

Kunst, Hedendaagsheid, Techniek

De toenemende mediatisering van onze leefwereld

zet de gangbare kunstopvattingen op de helling. Rudi Laermans vraagt zich af

welke waarde de hedendaagse kunst kan hebben voor de techno-mens. Kunst in coma?

Theater bekeken door het camera-oog

Over het Hedendaagse en de Kunst

1. Aan het einde van de twintigste eeuw kunnen we rustig en weloverwogen, zonder al te veel pathos of nostalgie, die vaststelling herhalen waarover de futuristen zich nog luidkeels verwonderden: *de Kunst is een gedane zaak*. Voor de futuristen was de botsing tussen enerzijds de moderne techniek en anderzijds de traditionele kunstopvattingen en de daarmee samenhangende genre-indelingen, nog een deels schrikwekkende, deels bevrijdende ontdekking, zoal niet een heus schandaal. Hun reacties op dit eenvoudige gegeven werden overigens in niet geringe mate gestuurd door het onwrikbare geloof in de mogelijkheid van een waarlijk hedendaagse kunst. Zoals sommige andere avant-gardebewegingen, het Russische constructivisme voorop, wilden Marinetti en diens medestanders het gebouw van de Esthetiek van de grond af heropbouwen. Elektriciteit en poëzie, snelheid en schilderkunst, Actualiteit en Schoonheid achtten zij met elkaar verzoenbaar, op voorwaarde dat de bestaande kunstpraktijken een drastische verjongingskuur ondergingen. Met de oude Kunst konden de futuristen niets beginnen: ze bood inspiratie noch amusement, ze was alleen maar saai en vervelend. Vandaar het schokkende voorstel in het Futuristisch Manifest om de Italiaanse musea en Venetië plat te gooien: alleen het revolutionaire spektakel van de definitieve vernietiging van het oude kon hedendaags heten.

Zovele decennia na de futuristen moeten we droogweg constateren dat op de avant-garde een modernisme volgde dat er alsnog in is geslaagd om het ter dood veroordeelde corpus van de Kunst op een artificiële wijze in le-

ve te houden. Ook de prototypische modernist geeft toe dat de Kunst als zodanig niet kan worden geactualiseerd. Dans, theater, literatuur, schilder- en beeldhouwkunst zijn in de loop van deze eeuw inderdaad enkel hedendaags of contemporair geweest binnen totalitaire regimes. Daarbuiten wist de Kunst zich uitsluitend te handhaven via de modernistische strategie van (zelf)reflexiviteit – via een gedurig hernomen, meer of minder ironische ('Duchampiaanse') bezinning op het *begrip* kunst. A. Danto heeft gelijk als hij in het spoor van Hegel de stelling verdedigt dat de (niet-totalitaire) Kunst tijdens de twintigste eeuw in Filosofie is veranderd. Alleen door zich te verdunnen tot een ijle en zelfreflexieve act heeft de Kunst – ik heb het hier niet over wat daarvoor vaak moet doorgaan, het gesubsidieerde 'mid cult'-amusement – het einde van onze eeuw gehaald.

De meestal provocatief bedoelde these over 'het hiernamaals van kunst' (L. De Cauter) is dus verre van nieuw, laat staan hedendaags. Ze begeleidt de twintigste-eeuwse kunstproductie als haar immer aanwezige slechte geweten. Maar werd deze stelling ook voldoende gehoord en begrepen? Waar het misschien voor alles om gaat is de al door de futuristen gesignaleerde wanverhouding tussen technische en

esthetische mogelijkheden. Opeenvolgende technologische veranderingen hebben ons in een totaal artificiële omgeving ondergedompeld. Daarbinnen kunnen esthetische of 'kunstzinnige' artefacten niet langer een Verschil markeren: een kwartier surfen op Internet volstaat om zich van het absurd-archaïsche van zoiets als Kunst te vergewissen. In geen enkele van de gangbare betekenissen is daarom een hedendaagse Kunst denkbaar, een esthetische praktijk die werkelijk productief aansluit op onze technisch bemiddelde leefwereld. Nu de modernistische droom aan scherven ligt, kunnen we het domein van de Kunst dan ook nog enkel in museale termen beschrijven.

