

De tijd van het woord

Citation for published version (APA):

Boomgaard, J. (2004). De tijd van het woord. *Witte Raaf*, 110(July-August), 11-.

Document status and date:

Published: 01/01/2004

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of Record (includes final page, issue and volume numbers)

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

De tijd van het woord

JEROEN BOOMGAARD

De Situationistische Internationale is zeer en vogue, ook *De Witte Raaf* getuigt daar geregeld van. Wat bij al het kritisch enthousiasme echter enigszins onderbelicht blijft, is de grote omvang en het gewicht van de teksten die deze beweging heeft voortgebracht. De productie van de S.I. was bijna uitsluitend talig van aard: het tijdschrift, de conferentie en het debat waren de voornaamste media waarvan men zich bediende. Het feit dat er voortdurend naar de pen als wapen werd gegrepen, meer dan bij beeldend kunstenaars gebruikelijk is, is niet zo vreemd: zoals veel van zijn avant-gardistische voorlopers vormde de groep een amalgaam van schrijvers, dichters, filmmakers, architecten en beeldend kunstenaars.

Wel opmerkelijk is de aard van de teksten die werden voortgebracht. Het proza is niet speels of kunstzinnig, maar zwaar politiek geladen. Of het nu in de nummers van *Internationale Situationniste* is, of in de films van Debord – het woord regeert zonder enige vorm van luchtigheid. Zo worden in de film die Debord naar zijn boek *La Société du spectacle* maakte, de beelden uit journaals, speelfilms en documentaires ondergebracht in een haast associatieve beeldenstroom, terwijl op de achtergrond de door Debord ingesproken tekst elk misverstand uit de weg tracht te ruimen. De schrijver leest zijn eigen boek voor en je hoort hem haast de bladzijden omslaan. Ook in de zogenaamde *détournements*, het schoolvoorbeeld van de situationistische methode, werd meestal een beeld uit de massamedia voorzien van een politieke uitspraak die weinig twijfel liet over de belerende bedoelingen.

Het rechtlijnige taalgebruik lijkt in strijd met de centrale plaats die de S.I. toekende aan het speelse en het poëtische. Alleen als poëzie viel de werkelijkheid volgens de situationisten werkelijk te ervaren; de gepantserde betogen van de macht zouden ontkracht moeten worden om een nieuwe poëtica mogelijk te maken. Vaak lijkt de taal van de S.I. echter verdacht veel op het jargon dat ermee bestreden werd; dat maakt de situationistische teksten tegenwoordig zo moeilijk verteerbaar. De enige plaats waar de teksten van Debord c.s. nog weerklank lijken te vinden, is in een kleine kring van hardliners die de idealen onveranderd wil voortzetten, en die ervoor zorgt dat de geschriften worden vertaald of heruitgegeven. Deze groep houdt vast aan het woord van de meester en leest het naar de letter: discussies over interpretatie zijn in haar ogen zinloos en moeten worden gemedend.

Als we de taalproductie van de S.I. vergelijken met de teksten die rond dezelfde tijd in kringen van de Amerikaanse minimal en land art geschreven zijn, dan valt op dat het zwaartepunt daar veel meer bij fictie lag. In een tekst uit 1968, getiteld *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, behandelt Robert Smithson op onnavolgbare wijze de relatie tussen taal en beeldende kunst aan de hand van de teksten van een aantal van zijn collega-kunstenaars.

De tekst begint met een waarschuwing: "In the illusory babels of language, an artist might advance specifically to get lost, and to intoxicate himself in dizzying syntaxes, seeking odd intersections of meaning, strange corridors of history, unexpected echoes, unknown humors, or voids of knowledge... but this quest is risky, full of bottomless fictions and endless architectures and counter-architectures... at the end, if there is an end, are perhaps only meaningless reverberations." Vervolgens blijkt echter dat dit precies de weg is die Smithson wenst te gaan: "The following is a mirror structure built of macro and micro orders [...] a shaky edifice of fictions that hangs over inverse syntactical arrangements [...]. Here language 'covers' rather than 'discovers' its sites and situations. Here language 'closes' rather than 'discloses' doors to utilitarian interpretations and explanations." [1]

