

7 Intermedialiteit

In de zesde eeuw voor Christus ontwikkelt zich uit de extatische rite rond Dionysos en de aardgodin Demeter een reizang. De rituele setting wordt gepolijst tot dat wat heden ten dage bekend staat als de tragedie. Lang nadat de rituele context met zijn offers, waarin de mens gemeenschap met de god van de vruchtbaarheid, de waanzin en de roes zoekt is verlaten, ontworstelt zich aan het informationeel fantoom van de polis - het koor - een voorzanger/speler: de *hypokrites*. Zijn individuatie creëert een supplementaire spanning tussen het theater en het reilen en zeilen in de polis: de politiek. In beide vinden openbare mededelingen plaats. Hypokrites betekent letterlijk: 'hij die antwoord geeft'. Dit in scène gezette vraag- en antwoordspel krijgt enkele eeuwen later onder invloed van het platonisme de negatieve betekenis van huichelen: de hypokrites wordt hypocriet.

Vanuit een hedendaags perspectief terugkijkend komt met de geboorte van de tragedie en van de hypokrites tevens een derde politiek-esthetisch verschijnsel ter wereld: intermedialiteit als een vraag- en antwoordspel tussen artistieke media en disciplines onderling. Dit spel schraagt de dialoog tussen kunst en politiek op artistieke wijze. Naarmate in de loop van de 20ste eeuw de ideologische inbedding van kunstpraktijken afneemt en kunst een autonome positie opeist, treedt deze intermedialiteit meer en meer op de voorgrond.

Kunst en politiek: Gesamtkunstwerk

In *Méditations esthétiques - Les Peintres cubistes* (1913) bespreekt de dichter Apollinaire werk van de schilder Marcel Duchamp. Achter diens stilerende omgang met de dingen gaat volgens hem een intentie schuil om kunst en volk met elkaar te verzoenen. Een merkwaardige opmerking over een kunstenaar die juist een radicale onverschilligheid ten opzichte van het openbare leven uitdraagt. Deze 'lezing' van Duchamps werk wordt Apollinaire ingegeven door artistieke praktijken waarin structureel wordt gepoogd om leven en kunst nader tot elkaar te brengen.

In de daaropvolgende periode ontwikkelen zich drie grootschalige strategieën waarin de burgerlijke middelmatigheid met zijn autonome subjectiviteit in naam van een 'ander' leven wordt blootgesteld aan kritiek. Walter Benjamin wijst aan het eind van *Het*

kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid (1935) op de esthetisering van de politiek in het fascisme en de politisering van de kunst in het communisme. Het geweld en het pathos van 'ent-artete' avantgardekunst verdwijnt letterlijk uit beeld om plaats te maken voor een harmonieuze verbeelding die de Staat als politiek 'Gesamtkunstwerk' vervolmaakt. In het openbare leven vullen ritualisering en uniformering deze esthetisering aan.

De avantgarde vormt een derde strategie. Hoewel een groot aantal avantgardekunstenaars gefascineerd is door de esthetische politiek van het fascisme en de vroege kunstpolitiek van het communisme zetten zij zelf kleinschalig de aanval in op het burgerlijke subject. Door diens zinnen radicaal te verzetten stellen zij de burgerlijke repressie van het lichaam met zijn percepties en affecten aan de kaak. Met hun werken bespoken avantgardekunstenaars de heersende beeldcultuur.

Het sublieme, dat zich in totalitaire staten in de fascinatie voor leiders en de cultus van het massale en massieve manifesteert, uit zich in de avantgarde dwars door de vormexperimenten heen in de shock die aanvankelijk betekenisloze werken bij hun ontzette publiek oproepen. Het *inform* van de artistieke materie tart en teistert het zintuiglijk bewustzijn van de met smaak behepte burger.

Als *inform* werkt het sublieme ondermijnend. Niettemin fascineert het. Deze 'pathische' kwaliteit – fascinatie èn weerzin – spoort beschouwers aan ontvankelijk te worden: de werken zijn geen voorstellingen van een bestaande werkelijkheid, maar voorstellen tot andere werkelijkheden, waarin indirect de bestaande maatschappelijke werkelijkheid reflecteert. Omdat ze als louter mediamieke presenties niets en niemand representeren, lijken ze politieke zeggingskracht te ontberen. Maar juist in de ontzetting die ze teweeg brengen werken ze micropolitiek door. Ze dwingen een betrokkenheid af in de vernietiging van ieder smaakoordeel en werpen de vraag naar de artistieke kwaliteit van afzonderlijke werken op. Deze eisen in hun singulariteit waaraan iedere regel vreemd is, universele gelding.

Geïnspireerd door Bataille noemt Rosalind Krauss in een retrospectief op de avantgarde in 1996 in het Centre Pompidou, het verontrustende aspect van de avantgarde het 'Formless'. Het avantgardistisch *inform* is echter al vanaf het eind van de 19de eeuw onderbouwd met een kunstkritisch vertoog. Het *inform* wordt van meet af aan geïnformeerd. De achteraf aan de avantgarde toegedichte cultuurpedagogische motivatie en emancipatorische

werking zijn functies van dit kunstkritische verhoog. In de autonome geste van avantgardewerken zelf wordt 'haar' cultuurkritische betekenis telkens weer uitgedaagd en verschoven.