2. 'Het hedendaagse' is synoniem met eerst de mechanisering, vervolgens de elektrificatie, en ten slotte de digitalisering van het alledaagse handelen. Deze uitdrukking bakent strikt genomen de woekering van een tussenzone af, van een intermediair terrein waarop mens en techniek almaar intensere verbindingen aangingen, variërend van autorijden (schakelen) over 'keyboards' (de pc) tot 'knopdruk-koken' (de magnetron). Vandaag de dag is de techniek niet langer een verlengstuk van 's mensen lichaam, een artificiële prothese die krachten uitspaart of maximaliseert. Mens en techniek, subject en object, het organische en het gemaakt-artificiële vormen thans keer op keer hybride netwerken, aan elkaar geschakelde nieuwe eenheden die, zoals vanuit heel verschillende invalshoeken ook D. Haraway en B. Latour benadrukken, met de nog altijd dominante culturele categorieën niet langer vallen te begrijpen. De 'verhedendaagsing' van eenvoudige activiteiten, zoals zich voortbewegen of ko-



De man met de camera / Vertov

ken, is inderdaad synoniem met de institutionalisering van nieuwe gebruiken of praktijken waarbinnen menselijke handelingen en technologische artefacten elkaar wederzijds impliceren. Uitsluitend een door de feiten volstrekt achterhaald, dogmatisch humanisme bestaat het nog om in bij voorbeeld een huiselijke activiteit als stofzuigen de concrete werking van het apparaat van de menselijke handelingen te onderscheiden.

Het hedendaagse is afwezig in de Kunst van onze eeuw. Nergens vinden we in deze subcultuur trefzekere representaties van onze alledaagse levens. Ondanks het futurisme en haar imitatoren heeft de Kunst het streven naar 'hedendaagsheid' nooit kunnen verwerkelijken. Achterom of rondom ons heen kijkend moeten we simpelweg vaststellen dat er géén kunstwerken bestaan die ook maar bij benadering onze hedendaagse techno-conditie esthetisch articuleren. De ontelbare pogingen om de nieuwe verbindingen tussen mens en techniek te *symboliseren*, tonen juist in alle duidelijkheid de blijkbaar onoverschrijfbare grens, ja de absolute limiet in de relatie tussen Kunst en Techniek. Tinguely's machinale on-dingen, het vroege werk van R. Hamilton, Warhols *Crash*-series, het nog immer durende schijngevecht om voorbij elke vorm van mediatie het menselijk lichaam een fundamentele Waarheid te ont-futselen,...: even zovele zinspelingen op, even zovele allegorieën van het Hedendaagse. Maar ook even zovele mislukkingen om het werkelijk te vatten, er daadwerkelijk iets mee te doen. Dat geldt ook voor die artistieke subgenres die zich aan een directere confrontatie waagden, zoals de zogenaamde computerkunst.

We kunnen er dus niet langer omheen: Kunst is wezenlijk een pre-hedendaagse, *ambachtelijke* praktijk, en ieder kunstwerk is als zodanig menselijk maakwerk, geen technologisch gemedieerde constructie-arbeid. Wie dit soort van omschrijving op grond van een anti-essentialistische opstelling afwijst, vergeet dat ze juist doelt op een gesedimenteerde historische kern, een in alle mij bekende de-

finities van Kunst veronderstelde historiciteit. Welke criticus, kunsthistoricus of kunstsocioloog attribueert trouwens kunstwerken aan 'mens-machines'?

