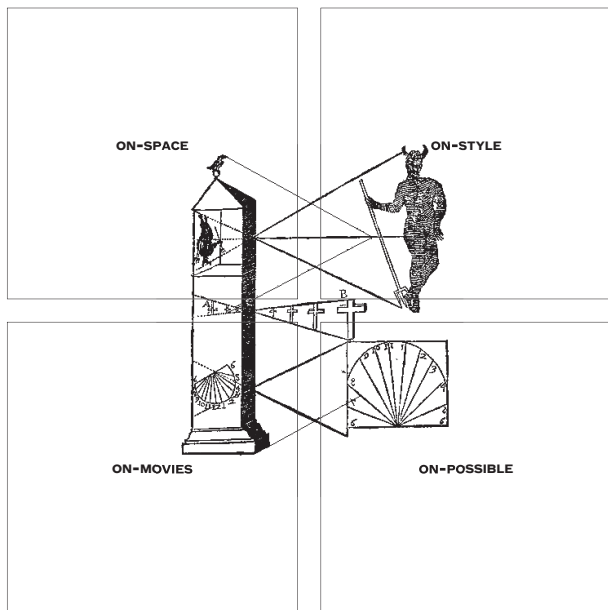


SHADOWSCREENS



Ars Magna Lucis et Umbrae, Athanasius Kircher's seminal
from 1645 treatise on light and shadow.
Critical notions by Bert Visser.



EDITIONS BEK 2010



MINION SERIES

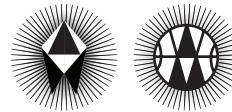
Shadowscreens

SHADOWSCREENS

Essay on space, movies, possibilities and style.



EDITIONS BEK 2010



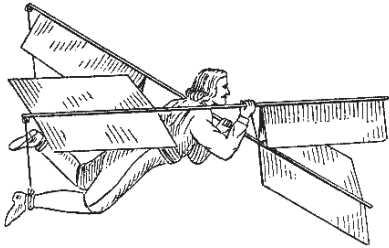
*This book was printed in the Abbey of Westmalle during a 40 day stay.
The font used is the Minion Font.*

*
* *

PRINT
STARTED
AT 10.52 H.
IN THE ROOM
36 IN THE 'KLUIS'
AND ENDED AT 14.33 H.
than the process
OF BINDING BEGAN. ALL
RIGHTS ARE RESTRICTED TO
THE AUTHOR OF THIS BOOK AND
MAY NOT BE REPRODUCED WHITH-
OUT HIS PERMISSION. THE ESSAY WAS
CONSTRUCTED LIKE THE THEME OF THE
OCTAVA—BOOK BY A. MANUTIUS PRINTED IN
1504. PHOTOGRAPHS AND HISTORICAL LINKS
WITH THIS HISTORICAL TYPOGRAPHER ARE MADE
TROUGH OUT THE TEXT AND IMAGES IN THIS OCTAVA.

CONTENT

<u>PREF. 12</u>	PREFACE INTRODUCTION
<u>H.I 24</u>	HOOFDSTUK ÉÉN: KHAN SHATYR ENTERTAINMENT CENTRE <ul style="list-style-type: none">> 1.1 Hello! My name is Borat, I'm from Kazachstan.> 1.2 I have nothing new to say.> 1.3 Can I have some room, please?
<u>H.II 36</u>	HOOFDSTUK TWEE: HET VERDWIJNEN TUSSEN HET BINNEN EN HET BUITEN <ul style="list-style-type: none">> 2.1 Het glazen paradijs> 2.2 Een globaal detail...> 2.3 ...en het oude spook van de geschiedschrijving.> 2.4 Waar gebouwen over vertellen...> 2.5 ...is de fundamentele kloof.
<u>H.III 56</u>	HOOFDSTUK DRIE: CINEMATOGRAPHIC SHADOW CITY <ul style="list-style-type: none">> 3.1 'Inland Empire' of het allerlaatste houvast.> 3.2 Onmogelijkheid van een cinema?> 3.3 Implosie van het reële.> 3.4 Back to the future.> 3.5 Symfonie van het imaginaire.
<u>H.IV 80</u>	HOOFDSTUK VIER: STAYING IMPOSSIBLE <ul style="list-style-type: none">> 4.1 Een vervaagde kritiek.> 4.2 Het belang van kunst.
<u>N. 94</u>	NAWOORD <ul style="list-style-type: none">> Vers l'avenir de l'éthique.
<u>TH. 102</u>	DANKWOORD
<u>BIBLIO. 110</u>	BIBLIOGRAFIE



PREFACE.

Genoeg van vragen.

Terugkijkend op een opleiding die vier jaar heeft geduurd is er één constante geweest: er zijn ons ontelbare vragen voorgelegd. Nu is het moment aangebroken om aan te tonen dat deze vragen een antwoord krijgen in de vorm van een essay. Het lijkt een evidentie maar is dat zeker niet. Steeds heb ik op school het gevoel gehad dat ons te weinig werd 'geleerd'. Ik denk hier nog steeds zo over, zij het met enige nuance. Men kan zich druk maken of onverschillig blijven over het feit dat ons op een theoretisch niveau niet veel is geleerd. Het voordeel hiervan is dat men zelf op zoek kan gaan naar zijn eigen verhaal en zijn mening ook moet argumenteren. Het is een enorme vrijheid en tevens een immense opdracht, althans als je dat wil.

Voor velen is wat men onder Kunst, of kunstkritiek, verstaat nog steeds 'blazé'. Een oeverloos gepalaver over Kunst waar ze geen boodschap aan hebben, of waar op het einde van zulk gesprek iedereen in koor zegt: 'Ja, iedereen zijn mening hé', of erger nog: 'Over smaken valt niet te twisten.' Waarmee het discussiepunt dan een stille dood sterft. Aan die negatieve filosofie van kunstbeleving maken we ons allemaal vroeg of laat wel eens schuldig. Maar we weten zelf dat ze niet oprecht is. Ze ademt een onfris geurtje van 'cultuurpessimisme' uit dat in het leven wordt geroepen door diegenen die er niet op willen ingaan. Ze verschuilen zich achter de kunst als zou het iets even banaal zijn als een blikje cola, maar zijn er zelf wel van overtuigd dat ze 'anders' zijn dan mensen die niet met kunst bezig zijn. Elitarisme is enkel daar op zijn plaats waar het een grond kent, zoals boven Plato's Academie.

Hét moment is nu aangebroken om elitair te zijn. Niet langer vragen stellen maar een antwoord formuleren. En zoals Frank Vande Veire terecht opmerkt in zijn boek, zit er meer generositeit in een antwoord te geven dan in een vraag te stellen. De vraag is als een schild voor je uit dragen en als de vijand te dicht komt zeg je maar al te gauw: 'Ja maar, het was maar een vraag hé!'. Waarmee je aangeeft dat de vraag nooit van belang is geweest. Ze was maar interessant zolang de anderen er op ingingen, zolang de afstand maar werd gerespecteerd. In het antwoord daarentegen toon je jezelf volledig, naakt en kwetsbaar. Participeren is een daad van liefde maar je moet er klaar voor zijn. Ik kan alleen maar hopen dat dat het geval is. Wat er ook van zij, ik heb voor deze opleiding gekozen en heb dan ook geprobeerd er het maximum voor mezelf uit te halen. In die zin is ons, zo zou men kunnen stel-

len, zelfs 'te veel bijgeleerd', aangereikt. Wie horen wil in de lessen kunstactualiteit, filosofie en andere heeft geen tijd meer om iets anders te doen dan 'met kunst bezig te zijn'. De opleiding Grafische Vormgeving is er niet in eerste instantie op gericht om kunstenaars van ons te maken [misschien in tegenstelling tot de mensen van de schilderkunst], als dat al mogelijk zou zijn. Maar allen, ongeacht de doelstelling van de opleiding die ze gekozen hebben of hun eigen verlangens, zijn we het erover eens dat kunst ons boeit. Welnu, als dat het geval is, moet je ook de moed hebben om erbij stil te staan. Om tot rust te komen bij een bepaald beeld en je er een mening over te vormen en die te staven met argumenten. In die zin is een school als Sint-Lucas misschien een hedendaags religieus seminarie, al heeft het al te vaak de schijn het tegenovergestelde te [willen] zijn. Om kunst

te begrijpen is een vorm van contemplatie nodig. We trekken de beelden die ons overal omringen uit hun normale context weg en proberen ze te interpreteren op een 'andere' manier. We hebben zelfs de gezonde pretentie er onze visie op te plakken, ongegeneerd en radicaal. In het doel de dingen te 'herinterpreteren' zit zowel de sterkte als de moeilijkheid van mijn opleiding en dit essay. Vervolgens heb je twee mogelijkheden: actief worden of passief blijven. De keuze is aan niemand anders dan aan jezelf om hierop al dan niet positief te reageren.

Gent, 12 oktober 2006

INTRODUCTION

Kleine beschouwingen over een cultuur om zorg te dragen voor ons 'zelf'

Een aspect van de hedendaagse cultuur gebruiken om een theoretisch inzicht te verduidelijken heeft steeds iets bevreemdend. Het is alsof het theoretisch inzicht niet duidelijk genoeg is en moet verduidelijkt worden met een praktisch, actueel onderwerp. Het voorbeeld kan inderdaad dienen als een verduidelijking van een bepaald standpunt. Maar wil het dat bereiken moet het voorbeeld goed gekozen zijn. Het belang van een goede keuze van voorbeelden mag daarom nooit onderschat worden. Slavoj Žižek gebruikt in zijn boek 'Schuins Beziend. Jacques Lacan bekeken vanuit de populaire cultuur.' ook voorbeelden uit de populaire cultuur als toepasselijk materiaal om de theorie van Lacan te verduidelijken. Hij gebruikt deze voorbeelden om de aandacht te vestigen op een aantal kleinere, maar niet minder belangrijke details in het denken van Lacan. Details die volgens Žižek al te vaak ontsnappen aan het academische oog. Vandaar ook de titel van zijn boek: 'Schuins Beziend'.

De tactiek die Žižek daarbij hanteert is het 'gelijktijdig bestuderen van zowel de zeer verheven geestesproducten van een cultuur als haar gewone, prozaïsche, wereldlijke producten'. Dit standpunt was reeds voor Walter Benjamin een in theoretisch opzicht productieve en subversieve methode. Maar we moeten als lezer waakzaam zijn als Žižek stelt dat wanneer hij Shakespeare en Kafka aanhaalt, deze 'uitsluitend als kitschschrijvers gelezen worden, op hetzelfde niveau als McCollough en King.' Volgens mij is deze benadering niet oprecht. Want

net door Shakespeare en Kafka op hetzelfde niveau te lezen als McCollough en King is de spanning tussen de zeer verheven geestesproducten en haar gewone, prozaische, wereldlijke producten zoek. Daarmee is in een ruk ook gans de spanning weg die het boek had kunnen kenmerken. Žižek slaat de bal dus serieus mis lijkt me. Hij wil enerzijds de lacaniaanse dogmatiek duiden voor een breed publiek en anderzijds stelt hij dat de lacaniaanse theorie dient als een excuus om te ‘zwelgen in het idiote genot van de populaire cultuur’. Žižek neemt niet de verantwoordelijkheid van zijn keuze. Hij weet dit maar al te goed en kan er alleen maar met een dubbele parafrase van De Quincy op reageren. Die stelt dat wie Lacan verwerpt ook Hitchcock verwerpt. En wie Hitchcock verwerpt ook het horrorgenre verwerpt en in de verlenging daarvan Stephen King zal betitelen als rotzooi. De andere versie van De Quincy gaat als volgt: wie Stephen King verwerpt zal ook Hitchcock al snel dubieus lijken. Die persoon is dan maar een stap verwijderd van de afwijzing van de psychoanalyse en Lacan. En een minachting van het werk van Stephen King is niet meer dan de voorbode van de betiteling van Lacan als een charlatan.

Volgens mij is hier iets obscuur aan de hand. Žižek ‘vergeet’ hier een derde mogelijkheid. Volgens mij is dat de legitimiteit van zijn eigen voorbeelden. Door alles op eenzelfde ‘kitschniveau’ te lezen ontken je niet enkel de verheven cultuurproducten hun waarde maar evenzeer de meer wereldse cultuurproducten. (En wat zou Žižek zelf vinden moest ik hem op een kitschniveau lezen?) En wat betekent dat, iets als ‘kitsch lezen’? Ik begrijp daaronder dat je iets aandoenlijk vindt, charmant, maar

dom. En ook in het woordenboek (Kramer) wordt kitsch omschreven als flauw afkooksel van een bestaande stijl. In de kunst van de 19de eeuw werd het esthetische aspect van een kunstwerk vaak verward met de term kitsch. Kitsch verwees dan naar het overdreven sentimentele en melodramatische karakter in kunst. Maar het grootste verwijt naar kitsch is dat ze puur conventies en regel-tjes toepast van andere kunstwerken zonder rekening te houden met de creativiteit en originaliteit die horen bij het echte kunstwerk. Ook theoretici als Theodor Adorno en Clement Greenberg zagen kitsch als een bedreiging voor de ‘cultuur’. Ze herkenden er vooral de dreiging in van het kapitalisme, een idee dat nauw verwant was met het Marxistisch denken. Met kernbegrippen als cultuur-industrie, vervreemding en vals bewustzijn werd kitsch beschouwd als iets potentieel gevaarlijk. Kitsch, zo zei Milan Kundera, is ‘de absolute ontkenning van stront’. Het is een ontkenning van het leven. Het is voor mensen die graag willen geloven dat de wereld eenvoudig in elkaar zit en waar alle vragen op voorhand zijn uitgesloten en de antwoorden op moeilijke vragen direct gegeven zijn. En ondanks alle discussies over het woord kitsch, pro en contra, wordt kitsch nog steeds gezien als iets van mindere kwaliteit. En om eerlijk te zijn heb ik zelf liever ook een stoel van Eames in mijn woonkamer staan dan een replica van Morres meubelen. Beiden stoelen zullen goed zitten maar toch is er een wezenlijk verschil tussen beiden. Het verschil tussen kitsch en kunst kan je dus niet ‘zomaar gelijkenschakelen’.

Žižek kan de koppeling tussen beiden enkel maken door ze op een gelijk niveau te plaatsen. Door ze eenvoudig leesbaar te maken voor iedereen. Misschien een zeer

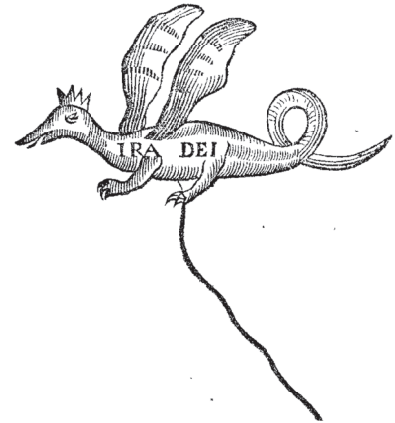
benijdenswaardige poging zij het niet dat je met zulke werkwijze alles tot een soort eenheidsworst herleidt. Zo krijgt de eenvoudige kritiek op zijn werk ook alle kansen toebedeeld. Een oeverloos gegalaver over Freud's psychoanalyse en Lacan's invulling/uitbreiding daarvan. Een spijtige zaak aangezien de franse psychoanalyticus Lacan wel degelijk de moeite waard is om gelezen te worden. Alleen — en daarin ligt het verschil met Žižek — hij is nooit populair of populariserend geweest. Integendeel, telkens wanneer het gevaar van een gevestigde beweging zich begon te vormen in academische kringen (en daarbuiten) deinsde Lacan terug. Door dus continu onpopulair te zijn en te blijven, heeft Lacan naar mijn aanvoelen zijn eigen denken interessanter gemaakt en meer diepgang gegeven. Zijn leer is allesbehalve populair en degene die beweert er iets van te kennen is waarschijnlijk de allergrootste charlatan. Lacan zélf werd trouwens vaak afgedaan als een grote charlatan. Zijn werk zou volgens critici hiaten vertonen in het begrijpen van Freud's oeuvre. Dit lijkt me een al te makkelijke oplossing te zijn voor de problematiek die Lacan behandelt. Want wie kan zeggen dat hij Lacan écht heeft gelezen? Kan men überhaupt Lacan wel lezen? Het is algemeen geweten dat na zijn dood zijn schoonzoon Jacques-Alain Miller vele van zijn hoorcolleges heeft verstaanbaar gemaakt en ge(her) interpreteerd voor een ruim(er) publiek. Niets op aan te merken op zich, maar wel een feit waar we rekening zullen moeten mee houden.

Ik ga Žižek's denken hier wél serieus nemen, hem niet als een kitschschrijver lezen. Ik ga uit van de stelling dat Žižek de tijd heeft genomen om zijn tekst te schrijven en te beargumenteren. De reflectie die daarin opgenomen

is laat mij de vrijheid om te denken dat Žižek's cultureel product van verheven aard is. Dus, niet populair. Dit wil zeggen, niet populair zoals Žižek het begrijpt. Populair in die zin begrepen dat vele producten van onze hedendaagse cultuur ons uitnodigen om na te denken, stil te staan. De wijze waarop we die cultuur vormgeven lijkt soms willekeurig, toevallig, arbitrair. Maar is ze dat wel? Met deze vraag in het achterhoofd wil ik een reeks van kleine beschouwingen geven over onze hedendaagse samenleving. De wijze waarop die heden ten dage wordt vormgegeven zegt volgens mij veel over de manier waarop we omgaan met onszelf. Ik zal proberen om op het einde van elke tekst een klein, weliswaar voorlopig, besluit te formuleren dat dit verband zal toelichten. Ik sluit deze tekst af met een beschouwing van de cultuur in het algemeen. Daarvoor vertrek ik vanuit de stelling dat de cultuur steeds met veel zorg en omzichtigheid moet behandeld worden. We kunnen maar op één manier ontkomen aan de maatschappelijke rol die kunst al te vaak wordt opgedrongen. In het onderbouwen van deze stelling formuleer ik tevens een kritiek. Een kritiek die bij wijlen hard en radicaal zal klinken. Maar het zou intellectueel oneerlijk zijn om de cultuur te ontzien van een gefundeerde kritiek. Daarvoor vind ik haar veel te belangrijk.

'Het leven van de geest, denkt hij bij zichzelf: wijden wij ons daaraan, ikzelf en die andere eenzame dolers in de ingewanden van het Britisch Museum? Wacht ons op een dag een beloning? Zal onze eenzaamheid verdwijnen, of is het leven van de geest een beloning op zichzelf?'

J.M. COETZEE *Portret van een Jongeman.*



HOOFDSTUK ÉÉN: KHAN SHATYR ENTERTAINMENT
CENTRE

> 1.1 'HELLO! MY NAME IS BORAT, I'M FROM KAZACHSTAN.'

In de film Borat portretteert Sacha Baron Cohen een Kazachstaans journalist, Borat, die een documentaire gaat maken over Amerika. Zijn documentaire begint bij een schets van zijn thuisland Kazachstan. Achterlijk en arm zijn de kernwoorden van die schets. Het land is lelijk, de mensen pervers en de overheid corrupt. Geen al te fraai beeld met andere woorden. Vandaar ook mijn verbazing toen ik in de De Morgen van 12 december 2006 las: 'Altijd zomer in de stad onder de tent'. In het artikel wordt een bouwproject besproken dat gebouwd zal worden in de steppe van Kazachstan. In de sinds 1992 nieuwe hoofdstad van Kazachstan, Astana, zal een gigantische tent gebouwd worden door de engelse architect Norman Foster. De glazen tent moet groter worden dan 10 voetbalstadions en moet een stad herbergen met pleinen, kanalen, shopping centra en golfbanen. Een soort mega-sfeer die al de functies heeft van een gemiddelde stad. De woonfaciliteiten — die net buiten de sfeer zullen gebouwd worden — zijn naar westerse normen luxueus. Jacuzzi's, bewaakte ondergrondse parkings, design-baden en -keukens, dressings en dergelijke meer. In de sfeer zelf komt een groot park, tropische waterpartijen, wandelwegen, cafés, restaurants, winkelcentra en cinemazalen. In de koepel zal een soort terrasstructuur aangebracht worden waar je van een panoramisch uitzicht kan genieten op het park beneden. Reden voor de bouw van de sfeer zijn de extreme weersomstandigheden

waaraan de hoofdstad Astana is blootgesteld. In de winter kan het er tot -30 graden vriezen en in de zomer kan het er makkelijk +35 graden warm worden. Kazachstan wil zich met het project profileren als moderne (olie-rijke) staat en heeft daarvoor een nieuwe hoofdstad nodig die het prestige daarvan uitstraalt, aldus president Nazarbayev. De stad Astana werd een vijftien jaar geleden opgericht als uithangbord van dat nieuwe moderne imago. De bouw van de tent moet dat imago nog extra in de verf zetten. Niet evident voor een land dat tot 10 jaar geleden nog bekend was om zijn extreme armoede en barre leefomstandigheden. Het is duidelijk dat de financiering van het project niet door de Kazachstaanse staat alleen wordt gedragen. De olie-industrie draagt een groot deel van de kosten. Het project getuigt van de ambities die bestaan bij de Kazachstaanse regering om het land een nieuw elan te geven. Een elan dat iets of wat schizofreen is te noemen.