Het sublieme manifesteert zich niet alleen in de ontzetting van het publiek. Aan de productiezijde bij kunstenaars werkt het tevens door in een hang naar het spirituele en naar het Gesamtkunstwerk. In het avantgardistische vormexperiment staat weliswaar het overschrijden van grenzen van ieder afzonderlijk medium voorop, deze overschrijding wordt niettemin georiënteerd door een oevredenken of groepsprocessen, dat wil zeggen: door een Gesamtstreven of een 'Hang zum Gesamtkunstwerk', zoals het in een gelijknamig boek door Bazon Brock en Harald Szeemann wordt gekarakteriseerd. Wagner had in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) de sleuteltermen van het Gesamtkunstwerk aangedragen: kunstenaar, politicus, openbaarheid, publiek. Kants transcendentale project, dat de afbakening van de grenzen en mogelijkheden van het Gesamt 'Vernunft' beoogt, krijgt in het politiek-esthetische traject van het Wagneriaanse Gesamtkunstwerk een artistieke pendant. De 'aanspraak op absolute totaliteit' die Kant de rede toedicht uit zich in Wagners Gesamtstreven.

Intermedialiteit: multimedia, interdisciplinariteit, interactiviteit

Een Gesamtkunstwerk biedt samenhang aan een diversiteit van artistieke media en disciplines: in zijn multimediale en interdisciplinaire werkingen roept het een totaalervaring op bij zijn publiek. Interactiviteit tussen verschillende zintuigen – zicht, gehoor, reuk, smaak, tastzin – vormt de dynamische grondslag van een fysieke ervaring die door multimedia en interdisciplinariteit wordt opgeroepen. Bij Wagner wordt deze ervaring omlijst door een politiek-esthetisch concept: zijn visioen van de wedergeboorte van het klassieke Griekse drama in het laat 19de-eeuwse drama. Een visioen dat door de jonge Nietzsche wordt gedeeld. In de interacties tussen tekst, zang, dans, drama, muziek, beeld en architectuur wordt een cultuurpoliticus accoord aangeslagen dat in de 20ste eeuw niet alleen in de Stijl en Bauhaus, maar ook in Berlages Gemeenschapskunst en in het surrealisme resoneert.

Het stileren en in ervaring brengen van multimediale en interdisciplinaire spanningen en het fysiek reflecteren erop breng ik onder in de notie 'intermedialiteit'. Het zijn de supplementaire spanningen tussen media en disciplines die het Gesamtkunstwerk

steeds weer op- en openbreken: de activiteit van het inter of interactiviteit. Door de werkingen van het inform wordt in een intermediale ervaring het 'inter' fysiek en geestelijk geïnstalleerd en geactiveerd.

Het intermediale kan echter niet buiten een Gesamt: de verstrooide zintuigen moeten door een beeld of idee worden gericht, de verzamelde menigte komt bijeen in een amfitheater, een schouwburg, museum of bioscoop. Teksten worden gekaft. Kunstenaars omlijsten, toonzetten en kadren beelden, ervaringen, klanken en gebeurtenissen. Dit 'framen' geldt in dezelfde mate voor de godsdienst, politiek, filosofie, wetenschap: rituelen reguleren extasen, openbare beraadslagingen scheppen speelruimte voor samen leven, in de filosofie 'framen' Kant de overvloed van zintuiglijke indrukken door begrippen en schemata, wetenschappers verzamelen hun materiaal in experimentele opstellingen en op hun beeldschermen lichten de geanticipeerde resultaten op.

Evenals een kunstwerk wordt leven van frames voorzien om het vanzelfsprekende te kunnen communiceren: een betekenisvol leven kan oplichten. Door haar bewegingen af te schermen wordt ze als geheel ervaarbaar. Afhankelijk van de afmeting bepalen verhalen hoe zo'n leven wordt bewogen. Maar met dat iets in beeld verschijnt, verdwijnt iets anders uit beeld. Dit is de inzet van Nietzsches perspectivisme: om iets te zien moet veel ongezien blijven. De lijst van een schilderij, meent Derrida, is diens supplement: het bakent het werk niet af, maar is er mede constitutief voor. Door afscherming komt het tot leven. Ook het 'inform' en de vormgeving komen in en door de lijst in een supplementaire spanning te staan. Wanneer er geen oog meer is voor de lijst, kunnen we met Baudrillard spreken van een obscene werkelijkheid.

In de filosofie heeft dit 'framen' mediamieke ficties geproduceerd als Logos, God, Rede, Geest en subjectiviteit. Kant probeert in zijn kritiek op de metafysica in de idee van de rede – een begrip zonder beeld - en in de esthetische idee – een beeld zonder begrip – vergeefs deze spanning vast te houden. In zijn universaliseringsdrift zwicht hij alsnog voor de verleiding alle interacties in een identificatie met de rede te totaliseren. Naarmate het frame gaat overheersen lost *interesse* als een werkzame, want deels ongeïnformeerde betrokkenheid tussen mensen op. Dit gebeurt ook wanneer het 'inter' louter puls wordt en het werk in een volledige fragmentatie zijn reflectieve mededeelbaarheid verliest. In

beide gevallen raakt intermedialiteit haar sensibiliserende werkingen kwijt.