3. Men rekent het elektronisch oeuvre van bij voorbeeld Xenakis of Nono ten onrechte tot de Kunstmuziek. Dit soort van hedendaagse klankproducties is geconstrueerd volgens principes die niets vandoen hebben met Kunst of Esthetiek. Ze volgen wiskundige of statistische normen en maken mede daarom de traditionele esthetisch-contemplatieve houding onmogelijk. Ze eisen van de luisteraar paradoxaal genoeg een opgeven van iedere wil-tot-luisterbegrip: men kan ze uitsluitend recipiëren op die verstrooide manier die het onachtzame horen van de modale radiogebruiker kenmerkt, op straffe van spontane braakneigingen of zenuwtoevallen.

Het hedendaagse karakter van de elektronische muziek is, net als dat van de videoclip bij voorbeeld, onlosmakelijk verknoopt met een technisch mogelijk gemaakte radicalisering van het constructivistische knip-en-plak-principe. Onder meer de tekstverwerker annex pc heeft dit principe in brede middens gedemocratiseerd. Haast niemand die nog een tekst schrijft, tenzij de literator-oude-stijl. We zijn zo onderhand allemaal ook letterlijk tekstverwerkers geworden, meer of minder bedreven bricoleurs van elektronisch geprocesseerd materiaal – van fragmenten, verplaatsbare paragrafen, snel 'gekeyboarde' invallen, enz. Denken of schrijven zijn voor ons niet langer zelfstandige activiteiten. Veeleer vormen ze niet te isoleren onderdelen van een nieuwe totaalpraktijk waarbinnen 'keyboarden' en (naar het scherm) kijken één geïntegreerd circuit vormen met de meestal halfbewuste reacties die de op onze hedendaagse schrijftelevies oplichtende woorden en zinnen in onze geest uitlokken. Wat we gemeenlijk 'denken' of 'schrijven' noemen, is thans voor alles een tactiel-visuele activiteit, het onderhouden van een directe lichamelijke verhouding met een kleine machine waarvan snelheid en geheugencapaciteit ons al lang niet meer verbazen. Het muzikale analogon van deze neoreflexiviteit is de implosie van het componeren in het manipuleren van klanken met behulp van digitale apparatuur. De meest hedendaagse muziek is daarom niet die van Xenakis of Nono, wel de doorgaans ritmisch-melodisch gereterritorialiseerde klankenstroom die ons onder noemers als house, techno of ambient vanuit sub-urbane kamertjes bereikt. Er waar is de hedendaagse schriftuur soms anders te vinden dan in de sample-teksten die de catalogi van huizen als La Redoute sieren? Zij zijn grootse

voorbeelden van 'hedendaagsheid', maar met Kunst of Esthetiek hebben ze even veel raakpunten als de Kunst met onze levenssituatie.

Men begrijpe mij niet verkeerd: ik wil hier geen apologetische lofreden houden op die als laag ingeschaalde cultuuruitingen die de hedendaagse technobiotop volledig hebben geinterioriseerd, laat staan ze tegen het geïnstitutionaliseerde Kunstcircuit uitspelen. Dat laatste gebeurt daarbinnen trouwens al volop. Ook in Vlaanderen omarmden meerdere kunstinstellingen recent de techno-subcultuur (in zowel de beperkte muzikale als de brede betekenis van het woord). Ze deden dat meestal met het nodige discursieve geweld – met ronkende volzinnen over De Noodzaak van Vernieuwing, Het Bestaande Gebrek aan Verbindingen tussen de Kunsten en de Actuele Cultuur, enz. Dit soort van naïef-kritische retoriek neemt de Kunst en haar institutionele context nog veel te veel op haar woord, en dicht hen daarom een socio-cultureel belang toe dat ze al lang niet meer bezitten. Heel wat crucialer is het inzicht dat men de noodzaak van zoiets als Kunst nog steeds kan bepleiten, alleen niet op grond van een vermeend belang voor het heden. De Kunst is in een volstrekt ander opzicht dan het Kantiaans-esthetische totaal belangeloos geworden: zij gaat de hedendaagse techno-mens gewoonweg niet meer aan, zij kan hem niets vertellen over zijn bestaan. En vooral kan zij onmogelijk concurreren met de artificialiteit of gemaaktheid, ja de neokunstzinnigheid van onze alledaagse leefwereld en haar talloze dispositieven die onophoudelijk het menselijke 'vertechniseren' en de techniek vermenselijken. Kortom, *de Kunst kan de hedendaagse mens niet langer verbazen*. Daarom zal ze ook steeds minder mensen daadwerkelijk interesseren. En voor zover ze in de nabije toekomst nog wel belangstelling opwekt, zal ze zich nog verder polariseren in een intellectuele variant enerzijds, een nieuwkleinburgerlijke pool anderzijds: hier de Kunst als meer of minder (zelf)reflexieve herinneringsarbeid, daar het neovariété van megatentoonstellingen, bestsellers, enzovoorts. Kunst is onhedendaags, en wat er aan hedendaagse muziek, film of video wordt gemaakt is géén Kunst in de overgeleverde betekenissen van het woord.