Smithson analyseert de schrijftuur van een aantal van zijn collega's en wijst daarbij impliciet op de parallel tussen hun werk en hun manier van schrijven. Zelfs teksten die tot de canon van de kunsttheorie zijn gaan behoren, zoals *Specific Objects* van Donald Judd, beschouwt Smithson meer in visuele dan in hermeneutische termen: "Judd's syntax is abyssal – it is a language that ebbs from the mind into an ocean of words. A brooding depth of gleaming surfaces – placid but dismal." [2] Ook de schrijfstijl van Smithson zelf, met een sterke voorkeur voor spiegelingen, spiralende redeneringen en het aanboren van diepere lagen, kan als een reflectie van zijn beeldende werk worden gezien. Deze nadruk op taal als mimetisch middel doet in de verte denken aan de gedreven ritmiek van de beatgeneration, maar blijkt veeleer beïnvloed door de nouveau roman. [3] Het gaat om een taal die niet vertellen maar alleen omcirkelen kan, en slechts via metaforen, verschuivingen en verdichtingen een werkelijkheid kan benaderen die uiteindelijk onbenoembaar blijft. Het is een taal die het tegendeel van de taal van de informatie wil zijn, een taal waarin de overvloed of het ontbreken de boventoon voert. Het is de taal die sinds het eind van de negentiende eeuw kenmerkend is voor een groot deel van de Europese avant-gardistische literatuur. Als we naar hun taalgebruik kijken ontstaat er een plotseling verband tussen de minimale werken van Judd en Morris, de zelfontkende structuren van Graham en Smithson en de weggevreten ruimtes van Giacometti.

Het contrast met de permanente behoefte tot uitleg bij de S.I. is groot. Daar is het meest gehanteerde middel de omkering. "Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie," schrijven ze, maar die poëzie ontbreekt in de tekst zelf.

[4] Keer op keer wordt de waarheid er ingehamerd; alle omkeringen dienen uitsluitend om het valse te ontmaskeren en het ware ervoor in de plaats te stellen. Daarbij is echter geen sprake van kortzichtigheid of stilistisch onvermogen; het is een weloverwogen strategie. Voor de S.I. gaat het om een poëzie die noodzakelijkerwijs *geen* gedichten voortbrengt. Alle vormen van bestaande poëzie zijn achterhaald, hoe modern ze ook lijken. Waar het wel om gaat is een poëzie die tot stand komt *in* de gebeurtenis en *onafscheidelijk van* de gebeurtenis. [5] De situationisten nemen expliciet afstand van de experimenten van de nouveau roman. Het verzet dat in de avant-gardeliteratuur geboden werd tegen de informatie, is in hun ogen een symptoom van de crisis waarin de maatschappelijke totaliteit verkeert, en biedt derhalve geen oplossing. [6] In een zoveelste omkering wordt geconstateerd dat wat de avant-garde van de afwezigheid wordt genoemd, niets anders is dan de afwezigheid van de avant-garde. [7]

De tegenstelling tussen deze twee vormen van kunstenaarsdiscours, hoe scherp ook, maakt niet duidelijk wat er aan de hand is en wat de betekenis kan zijn voor de kunst van dit moment. De constatering dat minimal, land art en zoveel andere stromingen uit de jaren zestig en zeventig draaiden om een concept van afwezigheid, is enigszins obligaant. Het vertelt ons zo goed als niets over de redenen voor het schrijven. in the 18th and 19th centuries with the rise of realism in painting and novel writing.”

[8] De nadruk op feitelijkheid, heden en werkelijkheid ontnemt volgens Smithson het zicht op de mogelijkheden van de fictie. Voor hem gaat het veeleer om tijd als constructie en geschiedenis als mythe. Die voorkeur behelst meer dan een persoonlijke keuze, het is een poging om zijn eigen werk en dat van zijn tijdgenoten te bevrijden uit het meedogenloze kader van voortgang en vooruitgang. De fictieve verbinding met omgewoelde strata van het verleden dient om het werk te onttrekken aan het vluchtige en te koppelen aan het eeuwige: het tijdelijke in het werk van Smithson is dan ook altijd een kwestie van eeuwige vergankelijkheid.