Kazachstan is de afgelopen jaren uitgegroeid tot de beste leerling van de voormalige Oostblok-landen. Op economisch vlak hebben ze de reconversie naar de markteconomie met brio volbracht. Het was dan ook het eerste land dat al zijn schulden wist af te lossen bij het internationaal monetair fonds. De belangrijkste reden voor die zeer snelle omschakeling is in de eerste plaats de rijkdom van de ondergrond. De aanwezigheid van natuurlijke grondstoffen als petroleum, gas, zink, koper, goud en uranium geven het land een enorm economisch groeipotentieel. Een tweede reden is dat de regering er in geslaagd is om het land politiek stabiel te houden ondanks zijn etnische en religieuze verscheidenheid. Een derde reden zijn de enorme investeringen die worden

gedaan door de olie-industrie. Dankzij al deze factoren is de omschakeling van het Sovjet-tijdperk naar een post-Sovjet tijdperk succesvol te noemen. Anderzijds is het land er niet in geslaagd om de armoede op eenzelfde efficiënte manier aan te pakken als haar economie. De vooruitgang op economisch gebied is nog niet vertaald in een doeltreffende armoedebestrijding. Ook heeft het regime veel moeite met persvrijheid, politieke tegenstanders en mensenrechten. Berichten van wangedrag gepleegd door de staat en haar ambtenaren zijn daarbij niet uit de lucht gegrepen. We kunnen dus stellen dat Kazachstan de laatste jaren een succesvolle politiek heeft gevoerd op internationaal vlak. Op het politieke toneel verschijnt een nieuw land dat, zo zeggen de analisten, tegen 2015 bij de 10 rijkste landen van de wereld zal gaan behoren.¹⁰ Het is dus evident dat zowel Amerika, Europa, Rusland en Azië uitkijken naar de verdere ontwikkelingen in dat land. Dat in dit prille stadium van ontwikkeling soms mensenrechten en politieke vrijheden worden geschonden wordt daarbij wel eens vergeten. Het lijkt er dus op dat Borat in zijn korte analyse van Kazachstan er niet zo ver naast zat.¹¹ De overheid is corrupt, de meeste mensen nog steeds arm en de levensomstandigheden moeilijk. Of Khan Shatyr dit mee zal oplossen is nog maar de vraag. Maar gezien de opzet van het project valt dit te betwijfelen.

> 1.1 I HAVE NOTHING NEW TO SAY.

'Maar nu ben ik ervan overtuigd, dat ik op een hoogtepunt was toen ik het landhuis zonder naam ontdekte, dat ik een graad van volmaaktheid en zuiverheid bezat, die ik nooit meer zal bereiken. Pas in de dood, zoals ik je eens heb geschreven, vind ik misschien de schoonheid van die tijd terug...'

ALAIN FOURNIER *Le grand Maulnes*

'Overstromingen, smeltende ijskappen, sneeuwloze winters... het zijn allemaal de gevolgen van de nachtmerrie die de mens is blijven achtervolgen vanaf het ogenblik dat hij tot het besef kwam dat de aarde rond was. Die nachtmerrie is hij nooit te boven gekomen. Daarom blijft hij halsstarrig vasthouden aan de illusie van een vlakke wereld. En zodoende negeert hij niet alleen die aarde maar vooral ook zichzelf. Want de vlakke die simpel is en eenvoudig te overzien wil hij maar niet ruilen voor de bol waarop hij leeft. Een bol die we nooit in zijn geheel kunnen overzien. Ook de mens wil zich steeds meer en meer als vlak presenteren, daarbij vergeet hij gewillig dat zijn eigen armen, benen, dijen, hoofd en ogen rond zijn.'

PETER SLOTERDIJK *Sferen*

Wat mij vooral opvalt in het verhaal van de Kazachstaanse tent is dat er in een land waar zeker nog andere — en meer dringende — noden zijn, de overheid zeer veel aandacht besteed aan megalomane projecten als Khan Shatyr. De hele nieuwe hoofdstad Astana is daar eigenlijk een typevoorbeeld van.¹³ Het is ook niet de eerste keer in de geschiedenis dat een hele nieuwe stad wordt geconstrueerd. Denk maar aan Brasilia van de beroemde architecten Oscar Niemeyer en Lucio Costa in Brazilië.¹⁴ Ook daar zien we midden jaren '50 een heel nieuwe (hoofd)stad ontstaan die de premisse van het mo-

deralisme als uitgangspunt zal nemen. ‘Brasilia was dan ook niet zozeer bedoeld om een bestaande nationale realiteit te symboliseren als wel om een nieuwe realiteit tot stand te brengen.’¹⁵ (De Botton) De basis daarvan lag in het modernisme zoals Le Corbusier daar de belangrijkste verdediger van was.

De filosofie achter dat modernisme was alles open te werken en de geschiedenis, die al te beladen was, achter zich te laten. Het is het modernisme dat revolutionair wilde breken met het verleden en een nieuw soort samenleving wilde oprichten. Architecturaal vertaalde dat zich in het open plan, grote horizontale glaspartijen en de gebruikte bouwmaterialen. Het was geïnspireerd op een denken dat het individu en de samenleving wilde genezen van een zwart verleden, een verleden dat vele mensen ziek had gemaakt. Inderdaad, Freud’s bank lag toen ook al vol. Het gevolg van dit denken beperkte zich niet enkel tot de architectuur maar vertaalde zich ook in de psychoanalyse en haar methoden. De onderdrukking van het geestelijk leven van mensen, gekenmerkt door hun verlangens, dromen en wensen werd vanaf dat ogenblik behandeld met de bekende methode van vrije associatie om de ‘patiënt’ zijn eigen problemen bloot te leggen. De psychotherapeut begeleidt hem hierbij. Het belangrijkste doel van de psychoanalyse is dan ook niet om de mens te bevrijden van zijn problemen maar om hem er op een bewuste manier mee om te leren gaan. Op die manier kan hij zijn leven terug ‘normaal’ leiden en rekening houden met zijn dromen, verlangens en wensen. Het therapeutische karakter van de modernistische architectuur reflecteerde ook dat allomvattende gevoel van ‘een nieuwe start’ te willen nemen. Een nieuw utopia

te kunnen bewonen waar licht en ruimte de basisbegrippen van waren. Het was de architectuur die de mens wilde voorbereiden op de marathon van het moderne leven. Een leven dat gekenmerkt zou worden door vooruitgang en ontplooiing van het menselijk kunnen, verlost van zijn innerlijke demonen. Een idealisme dat dus niet alleen wenselijk was maar zelfs noodzakelijk om de race naar de toekomst in te zetten.

Maar in hoeverre kunnen we nog spreken van een utopia in het geval van Khan Shatyr? In hoeverre symboliseert het grote (groteske) bouwwerk een vooruitgangsoptimisme? De site van het project wordt begeleid met muziek die zulke sfeer wil oproepen.¹⁶ Maar de premisse van het modernisme is toch fundamenteel anders dan de premisse van onze tijd. Het modernisme floreerde na het ontwaken van de wereld uit de nachtmerrie van de Tweede Wereldoorlog. Khan Shatyr is niet meer filosofisch utopisch opgevat — al wil ze die sfeer wel oproepen — maar lijkt mij eerder een uiting te zijn van een grotesk, spectaculair, imposant kapitalisme. Je zou als tegenargument kunnen inbrengen dat het einde van het Sovjet-tijdperk dezelfde impact heeft voor Kazachstan als het einde van de Tweede Wereldoorlog dat had voor de wereld. Het wordt dan ook begrijpelijk waarom Kazachstan kiest om zijn nieuw economisch elan in de verf te zetten. En inderdaad, als dat waar is, dan is de verschuiving van perspectief er dus één van communisme naar kapitalisme. En het is dan ook volkomen begrijpelijk waarom Kazachstan zich inlaat met deze megalomane projecten. En toch. Waar zijn dan de woningen voor arbeiders, huisvrouwen, alleenstaanden, kleine en grote gezinnen? Zoals ik reeds aanhaalde zijn de faciliteiten die de stad

omringen niet echt voor Jan Modaal. Le Corbusier had nog een utopische visie op stadsontwikkeling¹⁷ maar in die visie was wel degelijk de ‘kleine mens’ meegerekend. De ‘modulor’, het systeem waarbij het minimaal aantal oppervlakte werd berekend voor een mens om waarlijk gelukkig te zijn is daar zo’n voorbeeld van.

Maar laat ons eens verder stil staan bij de vraag in hoeverre zulk bouwwerk therapeutisch kan werken. De architectuur van Le Corbusier (en vele anderen) heeft in een bepaald opzicht zeer therapeutisch gewerkt, maar anderzijds heeft ze ook haar eigen demonen gecreeërd. De gebouwen van het modernisme hebben een nieuw elan kunnen geven aan een Europa dat in puin lag. Maar tegelijkertijd bleven de sedimenten van het verleden bestaan en het spook van de geschiedenis verdween niet van het toneel. Integendeel, de oude huizen waren ofwel klaar om gesloopt te worden, of om definitief tot de geschiedenis te worden veroordeeld. Maar die oude huizen, van een verleden dat liever werd vergeten, bleven bestaan. En hun aanwezigheid werd een object van fascinatie. Een fascinatie gericht op een verloren verleden. Deze huizen waren de stille getuigen van het verleden. Ze begonnen te functioneren als relikwieën, als plaatsen waar herinneringen aan een andere tijd in werden opgebaard. Niet alleen voor diegenen die deze huizen ooit nog bewoond hadden maar ook voor diegenen die hun ruimte nooit hadden gekend.

Opvattingen tegen die nieuwe tendens van het modernistisch huis (en bij uitbreiding het modernisme) maken dan ook opgang op datzelfde ogenblik. Getuige daarvan is de franse filosoof Bachelard met zijn boek ‘La Terre

et les rêveries du repos’¹⁸ uit 1947. Daarin onderzoekt hij het begrip materiële verbeelding. Hij is bezorgd om wat hij noemt de tegenmaterialiteit. Een tegenmaterialiteit die we kunnen terugvinden in onze dromen van rust, intimiteit, innerlijkheid. In het centrum van zijn zoektocht naar die beelden van rust — met onder andere het huis, de grot, de maag — ligt steeds hetzelfde thema aan de basis: dat van de terugkeer naar de moeder. Het onderbewuste met zijn dromen doet ons steeds weer opnieuw herinneren aan die plaats van geboorte. Het is het ideale huis, het droomhuis. Het huis als metafoor voor het dromerige, het ongrijpbare. En het is niet omdat dit huis maar een constructie is van de geest dat we het moeten verwaarlozen als iets onbenulligs. Integendeel zegt Bachelard, we moeten er zorg voor dragen. En net hier ligt zijn kritiek op het modernisme. Want wie wil er nog dromen in die geometrische kubus, zo vraagt hij zich af? Bachelard’s afwijzing van het modernisme is niet gefundeerd in de romantiek van Rousseau zoals men zou kunnen vermoeden. Eerder is het zo dat ze past in een denktraditie die vooral in de jaren ‘30 van de vorige eeuw opgang kende bij vele denkers, met name die van een steeds groeiende kritiek op de vooruitgang. Adorno, Heidegger (met de triomf van de techniek), Horkheimer en Sedlmayr (verlies van het centrum) zagen net als Bachelard het modernistisch huis als een onleefbare, onbewoonbare constructie. En niet enkel het huis, maar bij uitbreiding, ook de stad. Vanaf de opkomst van de steden betekent verschijning: opstelling, tentoonstelling, duurzame openbaring. In Heidegger’s woorden: stedenbouw is een vorm van ‘ontberging’.¹⁹ Een onbewoonbare constructie, die in retrospect, inderdaad ook onleefbaar bleek te zijn.

Denk maar aan megaprojecten zoals de Bijlmermeer in Nederland.²⁰ Een gigantisch project met haar honingraat wooncomplexen en hoogbouw. Twintig jaar later, in 2003 is men begonnen met de afbraak van sommige van de hoogbouwcomplexen omdat ze het beoogde maatschappelijke doel niet konden inlossen. Elke relatie met de bewoners is weggeschraapt en het individu dat een onafhankelijk bestaan wil leiden is in de vuilbak gegooid. Bachelard vreesde dat de mens zou veroordeeld worden tot een nomadisch primitivisme waar hij continu op zoek is naar zijn huis. Het huis was niet langer een thuis volgens vele critici. Een opvatting die trouwens nog steeds veel bijval krijgt in het postmodernisme. (Ook de gedachte van alles staat op losse schroeven, alles is ontnomen van haar vaste grond is kenmerkend hierbij. Net zoals het huis.) De vele pogingen van het postmodernisme om een zweem van dat oorspronkelijke thuis-gevoel terug op te roepen zijn tot nu toe mislukt. Meer zelfs, ze hebben ervoor gezorgd dat het nieuwe huis nog meer geplaagd wordt dan haar modernistische voorganger. Reden hiervoor is haar valse authenticiteit (bijvoorbeeld de gasopenhaard). Maar de postmodernistische visie heeft geen nieuwe vaste grond kunnen geven aan het huis. En het bevestigt daardoor nog harder datgene waar elke nostalgische visie vanuit vertrekt, namelijk dat het beeld heeft getriomfeerd over de inhoud. En is het inderdaad niet zo dat in onze huidige tijd de droom van het veilige landen na de vloed is opgegeven? De vloed is nu het land. Wanneer er alleen nog maar absolute huizen zijn, elk met hun eigen koers, is de terugkeer naar datgene wat ooit land heette onmogelijk geworden.²¹

> 1.2 CAN I HAVE SOME ROOM, PLEASE?

Bachelard's visie is dus dat er in de moderniteit geen plaats meer is om te dromen, om oprecht nostalgisch te zijn. En die nostalgie draait niet om een terugkeer naar het droomhuis, maar in de onbepaaldheid van die droom. Een droom is immers per definitie niet te grijpen. Het object van verlangen, dat huis waar we terug naar toe willen bestaat niet in de werkelijkheid maar het bestaat in de verbeelding. En die verbeelding moet 'ruimte' krijgen om te bloeien. Nostalgie is paradoxaal in die zin dat ze haar object van verlangen concreet in de ruimte en de tijd plaatst (vroeger was het allemaal veel beter: 'Ik zou graag geleefd hebben tijdens de Belle Epoque.') terwijl haar reden van bestaan nu net die ongrijpbaarheid van de droom is. Van de zoektocht naar 'iets' beters. Maar die zoektocht kan maar van start gaan daar waar we 'ruimte' hebben/ krijgen om te dromen. De vraag blijft dus geldig of het project in Kazachstan ons zulke 'ruimte' kan bieden.

HOOFDSTUK TWEE: HET VERDWIJNEN TUSSEN HET BINNEN EN HET BUITEN

> 2.1 HET GLAZEN PARADIJS

‘Hoezeer voorwerpen en gebouwen ook in staat mogen zijn zich uit te drukken, waar ze het over hebben komt niet zo vaak ter sprake.’

ALAIN DE BOTTON *De architectuur van het geluk*

‘Het spook is zo vreemd omdat je er kan doorkijken, het is tegelijkertijd transparant en reflexief. Het bestaat niet in de werkelijkheid maar achtervolgt ons elk ogenblik van de dag. Het is als kijken in een zwarte spiegel. Een spiegel die geen reflectie geeft van je eigen beeld maar die toont wat je bent, niets. En het is dat wat ons zo angstig maakt en daarom willen we het angstvallig verborgen houden voor iedereen. Alleen, iedereen weet het.’

PETER SLOTERDIJK *Sferen*

Eerst een kleine anekdote. Vorig jaar ben ik in opdracht van de school een proefvoorstelling van de operastudio in Gent gaan bekijken. Bij het binnenkomen van de zaal stonden alle zangers en zangeressen in een groepje bij elkaar en bekeken het opgekomen publiek minitieuus. Ik deed hetzelfde en bekeek ook hen. Er was een grote verfijnde dame met strak opgestoken haar en een zedige zwarte rok tot over haar knieën. Een kleine man met baard en bril, zwart stug haar, een gebreide trui, veltourse broek en leren schoeisel. Dit alles in bruinachtige tinten. Verder was er nog een lange statige man met guttieve ogen en jeans, fris geschoren en zijn haar proper in de plooi. Een kleiner meisje met krulletjeshaar, grote mond

en kanjers van bruine ogen, met een pantalon en een t-shirt in gestreepte zwarte en grijze lagen. Wat me vooral opviel die avond is dat vanaf het ogenblik ze begonnen te zingen, ik eigenlijk op voorhand al wist welk soort stemklank, ritme en timbre ze zouden hebben. Alleen afgaande op hun uiterlijke kenmerken. Ik weet het, het is niet bon-ton om mensen puur en alleen op hun uiterlijk te gaan catalogeren. In mijn persoonlijke contacten met mensen probeer ik die eerste indrukken dan ook niet halstarrig vast te houden. Toch, achteraf bekeken blijken ze niet steeds onwaar te zijn. De lange statige dame zong zoals ze er fysiek uitzag, correct, technisch uitmuntend, warm maar gespeeld, en bij wijlen een beetje saai. De dame met krulletjes had de mooiste stem, warm, speels en bij wijlen arrogant. Als Antwerpenaar kan dat niet anders dan je bevallen. Volgens mij is het net zo met objecten.²³ Een object, net als een mens, kan ons vanaf het eerste ogenblik dat we het zien vervullen met een hele reeks aan indrukken, gevoelens. Gaande van afschuw tot ontzag, van onaardse schoonheid tot misplaatst misbaksel. Wat vertelt nu een gebouw als Khan Shatyr? Wat wil dit gebouw ons vertellen, waar gaat het over? De keuze van materialen, stijl en afmetingen zeggen veel over de expressieve waarden die het bouwsel (object) wil oproepen. Onze interpretatie van die architecturale details is iets waar we stil bij moeten staan, denk ik. Details, omdat we er al te vaak vanuit gaan dat deze details niet belangrijk zijn. We bekijken het gebouw steeds in zijn geheel maar stellen ons meestal geen vragen bij de keuzes die er worden gemaakt. We gaan er steeds, en al te gemakkelijk maar van uit dat ze ons niets te vertellen hebben. We bekijken ze al te vaak als puur functionele dingen, als gebruiksvoorwerpen. Zo eenvoudig ligt het allemaal niet.

We moeten bewuste lezers worden van onze omgeving, want die omgeving die we construeren is nooit ‘zomaar’, ze wil ons iets vertellen. Meer zelfs ze vertelt ons iets fundamenteels, we moeten er ons alleen van bewust worden. En net zoals op de voorstelling van de operastudio zijn die fundamentele details die we over het hoofd zien veel betekenisvoller dan we denken.

> 2.2 EEN GLOBAAL DETAIL...

Laten we beginnen met de vorm van het gebouw, een tent. Het eerste waar we aan denken als we aan een tent denken is het nomadische karakter ervan. (En is het dit nomadisch primitivisme waar Bachelard voor vreesde?) Een tent dient om mee te nemen als we op reis gaan. Om ons te beschermen tegen de koude en gevaren van buitenaf. Ze dient als een mobiel huisje, te vergelijken met wat de slak op haar rug draagt. Met die tent (haar slakkenhuis) neemt ze haar hele hebben en houden mee op de reis die ze onderneemt. Het dient om zich te verbergen, te wapenen tegen mogelijke gevaren van buitenaf. De tent heeft als voornaamste eigenschap dus beschermen. Daarom is ze per definitie gesloten, geheim. Het afgesloten geheim van Khan Shatyr is blijkbaar het enige wat een hedendaagse samenleving op de drempel van haar hoogconjunctuur als radicale ruimtegedachte kan bedenken. Ze ziet de tent dan als de perfecte afgedichte binnenwereld die als enig mogelijke omgeving voor haar bewoners kan overblijven. Peter Sloterdijk, de Duitse sferenfilosoof, vertaalde dit standpunt reeds eerder als hij over de ark spreekt, de ark die voor bescherming en redding zorgt. Daarmee wordt een heel nieuw project op de wereld gezet: de idee van zelfherberging en zelfomrin-

ging van een groep tegenover een onmogelijk geworden buitenwereld.²⁴ De tent als een soort laatste schuiloord, het sluit hier naadloos bij aan. De tent heeft steeds iets te verbergen, ze moet afsluiten tegen een vijandige buitenwereld.

