - aan persoonlijk gekoesterde overtuigingen, aan individuele voorkeuren of afkeren, aan idealiserende zelfbeschrijvingen of geflatteerde zelfportretten. Ook daarom mijdt de criticus zijn dubbelganger en kan hij zichzelf maar moeilijk als een Intellectueel beschouwen. De kritiek, ook de gesimuleerde maatschappijkritiek, doet wat onmogelijk is: zichzelf als een ondoorgrondelijke, anonieme machine van mogelijke gedachten begrijpen. De machine functioneert - of niet: kritiek gebeurt, of niet.

X

Elke communicatie vernietigt zichzelf in het ogenblik dat ze plaatsvindt, brandt op in haar temporalisering, haar feit als gebeurtenis. Dat gebeurt ook hier, *hic et nunc*. Kritisch is die communicatie die dat ook weet en alleen maar actueel wil wezen uit loyaliteit aan een oneigentijds verlangen naar Rechtvaardigheid.

(1998)

Neokritiek en staatsliberalisme (Proeve van situationistisch denken)

I

Alomtegenwoordig is thans de neokritiek: onze levens staan in het teken van de almaar verder schrijdende generalisering van 'een kritische houding'. Het bijbrengen daarvan werd in het onderwijs een officieel leerdoel, in het sociale leven een veralgemeende verwachting. Alleen al het ongemarkeerde en optionele van de neokritiek ('een kritische houding') wijst op een beslissend verschil met de traditionele kritiek. De nieuwe dominante vorm van kritiek begrijpt zichzelf inderdaad niet langer als een tegelijk dwingende en anonieme intellectuele opgave, maar als een singulier persoonlijkheidskenmerk. Niets symboliseert deze subjectivering van de kritiek beter dan het vaak obsessionele streven naar het uiten van een kritische mening.

De personalisering van de oordeelsact gaat in de neokritiek hand in hand met de personalisering van het beoordeelde. Aan het geïnstitutionaliseerde subjectivisme van de neokritiek beantwoordt een doorgeschoten subjectivering van het gekritiseerde. De neokritiek gispt sociale antagonismen noch structuren: zij richt zich gedurig op het ontmaskeren van anderen, en hun spreken of handelen, in termen van persoonlijke belangen, macht, posities... De veralgemening van de neokritiek gaat daarom gepaard met een universalisering van het slachtofferschap: iedereen is vandaag het slachtoffer van iedereen. Vrouwen zijn het slachtoffer van mannen - en vice versa; Vlamingen zijn het slachtoffer van Walen - en vice versa; docenten zijn het slachtoffer van studenten - en vice versa; de schrijver is het slachtoffer van de lezer - en vice versa. Eindeloze lijst van kritieken, eindeloze lijst van meningen over anderen, eindeloze lijst van nietszeggende uitspraken: het subjectivisme van de huma-

nistische neokritiek installeert een in principe eeuwigdurend regime van discursieve oneindigheid dat haar eigen leegheid juist bezweert door steeds nieuwe uitspraken voort te brengen die primair een kritische houding dienen te indiceren.

De neokritiek is op een radicale manier performatief: de kritische houding consumeert zichzelf onophoudelijk in taaluitingen. Zij excelleert in de productie van beschuldigende uitspraken, maar komt haast nooit toe aan reële handelingen. In het neokritisch tijdperk heeft het traditionele warenfetisjisme een discursief verlengstuk gekregen in de vorm van een niet minder onderdrukkend woordenfetisjisme.

Voor de traditionele kritiek was de kloof tussen theorie en praxis, reflexiviteit en politiek handelen, een dialectisch probleem. Juist de reflectie op dit spanningsveld markeert beslissende historische wendingen in de kritische traditie. Het is de nadrukkelijke toetssteen van het denken van zowel Adorno als Althusser, zowel Benjamin als Baudrillard, zowel Marcuse als Deleuze of Foucault. In de neokritiek is de kloof tussen theoretische reflectie en praktisch handelen niet opgeheven maar geïmplodeerd: de pure performativiteit van de taaluiting vervangt én de theorie, én de praktijk. De gesubjectieerde kritische houding is immers nadenkend noch interveniërend. Haar werkelijkheidsgehalte is primair van de orde van het demonstratieve gebabbel. Kritiek staat thans niet langer tegenover het sociale, maar fundeert het. In de meeste levenssferen is communicatie synoniem met de rituele uitwisseling van wederzijds kritiseerbare kritische meningen. Deze nieuwe sociale stand van zaken heeft Habermas alsnog theoretisch gecodificeerd. In zijn werk ondergaat de traditie van de Kritische Theorie een neokritische gedaanteverwisseling.

