

## Stille virtuozen

### Vingeroefeningen in postmoderne devotie

*Christophe Van Eecke*

Neem een foto van *Wolfgang Tillmans*. Bij voorkeur een stilleven. Als bloemen gedrapeerde kleren, bijvoorbeeld. Of een compositie met fruit en plastic bekertjes. Neem een paar minuten de tijd om er aandachtig naar te kijken. En stel uzelf daarna de vraag: wat zie ik eigenlijk en waarom vind ik het zo mooi?

*Tillmans'* foto's lijken hedendaagse varianten van het *Andachtsbild*: religieuze afbeeldingen die de toeschouwer willen aanzetten tot bezinning. Waar het in het *Andachtsbild* om gaat, is de blik stil te houden en haar aan de discipline van de aandacht te onderwerpen. En aandachtig kijken betekent stilstaan en beschouwen, in de dubbele zin van langdurig kijken en reflecteren.

Hetzelfde gebeurt als men naar een foto van *Wolfgang Tillmans* kijkt: elk beeld bevat een zachte dwang om te wachten en te haperen. Iedere foto legt een gulheid tegenover de mensheid aan de dag die ons uitnodigt om langer te kijken en stil te staan bij wat er te zien is. En wat er te zien is, is onze menselijkheid, die ons in al haar kwetsbare vergankelijkheid terug wordt gespiegeld.

### Aandacht

*Tillmans* is niet de enige kunstenaar die vandaag aandacht vraagt voor het menselijke in het alledaagse. Andere voorbeelden vinden we in de labyrintische installaties van *Michel François*, de vertraagde blik waarmee *Koen Van den Broek* naar het urbane landschap kijkt, het naaiwerk dat de doeken van *Ghada Amer* met menselijk handwerk verbindt of de manier waarop *Jeff Wall* plaatsen en mensen met hypnotiserende zin voor detail ensceneert en liefdevol fotografeert.

Elk van deze kunstenaars (maar ook talloze anderen) draagt iets van het menselijke over naar de materialen of objecten die in hun kunst worden getoond.

De Amerikaanse filosofe *Elaine Scarry* heeft geprobeerd te achterhalen hoe die menselijkheid ertoe komt zich in alledaagse objecten te nestelen. Een antwoord op die vraag vond ze bij *Karl Marx*. Centraal in *Das Kapital* (1867) staat immers de notie van objectfetisjisme: de gedachte dat de mens zijn

behoeften, zijn verlangens en dus een stuk van zijn eigen menselijkheid projecteert in de objecten die hij maakt.

In die zin blaast *Marx* het oude onderscheid tussen de subjectieve en de objectieve orde op: de objectieve wereld is een verlengstuk van onze subjectieve beleving. “Ieder instrument”, schreef *Marx*, “is een verlengstuk van het lichaam, een prothese met als doel onze aanwezigheid in de wereld te vereenvoudigen.” “Een stoel (suggereert *Scarry* in het spoor van *Marx*) heeft als doel de taak van de ruggengraat (het lichaam ondersteunen) over te nemen. De fiets optimaliseert de werking van de benen en laat ons toe ons sneller voort te bewegen. Dat is de menselijke betekenis van de wereld: ze is niet wat aan ons is tegengesteld, maar datgene waarin wij onszelf buiten onszelf projecteren. De dingen zijn de manier waarop de mens in de wereld aanwezig is.”

Kunstenaars als *Wolfgang Tillmans* nodigen ons uit om opnieuw aandacht te hebben voor die menselijke dimensie van de wereld om ons heen. Daarom lijkt het zinvol om hun werk te zien als een vorm van ‘postmoderne devotie’. Het is een devotie omdat de wereld wordt benaderd met de sacrale omzichtigheid die voorheen was voorbehouden voor het religieuze. Het banale en het alledaagse worden plots gezien met de ogen van iemand die iets menselijks in die objecten voelt sluimeren, een waarde die niet kwantitatief kan worden uitgedrukt.