Maar bij het project in Kazachstan worden de rollen omgedraaid, alles wat zich in het bouwwerk bevindt is zichtbaar geworden, transparant. Als wordt de historische tent binnenstebuiten gedraaid, het gebouw wordt transparant. Wat moeten we hier van denken, wat vertelt de tent ons? Is ze ondanks al haar transparantie niet de grootste ontkenning van haar omgeving? De website van het project wil ons het tegendeel doen geloven. Maar wie zich buiten de tent begeeft zal toch weer aan den lijve moeten ondervinden dat het buiten nog steeds -35 graden is. De tent is in die zin begrepen wel degelijk de grootste ontkenning van haar omgeving. Maar wat vertelt dit nu nog meer? Kan het ons niets bijleren over hoe wij onszelf vandaag de dag bekijken, hoe we onszelf in stand proberen te houden in een wereld die gekenmerkt wordt door flexibiliteit, transparantie, vooruitgang, ecologische moeilijkheden enzovoort, enzovoort? En is de tactiek om het binnen en het buiten te laten samenvallen niet een teken aan de wand? Willen we niet vooral collectief vergeten dat er een reël buiten is? We moeten ons immers niet meer buiten begeven voor bepaalde handelingen, alle (economisch, ontspanning,...) functies herbergt ze. En staan we dan niet dicht bij het gegeven van een vierde dimensie, het verlangen naar een virtuele wereld? Een virtueel zelf? Een wereld ontnomen van haar oorspronkelijke schadelijke eigenschappen?²⁵ Een wereld ontnomen van onszelf? Het is een hypothese

waar we rekening mee moeten houden. Elke poging om een architecturaal utopia te bouwen is steeds mislukt van Brasilia in Brazilië tot La Défense in Parijs. Waarom? Omdat ze allemaal 'unreal' zijn. Ze zijn artificiële steden die worden neergepoot en worden vergeten. Er wordt niet in 'geleefd'. Khan Shatyr is misschien de volgende in de rij.

> 2.3...EN HET OUDE SPOOK VAN DE GESCHIEDSCHRIJVING.

Het is altijd makkelijker om achteruit kijkend uitspraken te doen over hoe de mens keek naar zijn wereld, en dus ook hoe hij die wereld vorm gaf. Moeilijker wordt het wanneer we uitspraken gaan doen over een actueel onderwerp als onze tent. Laat me daarom toe te beginnen met het tweede meest in het oog springende kenmerk van de tent, haar transparantie. Als een glazen feniks rijst ze op uit de vlakte van de Kazachstaanse steppe. En de vraag dringt zich dan op of we ooit nog kunnen verlost worden van onze fascinatie voor transparantie. Om die transparantie te bespreken ben ik vertrokken bij de kritisch lezing van het onderwerp bij Anthony Vidler en zijn boek 'The Architectural uncanny'.²⁶

In de hedendaagse bouwvlijt zien we steeds meer en meer grote glazen structuren oprijzen. Van de Brusselse Europawijk²⁷, tot en met de glazen steden als Tokio en Dubai. We bouwen de wereld vol met deze glazen steden die ernaar lijken te streven om 'niet gezien' te worden. Het verlangen naar transparantie is nochtans niet nieuw te noemen. Het bestond al in de vroegdagen van het modernisme en zelfs daarvoor was het al een object

van fascinatie. Denk maar aan het Crystal Palace²⁸ van Lord Paxton uit 1851. Ook latere architecten en vroege modernisten hebben zich laten inspireren door dit verlangen naar transparantie. Een voorbeeld daarvan is Bruno Taut's Glass Pavilion²⁹ uit 1914. Het verlangen naar transparantie werd tijdens het modernisme een ware fetisj voor velen. Het modernisme heeft dan ook lange tijd geworsteld met die mythe van transparantie. Het cruciale element van de modernistische architectuur is niet zozeer haar materialen maar de lucht die door het gebouw blaast. De lucht is het bepalende constructieve element (!) in deze architectuur. Het is ook zo dat vele intellectuelen uit die tijd deze luchthuizen hebben bejubeld. Walter Benjamin bijvoorbeeld ziet het als een 'revolutionaire deugd' om in een glazen huis te wonen, een 'moreel exhibitionisme' dat toegejuicht moet worden. Geen geheimen meer, alles moet openlijk gebeuren en transparant. For the world to see that there are no more secrets! Een logische stellingname als men uit een verleden komt dat gekenmerkt werd door donkere interieurs en een hypocriete burgerlijke moraal. Met deze nieuwe opvattingen in de samenleving (vertaald in de modernistische architectuur) mag het burgerlijke leven in al zijn facetten getoond worden. Het open, glazen huis wordt dan een uitdrukking van een open ziel. Het universele karakter van het modernisme, dat gebaseerd was op de mythe van een universeel subject, kwam al snel onder vuur te liggen. Transparantie bleek een illusie, een mythe.³⁰ Want geen enkel object of subject is transparant, er kan maar transparantie bestaan bij de gratie van haar tegengestelde, opaciteit. Er is steeds wat stof (materie) nodig om een object te kunnen ontwaren van andere objecten. Stel je eens voor dat er op de markt een ultieme

transparante plakband wordt aangeboden. Als die extreem transparant zou zijn zou je hem niet meer kunnen zien liggen! Het begrip opaciteit, of ondoorzichtigheid, werd een cruciaal element in het postmodernistisch denken. Het betekende dat de postmodernistische hunker naar de wortels, naar de traditie, naar een eigen specifiek gebonden 'taal' opnieuw werd gezien als een zoektocht naar een eigen veilige plek. Transparantie was daar zeker niet meer het modewoord, opaciteit wél.

De mythe van transparantie werd sedert de jaren 1950 — en in de jaren 1970 bereikte dit zijn hoogtepunt — bekritiseerd door Rowe en Slutzky in hun boek 'Transparency, Literal and Phenomenal'.³¹ Zij herevalueerden de geschiedenis van het begrip transparantie erin. Hun interpretaties van de term leidde ertoe dat opaciteit het nieuwe modewoord werd in de zoektocht naar een nieuwe thuis. De kitsch-imitaties in de postmoderne architectuur waren daar een logisch gevolg van. Immers, als men de mythe van transparantie opgeeft en vervangt door een historisch eclectisme dat geen grond kent kom je terecht in de hel van de kitsch. Een voorbeeld daarvan is het Astrid Plaza hotel³² te Antwerpen of de meer bekende Humana Building³³ van Michael Graves. Een combinatie van oude historische elementen en nieuwe materialen in een pseudo modernistisch jasje. Maar zeker geen transparantie meer zoals we die voorheen zagen.

In de jaren '90 heeft er zich weer een verschuiving in perspectief voorgedaan. Transparantie was weer toegelaten, en meer zelfs, het werd een soort transparantie die extreem ver ging. Deze vorm van transparantie is gebaseerd op het zogenaamde 'goede modernisme'. Dit 'goede

modernisme' (Vidler) heeft als premisse: verdwijnen. Elke relatie van een nieuw bouwwerk (monument) in een historisch kader moet als het ware verdwijnen. Het historisch erfgoed staat voorop en het nieuwe bouwsel moet letterlijk transparant zijn, in haar historische omgeving opgaan. We zouden dus zelfs kunnen zeggen dat er 'niets' meer gebouwd wordt op dat ogenblik. (Denk ook maar eens aan het principe van 'morfing' uit de film. Waar bijvoorbeeld het ene gezicht naadloos overgaat in een ander gezicht met behulp van computersimulatie. De vraag naar een vaste, duidelijke identiteit komt hier ook ter sprake.) Dit soort denken werd een leidend principe in de 'goede' moderne architectuur zoals we die bijvoorbeeld zien opduiken in de grootse projecten in Parijs. Projecten die we allemaal kennen zoals de Bibliothèque Nationale³⁴ en Mitterand's project, de piramide voor het Louvre. Pei's beroemde piramide is daarbij het startpunt geweest van een heel nieuwe invalshoek voor architectuur.³⁵ Het verdwijnen van een nieuw gebouw in relatie tot haar historisch kader werd verheven tot een principe in de hedendaagse architectuur. Daarmee kwam een breuk tot stand tussen een (slecht) regressief postmodernisme en een progressief modernisme. Iets waar de architecten van de franse grand projets zich graag mee identificeerden.

Die link tussen transparantie en moderniteit is goed te begrijpen. Er werd afstand genomen van het valse karakter van het postmodernisme en gekozen om opnieuw aansluiting te vinden bij de tijdsgeest. Maar het bleek moeilijker te liggen dan dat. Want het verschil tussen een 'goede' transparantie en een 'slechte' is in de praktijk moeilijk te maken. Pei's piramide is toch ook maar een

glazen constructie en ze is daardoor niet meer of minder transparant dan haar voorgangers. Letterlijk genomen, is transparantie dus moeilijk vol te houden. Transparantie krijgt dan al snel de neiging om om te slaan in haar tegengestelde: obscuriteit en reflexiviteit. Hernemen we weer even het voorbeeld van de Bibliothèque Nationale in Parijs. In het geval van de bibliotheek werd pijnlijk duidelijk dat transparantie niet zo eenvoudig in de praktijk te bekomen is. De transparantie die men wilde bekomen moest al gauw ‘gefaked’ worden door afscheidingen te plaatsen tussen het glas en de boekenkasten. Het idee van boeken als symbolen die een blik op de wereld werpen werd van de baan geveegd aangezien ze allemaal aan het vergelen waren van het zonlicht! Een andere oplossing bleek het aanvaarden van het reflectievermogen van het materiaal. Het gebouw als een spiegel op de samenleving zélf. Dichter bij huis kennen we het Belgacom gebouw³⁶ dat transparant lijkt maar dat zeker niet is door de blinderingen die zijn aangebracht aan de binnenkant. Een voorbeeld van spiegelgebouw is de bank ING³⁷ te Antwerpen, gelegen aan de binnensingel van de stad. Dit is letterlijk reflexief, ze biedt een reflexie van haar omgeving. Maar ook hier geldt dat beide vormen van architectuur niet écht kunnen beantwoorden aan de voorwaarden voor transparantie.

Vidler stelt zich de vraag waarom er dan toch nog resoluut gekozen wordt voor zoveel transparantie. Bestaat er zoiets als een vrees voor het monumentale gebouw? Of is de monumentaliteit onmogelijk geworden met de nieuwe materialen die het modernisme introduceerde? (Giedion) Het moeten ‘verdwijnen’ van deze nieuwe monumentale gebouwen zegt misschien meer iets over de

identiteit van architectuur. De architectuur die zichzelf vaak heeft omschreven als iets dat een ‘identiteit’ verschaft aan een stad of streek. De stad die dankzij architecturale ingrepen haar identiteit verkrijgt. Een premisse waar het modernisme zot van was. Het modernisme had als uitgangspunt de nieuwe, moderne mens te voorzien van een architectuur die daar passend bij was. Met de hedendaagse doorkijk-gebouwen is eigenlijk aangetoond dat de mythe van transparantie in het modernisme, en later die van het postmodernisme, een fictie blijkt te zijn.

Deze gebouwen zijn ficties, niet in de zin dat ze niet gebouwd worden maar ze willen steeds verdwijnen, in de achtergrond opgaan. En waarin verschillen deze gebouwen met onze glazen tent? De paradox van transparantie die daaruit is ontstaan is interessant om eens van naderbij te bekijken. Transparantie werd geïntroduceerd in de modernistische architectuur vanuit een geloof om er een nieuwe identiteit mee te kunnen opbouwen. Deze identiteit was geïnspireerd op het geloof in de nieuwe, moderne mens. Nu blijkt dat ze deze transparantie praktisch niet kan hardmaken. En we moeten ons afvragen of we misschien niet in zeer conservatieve tijden leven. Een tijd waarin we glazen ‘niet-gebouwen’ bouwen in de hoop om ons historisch erfgoed ten koste van alles te bewaren.

De transparantie van onze tent is daarom eerder een smakeloze uitdrukking van het postmodernistische denken. Veel glas, veel gedoe, maar in wezen wil ze opvallen door haar non-structuur. Ze wil enerzijds verdwijnen en anderzijds een vals ‘thuisgevoel creëren’. Ze moet een staatsidentiteit belichamen, een staatsidentiteit die een

technologische moderniteit uitstraalt. Dat ze daarbij de voorwaarden die verbonden zijn aan het gegeven van transparantie (ook) niet zal kunnen inlossen is blijkbaar niet van belang. De glazen koepel begeeft zich dus eerder rond het gegeven van de staat dan rond het gegeven van een nieuw 'subject'. En ze is opgevat als een uitdrukking van die 'moderne' technologische staat. Maar nu niet meer als een uitdrukking van het geloof in een nieuw 'subject' waar het modernisme nog van droomde. Het is, tot op de spits gedreven, een uitdrukking van de overmacht van de staat op het individu, een soort hedendaagse 'brood en spelen' tactiek. De functies van de tent verraden dit, het golfterrein, cinemazalen, restaurants en café's, zwembaden, een park, een riviertje, enzovoort enzovoort. Het gebouw staat dus op het eerste zicht in het teken van een nieuw 'subject', maar bij een tweede blik is het 'gewoon' een spektakulaire uiting van de staatsidentiteit.³⁸

En niet alleen Khan Shatyr zal daar een resultaat van zijn. Reeds nu staan in de hoofdstad vele gebouwen die rechtstreeks deze staatsidentiteit moeten accentueren. Denken we maar aan het Palace of Peace and Reconciliation, het Kazachstaanse Ministerie van Communicatie en Binnenlandse Zaken.³⁹ En het is en blijft mij een raadsel waarom een gerenomeerd architect als Norman Foster zich gewillig inschakelt in die logica. Maar het belangrijkste dat we moeten onthouden uit deze 'grandioze bouwsels en façades' is dat een land dat een onduidelijke identiteit heeft er alles aan zal doen om er één te creëren.⁴⁰ Zodoende valt het ten prooi aan excessen die alles behalve getuigen van goede smaak of visie op de samenleving.

Nu begint zich een complexer standpunt te vormen. Dit derde standpunt erkent de ideologische en technologische erfenis van het modernisme. Het is een uitbreiding van het complex gegeven van transparantie. Een opvatting die erkent dat het subject (de mens) van de moderniteit inderdaad is gedestabiliseerd. In de architectuur vertaalt dit standpunt zich bijvoorbeeld in het laten zien van de verschillende lagen, functies die het gebouw heeft. De interne organisatie van het gebouw is tentoongesteld, zichtbaar. Door deze inkepingen, uitsnijdingen en vormenspel aan de buitenkant van het gebouw verandert de transparantie in haar tegengestelde. De transparantie is niet langer opgevat als leeg maar ditmaal als vol. Denk maar aan het verschil tussen de termen transparantie en translucide.⁴¹

Iets dat we transparant noemen betekent dat het alle licht doorlaat, in zich opneemt. Maar wanneer we iets translucide noemen bedoelen we iets gans anders. We zien dan niet zomaar doorheen het object. Het licht, en onze blik zien nu de volheid van een object of de structuren die ze verbergt. Denk bijvoorbeeld aan het verschil tussen een glazen deur en een gezandstraalde deur. De glazen deur is transparant, je kan erdoorheen kijken zonder dat je blik wordt misleid. Maar de gezandstraalde deur laat zien dat ze iets verbergt, dat er een kamer achter haar ligt met bijvoorbeeld een trap die we vaag kunnen zien, of mensen die passeren. De transparantie van de glazen deur is dus wezenlijk verschillend met die van de gezandstraalde deur. Die tweede deur is duister, obscuur. Deze vorm van transparantie verbindt zich op die manier met haar schijnbaar tegengestelde, ze wordt reflexief in die zin dat ze ons doet afvragen: 'Wat bevindt zich achter die deur?'

Zo functioneert ook deze nieuwe vorm van architectuur. Ze verliest zichzelf dus niet meer in haar eigen ruimte, in haar eigen beeld (l'espace indicible⁴²) of reflectie, maar staat vanaf dat ogenblik in relatie tot de wereld om haar heen.

Bij uitbreiding kunnen we zeggen dat het subject zich dus niet langer kan verliezen in zijn eigen spiegelbeeld, in zijn eigen reflectie. Daarom dat deze vorm van architectuur (beleving) veel interessanter is dan haar modernistische en post-modernistische varianten. Want de identiteit van de architectuur is er nu op gericht om niet direct alles prijs te geven, maar erkent de mist, het mysterieuze, het bevreemdende dat architectuur kan hebben. Het is tevens op dat ogenblik, tussen kennis en blokage, tussen wat we weten en wat we zien dat we moeten erkennen dat architectuur, net als wij, een tweedimensioneel simulacrum van onze eigen innerlijke ruimte is. Het is een architectuur die ons af-en-toe een doorkijk gunt op haar innerlijke structuur maar tegelijkertijd niet al haar geheimen prijsgeeft. Een voorbeeld hiervan is Rem Koolhaas' bibliotheekgebouw te Seattle. Transparant, monumentaal, reflexief maar vol van leven, zou je kunnen zeggen.

Een ander voorbeeld dat hier ook van toepassing is, is het paviljoen dat Toyo Ito bouwde naar aanleiding van Brugge Culturele hoofdstad van Europa. Het paviljoen is opgebouwd uit een honingraat-structuur en wordt structureel gedragen door de grillige vormen die erop aangebracht zijn. Zonder deze overlappingsen zou de structuur uiteen vallen. Als we er als wandelaar doorlopen zien we af en toe de wereld verschijnen. En het is dus

ook hier dat het ogenblik tussen kennis en blokage ons doet nadenken over de rol van, architectuur en de link met ons eigen biologisch innerlijke.⁴³

> 2.4 WAAR GEBOUWEN OVER VERTELLEN...

Dit volwassen worden van de architectuur (en haar bevreemdende effecten) kunnen we ook Lacaniaans interpreteren. De bevreemdende indruk die architectuur ons daarbij kan geven is gelijkaardig aan de geheimzinnige effecten die verbonden zijn aan alle vormen van spiegeling. Lacan's notie van het spiegelstadium is hierbij cruciaal. Vanaf het ogenblik dat het Ik zichzelf begint te zien in de context van een wereld die buiten hem staat, krijgt het zijn sociale Ik. Het kind dat voor de spiegel staat en plots tot het besef komt dat hij 'meer' is dan enkel zijn spiegelbeeld is ook het ogenblik dat het kind zich zal gaan onsceneren in een sociale context. Zijn spiegelbeeld dat eerst zo bekend leek wordt plots vreemd. Wat bekend leek is plots onbekend, vreemd geworden. Het is hetzelfde gevoel dat Freud beschreef toen hij in een treincoupé zat en er plots een vreemd heerschap zijn coupé betrad. Freud sprong recht om deze ongewenste en brutale indringer de deur te wijzen tot hij plots zag dat het zijn eigen spiegelbeeld was. Hetzelfde heb ik eens meegemaakt toen ik enkele nachten wakker ben gebleven om een opdracht af te werken voor school. Na 36 uur zonder slaap zag ik dan precies iemand aan het raam staan bij mijn kot. Je schrikt op, en dan plotseling besef je dat het gewoon je eigen reflectie is in het raam. Het bekende wordt plots onbekend en het is de nabijheid ervan dat ons zo angstig maakt. Met andere woorden, het is dat ogenblik waar het binnen en het buiten gescheiden lij-

ken te zijn, maar waar in werkelijkheid het binnen en het buiten één zijn. De spiegel is ook zoets. Het beeld erin lijkt perfect realistisch maar het beeld mist één cruciale eigenschap, diepte. Op die manier is ons spiegelbeeld steeds bekend en tegelijkertijd bevreemdend. We zoeken daarom steeds naar vormen van erkenning, bevestiging. We verlangen ernaar om ‘volledig gezien’ te worden. Alleen de Ander kan ons echt zien, we zijn daar zelf nooit toe in staat. Dat idee is wat ons onrustig maakt. We hebben geen eigen gezicht, we ver-krijgen het door de blik van Ander die naar ons kijkt. ‘Je est un autre’, zei Lacan.

In die zin is het ook begrijpelijk dat hedendaagse architectuur ons onrustig maakt. Ze weigert om puur spiegel te zijn en poogt om een innerlijke representatie en uiterlijke reflectie te zijn. Een mooi voorbeeld hiervan is Toyo Ito’s Tod’s Omote Sando Building te Tokio.⁴⁴ Een gebouw dat, monumentaal en stevig is ‘als ware het een boom’ weerspiegelt misschien wel het best de toestand van de hedendaagse mens. Grillig en op het punt om zichzelf te verliezen in een wereld die geen verschil meer kan maken tussen een binnen en een buiten. Met zijn scheve raamkozijnen en grillige patronen lijkt het alsof we ons in de maag van een organisch wezen bevinden. De structuur van het gebouw is zeer eenvoudig. Elke verdieping lijkt te zweven — dit komt mede door het feit dat de ramen tot op het vloerniveau komen — en dit geeft een vreemd gevoel. Het lijkt alsof het gebouw elk ogenblik als een kaartenhuisje ineen kan klappen. Het gebouw heeft dus enerzijds een esthetische monumentaliteit en anderzijds is het fragiel, breekbaar. Klaar om ineen te storten. Dit is een essentieel verschil met de transparantie uit het modernisme. De transparantie van

het modernisme moest reflexief, stevig en monumentaal zijn, in het postmodernisme was er het spel van simultaneïteit en verleiding.