Elke kritische uitspraak staat tegenwoordig onder de verdenking van de kritiekloze conformiteit aan de veralgemeende

verwachting van een kritische houding. Met het dominant worden van de neokritiek raakte het oordelen tegelijk gesubjectieerd en vermaatschappelijkt. De altijd al vereenzaamde burgerlijke subjecten verankeren hun sociabiliteit voortaan in de wederzijdse erkenning van een kritische houding die elke reële socialiteit onmogelijk maakt. In het tijdperk van de neokritiek culmineert de traditionele ‘ongezellige gezelligheid’ (Kant) daarom in een wezenlijk asociale taligheid. De menselijke taal is thans niet langer een medium van mogelijke solidariteit maar een afgebot kritisch wapen waarmee de beschaafde ego's van de laatburgerlijke samenleving elkaar steeds weer opnieuw te lijf gaan. Ironie van de neokritiek: het vechten is alleen maar bekvechten.

De veralgemeende verwachting van een kritische houding wordt psychologisch gestut door de veralgemening van het narcisme: het neokritisch subject spiegelt zich onophoudelijk aan anderen. Deze imaginaire verhouding induceert niet langer alleen maar jaloezie en rivaliteit. Haar symbolische omkadering door de dwingende eis van een onmiddellijk performante talige kritiek, lokt het neokritisch subject keer op keer in de val van het ressentiment.

Traditioneel wees de kritiek op het bestaan van sociale antagonismen, van tegenstellingen die binnen de bestaande maatschappelijke orde onverzoenbaar waren. Juist daarom stuurde de kritische reflectie aan op welbepaalde vormen van handelen: in de praktijk van revolte of revolutie werd het antagonisme tegelijkertijd lees- en veranderbaar. De neokritiek heeft de reële performativiteit van de maatschappelijke praxis verruild voor een louter discursieve performativiteit. De Messiaanse mogelijkheid van ‘directe actie’ lijkt voorgoed verdwenen in de permanente transactie van kritische woorden.

Met de neokritiek ontstond een nieuw soort van refor-

misme. Het traditioneel, sociaal-democratisch reformisme aanvaardde de bestaande maatschappelijke orde om ze langs legaal-politieke weg te verbeteren; het neoreformisme wil hervormen noch optimaliseren: het stemt onnadenkend in met de vigerende instituties omdat het ze nodig heeft als de feitelijke mogelijkhedenvoorwaarden van een kritische houding.

In de neokritiek is het politieke geïmplodeerd in het morele, de argumentatieve dissensus in de ethische consensus dat een kritische houding hoe dan ook moet. Als meestal onuitgesproken veronderstelling begeleidt deze plicht vandaag de dag gedurig het spreken. Werkelijk onbewust is de premisse pas in het clichématige moralisme dat onder de noemer ‘politieke correctheid’ de kritische rede heeft genuilkorfd in de middens die haar traditioneel beoefenden. ‘Politieke correctheid’ is het slechte geweten van allen die de problemen van de traditionele kritiek hebben ingewisseld voor het existentiële comfort van de neokritiek.

Limiet van de neokritiek: het vakje ‘geen mening’; grens van het neokritische uitwisselingsritueel: ‘dit gaat mij niet aan’. In laatste instantie is de enige efficiënte kritiek van de neokritiek het zwijgen van de indifferentie.

II

Voorspelbare kritiek van de neokritische lezer: ‘Ik begrijp u niet. U doet moeilijk. U bent elitair. U schrijft esoterisch. U weigert mij welbewust de toegang tot uw gedachten, terwijl ik nochtans geïnteresseerd ben in wat u te zeggen hebt. U acht zich verheven boven het vulgus. U wil zich met uw onverstaanbaar taaltje alleen maar onderscheiden van Jan Modaal en zo uw lidmaatschap van een kleine coterie van intellectuelen afficheren.’