Over cameracultuur en podiumkunst

4. Er bestaat geen hedendaagse dans, noch hedendaags theater, laat staan hedendaagse opera; er bestaat kortom niet zoiets als hedendaagse podiumkunst. Wat zich als zodanig aandient, ontmaskert zichzelf in het licht van de dominante kunstbegrippen meteen als kitsch (men denke aan het werk van La La La Human Steps

of Robert Lepage, of aan al die andere lachwekkende pogingen tot multimediale podiumkunst). Anders dan in de muziek of de beeldcultuur is er zelfs niet eens een minimale 'technificatie' van de podiumkunst mogelijk zonder dat het getoonde ogenblikkelijk ophoudt podiumkunst te zijn. Denk- of doenbaar is alleen een encenering van het conflict tussen theater of dans en techniek. Daartoe volstaat het trouwens om op een podium ook een scherm te plaatsen en er beelden op te projecteren: meteen verandert het podiumgebeuren in een archaisch, volslagen oneigentijds evenement. Deze over-zichtbare kloof tussen podiumkunst en beeldscherm kan men met meer of minder intelligentie regisseren; ze overbruggen, laat staan opheffen, is hoe dan ook onmogelijk.

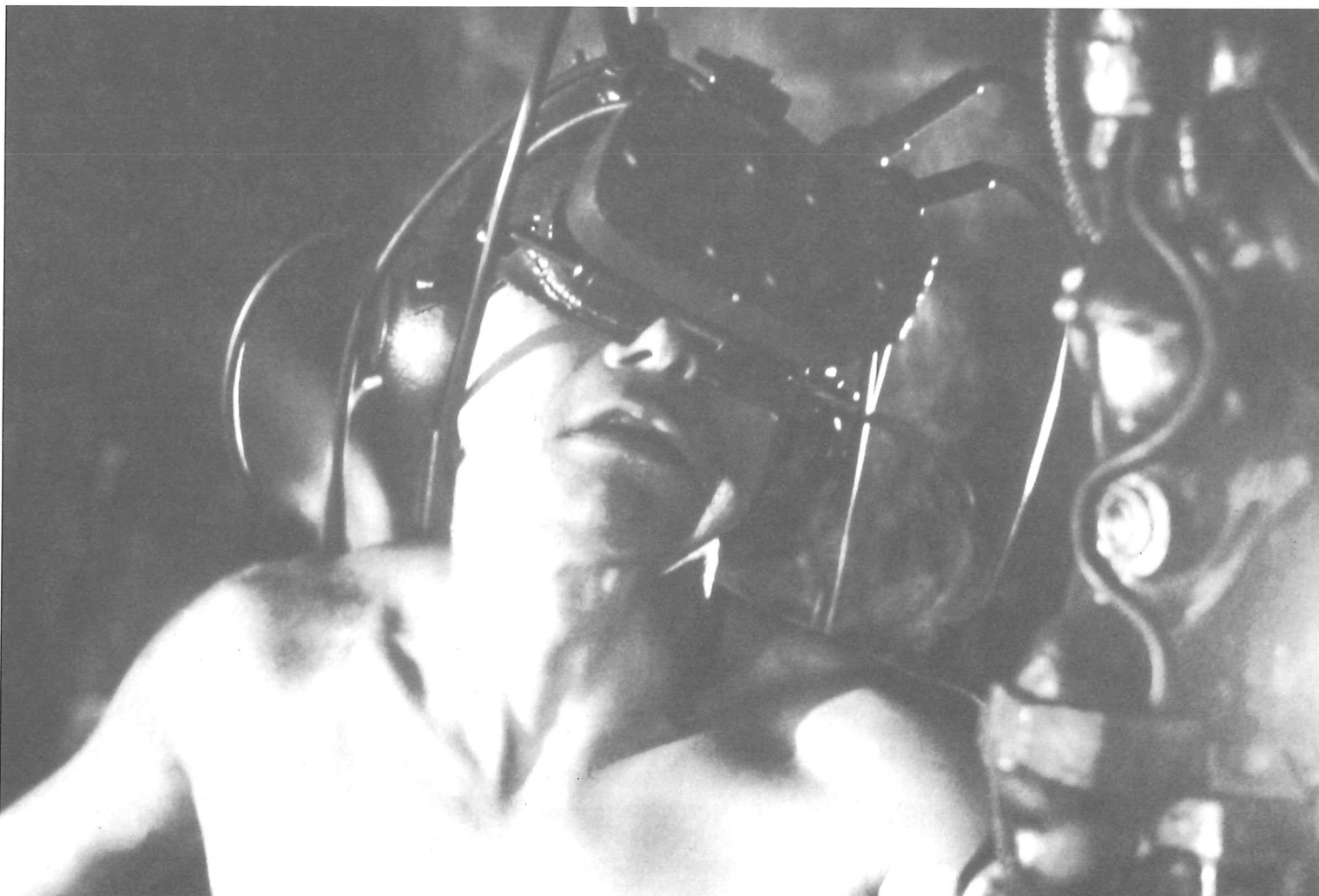
Ik gebruikte zoëven de uitdrukking beeldcultuur, maar dit alom ingeburgerde woord is nog te zeer een erfenis van een afgesloten periode. We zouden eigenlijk al lang moeten gewend zijn geraakt aan termen als 'cameracul-

tuur' of 'Vertovisme'. Zovele jaren na *The Man With The Movie-Camera* denken we echter nog altijd dat een cameraman beelden schiet en een filmregisseur selectief plaatjes aaneenrijgt. We zouden zo onderhand toch beter kunnen weten. Uit de door de videorecorder gedemocratiseerde camera-ervaring kan ieder van ons immers leren dat de camera gedurig datgene wat we in alle