Deze twee opvattingen verschillen wezenlijk met de transparantie in de hedendaagse architectuur waar de architect ons niet toelaat om te stoppen bij het oppervlak maar ook niet om het te penetreren. We blijven als het ware achter in een staat van continue angst, bevreemding. Net zoals de gezandstraalde deur die maar af en toe, als ze opengaat, ons de realiteit laat zien die ze verbergt. Deze toestand, waar de hedendaagse architectuur ons toe verplicht, is niet het spiegelstadium zelf maar de voltooiing ervan. Het is het ogenblik dat het subject wordt veroordeeld om te kijken naar de sociale wereld om hem heen, en niet langer alleen maar te zitten kijken naar zichzelf. Het is het ogenblik dat de ‘enkelvoudige’ reflectie wordt verlaten en vervangen wordt door een sociale reflectie. We beseffen dat we niet alleen zijn, dat we steeds in relatie staan tot anderen. Met dit besef gaan we onszelf ensceneren in de sociale realiteit. Het tweedimensionale beeld in de spiegel wordt verlaten voor een complexer standpunt, dat van de drie-dimensionele ruimte van subjectiviteit. Hierbij wordt het veld van de spiegel verlaten voor de ruimte van het theater. We begeven ons in de sociale wereld en gaan er deel van uit maken. Het theater is daarom altijd een ‘paranoïde ruimte’. Het is deze mise-en-scène die we gebruiken om onszelf een identiteit te verwerven. Zoals ik reeds zei bestaan we maar dankzij de Ander die naar ons kijkt. Het is dus de angst om niet gezien te worden die ons ertoe overhaalt om ons te begeven op het podium van het leven.

Lacan stelt dan ook dat via het bevreemdende (unheimliche/ het beeld van onszelf in de spiegel) we angst kunnen theoretiseren. Angst is steeds iets wat geconstrueerd wordt door onszelf. Het bestaat alleen maar omdat we het nodig hebben. Het moment van bevreemding dat we voelen als we in de spiegel kijken moet opgelost worden. De tactiek die we daarvoor toepassen is de ruimte betreden die ons angstig maakt. In het plotse, direct weer verdwijnende ogenblik dat we als vreemd ervaren is de angst gesitueerd. Het is een toestand van wachten, voorbereiding op wat komen gaat, het is 'een alarmtoestand'. We kunnen het vergelijken met het ogenblik in de tijd vlak vòòr het doek opgaat in het theater dat de angst zich situeert. Dat ogenblik is een 'wachten op' in spanning. We weten dat dat ogenblik komt en anticiperen erop. We verlangen er zelfs naar. Een ander voorbeeld is dat je bijvoorbeeld op msn zit en terzelfdertijd een essay aan het schrijven bent. De ogenblikken dat anderen zich aanmelden op het forum, zijn ogenblikken die je kan verwachten. Maar telkens als het opspringende venstertje op je computerscherm verschijnt met 'X heeft zich aangemeld', schrik je toch. Het is met andere woorden het verschijnen van het gekende (dat wat komen gaat) en niet het onbekende dat het kader vormt waar het fenomeen van angst opduikt. En om dat ogenblik van angst te blijven hebben mag het binnen en het buiten niet in elkaar opgaan. De scheiding tussen beiden is nodig om te voelen dat we leven.

> 2.5 ...IS DE FUNDAMENTELE KLOOF

Het gaat dus in de moderne architectuur niet meer over een uiterlijk vreemde schijn maar over ons eigen, nu transparant, biologisch innerlijke. De paranoïde ruimte (we worden belaagd) wordt zo een paniek ruimte (continu willen we ons verstoppen voor de gevaren van buitenaf), waar alle grenzen, lijnen vaag zijn geworden en we het verschil niet meer kunnen ontwaren tussen het binnen en het buiten. Enerzijds op een letterlijk niveau begrepen is de Kazachstaanse tent een teveel aan 'buiten', (uiterlijk vertoon) en een tekort aan 'binnen' (inhoudelijk). De premisse van elke nostalgie, dat het beeld getrimmeerd heeft over de inhoud, is hier gewoonweg waar. Het wordt tijd dat we dat gaan beseffen. Door haar uiterlijkheid laat ze zich exhibitionistisch bekijken en vergeet daarbij dat het 'af-en-toe' oplichten van de werkelijkheid veel interessanter is dan het continu zichzelf tentoonstellen. We hebben het opgaan van het gordijn nodig om te kunnen genieten van wat komen gaat. Dat ogenblik van in spanning afwachten is wat ons fascineert, intrigeert, ons doet verlangen en vrezen. Ons doet voelen dat we leven. En het is niet ondanks de paranoïde ruimte dat we onzelf verliezen maar dankzij de paranoïde ruimte. Het is niet ondanks het spiegelbeeld dat we bevreemd worden maar dankzij het spiegelbeeld. Het helpt ons om te erkennen dat onze identiteit verkregen wordt dankzij de anderen.

Het monumentale werk van Anish Kapoor, 'Cloud Gate'⁴⁵, is daar op zijn manier een mooie illustratie van. Het wordt pas problematisch wanneer deze ruimte paniekrimte wordt. 'Verzegeld voor het reële'.⁴⁶ Het wordt

pas écht gevaarlijk als ze alles in één wordt. Er is dan geen andere plaats meer om naar toe te gaan aangezien die ruimte ons alles geeft. Direct, eenvoudig, ja, zelfs simpel. Het postmoderne atrium — dat onze tent is — waar alles in vervat zit wordt dan een benauwende capsule waar ademen niet langer mogelijk is.

Onze Kazachstaanse tent is in die zin begrepen dus een overdreven sentimenteel, melodramatisch postmodern gebouw dat ‘alles in één lijkt te tonen’. Het is de zoveelste poging om ons te verstikken in een wereld die niet de mijne is, en nooit zal zijn. Het is nogmaals het oppervlakte spel van simultaneïteit en verleiding. En wat kan je meer verwachten van een Engelsman? Ze denken steeds ‘mee te zijn met de tijdsgeest’ (zelfs die mee te bepalen) maar eigenlijk lopen ze altijd twintig jaar achter. Het gebouw is de puurste kitsch omdat het ‘de absolute ontkenning van stront’ is — zoals ik reeds zei in de inleiding. En als we ook nog kijken naar de investeerders van het project, de olie-industrie, kunnen we maar één ding besluiten, dat alleen het wilde kapitalisme tot zulke wangedrochten in staat is. Het is de creatie van een vals bewustzijn, een creatie van een eenvoudige, gelukkige wereld waar iedereen welkom is om binnen te kijken maar niemand nog naar ‘binnen’ kijkt. En buiten? Buiten is er niets meer, meer zelfs er is geen buiten meer. Slavoj Žižek prevelde het al in een van zijn artikels: ‘Welcome to the desert of the Real!’⁴⁷ Welkom in de woestijn van de über-kitsch. Welcome to Khan Shatyr!

> 3.1 'INLAND EMPIRE' OF HET ALLERLAATSTE HOUVAST

David Lynch did it again! In zijn laatste film 'Inland Empire'⁴⁸ heeft Lynch ons weer eens voor een groot raadsel geplaatst. Wat is dit voor iets? Wat moet ik hier in godsnaam van maken? Wat is het toch dat deze cineast ons wil vertellen?

Het is niet de eerste maal dat Lynch ons zijn absurde cinema voorschotelt. Alhoewel, absurd is hier niet echt het gepaste woord. Ik denk dat Lynch vooral teveel Freud heeft gelezen. Hetgeen ook direct de hoofdreden is om zich niet te wagen aan een interpretatie van zijn films. 'Lijkbleke dwergen, knalrode kamers, een dansende braadkip: wie een David Lynchfilm wil ontrafelen, dreigt zich tot bloedens toe achter de oren te krabben.'⁴⁹ Ik denk nochtans dat er wel degelijk een rode draad is te vinden in al de films van David Lynch. Als we de cineast aan het woord laten over zijn eigen oeuvre zijn er een aantal kernbegrippen die steeds terugkomen: ziek, corrupt, rot, angstig, droom, intuïtief, mooi aan de buitenkant, lelijk en ziek binnenin, psychologische kwellingen, outsiders, angsten en verlangens, naïviteit, onschuld, horror, mysterie, seks, kracht, mystiek, sprookje, vuur, nachtmerrie en identiteit en ga zo maar door. Ik zou Lynch's oeuvre toch plaatsen binnen de psychologische cinema, ware het niet dat je Lynch eigenlijk onmogelijk kunt catalogeren. Het verhaal van de film is kort gesteld, het verhaal over een vrouw, actrice, gespeeld door Judy Dench, die een rol in een film krijgt aangeboden. 'Inland Empire' is dus een film over het tot stand komen van een film

als het ware. Een verdubbeling zou je kunnen zeggen van het gegeven film. De vrouw kan een depressie hebben en zich inbeelden dat ze een actrice is in haar eigen levens-film of een aanklacht zijn tegen de consumptie-cultuur van televisie. We weten het gewoon niet. De sfeer is grillig, vuil en onvoorspelbaar, iets dat wordt versterkt door de handcamera die Lynch gebruikte voor deze film. Continu wordt er heen en weer geflasht tussen de bizarre bureaus van de vrouw, de filmstudio waar ze (misschien) werkt, de hoeren van het Poolse Lodz en die van Sunset Strip in Hollywood. Tussendoor krijgen we dan een sitcom te zien waarin reuzekonijnen zwijgzaam voor hilariteit zorgen bij het publiek. Het een bizarre wandeling in het onderbewuste noemen, is het enige wat we met een klein beetje zekerheid kunnen zeggen over de film.

De manier waarop David Lynch ons steeds voor een raadsel plaatst in zijn films is voor velen een reden om ze af te doen als je reinste kwatich. Dit is toch onmogelijke cinema zeggen ze dan. Lynch is dan ook nog een van die regisseurs die kunnen choqueren. Een acht-tal mensen verliet de cinemazaal op de avond dat ik de film ben gaan zien. En het is inderdaad de vraag of de cinema van Lynch misschien het einde van de cinema als artistieke vorm heeft ingeluid. Ik bedoel hiermee een bepaalde vorm van cinema waar het narratieve, realistische aspect definitief aan het verdwijnen is. Je kan er immers niet onderuit dat de vormexperimenten die Lynch op het publiek loslaat vrij extreem te noemen zijn. Vooral films als *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) en *Inland Empire* (2006) zijn minstens bizar te noemen. Ze zijn allemaal mysterieus, bevreemdend.

Je weet nooit aan wat je je moet verwachten. En na de voorstelling weet je absoluut niet wat je ervan moet denken. Wat in godsnaam zijn de drijfveren van Lynch om zulke cinema op een publiek af te vuren, en welke zijn de drijfveren om toch nog te gaan kijken naar zijn films? Hij maakt het ons bijna onmogelijk zijn cinema te begrijpen. En is het niet net het ogenblik dat een bepaalde artistieke vorm als 'onmogelijk' wordt beschouwd dat er zich een verandering in tijdsgeest voordoet? Als we dit voor waar aannemen, leven we in wel heel interessante tijden. Een tijd waarin we geloven dat alles mogelijk is, en dus niets nog 'onmogelijk' is. Een tijdperk op de grens van een nieuwe revolutie waarvan we de reikwijdte (nog) niet kunnen inschatten.

> 3.2 ONMOGELIJKHEID VAN EEN CINEMA?

In de literatuur heeft Slavoj Žižek zich reeds gebogen over het 'onmogelijk worden' van een artistieke vorm.⁵⁰ Hij meent dit vast te stellen met het verdwijnen in de jaren '20 van de traditioneel psychologisch realistische roman. In de plaats daarvan werd de norm in de literatuur de moderne roman, niet dat er geen traditionele romans meer geschreven konden worden maar de traditionele roman werd steeds door de moderne 'bemiddeld'. Deze accentverschuiving ging ook gepaard met een verschuiving binnen de populaire cultuur. Die van het detectiveverhaal naar de detectiveroman. De detectiveroman werd op zichzelf een 'lezing' van de moderne maatschappij.⁵¹ (cfr. Kracauer) Die verschuiving heeft als basiskenmerk dat het detectiveverhaal werd vervangen door een verhaal van 'logica en deductie'. De verhalen van Sir Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) volgen

nog een vrij klassiek patroon dat gebruik maakt van elementen uit andere genres (de griezelroman zoals ‘The hound of the Baskervilles’⁵²) of zijn een soort langerekt kort verhaal met een lange flashback in de vorm van een avonturenverhaal. Bij Agatha Christie krijgt de detectieveroman veel meer de vorm van een verhaal gebaseerd op ‘logica en deductie’, denk maar aan haar detective Hercule Poirot. Žižek vraagt zich vervolgens af of de opkomst van deze klassieke detectieveroman (Christie) toevallig is te noemen. Hij gaat onderzoeken of er een verband is tussen de moderne roman en de detectieveroman.

Die overeenkomst vindt hij in de onmogelijkheid om op een lineaire, consistente wijze een verhaal te vertellen, om het realistische verloop van de gebeurtenissen weer te geven.⁵³ Een voorbeeld van een roman die dat nog wel doet vinden we in Alain-Fournier’s roman ‘Le Grand Meaulnes’ uit 1909.⁵⁴ Een verhaal over de zwerver Meaulnes die door het landschap trekt van Bourges in Frankrijk. Alain-Fournier zei over dit boek ‘een boek... gebaseerd op de lijnen van mijn eigen gezicht, iets dat fundamenteel en aardig is.’ Dat is het inderdaad geworden, een eenvoudige verhaallijn, zeer mooi geschreven. Zulke patroon is in de hedendaagse roman vrij ‘onmogelijk’ geworden. Alleen al de opbouw van hedendaagse romans laat die ‘niet-structuur’, of beter, gefragmenteerde structuur zien. Denk maar aan ‘Mogelijkheid van een eiland’⁵⁵ van Michelle Houellebecq of David Mitchell’s ‘Cloud Atlas’.⁵⁶ In Houellebecq’s roman zijn alle hoofdstukken gefragmenteerde stukjes uit het leven Daniel 1, Daniël 24 en Daniël 25 die afwisselend achter elkaar geplaatst zijn. De structuur van ‘Cloud Atlas’ is anders op-

gevat, daar lijkt het alsof het boek een klassieke (narratieve) opbouw volgt. Maar het eerste verhaal wordt dan plots halverwege afgebroken. Hetzelfde gebeurt met het tweede, derde, enzovoort. In het midden van het boek heb je dan een afgerond verhaal. Het daaropvolgende hoofdstuk sluit het laatste niet afgewerkte hoofdstuk af. Zo ontplooit het boek zich tot een verhaal waar we de structuur nu makkelijker van begrijpen. In het midden, zo blijkt achteraf, zit het eigenlijke slot vervat.

Deze hedendaagse literatuur doet dus pogingen om te ontsnappen aan haar vorm- en tijdsdimensies. En in de hedendaagse cinema zien we vandaag de dag eenzelfde soort evolutie. Waar we vroeger genoegen namen met een ‘gewoon verhaal’ is er de laatste jaren steeds meer en meer een tendens naar vormexperimenten en experimenten met het tijdsverloop. Hiermee wil ik natuurlijk niet zeggen dat de gewone narratieve cinema is verdwenen, maar ze bevat ook elementen van de meer hedendaagse cinema. De klassieke film, om Žižek te parafrasen, wordt steeds meer en meer ‘bemiddeld’ door de hedendaagse cinema, ze is er reeds in vervat.

Experimenten met tijd en vorm zijn er natuurlijk altijd al geweest. Telkens als er een nieuw medium zich ontwikkelt zien we ze plaatsgrijpen. Dziga Vertov’s ‘Man with the movie camera’ uit 1929 is op alle gebied zo’n experiment uit de filmgeschiedenis te noemen.⁵⁷ Vertov wilde vooral breken met de cliché’s zoals die reeds bestonden in de cinema: ‘for a decisive cleaning up of film-language, for its complete separation from the language of theater and literature.’ Een voorbeeld daarvan zag hij in die andere oer-film van Sergei Eisenstein’s ‘Battleship

Potemkin' uit 1925.⁵⁸ Vertov veroordeelde alle cinema die niet-documentair gericht was, iets waar hij ook veel kritiek voor kreeg. Nochtans bleef de beweging Kino Eye waar hij lid van was, daar resoluut voor ijveren. Uit vrees om geboycot te worden wegens zijn duidelijke standpunten hieromtrent liet hij vòòr de release van de film dan ook een waarschuwing plaatsen in de krant Pravda omtrent zijn bedoelingen. 'This new experimentation work by Kino-Eye is directed towards the creation of an authentically international absolute language of cinema – absolute kinography – on the basis of its complete separation from the language of theatre and literature.' Vertov was één van de pioniers die een eigen beeldtaal — een absolute cinema — wilden ontwikkelen voor dit nieuw medium en het wilde ontwikkelen als een zesde vorm van kunst. De film als expressie van het leven zelf. Deze oer-film onderzoekt de technische mogelijkheden van het nieuwe medium dan ook vrij extreem. Double exposure, fast motion, slow motion, freeze frames, jump cuts, split screens, extreme close-ups, tracking shots, het terugspoelen van beelden, animaties, en een persoonlijke verhaallijn hebben de film tot een icoon gemaakt in de beeldcultuur. Vertov bracht in 'Man with the movie camera' de snel veranderende samenleving in beeld van het Oekraïne in de jaren 1920. Het gejaagde karakter van de beelden wordt daarbij systematisch begeleid met een al even 'pulserende' muzieklijn. (De oorspronkelijke film werd begeleid door piano-muziek en later heeft men met de notities van Vertov er vele bewerkingen van gemaakt. De beste, volgens mij, is de bewerking van Jason Swinscoe met 'The Cinematic Orchestra'.⁵⁹)

De ontvangst van de film in de zalen was zeer controversieel. Er waren mensen die wild waren van deze nieuwe cinema terwijl anderen hem vermoeiend en niet het alledaagse leven vonden weergeven. Het algemene thema in de film, en wat ons hier interesseert, is dat van de futuristische stad. Een thema dat vooral geïnspireerd was op het Marxistisch gedachtengoed en het geloof in de maakbaarheid van mens en maatschappij. Vooral de industrialisatie en het harde werken van het proletariaat worden daarbij extra in de verf gezet. Je zou dus kunnen stellen dat het globale idee van de film, de maakbare samenleving, gelijkenissen vertoont met het later genoemde modernisme in de film. Wat ook interessant is, is dat door al die technieken die Vertov toepast er ook geen lineair verhaal meer wordt verteld. De kijker krijgt werkelijk een stormvloed aan beelden te zien die een 'sfeer' weergeven van de tijdgeest. Een documentaire van formaat.

David Lynch's 'Inland Empire' mag dan misschien niet meer dezelfde impact teweeg brengen, toch is ook hier het extreme vormexperiment voor velen moeilijk te verteren. Het grote verschil tussen beide films is dat Vertov gaat werken rond het gegeven van een documentaire en Lynch rond het idee van film als 'entertainment'. Nochtans is de basisgedachte achter beide films: het leven zelf in beeld te brengen.

Lynch benadert dit wel vanuit een gans ander gegeven, namelijk de psyche van de mens. Het accent ligt bij hem dus op het onbewuste aspect van de psyche en niet op de maakbaarheid van een nieuw soort mens. Dat geloof in de nieuwe mens is reeds door vele auteurs in de literatuur en filosofie ontmaskerd als een fictie.

Een voorbeeld daarvan is het boek van Alain Badiou 'Le Siècle'.⁶⁰ Alain Badiou stelt daarin dat de 20^{ste} eeuw een directe ervaring met het Reële nastreefde, en dit in tegenstelling met de 19^{de} eeuwse utopische of wetenschappelijke projecten en idealen. Hij toont aan dat het geweld waartoe het Stalinisme zich bekeerde niet tot doel had een nieuwe mens te creëren. Het diende alleen maar om te maskeren dat die ideologie niet te verwezenlijken was. Ook Vertog zou op het einde van zijn carrière worden ingeschakeld in die Stalinistische propaganda. Het zorgde ervoor dat zijn artistieke kwaliteiten als filmmaker zouden tanen. Een voorbeeld daarvan zijn de films die hij maakte na 1937 met onder andere 'Kazakhstan for the Front!' uit 1942. Het grote verschil tussen Vertov's cinema en die van David Lynch is dat de artistieke vrijheid vandaag de dag nog wel getolereerd wordt maar in die mate dat ze commercieel interessant blijft. Nog een groot verschil is dat deze experimenten in het teken stonden van de nieuwe media en haar mogelijkheden. Vandaag staan ze meer en meer in relatie tot een bepaalde structuur die in films worden gelegd. De cineast kiest voor een bepaald experiment en laat dit los op het scherm. Met andere woorden, de experimenten met tijd en ruimte in de cinema zijn de laatste jaren gepopulariseerd. Dus niet alleen de zware artmovie, documentaire of cultfilm maakt er nog gebruik van, ook in meer populaire films komen ze steeds frequenter voor.

Een passend voorbeeld van zo'n film is 'Babel'⁶¹ van Alejandro Iñárritu uit 2006. Net als bij de eerdere projecten van Iñárritu en Arriaga wordt het verhaal op een gefragmenteerde, achronologische manier gepresenteerd. De film heeft vier afzonderlijke verhaallijnen.