De neocriticus neemt zichzelf tot maat van het mogelijke. Wat hij niet begrijpt, kan niemand begrijpen; wat hem buiten-

sluit, wijst per definitie op een meer universele exclusie. Door de eigen subjectiviteit imaginair te socialiseren, poogt de neokritiek alsnog haar subjectivisme te overwinnen. Gedurig beroept ze zich op onbestaande entiteiten: het Grote Publiek, de Gemeenschap der Geïnteresseerden, de Gewone Man. Deze louter denkbeeldige vermaatschappelijking legt keer op keer de dwarsverbindingen bloot tussen subjectivisme, populisme en ressentimentsdenken.

Voor het neokritisch subject is kennen synoniem met h erkennen: ook in het domein van het weten installeert het de dominantie van de imaginaire spiegelverhouding. Ter legitimatie van deze narcistische heerschappij van het onwetende weten maakt de neokritiek gretig gebruik van een zeker pseudo-sociologisme, dat niet weinig sociale wetenschappers ondertussen hebben geofficialiseerd. De neokritiek bespaart op de analyse van structuren en instituties door elke serieuze poging daartoe als onbegrijpelijk af te doen.

Parolen van de neokritiek: ‘algemene toegankelijkheid!’, ‘algemene verstaanbaarheid!’, ‘algemene leesbaarheid!’. Dat veralgemeenbaarheid slechts een legitieme eis is in een samenleving die het algemene boven het particuliere belang stelt, dat het reële begrip zich ook in de taal uitsluitend kan baseren op een reële solidariteit: de neokritiek kan deze gedachten onmogelijk denken. In naam van een kritische houding zorgt deze onmogelijkheid in de openbaarheid voor een zachte censuur: wat de neokritiek niet kan denken, is niet langer communiceerbaar. Repressieve tolerantie is thans een basiskenmerk van de houding die zich kritisch gebaart.

Met haar subjectivisme veralgemeende de neokritiek het al langer heersende economisch consumentisme binnen de sfeer van cultuur en sociabiliteit. Neokritiek en neoliberalisme zijn twee zijden van een zelfde medaille. Het neoliberalisme wist de

opvatting dominant te maken dat ook de politieke sfeer in markttermen moet worden begrepen: de individuele burger-belastingbetaler dient zijn private belangen in de vorm van een subjectieve politieke preferentie tegenover het aanbod van partijen en overheid door te zetten. Op een analoge manier roept de neokritiek ieder subject op tot het talig representeren van voorkeuren en afkeren overeenkomstig de modus van de kritische houding. Het ressentiment werd zo de primaire motor van de politieke en de sociale communicatie.

Neoliberalisme en neokritiek bevestigen beide de heerschappij van het verdinglijkt bewustzijn en haar vergeten van het gemaakt-zijn van preferenties, opvattingen, meningen... - kortom, van subjectiviteit. Ze zetten elk subject er gedurig toe aan om de uitkomsten van zijn contingente levensgeschiedenis te verfeitelijken, als een onveranderlijk gegeven te aanvaarden. De preferenties of de gedachten die men toevallig bezit, moeten als een precair kapitaal worden beheerd. Men dient ze communicatief te investeren, met het oog op de veralgemeende goedkeuring die de neokritische communicatie gedurig veronderstelt.

De ideaaltypische neocriticus beschouwt zichzelf als een possessief subject: hij bezit een kritische houding. Intellectuele verhoudingen worden begrepen als eigendomsverhoudingen, overigens een idee die Bourdieu via de metaforische notie van 'cultureel kapitaal' sociologisch heeft gelegitimeerd. De pacificatie tussen de subjecten-eigenaars van een kritische houding is enkel mogelijk door de meest banale gedachten tot opmaat van denken en spreken te nemen. In laatste instantie organiseert de eis van toegankelijkheid enkel die basale *common ground* waarop de subjectiviteit zich kritisch kan verheffen. De publiek georganiseerde of openbare intellectuele communicatie dient nietszeggend te zijn opdat er daarbuiten voldoende ruimte zou blijven voor de wederzijdse uitwisseling van babbelzinnen. Nie-

mand mag letterlijk béter weten: het superieure intellect bedreigt thans niet langer de gevestigde sociale machten maar de mogelijkheid van sociabiliteit als zodanig.