naïviteit 'de werkelijkheid' noemen, geheel en al herschept. Deze (de/re-)constructieve techno-praxis vindt in de act van de – thans gedigitaliseerde – montage haar reflexieve verlengstuk. Want pas tijdens het bekijken van de gemaakte opnamen is het voor een menselijk oog mogelijk om werkelijk te (be)zien wat de camera neutraal registreerde, en vervolgens in dit 'optische onbewuste' (W. Benjamin) overeenkomstig zekere ordeningscriteria tussen te komen. De constructivistische knip-en-plak-praktijk is hier met andere woorden synoniem met een inhaalbeweging van de kant van de mens tegenover de visuele overmacht van het apparaat,

dat de gebruiker dan ook tegelijk wel en niet bedient.

5. De cameracultuur heeft de podiumkunst volledig geabsorbeerd en haar zo als eigenstandige expressie- en representatiematrix volkomen uitgehold. De juistheid van deze stelling valt overigens alweer gemakkelijk (in) te zien. Men dient er zich gewoonweg van te vergewissen dat in een doordeweeks Hollywood-product de acteurs meestal naturalistisch-realistisch acteren *maar niet zo overkomen*. Camerastandpunt en close-ups – om slechts de meest banale filmische feiten te noemen – verknippen de naturalistische speelstijl en veranderen bij voorbeeld een eenvoudige blik-voltwijfels in een intrigerend schouwspel. Het ge-laat wordt raadselachtig door de fijne lijntjes rond de mond, of het vestigt als vanzelf de aandacht op twee blauwe ogen: microbewegingen worden leesbaar, details overwoekeren het beeld, (toe)kijken wordt een kwestie van een door seconden geritmeerde fascinatie. Door

Tetsuo II / Shinya Tsukamoto



bemiddeling van de camera transformeert zelfs het meest theatrale acteren in een daaraan tegengestelde visuele werkelijkheid.