Maar deze devotie is ook postmodern. Het begrip postmodernisme wordt echter zo vaak gebruikt en in zo uiteenlopende betekenissen dat het aangevoelen is om er hier een concrete invulling aan te geven.

De omschrijving waar ik steeds weer naar teruggrijp, is die van de weinig bekende Grieks-Duitse filosoof *Panajotis Kondylis*, die de postmoderne conditie ‘analytisch-combinatorisch’ noemde en ze symboliseerde in het beeld van een veld. Met het einde van de grote verhalen (wat voor *Lyotard* het postmoderne inluidde) is er niets, geen enkel politiek, moreel, cultureel of sociaal verhaal, dat nog kan beweren voorrang te hebben op alle andere. Alles valt terug in essentiële gelijkheid. De postmoderne belevingswereld is dan ook een veld waarin alles tegelijkertijd aanwezig is. Alle normen, waarden, systemen, objecten en uiteraard ook mensen zijn tegelijkertijd aanwezig in de ruimte. Dat is wat *Kondylis* het ‘analytische’ aspect van het postmoderne noemt: wat ooit één geheel was (opgenomen in een groot verhaal) is nu in zijn kleinste individuele atomen opgesplitst.

Maar deze analyse is slechts één helft van het postmoderne verhaal. Het is namelijk onze taak, als postmoderne subjecten, om onze eigen identiteit bij elkaar te puzzelen uit alle opties die ons op dat veld worden aangeboden. Dat is het ‘combinato-

rische' of verbindende aspect. Het gevolg van die combinerende dynamiek is de typisch postmoderne eclectische persoonlijkheid die elk aspect van zijn of haar leven anders invult. Onze hobby's staan vaak haaks op ons beroepsleven, we hebben polymorfe seksualiteiten en onze smaak in kunst, muziek en kledij is soms zeer uiteenlopend. Een diepe liefde voor *Bach* hoeft niet uit te sluiten dat men ook de *Sex Pistols* aanbidt.

Alles is een optie en kan *à la carte* worden gecombineerd. En geen enkel stukje van die puzzel is een restloze weerspiegeling van onze persoonlijkheid. Sterker, de puzzel, met steeds veranderende stukjes (want geen enkele keuze of combinatie hoeft definitief te zijn en iedere smaak kan altijd weer worden ingeruild), is onze persoonlijkheid. Dat betekent echter ook dat het subject sterk onder druk komt te staan, want de vrijheid om jezelf bij elkaar te puzzelen is tegelijk ook een dwingende plicht. Wie zichzelf niet maakt, of niet in staat is zichzelf te maken, gaat immers ten onder in het moeras van de zelfloosheid: hij of zij krijgt het gevoel geen volwaardige speler te zijn in het sociale veld.

## Animisme

Wat *Kondylis* schrijft over de postmoderne cultuur vinden we ook terug in *Arthur C. Danto's* idee dat we in de jaren zestig het einde van de kunst meemaakten in de zin dat de grote verhalen over wat kunst was op hun einde liepen en dat sindsdien alles mogelijk is in de kunst.

Maar als *Danto* de transfiguratie van het alledaagse (zoals één van zijn boeken heet) vooral zag als een aspect van de conceptuele kunst, waarbij alledaagse objecten met diepere betekenissen worden bekleed, gebeurt de herovering van het alledaagse binnen de postmoderne devotie op een andere manier. Sterker: de postmoderne devotie lijkt afscheid te hebben genomen van conceptuele hoogdravendheid en kiest, trouw aan het principe dat *small is beautiful*, voor een register dat een zachte romantiek uitstraalt: geen concepten maar mensen en hun gevoelens staan centraal.

Vanuit die benadering is het belangwekkend dat *Wolfgang Tillmans* op de artistieke scène verscheen via de subcultuur van de Love Generation die in de vroege jaren negentig voor een groot stuk de anti-globalistische kar op gang heeft helpen trekken. Het anti-globalisme is immers een voorbeeld van hoe het einde van de grote verhalen kan worden ingevuld: het is het afscheid van het wereldwijde liberaal-kapitalistische vooruitgangsverhaal. Het ondermijnt het dominante verhaal van de economie door de aandacht te vestigen op het individuele, het globale ('Think global, act local') en het micro-niveau.