De neokritische subjectiviteit wordt geobsedeerd door macht. Dat valt gemakkelijk te begrijpen. De libidinaal-narcistische bezetting van elke sociale verhouding verandert de ander(en) noodzakelijk in een potentiële agressor van de eigen kritische houding. Om de angst te bezweren wordt de rivaal van meet af aan als mogelijk machtiger bejegend. In de retoriek van slachtofferschap en beschuldiging vormen het individuele narcisme en de geïstitutionaliseerde eis van kritiek een onontwarbare knoop.

De neokritiek kan sociale tegenstellingen en machtsverschillen uitsluitend denken in termen van bespreekbare belangenconflicten tussen subjecten. Haar sociologische verbeeldingskracht blijft noodzakelijk begrensd tot de toerekening van individuen tot welbepaalde sociale categorieën. De neocriticus opereert met a-structurele grootheden: de ander is man of vrouw, kind of volwassene, elitair of niet. Aan het subjectivisme van de neokritiek beantwoordt een maatschappijbeeld dat de neoliberale voorstelling van de geatomiseerde samenleving ternauwernood retoucheert.

Ondenikbaar voor de neokritiek is het bestaan van reële, dus niet-symboliseerbare, letterlijk onvertaaltbare sociale antagonismen. In haar narcistische obsessie voor machtsverschillen, gevoed door een niet minder obsessionele hang naar onmiddellijke erkenning van de eigen subjectiviteit, reduceert de neokritiek het sociale gedurig tot het persoonlijke. Deze personalisering, tevens noodzakelijk voorwaarde van moralisering, universaliseert de notie van individuele verantwoordelijkheid en, daarmee samenhangend, de figuur van het rechtssubject.

De intellectuele en culturele dominantie van de neokritiek

is synoniem voor de juridisering van het politieke enerzijds, voor de heerschappij van het 'journalisme' anderzijds. De opvallende politieke rol die het juridisch apparaat in de Westerse democratieën sinds kort toekomt, weerspiegelt de hegemonie van de neokritische denkwijze. Conform het moraliserend subjectivisme van de neokritiek komt politieke verandering neer op het in beschuldiging stellen van individuele politici. Partijen, regeringen of parlementen zijn in deze voorstelling niets meer dan statistische combinaties van te achten of te verachten subjecten. De kiezer beoordeelt hun moraliteit op een imaginaire wijze, de rechter onderzoekt ze aan de hand van legale regels wier normativiteit nochtans zelden eenduidig is.

Het juridisch apparaat legitimeert mede de dominantie van de neokritiek, en vice versa. Via het eerste verwerven de basisveronderstellingen van de laatste alsnog een schijn van veralgemeende maatschappelijke erkenning. De beschuldigende slachtofferretoriek uit het alledaagse leven ziet zich op een legitieme en met macht beklede wijze geofficialiseerd in de berichten over in beschuldiging gestelde politici of ambtenaren. In de gretige consumptie van de mediale verslaggeving over 'affaires' verandert ieders narcisme keer op keer in een fantasmatische identificatie: 'was ik maar die rechter, dan...!'

Het juridisch apparaat heeft het politieke systeem in haar greep. Deze nieuwe verhouding tussen 'het politieke' en 'het juridische' wordt exemplarisch geïllustreerd door de praktijk van het parlementair onderzoek naar het juridisch onderzoek. In plaats van de bestaande machtsverhoudingen via de uitoefening van haar wetgevende bevoegdheden te veranderen, kijkt het politieke personeel toe op de feitelijke uitoefening van de legale bevoegdheden die ze het juridische personeel ooit toekende.

De media hebben de neokritiek in spektakel veranderd en tot massa-artikel gemaakt. Enerzijds de sensationele ontmaske-

ring van individuen bekleed met publieke macht, anderzijds de publieke beschuldiging van de meest nabije anderen in praatshows: in beide gevallen reproduceren de media de basiscode van de neokritiek. Journalistieke aanklacht en mediaal bemiddelde privé-klacht installeren een nieuw soort van binding tussen consument en massamedium. De cultuurindustrie van weleer is in een ophitsende verontwaardigingsindustrie veranderd. De massamedia manipuleren niet langer betekenissen of boodschappen, noch bespelen ze het menselijke sentiment. Hun effectiviteit stoelt thans voor alles op het abstracte geloof in de noodzaak van moraliteit. Dit geloof hebben de media ondertussen gemonopoliseerd, reden waarom ze zich principieel onttrekken aan iedere vorm van normatieve kritiek. De meest algemene morele beginselen zijn vandaag de dag letterlijk mediale principes. Wie er zich op beroept, mag per definitie rekenen op journalistieke aandacht, ook wanneer men die aandacht zelf aanklaagt. Moreel geladen mediakritiek is zowel structureel als feitelijk een onderdeel van het mediasysteem geworden.