Deze behoefte aan een kunstzinnige inzet die verder strekt dan de pagina's van de kunstkritiek, kenmerkt ook het werk van Smithson's tijdgenoten. Het afwezige in hun werk wijst altijd op een essentie die verondersteld en voelbaar is, maar die zich niet laat benoemen.

“What the artist seeks is coherence and order – not ‘truth’, correct statements, or proofs. He seeks the fiction that reality will sooner or later imitate,” schrijft Smithson.

[9] Maar in afwachting van het heugelijke moment dat de werkelijkheid de kunst begint na te bootsen, vormt de status van het kunstobject een groot probleem voor deze kunstenaars. De afwijking van bestaande kunstvormen en de overtuiging daarmee essentiële betekenislagen aan te boren, vereiste heel wat uitleg. Zolang deze cruciale taak nog niet door de kunstkritiek en de kunstgeschiedenis was overgenomen, moesten kunstenaars de receptie van hun werk wel zelf ter hand nemen. Tegelijk kon daarbij echter geen sprake zijn van ‘uitleg’. De traditie van het afwezige waar deze kunst zich toe wilde rekenen, liet een feitelijke stellingname niet toe, zoals ook uit het citaat van Smithson blijkt. Een bijkomend probleem was echter dat de werken zelf de grootste moeite hadden om de feitelijkheid van het heden te overstijgen en aan de harde realiteit van de kunstmarkt te ontsnappen. Mede door het discours werden ze onomstotelijk als kunstwerken aanwezig gesteld, hoe ver weg ze ook waren en hoe sterk ze ook afwezigheid tot onderwerp hadden. Het kunstwerk toonde niet een mythisch verleden als voorbode voor een voorspelde toekomst, maar was voornamelijk een object om in het kille licht van het heden te bekijken, een kunstobject. De teksten die zoveel kunstenaars in die jaren als parallelle beweging produceerden, hebben tot doel de afwezigheid sterker op te roepen: taal wordt als materiaal gehanteerd om de materialiteit van de kunstwerken te ontkennen.

De situationisten hebben er geen enkel vertrouwen in dat de werkelijkheid uiteindelijk de fictie van de kunst zal imiteren. Sterker nog, zij geloven – om nog maar een situationistische omkering te hanteren – dat de kunst uiteindelijk de fictie van de werkelijkheid in stand zal houden. De geboorte van de beschouwer, zoals met name de minimal art die impliceert, wordt door hen dan ook radicaal verworpen. De geboorte van de beschouwer betekent de dood van de authentieke ervaring, en elke poging mensen te laten delen in of deelnemen aan kunstwerken is een misleidende onderneming. In plaats daarvan moet het doel zijn om tot een nieuwe vorm van kunst te komen die geen scheiding meer kent tussen producent en consument. De *dérive* kende geen toeschouwers en de situationisten zelf waren de enige deelnemers. Er werd geen nieuwe vorm van poëzie gepresenteerd, geen voorbeeld van de kunst van de toekomst, maar alleen een nieuwe manier van leven die als levend voorbeeld moest dienen. De afwezigheid van kunst mocht niet als berusting worden opgevat, maar moest worden uitgelegd. Zo beantwoordden de teksten van de situationisten aan een urgentie die tegengesteld is aan die van de Amerikaanse kunstenaars: in plaats van de aanwezigheid van het kunstwerk te relativiseren, wilden zij de afwezigheid van kunst bestempelen als essentie. Toch gaat het ook bij de S.I. in feite niet om uitleg; de strijd die beleefd wordt, vindt letterlijk zijn weerslag in de teksten. En net als bij de Amerikaanse kunstenaars dient de tekst uiteindelijk om het tijdelijke of efemere te ontcrachten: ook al gaat het de S.I. om het evenement, daarbij staat niet de gebeurtenis zelf centraal, maar de 'authentieke ervaring'.

De kunst van nu heeft een minder complexe verhouding met het woord. Kunstenaars schrijven niet veel meer. Uitleg lijkt niet langer een noodzaak, ook al tracht veel werk zich te onttrekken aan traditionele vormen en kaders van kunst. Een verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat jonge kunstenaars, hoe weinig ze zich ook bewust zijn van de traditie waartoe hun werk behoort, onbewust vertrouwen op het begrip dat deze traditie heeft gekweekt. Ook de perifere en efemere ingreep is reeds lang als kunst geaccepteerd.