Deze verhalen worden elk op zich chronologisch verteld maar ze vinden niet allemaal gelijktijdig plaats. Uit één verhaallijn zijn telkens één of enkele scènes achter elkaar geplaatst, waarna de volgende verhaallijn, die zich (eerder of later) op een andere plek afspeelt, zich aandient. Zo wordt in de hele film heen en weer geschakeld tussen de verschillende verhaallijnen. Het meest intrigerende aan dit soort vormexperimenten is dat het aan de kijker is om de puzzel in elkaar te zetten. Bij deze film is dat nog vrij eenvoudig. Als kijker worden we geboeid en begripen op het einde van de film zijn structuur. Nochtans is ook deze film een voorbeeld van hoezeer de hedendaagse cinema met de dimensie van tijd worstelt. Ze is niet meer in staat een verhaal op een realistische, lineaire, consistente wijze te vertellen. Of anders, wij als kijkers verlangen dat een film meer is dan een goed verhaal. Een andere vaststelling is dat ook onze dagdagelijkse realiteit meer en meer gefragmenteerd wordt. Alles in stukken gesneden en verkapt, relaties, carrières, tout-court: ons wereldbeeld. Misschien is het dus in de alledaagse realiteit dat de cinema (on/bewust) haar inspiratiebron vindt. Zelfs al zouden we een geheel kunnen construeren, de tijdsgeest waarin we leven laat ons dat niet meer toe.

De moderne roman en de detectiveroman hebben net diezelfde premisse aan hun basis liggen, ze kunnen onmogelijk iets 'gewoon' vertellen. De vraag waarom dit zo is, is eigenlijk eenvoudig op te lossen. Er heeft zich een verandering in de tijdsgeest voorgedaan. We verlangen niet langer naar een 'gewoon verteld verhaal', we willen dat verhalen structuren vertonen die we kunnen ontwarren op het einde. En daarom is het dus logisch dat Lynch's films vaak voor controverser zorgen, er is geen

‘houvast’ meer, als kijker worden we losgelaten op een bizarre wereld die niets lijkt te zeggen. We worden eigenlijk ‘veroordeeld’ om inhoud te geven aan de beeldenvloed die hij ons voorschotelt. Het verhaal is immers zo ijl, zo open voor interpretatie dat we zelf een structuur moeten bepalen. We zijn allemaal detectives geworden die moeten proberen het ‘werkelijke verhaal’ te reconstrueren. Maar hoe kan je bij Lynch een consistent verhaal construeren? De regisseur geeft je zo weinig puzzelstukken om mee te werken. Of toch niet?

> 3.3 IMPLOSIË VAN HET REËLE

Misschien zijn er ook hier weer van die fundamentele details die we gewillig over het hoofd zien. Het is daarom interessant om eerst eens te kijken naar de ruimte van de film en haar geschiedenis. De film met haar eigen architectuur (opbouw) heeft steeds gewerkt als een kweekvijver voor het ontdekken van de wereld. Er zijn genoeg voorbeelden te vinden in de film die erin geslaagd zijn om de toekomst te bouwen in het heden. Films worden om die reden vaak beschouwd als een katalysator voor architecturale ontwikkelingen. Maar waar de film erin slaagde om de architecturale utopieën te bouwen bleek in de praktijk de architectuur daar niet toe in staat. Denk maar aan films als ‘Metropolis’⁶² van Fritz Lang en aanverwanten als ‘Star Wars’, ‘The Fifth Element’, enzovoort enzovoort. Het is om die reden nuttig om eerst die vroege experimenten met de architecturale ruimte van film te onderzoeken. Want de vraag begint zich stilaan te stellen of de architectuur van vandaag geen inhaalbeweging heeft gemaakt ten opzichte van de filmarchitectuur. Sommigen beweren dat we in een stadium terecht zijn

gekomen waar architectuur de imaginaire ruimte van film heeft bijgebeend. Later zal ik dat dan terugkoppelen aan Lynch’s ‘Inland Empire’. Het zal dan duidelijk worden in hoeverre de film symptomatisch kan genoemd worden voor onze hedendaagse realiteit. De hypothese is dat de film haar eindpunt als artistiek medium heeft bereikt, onmogelijk wordt, op het ogenblik dat ze haar eigen reflectie over die samenleving opgeeft. Lynch zelf zei al iets dergelijks: ‘Film is voor dinosauriërs.’⁶³

De imaginaire architectuur die in de eerste films werd geconstrueerd is steeds revolutionair geweest. Maar is ze dat vandaag de dag ook nog? De vraag naar de architecturale rol van films staat daarbij weer hoog op de agenda. De hedendaagse kritiek op het ‘beeld’ en het ‘spektakel’ in architectuur en samenleving is daar een belangrijke uitloper van. De nochtans eenvoudige relatie tussen architectuur en film is steeds moeizaam verlopen. Enerzijds is het duidelijk dat film veel meer mogelijkheden biedt om technieken te creëren die beweging en ruimte-tijd interpretaties toelaten dan bijvoorbeeld meer statische kunsten als de schilderkunst, literatuur en architectuur. In film is alles mogelijk, zoals beweging en het laten instorten van de tijd. Wel werden er vele pogingen gedaan in de andere kunsten om beweging en het ineensstorten van tijd in de ruimte weer te geven. Een voorbeeld (van de velen) is Le Corbusier’s Eglise Saint-Pierre in Firminy.⁶⁴ Ook hier worden pogingen ondernomen om een nieuwe ruimte en tijdsbeleving te construeren.

Anderzijds stelde men in het modernisme dat elk medium zijn eigen terrein bezit. Het had de premisse dat elk medium nog steeds gebonden is aan een bepaald ka-

der waarbinnen het zich kan bewegen. Het medium kan nooit volledig buiten haar eigen kader om functioneren en is gebonden aan zijn eigenschappen. Dat is net wat het onderscheidt van andere kunstvormen. De hedendaagse film is daarom de ideale testcase om deze bewering van het modernisme te onderzoeken, en te zien of ze nog geldig is. Want natuurlijk is film gebonden aan de pellicule waarop ze vastgelegd is en aan het witte doek waar ze op geprojecteerd wordt maar bieden de technologieën van vandaag zoals cyberspace en virtual reality geen nog onbekende uitbreidingsmogelijkheden? En kunnen we die aanstormende mogelijkheden niet al deels zien opduiken in hedendaagse filmproducties? Žižek geeft in het boek 'De politiek van het genot' een duidelijk antwoord op deze vraag. Hij zegt dat deze nieuwe technologieën zeker zullen ontwikkeld worden en dat ze nieuwe manieren zullen bieden om onze zintuigen te verruimen, te overstijgen. In die zin begrepen zijn het allemaal vormen van mishandeling die ons te wachten staan. Als al deze ontwikkelingen tot hun uiterste mogelijkheden zouden worden uitgebuit dan zitten we met de fantasie van het ultieme slachtoffer opgescheept, zo zegt Žižek. We zullen het ideale monster hebben gecreëerd. Iemand die oneindig pijn kan verdragen en nooit zal sterven.

De Japanse hedendaagse cinema van onder andere Takashi Miike is daar zo'n voorbeeld van. Met films als *Audition* uit 2000 en de bloedspuitende 'Ichi The Killer' uit 2001 zit ook hier deze problematiek in vervat.⁶⁵ Het wordt dan een beetje bevreemdend om te zien dat in die Japanse films blijkbaar dezelfde strategie wordt toegepast als die van het Stalinisme. Ook het Stalinisme wendde zich tot extreem geweld om haar ideologie

kracht bij te zetten. Op die manier deed ze 'alsof ze het meende' met haar ideologisch discours. Maar het grote verschil is dat deze geweldadige films ons 'iets willen zeggen'. Ze zijn niet gemaakt om ons te doen geloven in een ideologie, maar integendeel om een ideologie in vraag te stellen. Deze cineast stelt ook de moeilijke relatie van film met de architectuur in vraag zoals blijkt uit een artikel in *Knack*: Tsukamoto's visie is pessimistischer. In de moderne labyrinten van glas en staal zoals Tokyo en de andere miljoenensteden van het dichtbevolkte Japan is de 'fleshness' flinterdun geworden en heeft de mens opgehouden te bestaan. Hoewel hij aanvankelijk kickte op de fetisjistische erotiek van de fusie tussen metaal en vlees, verbreedde Tsukamoto zijn horizon tot de algemene problematiek van de technomaatschappij.⁶⁶

Het lijkt nu alsof we ver verwijderd zijn van de vraag die we onszelf stelde: is de architectuur de filmische architectuur aan het bijbenen? Maar niets is minder waar. De eerste films die experimenteerden met ruimte hadden vooral tot doel de snel veranderende samenleving in beeld te brengen (Vertov). De opkomst van industrialisatie werd aanschouwd als iets 'onnatuurlijks', 'angstaanjagend'. Het leven zelf moest in beeld worden gebracht. Anderzijds is het opvallend dat we in deze vroegdagen van de cinema zien dat er zwaar wordt op zoek gegaan naar een eigen beeldtaal. Zo is het ook vandaag, waar cineasten, vormgevers, computertechniekers, special-effects bedrijven, computergames en ga zo maar door, verenigd lijken te worden in een poging om het ultieme 'gesamtskunstwerk' te produceren. Het ultieme slachtoffer te creëren. En het is bevreemdend om te zien dat die eerste filmruimtes die werden ontwikkeld vaak

ten dienste stonden van het horrorverhaal. Laten we daarom eens terugkijken in het verleden om iets zinvol te kunnen zeggen over 'Inland Empire'. En de vraag die we ons steeds in het achterhoofd moeten houden is: hoe ver kan de filmische ruimte gaan voor ze implodeert? Of anders, hoe ver kan de architecturale filmruimte gaan voor ze implodeert?

> 3.4 BACK TO THE FUTURE

De bevoorrechte relatie van film met architectuur — ze kan experimenteren met de ruimte — is tevens een punt waarop de film veel kritiek te verduren heeft gekregen. Ze heeft de kracht om delirische effecten op het architecturale beeld te werpen. De imaginaire ruimtes, die in vroege films nog letterlijk visueel gemaakt moesten worden, heeft nu plaats gemaakt voor een architectuur die de filmische ruimte overstijgt qua verbeelding. Denk maar eens terug aan de gebouwen van Japanse architect Toyo Ito. (Tod's Omote Sando Building, Sendai Mediatheque, Tower of Winds, enz.⁶⁷) Hij stelt een symbiose voor tussen de natuur en de architectuur, alsof beiden moeiteloos in elkaar kunnen opgaan. Als in een film, een foto, een tweedimensionaal beeld. Nochtans is het zo dat van alle kunsten de architectuur zélf de moeilijkste relatie heeft met film. Film heeft nu eenmaal meer mogelijkheden om te knoeien met tijd-en ruimtedimensies dan architectuur, ze is niet gebonden aan de wetten van moeder natuur. Film zou daarom ook een vertekend beeld geven op wat architectuur nu eigenlijk is door te doen alsof alles mogelijk is. Deze gedachte werd dan ook een punt van kritiek op de film aan het einde van de 19^{de} eeuw toen de eerste vormexperimenten binnen de film

plaatsgrepen. De film heeft zijn eigen terrein waar het zelf een kunstvorm aan het worden is, maar ze weet zich ook beperkt door haar eigenschappen. Een idee dat reeds in het modernisme door Le Corbusier werd verkondigd: 'film is from now on positioning itself on its own terrain...becoming a form of art in and of itself, a kind of genre, just as a painting, sculpture literature, music, and theater are genres'.⁶⁸

De architectuur is dé ruimtelijke kunst bij uitstek. De film is het medium bij uitstek dat zich in de tijd afspeelt. Zowel architectuur heeft bijgedragen aan de film door het bouwen van sets, als dat film dankzij de architectuur zijn eigen vormentaal kon 'ontwikkelen' of anders, bouwen. Er werd gespeeld met licht en donker, schaal en beweging. Beiden hebben elkaar dan ook van in het begin ondersteund en aangevuld.

Architecten bouwden filmsets en filmmakers bepaalde welke imaginaire ruimtes ze nodig hadden. Maar de moderne architectuur was er niet enkel om decors te bouwen, ze bepaalden mee de mise-en-scène. Dit in-scènezetten van de filmische ruimte werd een kweekvijver voor architecturale experimenten. Op die manier werd het duidelijk dat de filmkunst een enorm potentieel bevatte waarbinnen vrij kon worden geëxperimenteerd met ruimte en tijd zonder rekening te moeten houden met praktische beslommingen zoals bijvoorbeeld zwaartekracht. De fusie tussen film en architectuur werd dan ook al snel gezien als een toekomstvisie waar ruimte en tijd in elkaar zouden kunnen opgaan. Een soort zesde kunstvorm (Abel Gance, 1912). Een kunstvorm die erin zou slagen om een vorm in rust én beweging uit te druk-

ken. We kunnen die vormen in beweging en rust ook terugvinden in andere kunstdisciplines zoals bijvoorbeeld de beeldhouwkunst. Een voorbeeld daarvan is bijvoorbeeld Giacometti met zijn 'Walking Man', een beeld dat zowel beweging als rust uitstraalt.⁶⁹

Nu is de dimensie die film eraan toevoegt niet van de minste, want het grote verschil met al deze andere vormen is dat cinema erin slaagt tijd en ruimte in elkaar te laten opgaan, meer nog, tijd wordt nu een echte dimensie van ruimte. Deze combinatie van ruimtelijkheid en tijd zou ertoe leiden dat er een nieuwe soort van architecturale ruimte ontstond, een die alleen nog zou bestaan in ons hoofd. Het zijn de gedachten van Elie Faure die reeds in 1922 de combinatie van deze twee aspecten 'cineplastics' noemde.⁷⁰ En deze kunstvorm, zo zegt hij, zal de wereld in een nieuw stadium van beschaving brengen. Een architecturale beschaving die gekenmerkt zal worden door mobiele industriële constructies en hun stabiele havens. Cinema zal dan fungeren als een soort 'spiritueel ornament' van die machinale beschaving. Een soort hulpstuk bij het creëren van vertrouwen, eenheid en samenhang van de massa. Natuurlijk had hij niet dezelfde voorbeelden als wij vandaag, en was zijn beschrijving puur gericht op de ruimte in film, maar het is opvallend hoe actueel dit allemaal klinkt. Alleen gaat het in ons geval niet meer over de ruimte in de film, maar over de ruimte die de film te buiten gaat. Zulke ruimte is (of misschien beter, de niet-ruimte, non-space), zoals ik reeds zei, de cyberspace, hyperspace of virtuele realiteit.

Volgens sommige critici had deze 'cineplastische' revolutie waar Faure het over had zich reeds ingezet. Een van die eersten die hierover uitspraken deden was de criticus Scheffauer die in 1920 het einde van de slechte film zag en de geboorte van een nieuwe ruimte. Hij zag die evolutie zeer goed in beeld gebracht door de Duitse film 'Das Kabinett des Doktor Caligari' uit 1920.⁷¹ Die ruimte was ontstaan doordat de statische achtergrond waar dorpsfotografen mee werkten en die vaak een geschilderde pilaar of zoiets afbeelden nu tot leven was gekomen. Er was een 'raumgefühl' gecreëerd dat de realiteit zelf zou veranderen zo stelde hij. De architectuur, de ruimte speelt nu een actieve rol in de film. De omgeving is niet langer een statisch aspect maar is nu actief, levend aanwezig in de ervaring. Hij kan de sfeer oproepen van het donkere, gevaarlijke steegje, van het imposante, dreigende gebouw enzovoort enzovoort. De cineast ('scenische architect', Scheffauer) heeft nu de mogelijkheid ontdekt om het universum te domineren. 'In Das Kabinett des Doktor Caligari' wordt dit gedaan door middel van een schuine blik te werpen op de werkelijkheid. Het gevolg daarvan is dat de kijker overdonderd wordt in zijn eigen ruimte, de kijker wordt actief meegezogen in het beeldverhaal en kan er zich niet aan onttrekken. De ruimte die film construeert kan hij nu niet meer afstandelijk, koel bekijken, hij wordt meegezogen in de wereld van het beeld. Het is alsof de film hem letterlijk naar de keel grijpt en zou zeggen: 'Ik heb je in mijn macht en gij zult kijken!'

Er worden in die periode ook nog andere filmische ruimtes gedefinieerd, zo onderscheidt Scheffauer nog de 'flat space', de 'geometrical space' en de 'solid space'.

In het eerste geval gaat het dan om de ruimte die enkel en alleen met wit en donker contrast wordt opgebouwd. Dit geeft aan de filmische ruimte een vlak en duister gevoel. De 'geometrische ruimte' is een ruimte die bepaald wordt door patronen, vierkanten, punten en bollen, van vierkant op vierkant. Een voorbeeld hiervan is Reinmann's Algol uit 1921.⁷² Als laatste is er ook nog de 'solid space'. Deze ruimtes worden bepaald door een organische vormtaal die benaderd wordt vanuit de beeldhouwkunst. ('Der Golem') Zo krijgen deze ruimtes iets van een innerlijke architectuur, een soort grot-achtig gevoel. Alsof we ons als kijker in de maag van een mens bevinden. Façades van huizen en ruimtes krijgen op die manier een gezicht, ze beginnen als het ware te spreken tegen ons. Remember the Tod's Omote Sando Building!

> 3.5 SYMFONIE VAN HET IMAGINAIRE

Laten we met deze kennis over het verleden eens terugkeren naar David Lynch's 'Inland Empire'. De titel alleen al moet ons doen stilstaan bij wat de bedoeling kan zijn van Lynch. 'Inland Empire', of het binnen rijk. Lynch plaatst ons dus direct voor de wereld die hij ons laat zien, die van de psyche. Het wordt nu duidelijk dat Lynch geen gebruik meer zal maken van de architecturale ruimte zoals we die zagen in de begindagen van de cinema. Een grappig detail hierbij is dat in de filmstudio's waar de film wordt opgenomen de set blijkbaar maar bestaat uit één raam en één deur. Voor de rest is er geen set aanwezig. Vreemd.

Het is dus geen letterlijk veroveren meer van de filmische architectuur als een weergeven van een innerlijke wereld. Het beeld dat Lynch ophangt is dat van die innerlijke wereld, daarvoor hoeft men geen ingewikkelde sets te bouwen, of de dingen letterlijk te vervormen. De geestestoestand van de vrouw wordt inhoudelijk weergegeven en niet vormelijk. Met andere woorden, waar men vroeger experimenteerde met de ruimte van de scène om een bepaalde emotie op te roepen is hier de alledaagse realiteit voldoende. Er is genoeg aan eenvoudige beelden die ons omringen om een bepaalde sfeer op te roepen van dat innerlijke. De film is zo bekeken gewoonweg de overwinning van de imaginaire ruimte op de realiteit. Deze ruimte, die volgens Panofsky in zijn essay 'Perspective As Symbolic Form' (1927) nog veroverd moest worden, is bij Lynch veroverd. Of anders gezegd, ook Panofsky was er van overtuigd dat de constructie van al die imaginaire filmsets steeds psychologisch geïnspireerd waren en niet enkel formalistische en decoratieve aspecten moesten dienen. En in 'Inland Empire' past Lynch dit consequent toe. De film is daarmee 'gewoon' een ode aan het imaginaire geworden, een ode aan de film zoals hij is: 'Film is voor dinosauriërs. Mensen worden wel eens boos als ik dat nog maar eens herhaal, maar dat komt gewoon omdat ze zoveel van film houden. Zoals ik. Ik ben dol op film.'⁷³

Het is met andere woorden gedaan met de film zoals we die vandaag de dag nog kennen. Nieuwe technologieën, zoals Lynch ze in deze film ook heeft gebruikt door met een kleine handcamera te werken, zullen de fundamente van film opnieuw een nieuwe dimensie geven. We staan dus wel degelijk aan de vooravond van een revolu-

tie binnen de filmgeschiedenis. Net zoals de moderne roman de klassieke heeft 'bemiddeld' vanaf haar ontstaan, zal ook de klassieke film verdwijnen en 'bemiddeld' worden door de nieuwe technologische evoluties. 'Inland Empire' is in die zin dan ook helemaal geen angstaanjagende film als zou hij ons willen achterlaten als ontheemde wezens, integendeel. Lynch bedoeling is niet om ons schrik aan te jagen maar ons te wijzen op wie we zijn en we dat niet mogen vergeten. Het is misschien de mooiste film die er de afgelopen jaren is gemaakt. Hij ontkent niets van ons als wezens. Met al onze verlangens, wensen, en natuurlijk, ook angsten plaatst hij ons voor onze eigen onmogelijkheid. De onmogelijkheid ooit volledig samen te vallen met ons Zelf. En misschien is dit de reden waarom we Lynch's cinema het einde van een cinematijdperk kunnen noemen. Ze biedt geen antwoorden, hoe hard we ook als detectives op zoek zijn naar de juiste interpretatie, ze laat ons voor wat we zijn. Een mysterie.

De film kan een documentaire zijn als die van Vertov maar dan moet ze wel een persoonlijke, oprechte stelling bevatten. En de nadruk die hij legt op de samenleving als geheel is volledig te begrijpen vanuit het Marxistisch ideeëngoed. Bij Lynch zien we de grote tegenstelling tussen een vrouw en haar eigen wereld. De nadruk ligt dan ook niet meer op het buiten van Vertov of in het reconstrueren van een mise-en-scène zoals we zagen in de vroege films zoals Scheffauer ze besprak. In plaats van straten, pleinen en fabrieken te tonen, trakteert Lynch ons op een 'psychologisch binnen'. Bij Lynch zijn dus al de franjes waartoe de film zich wendt om een bepaald effect op te roepen weggeschrapt. Hij toont ons ruw, grillig en vuil de wereld die de wereld van het imaginaire is.