Het intermediale: *metafysiek, dispositief, expositie*

Het einde van de metafysica houdt geen plat materialisme in. Door de onderlinge reflecties van materiële elementen wordt het intermediale in strikte zin *metafysiek*: het brengt allerlei supplementaire spanningen van lichaam-geest tussen zelfbewuste lichamen in ervaring. Zowel in de kunst als in de politiek werkt het ‘inter’ pathisch door in deze fysieke zelfreflectiviteit van media. De beide betekenissen van ‘legein’ en ‘logos’ indachtig - ‘lezen’ en ‘verzamelen’ – kunnen we dat wat ooit in het amfitheater en op de agora van de polis begon nog steeds herkennen in hedendaagse kunstpraktijken: een hypokriet antwoorden op de vragen van de samenleving.

Door de ontwrichtende krachten die er in doorwerken, blijft het ‘inter’ echter onberekenbaar. Het is niet volledig te managen. Er valt geen staat op te maken. Als drijfkracht van een hantologie van het ‘tussen’ is het ‘inter’ *misplaatst*: letterlijk *dispositief*. Als inzet van intermedialiteit functioneert het in foucaultiaanse zin als een *dispositief*: het ‘is’ als *interesse* een oppervlaktenetwerk waarin weten en macht in elkaar grijpen en waarin subjectiviteit zich als een *metafysieke* praktijk ontvouwt. Als mogelijksvoorwaarde voor deze praktijk komt het echter nooit in beeld, omdat het altijd al in de verbeelding zelf doorwerkt. Welke stilering ook voor het ‘inter’ wordt gekozen, er blijft iets in het midden: macht/weten in het subject, inform in de informatisering, het ‘formless’ en ‘ma’ in hun museale *exposities* in het Centre Pompidou. Omdat het posities verplaatst en verandert, is het ‘inter’ in geen enkele of in alle *exposities* op zijn plaats.

Zo blijkt intermedialiteit als *metafysieke* notie een verdere stap in de deconstructie van het universele legitimatieproject dat Kants transcendente kritiek, zijn metafysiekakritiek ten spijt, nog is. Naast Foucault formuleren andere differentiedenkers soortgelijke *dispositieven*: in Lyotards ‘*passibilité*’ klinkt in het pathos het quasi-transcendente ‘*possibilité*’ door en Derrida houdt met ‘*différance*’ Heideggers zijnsdenken in beweging.

In termen van de voorafgaande hoofdstukken toonzet intermedialiteit als *dispositief* een *sensus communis* van een ‘onbegrepen’ gemeenschap: niet als een regulatieve idee zoals bij Kant, maar als een praktijk van weten/macht waarin het inform - als

‘sensus’ in de ‘communis’ - het voormalig Andere en Vreemde mededeelt. Dit zijn pathische kwaliteiten van een lichaamsdenken geworden: de vreemdeling zit in onszelf, zoals Kristeva het formuleert. Het ‘inter’ als *dispositie* is geïntegreerd in subjectposities. *Interesse* is evenals *mededelen* intrasubjectief en intersubjectief: het doorkruist het mediamieke subject in het mede delen van authenticiteit. *Interesse* is in die zin tevens *extase*. Als *dispositie* wint het in zijn pathische werkingen aan zeggingskracht. Hoewel de beroering door haar mededeelbaarheid veelzeggend is, krijgen we er uiteindelijk geen greep op.

Dasein is Design: “Ontwerpt, geworpenen op aarde!”

Intermedialiteit is dus zowel een kwaliteit van een gestileerde omgang met artistieke media als van een levensstijl waarin individuen door zelfbewuste lichamelijke met elkaar zijn verbonden. Duchamp leefde zijn kunst en stilerde zijn leven. Eerder al vinden we in Baudelaires dandyisme trajecten voor een metropolitane levenskunst. Voor hem stemmen deze op artistiek vlak overeen met een synesthetisch sensualisme: woorden en beelden ‘interacteren’ en roepen in elkaar een sublieme ervaring op. Zo werkt het Gesamt-streven in het leven van kunstenaars als een politiek-esthetische *interesse* kleinschalig door. Hun leven getuigt van een betrokkenheid op de wereld in een artistiek-mediamieke interactiviteit.