De media reproduceren niet enkel de dominantie van de neokritiek. Voortdurend roepen zij ook de gedachte op dat er altijd weer een nieuwe neokritische barrière kan, zelfs moet genomen worden. Hun effectieve performativiteit bestaat in de aansporing tot talige actie: ‘ziehier een slachtofferschap waarover u zich nog niet kritisch hebt uitgelaten.’

III

De meest basale premissen van het meest banale orthodoxe marxisme bakenen tegenwoordig de grondtrekken van de dominante ideologie af. De beschuldiging van ‘economisme’ die decennialang tegen het officiële marxisme werd uitgespeeld, is binnen het neoliberalisme tot een positieve politieke norm gepromoveerd. ‘De basis bepaalt de bovenbouw’: deze voorheen

als onzinnig beschouwde gedachte fundeert zowel de verdere uitbouw van de Europese Unie en haar monetaire eenmaking als de aanspraken van de Vlaamse regering op meer fiscale autonomie.

Het politiek systeem begrenst zich van langsom meer tot een louter executief beheer van de markt. De orthodox-marxistische bewering dat de staat zich feitelijk in dienst stelt van het kapitalistisch marktsysteem is thans het officiële credo van vele toonaangevende Westerse politici. De politieke elite wil niet langer leiden: ze heeft haar macht verruild voor een onmachtige dienstbaarheid aan een economisch systeem dat wegens zijn mondiale hegemonie de kwalificatie ‘kapitalistisch’ overbodig maakt.

De overheid staat niet meer tegenover de markt, maar wil zoveel als mogelijk de markteconomie bevorderen. De traditionele tegenstelling tussen socialisme en liberalisme is geïmplodeerd in een staatsliberalisme dat de collectieve middelen aanwendt om elke uiting van reële collectiviteit te decollectiveren. Met een onwaarschijnlijk vertoon van symbolisch geweld werden overheidsdiensten en subsidiënten (onderwijsinstellingen, culturele instituties...) ertoe gedwongen om zichzelf als bedrijven op te vatten. Onder de noemers ‘liberalisering’, ‘privatisering’ en ‘beheersautonomie’ organiseerde de overheid in geen tijd de concurrentie van allen tegen allen. De staat die traditioneel over het algemeen belang waakte, is veranderd in een doelbewuste producent van private belangen. Zij bevordert sinds kort niet meer het collectieve belang, maar de atomisering van het collectief.

Het neokritisch subject denkt en handelt staatsliberaal, ook wanneer het zich links of progressief opstelt. Het heeft de dominante ideologische lucht die wij allen in- en uitademen in sociale en intellectuele brandstof getransformeerd. De staats-

liberale overheid produceert voortdurend nieuwe belanghebbenden, die de neokritiek vervolgens als zodanig ontmaskert. Het private belang dat het officiële staatsliberalisme positief waardeert, evalueert de neokritiek in de regel negatief. Haar subjectivisme ontnemt de neokritiek evenwel het zicht op de structurele oorzaak van de moralistisch aangeklaagde effecten.

De neocriticus klaagt en veroordeelt, en meet zich zo gedurig een kritische houding aan. Hij handelt niet maar communiceert kritisch over handelingen: hij vermijdt het moment van de praxis, en a fortiori ook de mogelijkheid van een reëel politiek handelen. Dit autoreferentiële narcisme weet zich alsnog intellectueel gedekt door, enerzijds, theorieën à la Habermas die communicatie en praxis in elkaar schuiven, door het insisteren van de kant van de media en haar zelfbenoemde intellocraten op ‘de noodzaak van publiek debat’ anderzijds.

Zijn ‘handelingsloosheid’ maakt het neokritisch subject tot een deels talig tegenspuiterend, deels cynisch instemmend slachtoffer van de staatsliberale overheid. Wat reëel moet worden ondergaan, wordt via een feitelijk ineffectieve kritische discursiviteit aangeklaagd. De staatsliberale overheid kan volstaan met het tonen van luisterbereidheid: de neokritische narcist stelt zich tevreden met een individuele erkenning in de vorm van een loutere ontvangst van het gezegde. Zijn ultieme triomf luidt: ‘ze hebben mij gehoord, en ik heb het hen eens goed gezegd!’ Om de symbolische, laat staan de reële effectiviteit van zijn woorden, bekommert hij zich niet: het neokritisch subject geniet zichzelf, in de eerste plaats de eigen verbositeit.