Dit betekent overigens niet dat men geen beroep doet op het woord. Meer dan ooit slagen kunstenaars erin het academisch en kunstkritisch discours voor zich te laten werken. Een verovering van de nationale en internationale markt lijkt tegenwoordig onmogelijk te zijn zonder een kloek boekwerk waarin gevestigde critici en theoretici het belang van de kunstenaar aantonen. Het is een vorm van marketing die eigen is aan de kunst en die alleen oppervlakkig verschilt van de strategie die de mode en de architectuur hanteren. [10] Dat de beeldende kunst gebruikmaakt van metafysische *moodboards* om aan de wetten van de markt te gehoorzamen, neemt niet weg dat de verhouding tot de tijd van het woord in de contemporaine kunst gewijzigd is. De tekstproductie waarvan de kunst zich bedient, lijkt nog steeds als functie te hebben de vaak tijdelijke projecten en producten stevig te verknopen met de permanentie van een traditie. De kunstenaar komt daarbij zelf nog zelden aan het woord, en in tegenstelling tot de hierboven besproken voorbeelden, beroept het discours zich ook niet op tijdloosheid of permanentie om het efemere te compenseren. Integendeel, de *moodboards* kunnen per jaar verschillen, waarbij het ene jaar Deleuze zeer gewild is, terwijl in een volgende periode Zizek de trend zet. Het voorbijgaande karakter van de kunst wordt op haast cynische wijze geïllustreerd met een voortkabbellende stroom uiteenlopende interpretaties.

“Notre époque n’a plus à *écrire des consignes poétiques*, mais à les exécuter,” schreven de situationisten. gebaseerd op een beredeneerd en geschreven programma, dat heden ten dage juist geheel afwezig lijkt. Daarmee krijgen de acties en projecten nu de schijn van oppervlakkigheid en willekeur: de kunst slaat een nieuwe richting in om zichzelf aan de gang te houden, en het veld van de sociale werkelijkheid biedt daarvoor voldoende aanknopingspunten. Die programmatische leegte zou deze kunst ook vatbaar kunnen maken voor instrumentalisering door beleidsmakers en cultuurmanagers. Maar het is de vraag hoe groot dat gevaar werkelijk is. Het vermijden van het woord lijkt de paradoxale situatie op te leveren dat de kunstpraktijk werkelijkheid kan worden, zonder haar eigen werkelijkheidsgehalte te hebben verdedigd of verantwoord. Juist het besef dat elk programma, elk vertoog – of het nu de leegte omarmt of met onthullende omkeringen komt – noodzakelijkerwijs codeert en bedekt, leidt tot een vorm van activiteit die in al zijn tijdelijkheid en oppervlakkigheid concreet wil zijn. Daarmee ontstaat een vorm van kunst die weigert om de dimensies van het symbolische en het werkelijke te ontwarren, als antwoord op een maatschappelijke situatie waarin deze twee polen ook al lang niet meer uit elkaar te houden zijn. Door de poëzie direct toe te passen, voorspellen deze kunstenaars niet de toekomst maar scheppen ze een heden. Door de materie van de taal te vermijden geven zij aan hun acties een harde materialiteit waar alle woorden op stukvallen.

Noten

[1]

Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art* (1968), in: Jack Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 78.

[2]

Ibid., p. 80.

[3]

Ibid., p. 84.

[4]

All the king's men, in: *Internationale Situationniste* nr. 8, januari 1963, p. 31.

[5]

Ibid.

[6]

Ibid., pp. 29-30.

[7]

L'avant-garde de la présence, in: *Internationale Situationniste* nr. 8, januari 1963, p. 15.

[8]

Smithson, op. cit. (noot 1), p. 84.

[9]

Ibid., p. 91.

[10]

Zie hiervoor Guus Beumer, *De taal van de mode*, in: Rutger Wolfson (red.), *Kunst in crisis*, Amsterdam/Middelburg, 2003, pp. 163-185.

[11]

Internationale Situationniste, op. cit. (noot 4), p. 33.