Gecanoniseerde vormen van zo’n stilering vinden we bij Schwitters, Dali, Warhol, Beuys, Orlan en Stelarc. Leven wordt de inzet van de kunst, hun kunst tot toetssteen van het leven. Deze singuliere belichamingen van een Gesamt-streven krijgen zeggingskracht door het waarmerk van *authenticiteit* of oorspronkelijkheid, waarin de blootstelling aan het inform – en daarmee aan al dan niet gestileerd geweld - een grote rol speelt. De uniciteitsclaim van Duchamp, Schwitters en Dali die nog samenhangt met opvattingen over De Kunst, wordt door Warhol verbreed in zijn omarming van de populaire cultuur. In Beuys’ sjamanisme, Orlans plastisch chirurgische transformaties en Stelarc’s cybernetische implantaties wordt een mediamieke omgang met het inform gezocht waarin echtheid of authenticiteit, afhankelijk van de bewerkte en doorwerkende media, op een mediamieke omgang met lichamen wordt toegesneden.

Ieder mens, stelt Marx, is een kunstenaar. Nietzsche geeft in *De geboorte van de tragedie* (1872) aan deze gedachte een andere wending wanneer hij de mens niet alleen kunstenaar noemt, maar ook een kunstwerk. Inmiddels is de mens tevens de hamer. Ecce homo: maker, materie, medium en message in één. Dasein wordt Design. Maar een stiling van een leven begint nooit bij een nulpunt: voordat we ook maar 'ik' kunnen zeggen, zijn we – om Heidegger en differentiedenkers productief te verbinden – al in vele geschiedenissen en vertogen 'geworpen'. De worp is een toevalstreffer. Toch situeert het (in)dividuen mediamiek: ieder leven is collectief cultuur-historisch bemiddeld. In een altijd reeds voorgegeven inhoud werkt hoogstens het leven door als ongeïnformeerde 'materie': als pathos. Het is deze bespookte inhoud die zich uitdrukt. Inhoud en expressie vormen hierbij geen binaire tegenstelling: het zijn accenten in een supplementair spanningsveld dat het 'eigenlijke' onderwerp is van stiling. Als subjectiviteit en maakbaarheid nog kleinschalig gelden, dan in een tweevoudig ontwerpen van dit geworpen zijn: vele handen maken zich een lot 'eigen' door het te oriënteren op een Gesamt.

In *Les trois écologies* (1989) bespreekt Félix Guattari een 'nieuw esthetische paradigma'. Daarin krijgen passie, artistieke creativiteit, het kinderlijke en de waanzin als proto-esthetische paradigmata samenhing en worden deze op mediamieke percepties, houdingen en handelingsperspectieven toegespitst. Niet dat Guattari kunstenaars tot de nieuwe helden van de revolutie of dragers van de Geschiedenis wil maken. Kunstmatigheid, zo stelt hij in *Chaosmose* (1992), is niet langer het exclusieve voorrecht van goed opgeleide kunstenaars. Het is in ieders activiteiten aanwezig.

Het samengaan van informatica, telematica en het audiovisuele, meent Guattari, kan zelfs leiden tot een *interactiviteit* in post-mediale zin. Ik vat zijn 'post-media' perspectief op als een pleidooi voor het 'inter' en niet voor het verdwijnen van de media. Dit 'inter' had hij reeds met Deleuze in de inleiding 'Rhizome' van *Mille Plateaux* (1980) uitgewerkt als 'inter-être' en 'mi-lieu'. In Guattari's esthetisch dispositief is subjectivering een stiling van een principieel onoplosbare gespletenheid. Voor Guattari, die 30 jaar lang in de kliniek La Borde met schizofrenen werkte, is het subject een 'autopoëtische knoop' waarin, zo zou ik eraan willen toevoegen, mens en media interacteren.

Het noest werken aan een oplossing van deze aan het menselijke bestaan eigen gespletenheid suggereert een ontknopning waarin het geheim van ieder afzonderlijk leven zich zou aandienen. In de zoektocht naar ons Zelf wordt echter onvermijdelijk teruggesproken op media en middelen: onze ontknopingsstrategieën - van psychotherapie tot farmaceutica - werken door hun mediamieke kwaliteit splijtend. Alleen in een synthetiserende verbeelding kan deze spanning gestileerd worden. Psychopathologische gespletenheid, zo meent Guattari met Deleuze in *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et Schizophrénie* (1972), is de onwerkbaar gestalte van een 'positieve schizofrenie': een principiële verwevenheid van lichaam en geest. Willen we deze doorgronden, dan dienen we voor alles te erkennen dat we niet in de knoop zitten, maar dat we de knoop *zijn*. De inspanningen van alle Riagg's tezamen ten spijt is er geen regelgeleide ontknopning voorhanden. Als die er al is, dan ligt die in een verdere verknoping met de anderen.

Authenticiteit en vervreemding: mediamieke bevreemding

Waar is in deze mededelingen de wijsheid gebleven? Guattari verdisconteert wijsheid als praktijk in een weerbarstig ecologiebegrip. Aan de reguliere ecologie als milieukunde verbindt hij een mentale en sociale ecologie. De drie ecologieën vormen tezamen een algemene ecologie of 'ecosofie'. De zorg voor het 'milieu' in ecosofisch opzicht verwerkelijkt zich in een leven als 'inter-être'. Als 'wijs' nog iets betekent, dan als een 'sofos' die zich manifesteert in een intermediale omgang met het kwetsbare evenwicht tussen zelfreflectie, sociaal-politieke interactie en een door mediatechnologie gedomineerde economie.