Hij toont ons de onmogelijkheid van een cinema, een cinema die ten dode is opgeschreven. Een cinema die voor velen te moeilijk is, een teveel aan energie vraagt om te begrijpen. Nochtans vraagt Lynch ons niet om iets te begrijpen van zijn films. Het is in die zin dat Lynch's films symptomatisch zijn voor onze samenleving. Hij confronteert ons met het feit dat we niet meer in staat zijn 'zomaar' te genieten. Misschien is het dan ook gewoon het beste om de film te laten 'gebeuren'. Je erdoor te laten leiden en ervan te genieten, het enige dat je daarvoor moet doen is die knop in je hoofd omdraaien. (Vraag is of we daartoe nog wel in staat zijn.) En is dit niet het schoonste dat de mens kan bereiken in zijn leven, namelijk om de dingen los te laten. En zich te begeven in een toestand van continu genieten van wat hem overkomt? Het probleem met de nieuwe ruimtes die ontwikkeld worden in cyberspace, virtual-reality is dat we ons waarnemingsvermogen niet meer zullen nodig hebben. 'De angst wordt niet opgewekt door virtuele beelden en geluiden te maken die angst uitlokken, maar door direct in te grijpen op het brein waardoor het waarnemingsniveau wordt gepasseerd.'⁷⁴ Žižek legt hier de vinger weer op de wonde van onze tijd. Een tijd waarin alles mogelijk lijkt te zullen zijn dankzij deze non-realiteiten en waar deze tegelijkertijd de positie kunnen gaan innemen van onze eigen onmogelijkheid.⁷⁵ 'We moeten ons blijven voor ogen houden dat de wonde enkel maar kan gedicht worden door de speer die ze heeft veroorzaakt.' Een onmogelijkheid (of de dood) dus. Is het zo begrepen niet héél schoon wat Lynch ons voorstelt aan alternatief? Een groteske ode aan onze eigen onmogelijkheid in een tijdperk waarin we belaagd worden met de mogelijkheid dat

tijd en ruimte definitief kunnen verdwijnen? Of anders, waarin tijd en ruimte definitief vloeiende variabelen kunnen worden?⁷⁶

HOOFDSTUK VIER: STAYING IMPOSSIBLE

> 4.1 EEN VERVAAGDE KRITIEK

'Vervulling is vernietiging.'

HERBERT MARCUSE *De eendimensionale mens*

Een groteske ode aan onze eigen onmogelijkheid in een tijdperk waarin we belaagd worden met de mogelijkheid dat tijd en ruimte definitief kunnen verdwijnen. Wat wil dit nu concreet zeggen? Dat we moeten blijven 'vechten als de beesten' om onze onmogelijkheid niet te verliezen.⁷⁸ Ik heb reeds enkele malen voorbeelden gegeven van het verdwijnen tussen het binnen en het buiten en hoe ik dit praktisch terugvind in de hedendaagse maatschappij. En de vraag dringt zich steeds meer op of we de voorbeelden niet kunnen overstijgen en algehele uitspraken kunnen doen over onze cultuur in het algemeen. De voorbeelden in de hedendaagse beeldcultuur zijn eigenlijk oneindig maar wat vertellen ze ons over het geheel van onze samenleving? Is het daarom niet zinvol om die cultuur eens te bekijken van op een afstand?⁷⁹ Ik heb al meermaals gewezen op de nog ongekende mogelijkheden die technologie ons in de toekomst zal bieden. En de vraag is dus niet of we deze ontwikkelingen moeten toejuichen of moeten proberen tegen te houden. Ik denk dat de geschiedenis reeds vele malen heeft aangetoond dat ze niet tegen te houden zijn. De vraag is wel of we deze ontwikkelingen nog onder controle hebben. Alsook dringt de vraag zich meer en meer op welke ruimten er in de toekomst zullen gebouwd worden en welke impact deze zullen hebben op de mens. Vooral de

voorwaarden verbonden aan deze nieuwe ruimten moeten we nauw in het oog houden. Daarom pleit ik ook op het einde van dit betoog voor een ethiek van de meta-ontwerper. Zij zullen het immers zijn die de wereld van morgen vormgeven.

De ontwikkelingen op het vlak van wetenschap en technologie komen in zulk sneltempo op ons af dat ze ons vaak de tijd ontnemen om er over na te denken, om er stil bij te staan. De kernwoorden die onze hedendaagse samenleving het best uitdrukken zijn bezorgdheid, hybriditeit en fragmentatie. Allemaal termen die nauw verwant zijn met technologisch-wetenschappelijke praktijken van vandaag. De manier waarop we deze praktijken naar onze hand te zetten is van cruciaal belang.⁸⁰ Zo zagen we reeds in de begindagen van de televisie dat er werd gewaarschuwd, ondermeer door Edward R. Murrow (en vele anderen), voor een televisie die enkel en alleen maar vertier zou brengen. ('Good night, and Good Luck.'⁸¹) Een voorspelling die heden ten dage meer en meer wordt onderschreven als waarheid.⁸² Het medium op zich heeft niets 'kwaadaardigs', maar hoe we het medium invullen is onze eigen verantwoordelijkheid. En die verantwoordelijkheid is verpletterend als je ze au-sérieux wil nemen.

Ook de verantwoordelijkheid die kunst draagt in relatie met deze nieuwe ontwikkelingen is belangrijk. De enige mogelijke verhouding tot de kunst in deze rampzalige werkelijkheid is de kunstwerken, naargelang de tijdsomstandigheden het vereisen, onbarmhartig serieus te nemen.⁸³ (Adorno) Ze kan het verschil uitmaken tussen een kritische-blik en een doodse blik. Daarom is het van essentieel belang dat we steeds kritisch blijven staan te-

genover elke nieuwe ontwikkeling. Immers, als we deze tendenzen in onze huidige maatschappij niet meer onder controle hebben dan is het hoog tijd ons de vraag te stellen of onze samenleving als geheel niet onder een geweldige druk gebukt gaat. En het is dus niet door ons afzijdig op te stellen (of radicaal negatief) tegenover deze ontwikkelingen maar integendeel door er continu mee te botsen dat we onszelf vrijwaren voor een gehele ondergang. Want als we deze botsingen niet meer aangaan dan is dat het teken dat onze samenleving volledig totalitair is geworden. Zo is het toch een feit dat wie vandaag de dag zegt dat hij geen computer, gsm, of televisie heeft wordt beschouwd als een vreemde. 'Hij of zij is niet meer mee', zeggen we dan. 'De nu gangbare vormen van sociale controle zijn in een nieuwe zin technologisch.'⁸⁴ Dus als ik zeg dat onze samenleving totalitair is geworden bedoel ik dat ze de tegenstelling tussen het privé-bestaan en het openbare leven, tussen de individuele en de sociale behoeften uitwist.⁸⁵ Alles is openbaar geworden. Of alles wordt toch openbaar, toegankelijk, democratisch, aanvaardbaar gemaakt. En het zijn nu net deze tegenstellingen, deze opposities die we moeten koesteren.⁸⁶

We moeten weigeren om onze wereld als een vlak te zien, als 'puur' scherm. Het gevaar situeert zich niet in dat scherm maar in het verheffen van het scherm tot een oneindig ogenblik van alles-in-één.⁸⁷ Een virtuele realiteit waarin ons waarnemingsvermogen continu en voor altijd wordt gepasseerd. Een wereld ontnomen van haar beeld. Want op zichzelf is de virtuele realiteit een boeiend en interessant gegeven dat ons 'nieuwe manieren van zien' zal brengen, en daarmee ook onze perceptie op de werkelijkheid. Het 'spielraum'⁸⁸, ook wel de

‘elbow-room’ genoemd) wordt hierdoor ontegensprekelijk vergroot, uitgebreid. En net door continu te botsen met dit ‘spielraum’ weten we dat we leven. Maar als de speelruimten alles worden zitten we in een totalitaire samenleving zonder mogelijkheden van kritiek.

> 4.2 HET BELANG VAN KUNST

Het punt waarop de samenleving wel eens zou kunnen breken is wanneer het contrast tussen het aangeboden en het mogelijke, tussen de bevredigde en de onbevredigde behoeften defintief vervaagt.⁸⁹ De vraag die Bachelard ons stelde komt in dat opzicht weer brandend actueel over. Zijn we vandaag de dag niet veroordeeld tot het nomadisch primitivisme waar hij zo voor vreesde? Veroordeeld om te leven in een wereld waar we geen ruimte en tijd meer krijgen om te dromen? Want een samenleving of een cultuur die haar individuen dermate geconditioneerd heeft ‘dat in deze bevredigende goederen ook gedachten, gevoelens en aspiraties begrepen zijn, waarom zouden ze (we) dan zelf willen denken, voelen, dromen?’⁹⁰ Elke ruimte die de cultuur voorziet, van het modernistische huis tot de film en de virtuele realiteit, is in wezen gericht op één zaak. Ons te doen geloven in een nieuwe mythe, die van onbegrensde mogelijkheden. En naarmate we allemaal gaan geloven in die mythe botsen we steeds weer opnieuw op de gevolgen van dat geloof. Dat we ziek worden door deze continue eis van productiviteit en rationaliteit. In die zin is het individu in de hedendaagse maatschappij dus veroordeeld tot een nomadisch primitivisme. Continu ‘bezigt te zijn’, productief, zinvol en niet stil te staan bij de vraag of het dit wel is wat we willen. We komen er zelfs niet meer toe om die vraag

nog maar te stellen. ‘Ik denk dat onze samenleving nooit zo in zichzelf gesloten is geweest als ze vandaag de dag is... Deze fundamentele keuzes worden juist uitgesloten door de hedendaagse keuzevrijheid, ze zijn onzichtbaar geworden in een wereld van oneindige keuzemogelijkheden.’⁹¹ Dat is de paradoxale these van de hedendaagse samenleving: een neurotische vrijheid.

Op fysisch vlak zitten we veilig in de glazen bunkers van onze cultuur maar op psychisch vlak hebben we het zeer moeilijk om te blijven dromen. De berichten over depressies, burn-out, extreem en zinloos geweld, en ga zo maar door is het beste bewijs dat de hedendaagse cultuur een enorm spanningsveld kent. Een spanningsveld dat de vraag doet rijzen hoelang we dit nog kunnen volhouden. De modernistische mythe van rationaliteit, vooruitgang en functionaliteit van de samenleving wordt nog steeds volgehouden. Tegen beter weten in zou je kunnen zeggen.

Het wordt pas echt gevaarlijk als de kunst zich begint in te schakelen in die logica van rationaliteit, functionaliteit en vooruitgang. Het is door de totale ‘inlijving’ van de kunst in de gevestigde orde, via een massale reproductie en etalering dat zij haar subversieve kracht verliest. Het ideaal dat de kunst zolang heeft verdedigd wordt heden ten dage overtroefd door de werkelijkheid waarin ze zich al te slaafs laat meeslepen. Ook de nieuwe technologieën zijn daar een bewijs van. De gevolgen van die nieuwe technologieën, die wij vandaag enkel nog maar theoretisch kunnen inschatten, is op haar beurt een nieuwe poging tot de ‘materialisatie van idealen’.⁹² Maar hier moeten we materialisatie niet fysisch verstaan

als in dingen en objecten maar psychisch. In ons hoofd hebben we alles en de cultuur is er steeds meer en meer op uit om al deze dromen te materialiseren in de virtuele realiteit. Het computerscherm laat nu alleen nog maar primitieve vormen zien van de mogelijkheden van die virtuele realiteit maar ik denk dat de tijd zal aantonen dat haar gevolgen nefast kunnen zijn.⁹³

Voor sommigen zijn die onbegrensde mogelijkheden van de virtuele realiteit een ware obsessie geworden. Ze zijn als het ware 'gefetisjeerd' door de mogelijkheden van de nieuwe technologieën. Ze bekijken dit nieuwe medium als het ultieme 'gesamtskunstwerk'. Een 'plaats' waar dromen en verlangens, behoeften en aspiraties direct en dadelijk ingelost kunnen worden. En ergens is die fascinatie wel te begrijpen. Net door die hybriditeit van onze hedendaagse wereld lijkt het alsof er geen beter alternatief bestaat dan continu te dromen via deze alternatieve realiteit. Maar dit wil niet zeggen dat ik persoonlijk ook in die logica wil meegaan. Want deze mensen lijken mij veel te veel bevangen te zijn door het object van verlangen. Terwijl nu net de ultieme droom erin bestaat dat je hem leeft als een ultieme nachtmerrie. Zonder toestellen die rechtstreeks ingrijpen op je eigen bewustzijn. De kloof tussen datgene wat is en datgene wat mogelijk is moet blijven bestaan. Het lijkt mij dat net deze kloof ervoor zorgt dat we bereid blijven om te vechten, om te leven. En het grote verschil met vroegere media is dat deze nieuwe media in staat zullen zijn om ons waarnemingsvermogen definitief te passeren. Niet het ogenblik dat je de virtuele bril opzet is gevaarlijk, wél het ogenblik dat je niet meer weet of je een bril op hebt of niet. Dat die fundamentele keuze je ontnomen is.⁹⁴

Bachelard's oproep om plaatsen om te dromen in stand te houden kan je dus niet anders zien dan romantisch, nostalgisch. De vervreemding die het individu in de grootstad aan de lijve voelt (Hier kan men niet dromen.) is tevens kenmerkend voor de hedendaagse kunst. Meer zelfs, ze is dat steeds geweest. Maar zullen deze nieuwe technologieën in staat blijken om dit wezenskenmerk van de kunst onderuit te halen? De relatie tussen kunst en maatschappij is daarom een relatie die we met argusogen moeten volgen. Het kan op dit breukpunt zijn in de geschiedenis dat er een radicale verandering tevoorschijn komt die onze ervaring diepgaand zal kunnen veranderen. De hier-en-nu-beleving is inderdaad opvallend in de recente intermediale kunst.⁹⁵ Nochtans is dat moment van vervreemding noodzakelijk. Noodzakelijk omdat de kunst over het leven gaat en niet het leven is. 'Kunst, zo opgevat, is essentieel vervreemdend, omdat ze de schijn van vertrouwdheid doorbreekt en ons terugbrengt naar waar we altijd al waren: 'thuis' — maar dan in een wereld van onmenselijke krachten.'⁹⁶ Dat 'terugbrengen van de kunst' moet een plaats krijgen buiten de samenleving en er zeker niet mee willen samenvallen. Alleen op die manier kan ze groeien tot een volwaardige boom met vele vruchten.

De gevolgen van hedendaagse technologie kunnen we op dit ogenblik nog niet inschatten omdat ze primitief zijn in die zin dat 'Second Life', 'Lords of Worldcraft', en ander computerspelletjes nog steeds 'spelletjes' zijn. Ontworpen om te vermaken. En de keuzevrijheid bestaat nog steeds om je computer uit te zetten. Ze zijn nog niet zo maatschappelijk gemeengoed geworden dat je de keu-

ze ontnomen wordt om er aan deel te nemen. Ze vormen in hun huidig stadium nog geen reële dreiging voor een kritische blik.

Op het vlak van de intermediale kunst is de virtuele ruimte zoals het werd voorgesteld in de Vooruit een interessant gegeven.⁹⁷ Op een groot scherm werd je 'meegenomen' op een wandeling door de kunsttempel die de Vooruit is. Je zit in de Vooruit te kijken naar een virtuele wandeling door diezelfde Vooruit. Vreemd, maar de meeste mensen bleven passief staan kijken naar dit belachelijk schouwspel. Zij het nog rudimentair, is dit zo'n staaltje van de democratisering van de kunst. Het gevoel in de toekomst zou wel eens kunnen zijn dat je je niet meer buiten hoeft te begeven om een voorstelling mee te beleven. We zullen dan allemaal binnenzitten met onze bril en kunnen luisteren, participeren aan een debat of voorstelling. Op die manier wordt alles in één, een allesbepalend model vastgelegd. Van onze ervaring, van onze inspanning die we moeten leveren om naar een museum of voorstelling te gaan tot en met onze interpretatie ervan. Op die manier zou het wel eens best kunnen dat we niet langer een 'kritische afstand' kunnen hebben ten opzichte van die 'werkelijkheid'. Immers alles is cultuur geworden en de werkelijkheid is volledig ingebed in die virtuele cultuur.

Het gevaar van de toekomstige technologieën is dat ze alles kunnen vervlakken tot het terrein van het 'aangename'. Als de kunst alleen nog maar 'aangenaam' mag zijn, eenvoudig en voor iedereen toegankelijk dan kunnen we ze dood verklaren. Want de artistieke vervreemding die onlosmakelijk samenhangt met kunst is nood-

zakelijk voor haar overleven. Net omdat de artistieke vervreemding probeert om het vervreemde bestaan van het individu (in de stad, in het productieproces, enz.) te overstijgen, is ze per definitie 'waar'. Het 'droomhuis' dat de kunst is mogen we daarom niet vergeten. Het is niet omdat onze tijd al de strategieën van de kunst zal kunnen ontleden en mogelijk maken, dat we het moeten opgeven om haar buiten deze modellen te houden.

Integendeel, het feit dat het betoog van Bachelard ons romantisch klinkt en achterhaald, is gewoon een zoveelste bewijs dat ze waar is. De onverdraagzaamheid ten opzichte van elke kritische afstand die mensen willen behouden wordt al te makkelijk als conservatief⁹⁸ gezien. Ik denk nochtans dat deze afstand en terugblik op het verleden ons een essentiële les voor de toekomst kan bieden. En die les is eigenlijk niets meer dan de onmogelijke oplossing die kunst ons voorschotelt. Niet de wereld van het mogelijke moeten we kritisch beschouwen maar evenzeer de wereld van het onmogelijke. Van de kunst dus. En ik ben er van overtuigd dat kunst nood heeft aan een fundamentele ethiek waarbij ze vooral zichzelf kritisch bevraagt. In die zin is kunst 'dat wat het gezag weigert. Ze steunt er niet op. Ze overschrijdt de maatschappelijke conventie die wil dat het 'werkelijke' de wet is. Ze plaatst daar haar eigen niets tegenover — atopisch, revolutionair, 'poëtisch'.⁹⁹ Op die manier, en dat is volgens mij de enige, kunnen kunst en maatschappij nooit tot hetzelfde vlak gaan behoren. Er moet een fundamentele kloof blijven bestaan tussen beide perspectieven. Dat dit dan niet democratisch is dan maar zo.

Maar als je wil is de kunst democratisch. In die zin dat ze openstaat voor diegenen die er veel tijd, moeite en energie willen insteken.¹⁰⁰ En de fundamentele vraag is of we dit nog wel willen doen. Het is op het ogenblik dat de vervreemding die kunst teweeg brengt even functioneel (aangenaam) is geworden in de maatschappelijke context dat ze haar utopisch, onmogelijk karakter verliest. Het culturele centrum mag niet 'vanzelfsprekend' onderdeel worden van het winkelcentrum, stadscentrum of regeringscentrum. Ook in de Kazachstaanse tent heeft ze geen plaats meer om subversief te zijn. Ze zit op dat ogenblik vervat in een atrium dat geen binnen en buiten kent, geen onderscheid kent tussen twee radicaal verschillende dimensies. Ze is alles-in één. Het culturele centrum krijgt op dat ogenblik een identiteit in functie van dit of dat (functioneel) gegeven. Zodoende verliest ze haar eigen identiteitsloze karakter, haar onmogelijke karakter. De kunst moet steeds alleen-blijven en op die manier, en alleen op die manier, kan ze zich tegenover en boven de samenleving in stand houden. Een instandhouden dat niet wenselijk maar noodzakelijk is voor haar voortbestaan.

In de hedendaagse cultuur zien we nu net het omgekeerde gebeuren. De hedendaagse cultuur slaagt erin via haar technologie en vooruitgang om het uitgestelde plezier dat we kunnen hebben na een ervaring (met kunst, of ruimer met architectuur, theater, enzovoort) om te zetten in een directe ervaring. Bijvoorbeeld. Als je denkt aan een kop warme koffie als je op wandel bent in de bergen dan stel je de bevrediging van die behoefte uit tot je de berg over bent. Je stelt jezelf een doel. Het ogenblik dat je denkt aan die kop warme koffie met een sigaret

erbij (natuurlijk!) is een moment van uitgestelde bevrediging. Maar als de technologie erin zou slagen om je direct en dadelijk te bevredigen dan is gans de idee van die gloeiend heete kop koffie en smeulende sigaret weg. Op die manier beukt de hedendaagse samenleving steeds harder in op de artistieke sublimering. De bevrediging via omwegen wordt door de onmiddellijke bevrediging vervangen.¹⁰¹ Het moet ons in die zin verontrusten hoeveel kunstenaars vandaag bezig zijn met het zoeken naar die 'ultieme kunstbeleving'. En het begint er op te lijken dat die strategie begint te werken. Dit is althans op het vlak van sociale samenhang en tevredenheid. We zijn allemaal gelukkig met onze auto's, onze micro-golf oventjes, onze laatste nieuwe gsm, onze televisietoestellen en computers. Mensen die deze dingen niet bezitten, omdat ze ofwel het geld niet hebben of omdat ze radicaal kiezen om deze dingen niet te bezitten zijn vreemd. Ondertussen ontkennen we wel de wezenlijke problemen van die economie der idealen, namelijk dat we er allemaal neurotischer van worden.