De postmoderne devotie neemt afscheid van het kapitalisme en zoekt een verinnerlijking die niet in de val van sentimentele spiritualiteit of sussende vaagheid wil stappen. Ze vindt die op een bijna boeddhistische manier in de wereld van de dingen om ons heen. Alledaagse objecten worden dan ech-

ter veel meer dan dragers van subjectieve betekenissen: ze worden als het ware animistisch tot leven gebracht. Dat animisme heeft zijn sterkste uitdrukking gevonden in de cinema, in het werk van in hoofdzaak Aziatische regisseurs als *Kim Ki-Duk*, *Tsai Ming-Liang* en vooral *Apichatpong Weerasethakul*. Wat deze filmmakers (maar opnieuw ook andere) verbindt, is de manier waarop ze de brug slaan tussen mens en wereld, tussen mensen en dingen.

In de films van *Tsai* lijkt de hypochondrie van de personages bijvoorbeeld hun hele omgeving te infecteren. Gebouwen lijden plots aan constipatie, waardoor leidingen verstopten, kamers vollopen met water (een terugkerend motief in zijn films) en het stijgend vocht langzaam de hele omgeving binnensijpelt. In die organisch-industriële apocalyps zoeken zijn geïsoleerde personages (producten van de postmoderne urbane analytiek) troost bij elkaar.

De personages van *Kim* weten zich daarentegen in eerste instantie geborgen in een wereld van gestroomlijnde domotica (electronische systemen die naadloos de taken van het lichaam overnemen) die hen toelaat zich met geruisloze efficiëntie door de wereld te begeven. Als *Kims* personages blijven haperen, dan is het aan de weerhaakjes van hun onderdrukte emoties, die de sereniteit van hun gebalanceerde design-wereld bruuft komen verstoren.

Volledig anders van toon is ten slotte het werk van *Apichatpong Weerasethakul*, waar ieder object en ieder levend wezen met goedmoedig ontzag wordt bejegend. Alles is bezielde in zijn universum, waardoor de grens tussen binnen en buiten, tussen subjectief en objectief, definitief wordt opgeheven.

Dat is nergens zo duidelijk als in zijn meesterwerk *Tropical Malady* (2004), waarin de jungle de veruitwendiging wordt van de verlangens van een jongen voor een andere jongen.

## Binnen en buiten

Het artistieke belang van deze jonge cinema is ook de kunstwereld niet ontgaan en oms lijkt het wel alsof iedere beeldend kunstenaar vandaag de overstap wil maken naar filmregie. De aantrekkingskracht van het bewegend beeld, zowel de videokunst als de cinema, lijkt enorm, van *Matthew Barney* tot *Steve McQueen* (en omgekeerd heeft ook cineast *Apichatpong Weerasethakul* een hele reeks museale video-installaties gecreëerd). De vlucht naar de film is volgens mij mee gemotiveerd door het gevoel dat de cinema zich het best leent tot het soort *Andachtsbilder* dat vandaag zo geliefd is in de kunst.

De reden daarvoor is fenomenologisch: “als een *Andachtsbild* ons wil aanzetten tot beschouwing (kijken en bezinnen), dan is de film paradoxaal genoeg de meest naar binnen gekeerde kunstvorm.” Het is opnieuw *Elaine Scarry* die deze suggestie maakt.

Scarry wijst erop dat herinneringen en dagdromen zich letterlijk in ons hoofd lijken te bevinden. Wat wij ons visueel verbeelden, verschijnt alsof het wordt geprojecteerd op de binnenwand van ons voorhoofd. Verbeelding werkt als een private cinema. De bioscoopervaring kan dan ook worden beschouwd als een vorm van dromen met je ogen open: het beeld wordt van achter ons geprojecteerd maar verschijnt voor onze ogen zoals dagdromen en verbeelding voor ons geestesoog verschijnen.