Door zijn post-mediale perspectief hangen bij Guattari authenticiteit en media nauw samen. Authenticiteit toont zich als een supplementaire spanning, eigen aan het singulier-universele. Deze spanning wordt georiënteerd door een consistente en coherente levensvorm, die echter nooit definitief gerealiseerd kan worden, omdat het inform het 'inter' blijft bespoken. Het inform als een onoplosbaar verschil levert ieder Gesamt uit aan zijn extase. Wanneer ieder metafysisch, religieus of ideologisch Groot Verhaal wegvalt, wordt levenskunst 'work-in-progress'. Daarin wordt het inform ethisch doorstaan en het inter micropolitiek gestileerd.

In de transformatie van kunstpraktijken naar micropolitieke levenskunsten verandert ook de verhouding tussen vervreemding en

authenticiteit. Zoals we eerder zagen menen Hegel en Marx dat iedere nieuwe bemiddeling structureel vervreemding oproept. McLuhan wijst er echter op dat in de incorporering van eerdere media of technische bemiddelingen in een nieuw medium - dat dan tot milieu wordt - de oudere media een authentieke kwaliteit krijgen toegedicht: ze worden in de objectivering tot *raison d'être* van een vroegere identiteit. Bepaalt bij Hegel en Marx authenticiteit de maat der middelen en vormt deze het afzetpunt voor een kritiek op de vervreemding, bij McLuhan tekent zich reeds een supplementaire spanning tussen beide af. Vervreemding en authenticiteit beginnen elkaar over en weer te bespoken. Van oppositie worden ze tot supplement: authenticiteit en vervreemding blijken 'eigen' aan een door en door mediamiek bestaan.

Vervreemding en authenticiteit treden tot het taalspel toe, waartoe ook middelmatigheid behoort. Ze komen samen in een mediamieke *bevreemding* die niet is op te lossen. Vanuit hypokritisch perspectief is deze mediamieke bevreemding een extatische oriëntatie die authenticiteit en vervreemding bijeen houdt. Misschien noemt Plato dit verwondering en krijgt het bij Kant een collectieve vorm in het enthousiasme. Als elkaar bespokene schijnbewegingen van een intermediaal bestaan is authenticiteit noch vervreemding een kantiaanse regulatieve idee of een hegeliaanse formeel-ontologische bepaling: het zijn *disposities* van een mediamieke bevreemding. Een door schijn bewogen leven kan alleen in het 'inter' singulier-universele zeggingskracht ontwikkelen.

Zijn een authentiek leven en middelmatigheid met elkaar te rijmen? Voor Jean-Paul Sartre die de middelmatigheid van de bourgeois genadeloos aan de kaak stelde, is dit een absurde gedachte. Niettemin is ook bij hem zelfbewustzijn ontologisch gezien een volstrekte leegte: het ontbeert iedere 'dingmatigheid'. Kentheoretisch gezien is het subject een gespannen niets, dat in zijn 'wezen'loze werkingen niet eens meer erkenning zoekt. Het ervaart hoogstens iets authentieks in de lege geste van de absolute vrijheid. Het 'inter' komt bij Sartre niet in beeld.

Heidegger neemt een geheel andere positie in. Het 'inter' of 'tussen' is wel in het zijnsdenken verwerkt. Toch lijkt eigenlijkheid weer een tegenpositie te markeren waaraan het Men in zijn oneigenlijkheid wordt blootgesteld. Willen we bij Heidegger middelmatigheid als mediamieke bevreemding thematiseren dan

dient zijn 'jargon van de eigenlijkheid' dialectisch te worden herladen, zoals door Adorno is voorgesteld.

In *Minima Moralia* (1951) haalt Adorno in 'Goudproef' genadeloos uit naar de burgerlijke moraal en haar morele claim op 'echtheid'. Iedere speurtocht naar echtheid in het innerlijk, meent Adorno, eindigt aan de rand van een gapende leegte. Meer dan de nog fenomenologisch georiënteerde dialecticus Sartre definieert hij de verhouding tot het niets dialectisch: iedere reflectie op de echtheid roept zijn tegendeel en ontkenning op. Het ideologische substraat van de geclaimde eigenlijkheid is het autonome individu. Evenals de echtheid van goud de waarde van geld moet garanderen, is authenticiteit het waarmerk van niet-vervreemde subjectiviteit. Maar zoals het goud van Fort Knox door de ICT speculaties doorzichtig is geworden, zo licht het subject als resultaat van een drievoudige verlichting hoogstens nog op als een blinde vlek die alleen door geïnteresseerde stilering 'body' krijgt.

Zolang de maatschappelijke en historische inbedding van de interactiviteiten van subjecten buiten beeld blijft en subjecten zich in hun oneindige zelfreflecties aan louter mentale schijnbewegingen overgeven, moeten ze zich ideologisch wel aan de luchtbel van de authenticiteit vastklampen om in de maalstroom der waren en media het hoofd boven water te houden. Adorno's afkeer van de populaire cultuur weerhield hem er van aan de radicale esthetische inzichten die hij op Schönbergs muziek toepaste, even radicale politieke consequenties te verbinden voor een samenleven in de opkomende media- en popcultuur.