Al in de periode van de stomme film geloofden velen dat de nieuwe cameracultuur de traditionele podiumkunst zou redden. De film zou theater, dans en opera uiteindelijk het zo lang beoogde massapubliek bezorgen, regisseurs zouden filmmakers worden. Dat was buiten de waard gerekend, en die heet niet Hollywood (de commercie, Amerika, etcetera) maar simpelweg cameramens. Dit nieuwe mens-type werd gecreëerd noch geconstrueerd: het was en is het altijd onbeheersbare effect van de interactie tussen mens en camera. Voor het spreekwoordelijke oog van de camera verandert iedere mens noodzakelijk in een nieuw geheel, in een neomediale werkelijkheid bestaande uit ledematen, keelklanken, gezichtsgroeven, lippen, haar, vingers, borsten,...

De fetisjistisch-voyeuristische camerabilik is met andere woorden geen historisch-culturele aberratie, maar de ware kern van de cameracultuur die eerst de film, vervolgens de televisie en ten slotte de video vermaatschappelijkten. Ook daarom doet het thans dominante discours over Het Lichaam zo onwerkelijk aan: het handelt over een imaginair Beeld dat de zogeheten beeldcultuur al lang ten grave heeft gedragen. De camera heeft het traditionele lichaamsbeeld opgelost in een eindeloze stroom van visuele fragmenten. En het (her)bekijken van verknijpt-verplakte lichamen is, zoals ook de psychoanalyse onderwijst, altijd zoveel fascinerender dan het zwi-jgende contempleren van bewegende of sprekende lijven op een podium. Het enige wat de podiumkunst daarom überhaupt nog vermag, is de mens zijn/haar lichaamsbeeld *teruggeven*. Deze taak kan echter bezwaarlijk verheffend worden genoemd. Ze doelt veeleer op een vorm van treur- en herinneringsarbeid, die misschien noodzakelijk maar hoe dan ook weinig hedendaags is (ik werk deze gedachte hier niet verder uit; ze staat centraal in mijn essay *Onzichtbare werkelijkheden, onzichtbare lichamen, onzichtbare beelden: de noodzaak van theater vandaag*, verschenen in *De Gids*, januari 1996).

Een echt hedendaags gebruik van het podium zou niet alleen iedere notie van Kunst opgeven. Het zou de fundamentele herdefinities van 'het werkelijke' en 'het visuele' binnen de twintigste-eeuwse cameracultuur op een intelligente manier tot uitgangspunt nemen. Zo'n nieuwe praktijk zou ons ook verbrokkelde lichamen tonen en de podiumruimte afbakenen in functie van dat niet aanwezige camera-oog dat ons kijken altijd al heeft verinnerlijkt. Maar dan nog is het zeer de vraag of het getoonde een analogon zou kunnen scheppen

van de visuele fascinatie voor het (beeld)scherf. Alvast de voorstellingen van Meg Stuart, vooral het in radicaliteit wellicht moeilijk te overtreffen *No One Is Watching*, doen mij hardop twijfelen aan de mogelijkheid om in de toekomst het pad te effenen voor zoiets als een hedendaags podiumgebruik.

Tijdens de jaren dertig kon W. Benjamin zich nog verwonderen over het feit dat de camera mensen-en-dingen naderbij brengt en de voor dans of theater constitutieve afstand tussen publiek en podium verbrijzelt. Goed zestig jaar later moeten we misschien besluiten dat we nooit meer echt zullen wennen aan deze afstand, hoe intelligent hij ook wordt gespeeld. Altijd lijken we dat te 'mankeren' wat zelfs de minste soap ons sowieso schenkt door de ampele inzet van het cameradispositief: visuele intimiteit, detailkennis, uitgegrote ogen die ons verbijsterd aanstaren... – kortom, *ongebroken fantasmatische vluchtlijnen waarin we ons genotvol kunnen verliezen*.