In de thans dominante neokritische cultuur volgen handelen en spreken, politiek en kritiek, reële en discursieve performativiteit, elk hun eigen baan. Deze nieuwe configuratie verplicht tot een aangepaste vorm van kritiek. De politieke machten legitimeren hun dienstbaarheid aan de markteconomie niet

langer via een verhullende fraseologie die private belangen als algemeen voorstelt. Zij beroepen zich openlijk op ‘de wetmatigheden van de wereldmarkt’, zij zeggen hardop wat zij doen wanneer zij de door hen bestuurde actoren tot meer egoïsme dwingen. Het staatsliberalisme is een cynische ideologie, en op dit cynisme loopt het traditionele ideologiekritische manoeuvre van onthulling noodzakelijk stuk. In de politieke sfeer valt niet langer iets te (door)zien wat de anderen - ‘de naïeve gelovigen’, ‘de vals-bewusten’ - niet zouden zien. De door Adorno en Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* (1946) slechts terloops ontvouwde gedachte dat het ideologische hoe langer hoe meer een ‘fotologische’ gedaante aanneemt, is tijdens de voorbije jaren bewaarheid geworden. In de politieke sfeer legitimeert de bestaande orde zich inderdaad niet langer via ideële principes, maar middels een discours dat zich op deze orde beroept. Het ideologisch-politieke spreken werd ‘eendimensionaal’ (Marcuse), zonder dat het dat nog lijkt te kunnen worden aangewreven.

De cynische reproductie van het bestaande op discursief niveau heeft een niet minder cynische vorm van intellectuele kritiek in het leven geroepen. Het werk van Baudrillard kan daarvoor model staan: een cynische verdubbeling van het officiële cynisme, een tegelijk tragische en joyeuze affirmatie van de afwezigheid van een mobiliserende utopie. Dit kritisch simulacrum van het officiële cynisme bevestigt binnen het intellectuele domein een onmacht tegenover het politieke systeem die vergelijkbaar is met de onmacht van dat systeem zélf tegenover het mondiale kapitalisme.

Een kritiek die het officiële politieke cynisme niet wil verdubbelen, moet aan de utopische impuls vasthouden. De sociale vrijzwevendheid daarvan brengt de kritiek onontkoombaar in theologisch vaarwater: in de benjaminiaanse figuur van de Messias vindt ze haar zelfbegrip en fundament. Haar enige reële

ankerpunt in het bestaande is een sociale ervaring die niet langer voor vermaatschappelijking vatbaar is en daarom een gedesocialiseerd bestaan leidt in de marges van het intieme. Kritiek inaugureert, steeds weer opnieuw, haar eigen legaliteit via de herinnering aan de oneigenlijkheid van een per definitie wetteloze *communitas*. Haar utopisme is in laatste instantie niet meer dan de weigering om een specifieke ervaring - en niet: de ervaring als zodanig - te vergeten.

De neokritiek laat zich discursief niet kritiseren, enkel (psycho)analyseren. Geconfronteerd met de symptomen van ‘een kritische houding’ moet de kritiek een praktische gedaante aannemen. Dubbele strategie, dubbel geleed dispositief van tactieken: zwijgen en indifferentie enerzijds, wijzen op de kloof tussen spreken en handelen anderzijds.

De strategie van het zwijgen verklaart iedere neokritische uitlating voor onontvankelijk. Ze miskent het narcistisch genot van het neokritisch subject: ze weigert het te (h)erkennen, ze blokkeert de zelfgenoegzame opsluiting in een louter talige performativiteit. Ze verplicht zo algauw de neocriticus tot een beschamend spreken. Bij frustratie verandert die immers opvallend snel in een loutere ‘ressentimentsmens’.