Een van de meest recente pogingen om authenticiteit als een spanningsveld te denken vinden we bij Alessandro Ferrara. Hij tracht in *Reflective Authenticity* (1998) Habermas' op consensus en autonomie gebaseerde notie van authenticiteit in een verhouding tot kunstpraktijken te denken. Het singulier-universele heeft echter nog een romantische kwaliteit: zoals een kunstenaar verleid kan worden door werken van kunstenaars die in een geheel andere stijl werken, zo kunnen individuen tot elkaars levensstijl worden 'verleid' door argumenten en handelingen die geen leefregels geven, maar louter exemplarisch zijn. Ferrara's beroep op het kantiaanse reflectieve oordeel - de doorwerking van een singulier geval levert 'pathisch' regels voor anderen - en optimale interne harmonie als criterium van een transcontextuele overtuigingskracht maken eveneens duidelijk dat zijn 'intersubjectieve, gecentreerde, integratieve, reflectieve

authenticiteit' nog een habermasiaanse visie op het 'inter' vooronderstelt: het gaat bij Ferrara om een 'tussen' van door hun reflectief oordeelsvermogen reeds gecentreerde subjecten waarop de anderen altijd al consensueel georiënteerd zijn. Van bevreemding en bespoking is binnen deze reflectieve authenticiteit geen sprake.

De door het 'inter' ingegeven, mediamieke reflecties van zelfbewuste lichamen blijven bij Ferrara buiten beeld. Met Derrida meen ik echter dat individuen door de bij Sartre, Heidegger en Adorno besproken leegte bespookt blijven en dat dit 'lege centrum' echtheid supplementeert met de vervreemdende effecten van allerlei media waarbinnen we ons 'zelf' denken te zijn.

Zoals het vege lijf om bestaansmiddelen vraagt, zo eist een zelfervaring authenticiteit op. Maar op de vraag hoe uniek deze is, is evenals op de vraag naar de fundamentele behoeften uit hoofdstuk 1 slechts vanuit een politiek-esthetisch perspectief een hypokritisch antwoord mogelijk. Authenticiteit is noodzakelijk èn onmogelijk tegelijk. Vervreemding is noodzakelijk èn onmogelijk tegelijk. In een opschorting zonder einde wordt authenticiteit in de bevreemding als een oorspronkelijke positie uitgesteld, maar nooit ontkend. In het licht van een hantologie van het tussen, toegespitst op ICT, is authenticiteit als zelfstandige 'positie' een hantologisch infotoom: zij is als zuivere zelf(in)formatie de nulgraad van de informatisering.

Nogmaals: politiek, kunst en leven

Aan het begin van het derde millennium lijkt de wereld zich bevrijd te hebben van stalinisme en fascisme, ook al menen critici crypto-fascistische aandriften te ontwaren in het paradoxale proces van eenwording met behoud van eigen identiteit. Als er sprake is van een 'beige fascisme', zoals McKenna het noemt, dan manifesteert dit zich vooral micropolitiek: de openbare ruimte vergt een toenemende transparantie omdat het 'inter' zo kwetsbaar is. Ook het beroep op authenticiteit in etnische en culturele zin speelt hierbij een rol. De totalistische beveiligings- en controledrift en de doorgaans xenofob gemotiveerde authenticiteitsclaim betreffen in de kern het statuut van het 'inter'.

Evenmin als totalitarisme is er nog sprake van een expliciet avantgardisme. Alle zich als 'vernieuwend' afficherende kunstpraktijken van de afgelopen dertig jaar noemden zich avantgardistisch, waardoor deze kwalificatie lang geleden haar zeggingskracht heeft verloren. Niet alleen afzonderlijk spelen

politiek en kunst andere rollen in het globaliseringsproces, de spanning tussen beide heeft ook een geheel andere gedaante aangenomen dan voorheen. Het persoonlijke is al politiek en het leven wordt meer en meer een kunst. Micropolitiek en levenskunst zijn mediamiek geopenbaard.

Kunst is nu nagenoeg overal aanwezig: in semi-openbare, openbare en bedrijfsruimten. Kunst is procentueel verwerkt in architectuur en langs de openbare weg. MTV en reclamespots zijn kunstzinniger dan ooit en hetzelfde geldt voor de mode. Kunst is ook de huiskamers binnengegaan: in een gedesignde woonkamer vol hebbedingetjes consumeren we steeds meer kunstprogramma's op radio en tv. Als globalisering een Gesamt-streven in zich bergt dan openbaart zich dit mede in de esthetisering van het dagelijkse leven. Dasein is Design geworden.