De kunst moet een voortrekkersrol vervullen om ons dat besef van de hedendaagse werkelijkheid bij te brengen. Twee factoren spelen daarin een belangrijke rol. De eerste is dat er niet mag worden toegestaan dat de markt haar mechanismen en waardeoordelen oplegt aan de kunst. Dit staat in schril contrast met al die hedendaagse kunstenaars die zich inschakelen in onder andere de intermediale kunst. De tweede factor is dat de ruimte die kunst inneemt in de samenleving geen gemeenplaats mag worden waar meer geruzied wordt dan nagedacht over de ethiek van het beeld en de opvoeding van de toekomstige meta-ontwerper (Jaros).¹⁰²

In die zin is het dus noodzakelijk dat de kunst boven dit alles transcendeert, dat ze zich radicaal blijft afsluiten van de wereld waarin we leven. Want het leven van alledag is immers niet de wereld van de kunst, integendeel, de kunst wil ons de onderliggende mechanismen tonen van dat alledaagse leven en er ons met de neus inwrijven dat ze dus 'buiten' dat leven valt. Als kunst, net als sex, koopwaar wordt die voor iedereen toegankelijk en vrij verkrijgbaar is verliest ze een groot deel van haar be-geestering. Ze wordt dus niet democratischer door ze 'voor iedereen toegankelijk' te maken, maar integendeel, ze vermindert de behoefte aan sublimatie. Immers, als alles toegankelijk is geworden, een 'waar', dan vervaagt de spanning tussen dat wat men wil en dat wat wordt toegestaan. Op die manier is de wereld en haar producten niet langer vijandig, alles is immers toegestaan en mogelijk. Maar wat hier eigenlijk aan de hand is is dat we alles aanvaarden wat men ons voorschotelt. Deze grotere vrijheid is in feite niets meer dan een inkrimping van het kritische bewustzijn. Als we het zo begrijpen zal het internet, vandaag de dag nog een medium dat zowel informatie (Bijv. Wikipedia) als entertainment (Bijv. You Tube met zijn grappige filmpjes, videogames) brengt, morgen een nieuwe vorm kunnen worden van een 'geïnstitutionaliseerde ontsublimering'.¹⁰³ Dit wil zeggen, we spontaan aanvaarden datgene wat aangeboden wordt, de mogelijkheid om 'Nee' te zeggen is uitgewist, gedeleet.¹⁰⁴

Kunst moet maatschappelijk zijn, kunst moet communiceren, openbaar zijn, kunst moet extreem rechts paren, het zijn allemaal spookbeelden van de hedendaagse samenleving. Het moet ondertussen duidelijk geworden zijn dat kunst niets moet zijn. Ze moet vooral onmogelijk

zijn. Een praktisch voorbeeld van die 'geïnstitutionaliseerde ontsublimering' kunnen we ook terugvinden op onze school, Sint-Lucas. Het instituut is de laatste jaren onderhevig aan een aantal economische processen (de BAMA-structuur, die politiek georganiseerd wordt maar vanuit de economische sfeer geïnspireerd is) die in wezen vreemd zijn aan haar 'core-business' (zijnde de cultureel-filosofische opvoeding van haar studenten). Het is van groot belang, en zeker in dit specifieke geval, dat de sfeer waarbinnen onze school functioneert in de eerste plaats cultureel is, Sint-Lucas als plaats van de kunst. De implosie van sferen is dus niet in de eerste plaats gevaarlijk voor ons maatschappelijk bestel op korte termijn, als wel voor de opvoeding van komende generaties. Het is des te onrustwekkender dat Sint-Lucas als 'ex-centrisch' instituut steeds meer geïncorporeerd wordt in een markteconomisch verhaal dat verkocht wordt onder het mom de redelijkheid zelve te zijn. (De discussie over het Doctoraat in de Kunsten past hier ook in.) Er zijn toch nog andere sferen dan die van productiviteit, rationaliteit en efficiëntie? Het gevaar bestaat dat we ons vrijbuitersstatuut opgeven en 'serieus' worden! De implosie van sferen die — volgens mij althans — zich op een rigoureuze en eendimensionale wijze voltrekt is vooral gevaarlijk voor het voortbestaan van een kritische onderbouw in de samenleving.¹⁰⁵ Het belang van de intellectuele opvoeding van de studenten mag dan ook niet onderschat worden. Zij zullen het immers zijn die morgen de 'ruimten' van de toekomst zullen ontwerpen.

NAWOORD

> VERS L'AVENIR DE L'ÉTHIQUE.

'Misschien absurd, ma juist daarom zo interessant'

WANNES VAN DE VELDE¹⁰⁶

Het kan velen tegen de borst stuiten dat mijn betoog zich concentreert rond de kernbegrippen van nostalgie, vervreemding, transparantie, implosie, verdwijnen, vervagen, enzovoort enzoverder. Het kan velen ongelukkig in de oren klinken dat ik me voor mijn betoog heb gebaseerd op Bachelard, Vidler, Freud, Marcuse, Slavoj Žižek, en nog een aantal andere obscure denkers. Het kan ongetwijfeld mensen enerveren dat ik eigenlijk een negatieve kijk heb op de evoluties die ik meen te ontwaren in de hedendaagse cultuur. En om eerlijk te zijn, enerveert dit alles mij ook.

Het is nooit mijn bedoeling geweest om een tekst te schrijven die radicaal stelt dat de wereld naar de vaantjes is of zal gaan. Alhoewel we het ecologisch drama niet langer kunnen ontkennen. Wiens schuld het ook is, natuur of cultuur, onze aarde kreunt en ze laat dat zien ook. Het is nooit mijn bedoeling geweest om te stellen dat elke vorm van vooruitgang mijn leven en functioneren binnen de samenleving stilaan ondraaglijk maakt. Het is nooit mijn bedoeling geweest om te staan klagen tegen de dove die om de hoek woont. Ik ben geen slachtoffer van de maatschappij waarin ik leef en pretendeer dat ook niet te zijn. Wel is het een feit dat me gevraagd wordt om een stelling in te nemen in zaken die eigenlijk mijn petje te boven gaan. En het is een feit, en geen spookbeeld, dat

mijn eigen onwetendheid in sommige van de zaken die ik hierboven bespreek ertoe heeft geleid dat ik bij wijlen (en teveel naar mijn eigen aanvoelen) in simplismen en klaagzangen verval.

Maar evenzeer is het waar dat ik mezelf een dubbel doel heb gesteld bij de aanvang van mijn opleiding. Ten eerste: ik heb me steeds voorgenomen de dingen serieus te nemen (soms zelfs tegen beter weten in). En ten tweede: (mijn grootvader zaliger in gedachte) om de lat hoog te leggen voor mezelf. Ook al spring ik er soms onder, ik zal nog steeds hoger gesprongen hebben dan wanneer ik ze lager had gelegd. Het gevolg daarvan is dat ik me meermaals heb verslikt in het schrijven van deze tekst en ook nu nog twijfel ik aan de kwaliteiten die hij — al dan niet — heeft. Het zou al te makkelijk zijn om deze twijfel toe te schrijven aan een tekort geschoten opleiding. Het zou al te makkelijk zijn om de schuld te leggen bij 'de maatschappij' die mij teveel zou afleiden van mijn eigen interesses en ambities. Het zou al te makkelijk zijn om zondebokken te zoeken in 'een demonisch kapitalisme', in het op massaconsumptie gerichte cultuurleven of in de hedendaagse strategieën om mijn dromen in te pakken in vacuüm getrokken zakjes

Nee, als ik eerlijk ben is het mijn inconsequentie in denken die me mateloos stoort. Enerzijds is er geen enkele letter of zin waar ik niet achtersta in deze essay, anderzijds is de inhoudelijke boodschap negatief, pessimistisch. En in retrospect ben ik nog steeds pessimistisch over die toekomst. Alleen is het enorm pretentief en zelfingenomen om te denken dat ik in een betoog van een miezigerige 25000 woorden tot zulke radicale mening

kan komen. Ten dele ligt de oorzaak hiervan in mijn keuze van de geraadpleegde literatuur. De psychoanalyse bij Lacan, het politieke denken van Marcuse, de architectuurbeschuivingen van Vidler, de films van Lynch, enzovoort, zijn niet bepaald de meest optimistische schrijfsels en zienswijzen. Steeds is de ondertoon daarvan 'het grote onrecht', 'de duistere ander'. Het grote onrecht waaronder het post-marxistische, super-kapitalistische, gevierendeelde subject gebukt gaat. Maar als ik erover nadenk (onder de invloed van een 'duistere ander', zijnde mijn promotor!) ben ik niet tekortgedaan. Mijn grootste inconsequentie is dus dat ik pretendeer consequent te zijn. En laat me nogmaals eerlijk zijn. Wie consequent is die schrijft geen essay. Wie consequent is weigert een essay te schrijven. Maar ergens diep vanbinnen, verscholen in de kronkels van een al te absurde geest, steeds weer gedwarsboomd door het spookbeeld van een 'demonische' maatschappij die niet bestaat, moet ik bekennen: ik schrijf graag. En er is niets of niemand die me daarin dwarsboomt. (Behalve dan misschien mezelf. Ik heb immers niets nieuws te zeggen.) En in die poging om iets te schrijven bots ik maar op één, onmogelijk te overwinnen obstakel. En dat is de beperktheid van mijn eigen hoop vlees die zich tussen mijn beide oren bevindt. 'Is dat alles?' hoor ik U denken? Geloof me vrij, voor mij is het meer dan genoeg. Ik ben niet ziek, ik ben niet tekortgedaan in mijn jeugd, ik ben niet ongelukkig en ik ben niet gefixeerd op mechanische honden. Ik probeer maar wat. En in die pogingen, van laat ik het prutsen noemen, zijn er steeds een aantal zaken waar ik me rigoreus aan vast hou.

Ten eerste: genieten. Ik geniet tenvolle van elke dag die ik leef, geniet van de geueugten van het leven. Ik kan zalig onderuitzakken in de prille lentezon, drinken van een frisse pint (Westmalle Tripel bij voorkeur en wegens persoonlijke affiniteit), slurpen aan te hete kop oploskoffie en denken dat het versgemalen geïmporteerde koffie uit Guatemala is, sigaretten roken als ware het versgeplukte bloemen van de alpenweide. Ten tweede: elke relatie die ik aanga met mensen moet vertrekken vanuit een 'wil' langs beide kanten om er veel tijd, moeite en energie in te steken. (Juist op dezelfde manier probeer ik me te verhouden tot kunst.) Meestal is die 'wil' er na vijf minuten verbaal contact wel, maar vervalt in die miniseconden die daarop volgt in 'ik ben toch een beetje beter dan jij'. Als iemand me vraagt om het spel mee te spelen zet ik altijd hoog in, soms tegen beter weten in. Het is een strategie als een andere. Ik verlies niet graag mijn tijd aan oppervlakte verschijnselen en infantiele mind-fuckgames. Kijk, zo weet iedereen het best waar hij of zij staat. In het doodlopende, naar rotte vis stinkende steegje of op de open boulevard met zijn bomen en waterpartijen waar de wilde reigers uit opfladderden. Ten derde: in elke stelling die ik inneem probeer ik steeds om deze terug te koppelen naar mijn eigen omgeving en ervaring. Men kan over alles theoretiseren (of het nu goed of slecht is) maar, en ik vind dat je dit niet uit het oog mag verliezen, er is maar één oprechte relatie met wat dan ook: enkel door jezelf te verbinden met het beeld (en dus haar inhoud) kan je komen tot een oprechte relatie met dat beeld. De wereld telt al genoeg teringelers, charlatans en zeveraars die zomaar wat rondlullen, dat ik daar ook nog eens mijn tijd aan moet verprutsen. Ik lees liever iets dan uitgehoord te worden over mijn eigen standpunten

of te moeten luisteren naar opportunistisch gezeik over iemand's eigen ambities. Laat mij maar met rust op dat vlak. Waarschijnlijk verdoe ik evenveel kostbare tijd met al dat lezen (waar ik driekwart van de tijd ook niet alles van begrijp) maar kom, de illusie dat je goed bezig bent heeft nog nooit iemand zeer gedaan. En ik zal daarom mezelf nooit té serieus te nemen, ik weet wat ik kan, maar ik weet nog beter wat ik niet kan. En dit wil niet zeggen dat ik mezelf dan begin te wentelen in zelfmedelijden of steun ga zoeken bij andere ongelukkige die dan weer andere dingen niet kunnen. Meestal draait dat toch uit op een irritant betoog en proberen die mensen je er dan van te overtuigen hoe goed je eigenlijk wel bezig bent. Ik kan mij niets verschrikkelijkers inbeelden.

Met andere woorden: ik wil gewoon 'iets' doen. En ik probeer dat altijd serieus te nemen. In de zin van: ik kan mezelf wijsmaken dat ik de rest te kakken zet, maar eigenlijk zet ik daar alleen maar mezelf mee te kakken. Ik maak me dan gewoonweg belachelijk. En dat kan zeer doen, dat heb ik al vaak ondervonden in discussies. Daarom het mooiste credo dat ik dit jaar heb gelezen: 'Ne cesse de sculpter ta propre statue.'¹⁰⁷ Stop nooit met aan jezelf te werken. Alles kan beter. Ik zal mijn best blijven doen om te schaven aan dat beeld. En als ontspanning zal ik alles doen om te strijden tegen wat ik noem, die hogepriesters van slechte smaak. En geloof me vrij, er zijn er veel. In de politiek, in de kunsten, in het bedrijfsleven en ga zo maar door. Meer zelfs, ik zal die patsters van slechte smaak en oppervlakkigheid de kop afschieten, ze krijgen er daarna toch weer vijf nieuwe. Maar ik heb in ieder geval 'iets' gedaan. Ook al is dat op zich absurd, het is ongetwijfeld de moeite waard.

DANKWOORD

Waar moet een mens beginnen als hij diegenen wil bedanken die 4jaar lang hem hebben bijgestaan? Ik kan echt niemand weglaten...Een essay is uiteindelijk toch de som van 4 jaar bezig te zijn met een bepaalde materie? Op Sint-Lucas is dat het begrip 'beeldcultuur'.

Laat ik daarom beginnen bij mijn ouders. Mijn vader die vaak horendol wordt van mij als ik weer aan het zagen was over school en dacht dat ik nooit zou afstuderen (hetgeen hij nooit heeft gezegd, waarvoor dank trouwens). Die mij veel heeft bijgebracht over het leven en mij een meer dan een goede fond heeft gegeven om er iets van te maken. Mijn moeder die altijd opgewekt (al dan niet geprobeerd) is, en mij vaak heel nuchtere vragen in de schoot werpt waarmee ik meestal enkele weken zoet ben. Mijn zus die er altijd stond voor mij en eigenlijk geen barst bezig is met kunst — en wat een verademing kan dat zijn! Mijn grootmoeder, de bomma, die toch zo-iest was als een tweede moeder, en volwaardig vijfde gezinslid. Van haar heb ik de Tripel-voorkeur geërfd, en de kwaliteit om altijd kritisch te staan tegenover bepaalde 'waarheden'. Broeder Benedict van Westmalle die ik na vijf jaar als een echte vriend, geestelijke en intellectuele Super-mentor mag beschouwen. Voor de vele gesprekken die ik met hem voerde over filosofie, kunst en geloof in de Abdij en daarbuiten. De vrienden van Sint-Lucas die altijd een steun betekenden in de soms harde jaren. Voor de gesprekken over filosofie en al die andere dingen met Lieven Van Speybroeck, Koen Van Goethem, Mark Plas, Wim Van Cauwenberghe, Jelle Verryckt (merci voor het lekkere eten!), Georgios TSakiridis, Floris Zuallaert,

Boris Van Den Eynden, Ines Cocks, Michel Bila, Tomas Van Hees, Joris Vercammen, Olivier Struyf en Letitia Gillain, Tom Brentjens en Nadia Dobbelaire, Fleur Van Hoof, Sarah Coppens, Annelien Keeremans, Anke Broos en Carl-Philip Coenen, Anouk Dergent, Lotte Van De Walle en Jo, Annelies... en al die anderen die ik hier vergeet. Een speciale dankvermelding aan Meneer Mertens de leerkracht Architectuur op Sint-Lucas Antwerpen die mij tijdens de studiereis in Parijs rondleidde en liet kennismaken met al de architectuur die ik in deze essay heb besproken.

Ook bedankt aan Meneer Tavernier voor het leren wat lachen kan beteken, aan Peter De Graeve voor de oprechttheid van zijn lessen, aan Stef Van Bellingen voor zijn intellectueel prikkelende lessen. Ze hebben mij allemaal meer geïnspireerd dan ze zelf beseffen. In het bijzonder wil ik mijn co-promotor Esther Venrooy, en promotor Jeroen Laureyns bedanken om mij bij te staan in de moeilijke bevalling van deze tekst en nog meer om mijn gezaag te verduren. Alsook voor hun intellectuele oprechtheid en vrijheid die mij heeft gebracht tot het schrijven van deze tekst.

KRANTENARTIKEL

> SCHADUWSCHERMEN

...mais j'ai attendu dans la cour sous un platane...

ALBERT CAMUS *l'Etranger*.

Elk product dat onze maatschappij voortbrengt is de moeite waard om over na te denken. Van de meest banale stationsroman, de kledij van Barbie en Ken, de affiches waar we onze wereld mee behangen tot en met de films die we bekijken, het zijn allemaal 'cultuurproducten' van de maatschappij waarin we leven. Het is duidelijk dat voor velen onder ons deze cultuurproducten ons niets kunnen bijleren in de wijze waarop we ons leven leiden en invullen. Ze zijn er gewoon, om ons te plezieren, te behagen. Maar niets is minder waar.

Elk cultuurproduct, hoe banaal het ook mag lijken 'vertelt ons iets fundamenteels over het leven zelf'. Het kan ons iets bijleren over hoe we in het leven staan en hoe we ons gedragen in een wereld die steeds sneller 'lijkt vooruit te springen'. Alleen door stil te staan bij de cultuurproducten die ons omringen kunnen we onze wereld 'kritisch bevragen en nieuwe antwoorden formuleren'. Het is maar de vraag of we er voldoende tijd en energie willen in investeren om dat fundamenteel verhaal te lezen en te begrijpen. Dat is de meest oprechte, en tevens de minst gestelde vraag vandaag de dag die Bert Vissers in zijn essay 'Schaduwschermen' naar voor schuift.

In zijn essay, 'Schaduwschermen', zet Bert Visser op onze samenleving en toont hij aan dat we eerst en vooral onze ogen moeten openen voor de realiteit waarin we leven. Aan de basis van die vraag ligt de stelling dat het noodzakelijk is om de komende generaties voldoende 'culturele weerbaarheid' mee te geven om haar eigen dromen te realiseren. De culturele vorming die we de komende generaties zullen meegeven is daarbij van groot belang als we een wereld willen 'ontwerpen' waarin we ons (nog) thuisvoelen. Door gebruik te maken van persoonlijke ervaringen en een opmerkelijke literatuurkeuze slaagt de schrijver er in om ons bij momenten 'ongemakkelijk' te laten voelen in ons eigen huis. Maar deze essay is tevens een document dat wil verrijken, dat het debat wil aangaan met een wereld die soms 'onverschillig' is, of althans lijkt te zijn als men over Cultuur spreekt. Het is de verdienste van deze essay dat een discours wordt uitgebouwd dat boeiend, verrijkend en verfrissend is.

Willen we onze wereld beter begrijpen is het noodzakelijk om haar in eerste instantie te leren 'lezen.' Concreet wil dit zeggen: je verantwoordelijkheid opnemen en (h)erkennen dat de samenleving waarin je leeft de jouwe is. Het feit dat onze samenleving wordt gedomineerd door beelden is geen reden om wantrouwig te staan ten aanzien van die maatschappij. Integendeel, het is een stimulans om 'stil te staan' bij die beelden en er op in te gaan, in discussie mee te treden. Het is al te makkelijk om je te laten verleiden tot een eenvoudig discours van 'slachtofferschap'. We zijn niet de slachtoffers van een 'gemene' consump-

tiemaatschappij die ons wordt opgedrongen door een 'duistere ander'. We zijn maar slachtoffers van een kapitalistische consumptiemaatschappij (inclusief haar beeldconsumptie) als we dat willen zijn. Alleen wie slachtoffer wil zijn, zal dat worden. En ook daarover zal hij/ zij zich beklagen! Voor Bert Visser is het duidelijk: de wereld waarin we leven is de 'onze' en het is aan ons - en niet aan anderen - om hem beter te maken. Het beeld kan ons daarin bijstaan, helpen, ja zelfs, iets fundamenteels leren.