Ze zeggen dit, ze doen dat: de neokritiek institutionaliseerde een hypocrisie zonder biechtstoel. Vaak beseft de neocriticus niet dat het eigen doen tamelijk tot zeer verschilt van het eigen spreken. Dubbele, quasi-schizoïde gedaante van dit subject: terwijl het de persoonlijke belangen van anderen ontmaskert, jaagt het die zelf na; terwijl het verbaal een kritische houding demonstreert, handelt het tegelijkertijd nutmaximaliserend; terwijl het zich in een eerste situatie een slachtofferrol aanmeet, slachtoffert het in een tweede een of meerdere anderen. Vrouwen ecologievriendelijk, antiracistisch, en anderszins politiek correct, maar tevens carrièristisch, materialistisch, en feitelijk

totaal geïntegreerd in het bestaande: het neokritisch subject is een vat vol tegenstrijdigheden. De kritiek van de neokritiek beoogt in laatste instantie niets meer dan een symbolische harakiri door de bekritiseerde.

(1997)

Verantwoording

Net als de lezer(es) kan ook ikzelf alleen maar vaststellen dat de in deze bundel verzamelde essays geen afgerond geheel vormen. Het mangelt dit boek inderdaad aan een coherente visie, een rode draad, een impliciete boodschap ook. Dat heeft deels te maken met het feit dat nu eens de afstandelijk ingestelde socioloog, dan weer de betrokken burger of kunstliefhebber het woord neemt. En een derde keer spreken beide tezamen, wat voor nog meer verwarring zorgt. Misschien kenmerkt dat zigzaggen wel het gros van de essayistiek?

Ikzelf heb het genre van het essay steeds als een proeftuin zonder identiteit beschouwd. Soms primeert de argumentatie, soms de formulering; soms komt het op scherpe ideeën aan, soms valt het gezegde niet los te weken van de wijze waarop het is neergeschreven. Soms dit, soms dat: een essayist vindt in het beste geval een eigen toon of - om met Paul Valéry te spreken - een Stem.

Een essay is een gedachte-experiment. Je begint eraan zonder te weten waar je precies zal uitkomen (af en toe beland je zelfs nergens). Onderweg, dus al schrijvende, tekent zich misschien een traject af. Maar die singuliere lijn valt niet te veralgemenen: de keuzes die je in één enkel essay maakt, zijn niet overdraagbaar naar toekomstige stukken.

Ik ben de essayistiek van langsom meer gaan waarderen als een noodzakelijk tegengewicht voor systematiek en ernst, voor moralisme ook. Een essayist is vrijgesteld van elke vorm van maatschappelijke dienstbaarheid: hij voelt zich alleen verplicht aan zichzelf - aan de buitelingen van de gedachten in het hoofd, aan voortalige ervaringen, aan een specifieke vorm van intimiteit. Ook daarom begint hij altijd weer opnieuw, zoekt hij

met ieder nieuw essay zonder kompas een weg richting uitgang. Zichzelf tegenspreken of contradictoire meningen vertolken, is het enige voorrecht waarop de essayist aanspraak maakt.

Vier van de in dit boek opgenomen essays verschenen eerder in *Etcetera*, twee in *De Witte Raaf*. Beide Vlaamse tijdschriften combineren de oriëntatie op één kunstpraktijk - de podiumkunsten respectievelijk de beeldende kunsten - met een meer algemene culturele, politieke en theoretische belangstelling. Precies daarom vormen ze, elk op hun manier, een dankbaar platform voor auteurs die al schrijvende hun officiële identiteitspapieren vergeten. Twee andere essays verschenen in de loop van 1998 in *De Vlaamse Gids*, ondertussen opgeheven maar één jaar lang eveneens een tijdschrift met mogelijkhedenzin. Drie van de opgenomen teksten werden geschreven voor thematische 'bundelboeken', één essay werd eerder gepubliceerd in *Streven*.

Een essayist schrijft vaak 'in opdracht' of 'op vraag'. Goed de helft van dit boek gaat dus terug op vriendelijke verzoeken - en dito aansporingen in het licht van een naderende 'doodslinje' ... - van de redactie van *Etcetera* of van Koen Brams, voormalig hoofdredacteur van *De Witte Raaf*. Ook de andere helft bevat uitgelokte teksten, essays die altijd ook een antwoord trachtten te geven op een meestal gelukkig onduidelijke vraag. Misschien is dat wel de spreekwoordelijke harde kern van alle essayistiek: een of enkele woorden - 'provinciestad', 'Fabre', 'kritiek' ... - ontvouwen en openplooiën door ze te laten resoneren in een tegelijkertijd wel en niet persoonlijk gestemd universum.