Daarom kan een onthutsende film ons ook onbehaaglijk maken en ons soms bijna letterlijk door elkaar schudden: het beeld blijft niet op afstand zoals een schilderij, een beeldhouwwerk of een boek, maar dient zich aan als een dubbel van de manier waarop onze eigen verbeelding werkt.

Die dynamiek is zeer duidelijk in *Steve McQueens* film *Hunger* (2008), een werk dat op het eerste zicht over de hongerstaking gaat van een aantal IRA-militanten in een Britse gevangenis. De film is echter vooral een poging om het lijdende lichaam op ons netvlies, en dus in de intimiteit van onze verbeelding, te branden. Met zijn nauwgezette aandacht voor de manieren waarop het lichaam kan worden vernederd en gepijnigd lijkt de film één uitgesponnen *Andachtsbild* dat ons wil confronteren met onze eigen vergankelijkheid. Het lichaam verkeert in *Hunger* in chronische kwetsbaarheid en staat er altijd op het punt definitief te ontbinden. Die kwetsbaarheid deelt het lichaam echter met het filmbeeld zelf, dat niets meer is dan een spel van licht gefilterd door een gevoelige, brandbare emulsie.

De wisselwerking tussen de intieme ervaring van het kijken naar een filmprojectie (de projectie als een uitwendig dubbel van de projectie in ons hoofd, maar tegelijk ook een projectie die zich rechtstreeks op ons netvlies en dus in onze inwendige projectieruimte brandt), de breekbaarheid van het filmbeeld zelf (licht dat gestopt wordt door doek) en de onthutsende breekbaarheid van de lichamen in de film, maakt van *Hunger* een onbehaaglijk invasieve kijkervaring. Betrapt in zijn eigen intimiteit begint ons lichaam als het ware Pavloviaans mee te reageren met de schokken die de lichamen in de film ondergaan. We worden ons bewust van processen en lichaamsdelen die eerder onder de radar van ons bewustzijn bleven. De film is een aanzet tot hypochondrie omdat de fenomenologie van het beeld de grens tussen binnen en buiten, tussen subjectief en objectief, doorbreekt.

## Vlechten

Het is die breuk waar de postmoderne devotie op mikt en die haar zo relevant maakt. Hoewel de meeste nieuw-devote werken veel minder onthutsend zijn dan *Hunger*, zijn ze toch stuk voor stuk kleine invasies van die intimiteit die besloten ligt in onze eigen private herinneringskamer. Hoe bescheiden de postmoderne devotie ook is

(even bescheiden als de kannen en kruiken in een doek van *Morandi*), ze breekt altijd door het oppervlak van de huid. *Tillmans'* foto's van gedrapeerde kleren zijn niet zomaar stillevens, maar een aanspraak op onze eigen intimiteit, onze herinnering van geuren en tactiele ervaringen. Een foto van *Tillmans* toont hoe die dingen voelen in de waarneming.

Op dezelfde manier tonen de films van *Tsai* of *Apichatpong Weerasethakul* niet zozeer de wereld om ons heen, maar onze ervaring van die wereld zoals ze wordt gefilterd door de betekenissen die wij erin projecteren. Er is geen binnen of buiten meer, enkel een esthetische vervlechting van beide.

Er is iets in de werken dat ook in ons is. Er is iets in ons dat door deze werken naar buiten wordt gehaald, getoond en bevraagd. Er gaat dan ook een bedrieglijke eenvoud uit van deze kunst, een vanzelfsprekendheid die het gevolg is van de manier waarop de ritmes van deze werken afgestemd zijn op het ritme van het leven. Maar het vergt een enorme virtuositeit van de kunstenaar om een dermate intense expressiviteit uit alledaagse objecten te puren. Dat die virtuositeit nooit de aandacht op zichzelf trekt, maar zich integendeel volledig aan de wereld geeft, is haar stilte. De stille virtuozen zijn kunstenaars die zichzelf en hun kunst zo volledig aan de wereld schenken dat hun werk er, schijnbaar, in verdwijnt.