6. De cameracultuur kan dus de podiumkunst niet redden, enkel mee helpen bewaren of conserveren voor dat nageslacht in wier ogen ze nog veel meer dan thans een historisch curiosum zal zijn. Gaat het trouwens wel om *een* cultuur, gegeven de schier ontelbare heterogeniteit aan film-, tv- en videoproducten? Is hier niet eerder sprake van een onbepaalbaar domein van 'vertechniseerde' visualiteit dat doorheen de uiteenlopende wijzen van cameragebruik en montage in de loop van de twintigste eeuw onophoudelijk werd geherdefinieerd? Niets is overigens onzinniger dan de ruwe opdeling van dit vage terrein overeenkomstig het traditionele hoog/laag-onderscheid. De hedendaagse technovisualiteit, in meer dan een opzicht ook een wezenskenmerk van (onze) 'hedendaagsheid' als zodanig, haalt ieder esthetisch criterium bij voorbaat onderuit. Men kan haar eenvoudigweg niet normeren met behulp van aan de Kunst ontleende maatstaven of begrippen. Aangewezen is veeleer die naïeve en tegelijk lucide houding die de lof op Godards *Forever Mozart* combineert met een eresaluut aan de *Terminator*-serie: heel verschillende paradigma's, ongetwijfeld, maar niet verschillend in bij voorbeeld visuele complexiteit.

Welk criterium men ook kiest, altijd zal men ter illustratie zogeheten hogere en lagere producties kunnen noemen. Daarom moeten zowel de geschiedenis als de analytica ('de theorie') van de cameracultuur radicaal af van esthetische standaarden. Nodig zijn geschiedenissen van en reflecties op specifieke camerabewegingen, particuliere shots, singuliere montageprocédés. De reflectie op de camera-

cultuur moet kortom radicaal deleuziaans worden, de onveilige paden durven bewandelen die G. Deleuze al in z'n geschriften over film exploreerde.

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

Men kan vanuit intellectueel-esthetische hoek veel tegen het Kung Fu-genre inbrengen, en niet minder kritiek is mogelijk op bij voorbeeld muziekclips. Maar weigeren de critici niet haast altijd het meest evidente in rekening te brengen? Zelfs de meest banale clip verandert het menselijk lichaam in een enigma, transformeert handelingen in fragmentarische bewegingen en verknijpt verhaaltjes tot surrealistische sequenties. Het benutten van technisch voor de hand liggende mogelijkheden creëert in het clipgenre keer op keer (visuele) werkelijkheden die men op geen enkel podium, hoe goed ook geoutilleerd, kan waarmaken. En deze neorealiteiten zijn ook neotheatraal en neochoreografisch. In de wisselwerking met de camera wordt 's mensen vermogen tot zelf(re)presentatie en beweging gedurig héruitgevonden, op wijzen die het theater sensu stricto of de podiumdans letterlijk musealiseren.

Daarmee vergeleken oogt zelfs het werk van bij voorbeeld Forsythe niet alleen hoogst pedant en gekunsteld; in het bewuste streven naar 'hedendaagsheid' dateert het zichzelf ook als hopeloos ouderwets. Aan het einde van de twintigste eeuw versterken kunststukjes à la Forsythe dan ook alleen maar de indruk dat de podiumkunst volstrekt archaisch is. Alle kunsten zijn tot een on-hedendaags bestaan in de marge gedwongen, maar *de podiumkunst bereikte zelfs nooit het ultieme stadium van de modernistisch-conceptuele kunst*. Op de drempel van de eenentwintigste eeuw wordt het allicht zo stilaan tijd om te (h)erkennen dat dit esthetisch genre nog niet eens de twintigste eeuw heeft gehaald.