'Schaduwschermen' is in de eerste plaats een 'psychologische lezing' van de maatschappij waarin we leven. Vertrekkende vanuit de hedendaagse film, architectuur, literatuur en filosofie is de schrijver op zoek gegaan naar 'het beeld van zijn samenleving'. Films als Borat, 'Inland Empire', Good Night and Good Luck, de architectuur van Le Corbusier, Toyo Ito en Norman Foster en de filosofie van Jacques Lacan, Slavoj Žižek en Peter Sloterdijk zijn maar enkele van de bronnen die Bert Visser heeft gepoogd te verzoenen. Een moeilijke oefening waar hij niet steeds voor 100% in geslaagd is. En dat is zo erg nog niet. Schaduwschermen is in eerste instantie een poging tot 'kritisch denken' en wil geen antwoord zijn op een academische vraagstelling. Deze essay handelt niet over een exacte wetenschap, dit is cultuurfilosofie. Tot spijt van wie het benijdt. En laat het nu net dat zijn dat volgens de schrijver alle aandacht verdient in onze hedendaagse samenleving. Een samenleving die enkel en alleen functioneert op rationaliteit en functionaliteit is er geen waarin hij leven wil. Een samenleving moet in de eerste plaats menselijk zijn anders overleeft ze zichzelf niet.

En om die strijd dagelijks aan te gaan hebben we nood aan een diepgaande ‘zelfreflectie’ van die samenleving. Die ‘zelfreflectie voor de wereld waarin we leven’ die zo sterk benadrukt wordt is ook rigoureuus toegepast op de eigen tekst wat het geheel geloofwaardig en overtuigend maakt.

Aan de hand van 4 hoofdstukken (on-ruimte/ on-stijl/ on-films/on-mogelijk) schets ‘Schaduwschermen’ een beeld van een veranderende samenleving en de mechanismen die haar drijven. Op een bevlogen en tegelijkertijd overdachte manier zet de schrijver ons aan om ‘verder te denken’ en ons in te schakelen in de beeldcultuur van onze samenleving, om er in discussie mee te treden. En het is niet in het minst dankzij de persoonlijke invalshoek van deze tekst dat de schrijver ons nog kan overtuigen ook.

‘Schaduwschermen’ wil in de eerste plaats aanzetten om na te denken over de samenleving van vandaag en de toekomst van morgen. Het is een ‘vlugschrift’ om stil te staan en na te denken (onder Camus’ plataan bijvoorbeeld) over de weg die we morgen willen bewandelen en overmorgen zullen inslaan. Het is een traktaat van liefde aan de wereld waarin we leven en waarvan de schrijver zegt: ‘ik alleen maar kan hopen dat anderen met mij aan die lokroep niet kunnen ontkomen.’

BIBLIOGRAFIE

- 1 SLOTERDIJK, P., *Sferen*, Amsterdam, Boom, 2003, p.7-63.
- 2 VANDE VEIRE, F., *Neem en eet, dit is je lichaam. Fascinatie en intimidatie in de hedendaagse cultuur*, Amsterdam, Sun, 2005, p.13.
- 3 COETZEE, J.M., *Portret van een Jongeman*, Amsterdam, Cossee, 2002, p.71.
- 4 ŽIŽEK, S., *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur.*, Amsterdam, Boom, 1996, p.17
- 5 Ibid., p.9.
- 6 Ibid., p.10'
- 7 Kitch, <http://en.wikipedia.org/wiki/Kitch>, 31 november 2006.
- 8 KRAMER, *Geïllustreerd Nederlands Woordenboek*, Amsterdam/Brussel, Elsevier, 1989, p.224.
- 9 CHARLES L. (Reg.), *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. film, USA, Roach J., 2006. (Zie Afb)
- 10 *Altijd zomer in de stad onder de tent.*, De Morgen, 12 december 2006, p.36.
- 10 External Relations, http://ec.europa.eu/comm/external_relations/kazakhstan/intro/index.htm#pol, 18 december 2006.
- 11 DE CORDIER, B., *Enkele culturele lessen uit de Borat rage*, De Standaard, 17 november 2006.
- 12 ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Mauvins*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Genep, 2004, p.188.
- 13 Astana & kritiek, http://nl.wikipedia.org/wiki/Astana_%28stad%29, 14 december 2006.
- Astana , <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/6165267.stm>, 14 december 2006.
- 14 Brasilia, <http://nl.wikipedia.org/wiki/Brasilia>, 20 december 2006.
- Niemeyer, http://nl.wikipedia.org/wiki/Oscar_Niemeyer, 20 december 2006.
- 15 DE BOTTON, A., *De architectuur van het geluk*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2006, p158.
- 16 Khan Shatyr, <http://www.khanshatyr.com>, 12 december, 2006.
- 17 La Ville Contemporaine, <http://www.ecosensual.net/drm/ideas/LeCorbusier1.jpg>, 20 december, 2006.
- Le Corbusier, http://nl.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier, 20 december, 2006.
- 18 VIDLER, A., *The Architectural uncanny.*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1992, p.63-66.
- 19 SLOTERDIJK, P., *Sferen/ Arken, stadsmuren, wereldgrenzen, immuunsystemen Over de ontologie van de ommuurde ruimte*, Amsterdam, Boom, 2003, p.585.
- 20 Bijlmermeer, <http://www.iisg.nl/volks-ahuisvesting/p29.html>, 3 januari 2007.
- 21 SLOTERDIJK, P., op.cit., p.580.
- 22 DE BOTTON, A, op.cit., p158.
- 23 Ibid., p98.
- 24 SLOTERDIJK, P., op.cit., p.571
- 25 ŽIŽEK, S. & DALY, G., *De Politiek van het Genot*, Kapellen, Pelckmans, 2005, p.124.
- 26 VIDLER, A., op.cit., p.214.
- 27 VAN SYNGHEL, K., *Don Quichote in Brussel*, De Standaard, 27 maart 2007, p.28.

- 28 Chrystal Palace, <http://www.victorianstation.com/palace.html>, 8 januari 2007.
- Chrystal Palace, http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace, 8 januari 2007.
- Chrystal Palace, <http://www.iath.virginia.edu/london/model/>, 8 januari 2007.
- 29 Bruno Taut, http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Taut, 8 januari 2007.
- 30 Jaros, M., <http://attainable-utopias.org/tiki/tiki-index.php?page=SpaceWarps>, 3 maart 2007.
- 31 Rowe and Slutzky, http://www.designwritingresearch.org/experimental_design/readings/rowe.html, 10 januari 2007.
- 32 Michael Graves, <http://www.michaelgraves.com/>, 10 januari 2007.
- 33 Ibed.
- 34 Bibliotheque Nationale, http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A9que_nationale_de_France, 12 januari 2007.
- 35 I.M. Pei, http://www.greatbuildings.com/buildings/Pyramide_du_Louvre.html, 12 januari 2007.
- 36 Belgacom Torens, <http://nl.wikipedia.org/wiki/Wolkenkrabber>, 16 november 2006.
- 37 Bank ING, <http://www.antwerpen.be/eCache/FRB/517.cmVjPTU1ODQ.html>, 16 november 2006.
- 38 BAVO., AS MEDIATIJDSCHRIFT #176., *Het spookbeeld van de avant-garde: Hedendaagse herneming van het programma van subversie in de hedendaagse cultuur*, Dilbeek, Paulus., 2005, p.4-7. (Reader Kunstactualiteit 2BBK, p.4-22).
- 39 Palace of Peace and Reconciliation, <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1322/Default.aspx>, 31 maart 2007.
- Ministerie van Communicatie, http://nl.wikipedia.org/wiki/Astana_%28stad%29, 31 maart 2007. (Zie Afb.)
- Ministerie Binnenlandse zaken, <http://www.metametrics.com/images/astanal.jpg>, 31 maart 2007.
- 40 DE CORDIER, B., ibed.
- 41 Transparantie en transluide, <http://en.wikipedia.org/wiki/Translucency>, 18 januari 2007.
- 42 L'espace indicible, <http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/15naeagle.html>, 18 januari 2007.
- 43 Toyo Ito, <http://www.bencore.it/im/realizzazioni/bruggel.jpg>, 18 januari 2007.
- VAN SYNGHEL, K., *Vanzelfsprekend Hedendaags*, De Standaard, 12 december 2006.
- VAN DER SPEETEN, G., *Sloop Ito-paviljoen kwestie van weken*, De Standaard, 16 januari 2007.
- VAN SYNGHEL, K., *De kunst van het verdwijnen*, De Standaard, 16 januari 2007.
- VAN DER SPEETEN, G., *Toyo Ito zag zijn paviljoen liever blijven*, De Standaard, 18 januari 2007.
- VAN DER SPEETEN, G., *Paviljoen van het hart*, De Standaard, 31 januari 2007.
- VAN DEN ABEELE, A., *Er zijn dringender zaken in Brugge*, De Standaard, 1 februari 2007.
- CARON, B., *Zo'n lelijk ding, moet dat erfgood zijn?*, De Standaard, 2 februari 2007.
- 44 Toyo Ito, <http://www.east-asia-architecture.org/aotm/index.html>, 18 januari 2007.
- 45 Anish Kapoor, http://en.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor, 17 januari 2007.
- 46 DE CAUTER, L., *De Capsulaire Beschaving*, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2005, p.29.
- 47 ŽIŽEK, S., *A holiday from history and other Real Stories*. Janus, 2001, vol.x., p.48-56.
- 48 LYNCH, D., (Reg.), *'Inland Empire'* film, USA, D. Lynch, Sweeney M., 2007.
- 49 MESTDACH, D., *Mondo Lynch*, Focus Knack, 31-6 februari 2007, p.9-17.
- DE FOER, S., *Een schilderij leg je toch ook niet uit*, De Standaard, 7 februari 2007.
- 50 ŽIŽEK, S., *Schuins beziend*. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur., Amsterdam, Boom, 1996, p.72.
- 51 ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Maules*, Atheneum—Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2004, p.188.
- 52 VIDLER, A., *Warped Space: Spaces of Passage*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2001, p.65-79.
- 53 CONAN-DOYLE, A., *The Hound of the Baskervilles*, J.M.Dent & Sons LTD, London, 1982, p.168.
- 54 ŽIŽEK, S., op.cit., p72.
- 55 HOUELLEBECQ, M., *Mogelijkheid van een eiland*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005, p.420.
- 56 VERTOV, D., (Reg.), *Man with the movie camera*. (Chelovek s kino-apparatom) film, USSR, Wukfu, 1929.
- 57 EISENSTEIN, S.M., (Reg.), *The Battleship Potemkin* (Bronenosets Potyomkin) film, USSR, Bliokh J., 1925.
- 58 Man With the Movie Camera, http://en.wikipedia.org/wiki/Man_with_the_Movie_Camera, 3 februari 2007.
- 59 SWINSCOE, J., *The Cinematic Orchestra*. cd., UK., Ninja Tune, 2003.
- 60 ŽIŽEK, S., *A holiday from history and other Real Stories*. Janus, 2001, vol 1., nrl., p.48-56.
- 61 INĀRITU, A.G., (Reg.) *Babel*. film, USA, Golin S. & Ināritu, 2006.
- SARTOR, F. (Red.), *Babel*, Filmmagie #565, juli-augustus 2006, p21.
- DE FOER, S., *We bouwen zinloze muren tussen elkaar*, De Standaard, 15 november 2006.
- Babel, <http://www.otrocine.com/wp-content/images/200701/babel.jpg>, 2 februari 2007.
- 62 LANG, F., (Reg.), *Metropolis*. film, Duitsland, Pommer, E., 1927.
- Metropolis, http://filmarkivet.dimag.no/uploaded_images/metropolis-720571.jpg, 5 februari 2007.
- 63 MESTDACH, D., op.cit., p.17.
- 64 VAN DER SPEETEN, G., *Ruïne wordt zonnentempel*, De Standaard, 21 november 2006., px.
- Le Corbusier, <http://lecorbusier.villefirminy.fr>, 22 november 2006.
- 65 MIHKE T., (Reg.), *Ichi The Killer*. film, Funatsu A., Dai Miyazaki D., Japan, 2003.
- Ichi The Killer, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:ichi_the_Killer_Dvdcover.jpg, 24 november 2006.
- 66 Japanese Cinema, http://www.knack.be/cmp/29/6/475/JAPANESE-CINEMA_-article.html, 24 november 2006.
- 67 Toyo Ito, http://en.wikipedia.org/wiki/Toyo_Ito, 24 november 2006.
- Toyo Ito, <http://fra.archinform.net/arch/1151.htm?srcwd=1024>, 24 november 2006.
- 68 VIDLER, A., *Warped Space: The Explosion of Space and the filmic imaginary*, Cambridge, Mass. MIT Press, 2001, p98-109.

- 69 Walinkg Man, <http://www.univie.ac.at/cga/art/giacometti.jpg>, 24 november 2006.
- 70 VIDLER, A., op.cit., p.101.
- 71 WIENE, R., (Reg.), *Das Kabinett des Doktor Caligari*. film, Duitsland, Meinert R., Pommer, E., 1920.
- Das Kabinett des Doktor Caligari, <http://www.imdb.com/title/tt0010323/>, 7 maart 2007. (Zie Afb.)
- 72 WERCKMEISTER, H., (Reg.), *Algol*. film, Duitsland, Oswald R., 1920.
- Algol, <http://www.filmportal.de/>, 7 maart 2007. (Zie Afb.)
- 73 MESTDACH, D., op.cit., p.17.
- 74 ŽIŽEK, S. & DALY, G., *De Politiek van het Genot*, Pelckmans, Kapellen, 2005, p.115.
- 75 Ibid., p.117.
- 76 SELS, G., *Wandelen door andere tijd en brein*, De Standaard, 24 november 2006. In het artikel wordt de relatie tussen fantasie, kunst en wetenschap besproken naar aanleiding van een overzichtstentoonstelling van 'Crew' in De Warande te Turnhout. 'Het mag dus niet teveel op een film gaan lijken. Ons doel was om er deze keer meer interactie in te steken. ... Als we hun zintuiglijke ervaringen ontnemen doen we dat nu gelaidelijk aan en zachtjes. ... We blijven ons nog basseren op het menselijk stel zintuigen. Maar niets zegt dat dat zo hoeft te blijven.'
- 77 MARCUSE, H., *De eindimensionale samenleving: studies over de hoogindustriële samenleving*, Paul Brand, 1974, p.97.
- 78 DE CAUTER, L., *De heterotopie als plaats van de kunst*. Lezing, 12 oktober 2005, Sint-Lucas, aud. 2.
- 79 SLOTERDIJK, P., op.cit., p.582. 'Wat steden van oorsprong zijn en willen valt (...) alleen in te zien wanneer de stedelingen par excellence, de filosofen zich buiten de muren opstellen en over het verschijnsel stad mediteren, als hadden ze nog geen deel aan haar huisvestingsvermogen en haar verleidingen.'
- 80 MARCUSE, H., op.cit., p.29. 'Kan men werkelijk een verschil maken tussen de massamedia als instrument ter informatie en vermaak en als wegen waarlangs het publiek geïndoctrineerd en gemanipuleerd wordt?
- 81 CLOONEY, G., (Reg.), *Good night, and Good luck*. film, USA, Heslov. G., 2005.
- 82 [...] en is de strijd tussen educatie en televisie — tussen argumentatie en overtuiging door spektakel — gewonnen door televisie, een medium dat nu in Amerika dieper is gezonken dan ooit tevoren. Uit: HUGHES, R., *De Klaag cultuur (The culture of Complaint)*, Leuven, Kritak 1994, p184.
- 83 VERSCHAFFEL, B., *De zaak van de Kunst*, dwr, 100, 10 november 2002.
- 84 MARCUSE, H., op.cit. p.29.
- 85 MARCUSE, H., op.cit. p.15.
- 86 'De taak van de democratie op het terrein van de kunst is het elitisme in de wereld beschermen. Niet het elitisme dat gebaseerd is op ras, geld of sociale uitsluiting maar op vaardigheid en verbeeldingskracht.' Uit: HUGHES, R., op. cit., p.180.
- 87 Dit alles lijkt misschien vergezocht en negatief maar als men aan kinderen de vraag stelt: 'Wat zou je doen als je Koning(in) zou zijn?' En het antwoord van Floris, 10 jaar luidt: 'Van de school een play-station maken van de kerk een disco. En Jezus danst mee. En er zijn hostbrillen. Heel België in een spaceland veranderen. Mijn kasteel in lego. Tandpasta uitvinden dat je levenslang mooie tanden hebt.' is het wel duidelijk dat de nieuwe internet-generatie al een, zij het wel rudimentaire, virtuele kijk heeft op de wereld. Uit: 'Wat zou je doen als je Koning(in) zou zijn?', Humo, 27 maart 2007, nr. 13/ 3473.
- 88 Jaros, M., <http://attainable-utopias.org/tiki/tiki-index.php?page=SpaceWarps/SpaceWarps> and the Narratable Self in the Post-Mechanical Age, 8 maart 2007.
- 89 MARCUSE, H., op.cit. p.28.
- 90 Ibid., p.70.
- 91 ŽIŽEK, S., op.cit., p122.
- 92 MARCUSE, H., op.cit., p.77.
- 93 SELS, G., *Wandelen door andere tijd en brein*, De Standaard, 24 november 2006. (Zie bijlage.)
- 94 'Keuzes maken en oordelen vellen doen we elke dag. Die keuzes zijn onderdaal van reële ervaring. Natuurlijk worden ze ook door anderen beïnvloed maar ze komen in wezen niet voort uit een passief reageren op gezag.' Uit: HUGHES, R., op. cit., p.180.
- 95 DECROON, C., *Tussen Bauhaus en Purple Institute*, Kunst in Crisis, p.41. (Reader Kunst en maatschappij 2-3BBK, 2MJ, Dehasque, L., 2007.)
- 96 DE MARTELAERE, P., *Wereldvreemdheid*, Amsterdam, Meulenhoff, 2000, p.159. (Reader kunstactualiteit, 2BBK, Laureyns, J., 2007.)
- 97 Een videoprojectie die zich in de doorgang naar de filmzaal bevond waar de documentaire van THYS, F., (Reg.), *Technocalyps*. docufilm, België, F. Thys, 2006. werd vertoond. (vrijdag 29 september 2006 in het kader van Homo Futuris Festival)
- 98 Conservatief betekend trouwens 'behouden wat goed is' en niet 'behoudensgezind' waar dan direct een immobilsme mee bedoeld wordt.
- 99 GELDOF, K., & LAERMANS, R., op.cit., p.138.
- 100 'Kunst vraagt om deelneming, betrokkenheid, inspanning.' Brecht, B., MuHKazine, lente 2006, p.3.
- 101 MARCUSE, H., op.cit.,p.92.
- 102 HUGHES, R., op. cit., p.180.
- 103 MARCUSE, H., op.cit., p.94.
- 104 Ibid.,p.83.
- 105 DE CAUTER, L., *Lezing, de heterotopie als plaats van de kunst*. 12 oktober 2005, Sint-Lucas, aud. 2. 106
- VAN DE VELDE, W. (zang.). Uit: *Hier is em terug, In de maat van de seizoenen*, cd, België, Kusters, H., Music Music NV, 2006.
- 107 HADOT, P., *Plotin ou la simplicité du regard*, Études Augustiniennes, Paris, 1989, pg. 11, (I, 6, 9, 13).

APPLICATION JAN VAN EYCK ACADEMIE

> RESEARCH PROJECT.

The goal of this research project is to research the coordinates of an image in the past in as into contemporary society.

Therefore I have organized this research project into several layers made an intensive time-table. The research ahead will be opening a lot of other questions than those who are stated in this application.

In my research thesis at Sint-Lucas Gent, I questioned the image in contemporary society in the fields of space (f.e. architecture), movies, (f.e. David Lynch) style and possibilities (f.e. the place and significance of art education and it's future, the important role that an image will play in the future as to the education of creative producers of these images). Although these questions were accurate, they did not find a fulfilling answer in this text. Every subject in my these was constructed around the ethical question: why is there an image? Coming from ages where the image was a sacred object and protected for the masses, now we are experiencing a complete different paradigm. More, is better. In architecture we can find the same paradigm, but there the statement is the revers: "Less is more". But even here we see now that a lot of this so-called 'new architecture' is, or a revival of the past, or a very poor interpretation of today's minimalist architecture.

Never the less, it is an ethical stand to point towards the importance of an image. For this research I would like to start with a text written by Athanasius Kircher's seminal from 1645, the "Ars Magna Lucis et Umbrae", a treatise on light and shadow. In this book 'The last Renaissance man' explores the world of light and darkness. My research would concentrate on the writings of Kircher and this particular book, for it can be seen as a model of the Renaissance book.

Secondly I would like to oppose the figure of Kircher with a contemporary designer. In mind I have John Medea from MIT. His designs are revolutionary in the field of technology. At the same time he makes technology a funny, and creative activity. Also I find his relation to the image very

interesting because he combines two different disciplines into one. Creativity and design can go hand in hand. In his practice he combines two different ideas that I would like to examine. On the one hand he is fascinated by contemporary design and on the other hand he produces very cold, technical applications for design purposes.

and would only be Due to a lack of time I had to limit myself to this research which was rewarded by the way.

A lot of questions arose when I finished my these. What is the fundamental role of an image in contemporary books and magazines? Is it still important to have a lot of images witch illuminate a text? Or is it valid to ask oneself; "Why is there an image needed?". We are so overwhelmed by today's images around us that there perhaps no more need for text illuminations. Could it be better to let our imagination work harder by not giving all the images? Are images still means for reflection or discussion or are there just to many to be of any importance?

Are there new strategies that try to define the image in a more pure form of "

The shifting meaning of images has provoked us to take a stand against those images that are being produced. An impotant task of this research is to determine two kinds of images. On the one hand photographic images and the handmade images (like drawings, and