Ontwikkelingen in politiek en kunst worden in culturen die de globalisering (uit)dragen - de G7+ - pragmatisch-economisch gestuurd. De relatie tussen kunst en politiek is allang geen tragedie meer. Helden hoeven niet langer ten onder te gaan om te overwinnen. Aan genieën is geen behoefte. De sublieme shock van de avantgarde is gedeconstrueerd in een door het 'inform' bespookt 'inter'. Politiek-correcte kunst wil nog wel eens zelfverzekerde subjecten shockeren teneinde deze te verlichten en ontlasten, in ogenschijnlijk minder geëngageerde, intermediale kunstpraktijken gaat het minder om emanciperen dan om het scheppen van en sensibiliseren voor het 'inter'. In deze praktijken wordt het maatschappelijk leven op hypokritische manier gereflecteerd.

Niet alleen politiek is een bedrijf, kunst is dat evenzeer. De kunstenaar is slechts één factor in een kunstindustrie die evenals politiek en wetenschap vooral een bedrijfscultuur is. Evenmin als in de zich globaliserende informationele geopolitiek is geloof of ideologie vereist, ook al doemt er altijd weer een nieuw spookbeeld op om de politiek-economische dynamiek te situeren. Voor de specifiek Nederlandse situatie stelt bijvoorbeeld Kraaijpoel in *De Nieuwe Salon. Officiële beeldende kunst na 1945* (1989) dat de huidige overheidsbemoeyenis met de kunsten mede te verklaren is uit een affiniteit van de Nederlandse politieke cultuur met Berlage's Gemeenschapskunst.

'Kunst'partijen betichten als reactie op de cultuurnota van 2000 'politieke' partijen ervan onder het mom van kunstbeleid welzijnswerk te bedrijven. Hebben de betrokken politici Berlages

politiek-esthetische Gesamt-streven voor ogen of trachten zij louter pragmatisch het falen op andere departementen, zoals onderwijs, volkshuisvesting en sociale zaken te compenseren door de interactieve reflectiviteit en *interesse* van de kunst politiek-strategisch uit te buiten? Ook bij het kwaliteitsargument van de critici van deze overheidsbemoedeningen zijn vraagtekens te zetten. Dat artistieke kwaliteit het laatste en hoogste criterium moet zijn lijkt mij terecht, maar wat precies deze kwaliteit is, is allang niet zo duidelijk meer. Veel fondsen en commissies kunnen niet meer met bestaande kwaliteitscriteria uit de voeten om de in diversiteit toenemende hedendaagse kunstuitingen te beoordelen. Wordt het begrip 'kwaliteit' niet onbedoeld kunstmatig in leven gehouden? Speelt hier niet eenzelfde dynamiek als in het geval van fundamentele behoeften en authenticiteit?

Misschien is kwaliteit een institutionele kortsluiting: op universiteiten en hogescholen wordt een artistieke kwaliteit besproken en onderwezen die in galerieën, kunstenaarsinitiatieven en musea wordt geëxposeerd en in de aan toewijzingen van subsidies, werkbeurzen, startstipendia en structurele financieringen ten grondslag liggende criteria als maatstaf wordt gebruikt door kunststichtingen en -raden waarin goedopgeleide critici en kunstenaars zitting hebben die respectievelijk in bladen dit kwaliteitsbegrip recenseren of zelf op deze kwaliteit geënt werk aanbieden. Kwaliteit is in deze optiek een mediamieke fictie die nog uitsluitend door institutionele schijnbewegingen in leven wordt gehouden.

Het intermediale als politiek-esthetische kwaliteit

Evenmin als fundamentele behoeften en authenticiteit is kwaliteit een voor eeuwig verzekerd begrip. Die polis is nog niet opgesteld. Het hedendaagse debat over de relatie tussen kunst en politiek duidt eerder op een afsluiting dan op een revolutionaire vernieuwing. Het verhitte debat vestigt vooral de aandacht op de veranderde rol van kunstpraktijken in onze informationele samenleving en beeldcultuur. Is het mogelijk dat zich naast bestaande kwaliteitsbegrippen - want zijn er niet evenveel als media, disciplines, kunstenaars en kunstminnaars? - andere aandienen? Kan het intermediale als ervaringsnotie en artistieke kwaliteit worden opgevat: theoretisch niet te verklaren maar in de esthetische ervaring van een werk wel degelijk ervaarbaar, aanwijsbaar en bespreekbaar te maken? Een kwaliteit

waardoor een singulier werk exemplarisch blijkt en een algemene gelding kan krijgen?

Er heeft zich de afgelopen decennia onmiskenbaar een verschuiving voorgedaan van een op innerlijkheid gerichte kunstervaring naar een die intermediaal en openbaar genoemd kan worden. Veel beeldende kunstenaars die zich nog op musea en daarmee op een op innerlijkheid georiënteerde beleving van hun werk richten, oriënteren ze zich vaak ook op een urbane esthetiek en de beeldcultuur. Musea waren kunstenaars daarin vooruit gesneld: ze zijn het afgelopen decennium als het ware binnenstebuiten gekeerd. De door infofoons en smetteloze transparantie versterkte innerlijkheid is allang uit haar tent gelokt. Na gastcuratoren gingen aan het museum verbonden conservatoren en directeuren hun artistieke voorkeuren in een eigen selecties tonen. Inmiddels zijn ze tot informatieverstrekende gidsen getransformeerd. Door middel van info- en edutainment worden steeds weer andere doelgroepen met kunst in aanraking gebracht. Het museum heeft zich tegelijkertijd in een majestueuze, architecturale geste tot autonoom kunstwerk verheven. Binnen niet al te lange tijd - zoals het New Yorkse Museum Of Modern Art met Rem Koolhaas beoogt - zal dit weer een onderdeel worden van een kunstketen. De massale consumptie van museale kunst door het grote publiek, die ooit met de door Sandberg in 1963 georganiseerde tentoonstelling *Bewogen Beweging* begon, heeft het museum omgevormd tot een 'infotain' totaaltheater. Naar mijn mening is daar niets mis mee.

Deze overstap naar openbaarheid en interactiviteit lijkt in de podiumkunsten volledig afwezig. Beschermd door dubbele omlijstingen - de schouwburg met haar toneellijst - lijken zij bij uitstek innerlijkheid en reflectie te cultiveren. Toch richten veel theatermakers zich in toenemende mate op het 'inter'. Niet alleen door hun repetities open te stellen en de procesmatigheid van hun werk te benadrukken, maar vooral door multimediale, interdisciplinaire ervaringsdomeinen te openen. In het theater is altijd al sterker aan *metafysische* interactiviteit geappelleerd dan in musea. In coproducties van dramaturgen, choreografen, componisten en cineasten wordt theatrale lichamelijke meer en meer geïntensiveerd. Niet alleen het zelfbewuste oog, maar alle zintuigen 'lezen' tegenwoordig het werk. De ene theatergroep kiest daartoe voor locatietheater, een andere laat zijn voorstelling naadloos in een houseparty overgaan. Kunstomlijsting gaat over in levensframes.

Sommige maken het omlijsten – of in het geval van filmers: het kadreren - zelf tot thema en weer andere nemen multimediale en interdisciplinaire digitale reflecties op om hun specifieke frames te reflecteren. Schouwburgdirecteuren slechten de muren tussen schouwburg en de openbare ruimte en plannen buitentheater. Kortom, evenals veel beeldende kunstenaars richten talrijke podiumkunstenaars zich in toenemende mate op het intermediale reflectie. Dit hoeft niet ten koste te gaan van de eerder beoogde zelfreflectie: deze wordt gesitueerd in een *interesse*.

Het is deze oriëntatie op het ‘inter’ waardoor kunst zo aantrekkelijk is voor politiek en bedrijfsleven: sociale cohesie en duurzame interactiviteit worden door creatieve *interesse* gestimuleerd. Als het ‘inter’ de eindterm van politiek beleid wordt, dan kunnen politici naast stedenbouwkundigen, architecten en planologen van automobilititeit ook specifieke groepen kunstenaars goed gebruiken. Wie in een zich globaliserende cultuur het ‘inter’ wil managen, hoeft zich niet alleen tot webdesigners te wenden. Met de esthetisering van het openbare leven kunnen kunstenaars als makelaars van een ‘inter’ en scheppers van openbaarheid optreden. Dit doet sommige kunstcritici verzuchten dat bepaalde sectoren van de beeldende kunst zichzelf maar beter kunnen opheffen, omdat ze te alledaags of te conceptueel zijn geworden. Engagement kan door deze kunstenaars beter worden verzilverd als gage voor creatief ontwerpen van openbaarheid. De suggestie ‘ exit artistieke kwaliteit’ lijkt mij echter wat overtrokken.

Misschien voltrekt zich nu pas daadwerkelijk dat wat heel lang als een louter theoretisch schijnprobleem werd gezien: het einde van de kunst. Dit betekent niet dat kunstenaars ophouden werk te maken, critici en theoretici nu eindelijk hun mond eens houden en kunstminnaars en geïnteresseerde leken niet meer naar musea en debattencycli gaan. ‘De’ kunst is niet ten ondergegaan aan gebrek aan belangstelling, ze is door haar doorslaande successen geïntegreerd in het leven. Kunst is radicaal middelmatig geworden.

Radicaal middelmatig is het ‘wezens’kenmerk van een hedendaagse politiek-esthetische stilering. Alledaags, onverschillig, triviaal, verstrooiing en entertainment zijn kwaliteiten die doorgaans met middelmatigheid worden geassocieerd; maar in de kritiek op deze kwaliteiten wordt de supplementaire spanning tussen authenticiteit en vervreemding ontkend of vergeten. Radicale middelmatigheid is

een kwaliteit van onze mediamieke omgang met het 'inter'. Evenmin als van het 'inter' kan van deze radicale middelmatigheid een pasfoto worden gemaakt. Zelfs geen groepsfoto. Juist omdat er geen andere blik is dan een geïnformeerde blik blijft het 'inter' als het informe element in ons bestaan onzichtbaar. Het is als een blinde vlek, die ons enerzijds in staat stelt – authentiek – ons leven denkbaar te maken en ons denken leefbaar, maar ons anderzijds – als vervreemden – confronteert met de ondenkbaarheid van ons leven en de onleefbaarheid van ons denken.