

Intermediale esthetiek

Over het politico-esthetisch belang van het ‘inter’

Henk Oosterling

Erasmus Universiteit Rotterdam (CFK)

Van de uitspraak dat hedendaagse kunst interdisciplinair en multimediaal is, wordt niemand nog warm of koud. Evenmin zal de observatie dat haar conceptuele gehalte groter - zij het niet per definitie diepgaander - is dan ooit tevoren iemand beroeren. Lang voor de *documenta X* (1997) was de interactieve kwaliteit van kunstpraktijken al in de performance art een voldongen feit. En *Documenta11* (2002) was in feite het geactualiseerd slotaccoord van een artistieke interculturaliteit die als een rode draad door de 20e eeuwse avantgardkunst loopt. Los van elkaar zijn deze vijf aspecten – interdisciplinariteit, multimedialiteit, conceptualiteit, interactiviteit en interculturaliteit – in kunstpraktijken van de laatste drie decennia zonder veel moeite terug te vinden. Fragmentatie van artistieke disciplines en kruisbestuivingen tussen artistieke media - niet alleen ingezet vanuit de beeldende kunst, maar ook opgekomen binnen de podiumkunsten, film, grafisch ontwerp, nieuwe media, architectuur, doorwerkend in de fotografie en literatuur - is in zekere zin eigen aan de avantgarde.

In het vermeend postmoderne tijdperk dat wij – voor zover het als stuip trekking van de moderniteit enig bestaansrecht kreeg - inmiddels achter ons hebben gelaten werd deze artistieke fragmentatie epidemisch. Aanvankelijk is deze versplintering beaamd en gevierd als het summum van diversiteit. Maar nu politiek de euforie over de Global Village is wegeëbd, economisch de gevolgen van de opeenvolgende recessies zich aandienen en de netwerkideologie met zijn knooppuntheorie zich op meer conventioneel politiek-economische paden beweegt, dringt zich ook in kunstpraktijken het urgente besef op dat er weer keuzes gemaakt en knopen doorgemaakt moeten worden.

De behoefte aan andere, meer open samenhangen heeft wetenschappers in de harde vakken al eerder aangezet nieuwe concepten te ontwikkelen – van chaos- naar complexiteitstheorie – en deed ook politici beseffen dat een politieke vertaling van deze nieuwe inzichten onontbeerlijk was. Ook binnen het kunstdiscours zijn het afgelopen decennium heilige huisjes neergehaald en nieuwe trajecten uitgezet. Kunst en cultuur zijn steeds meer naar elkaar toe geschoven. De autonomie van de kunstenaar is al lang geen issue meer, de samenwerking met het bedrijfsleven niet langer een taboe en musea genieten nu vooral bekendheid vanwege hun architectonische restyling. Maar wat is kunst nog als het onderscheid tussen kunst en cultuur, in ieder geval beleidsmatig, nagenoeg is vervaagd? Hoe kan de onoverbrugbare kloof tussen een westerse, kritische kunstopvatting en een islamistische, op harmonie geënte kunstopvatting werkbaar worden gemaakt? Wat betekent kunst in de openbare ruimte als deze grotendeels virtueel is geworden, uit economische overwegingen steeds meer geprivatiseerd wordt en om veiligheidsredenen zo wordt afgegrensd dat er alleen nog van overheidswege goedgekeurde festiviteiten kunnen plaatsvinden?

Tegen deze politiek-culturele achtergrond worden er door critici en wetenschappers verwoede pogingen gedaan om de fragmentatie en crossbreeding conceptueel te be- en

omvatten,¹ maar iedereen beseft daarbij dat in al deze herschikkingen het moderne statuut van de kunst op het spel staat. Menen sommigen nog dat kunst een autonoom artistiek domein is dat zich vanuit zijn eigen waarden naast de politiek, de wetenschap, de economie of de religie zou moeten handhaven, anderen stellen vast dat kunst in onze geësthetiseerde beeldcultuur waar Dasein nagenoeg design is geworden en lifestyles via brands en logo geconsumeerd worden, paradigmatisch, dus als afzonderlijk domein overbodig is geworden. Maar, zo stelt de in 1993 gestorven, franse denker Félix Guattari in zijn kunstpolitieke pleidooi in *Chaosmose* (1992), "... niet om kunstenaars tot de nieuwe helden van de revolutie, tot de dragers van de Geschiedenis, uit te roepen! Kunst is niet slechts de activiteit van gevestigde kunstenaars maar van een geheel van subjectieve creativiteit die de generaties en onderdrukte volkeren, getto's en minoriteiten doorkruist"(91)². Beuys' adagium dat iedereen een kunstenaar is en zijn pleidooi voor het sociale sculptuur krijgen hier een eigentijdse invulling.

Door het recente debat over 'intermedialiteit' als uitgangspunt te nemen kan ik Guattari's politico-esthetisch idee toespitsen op de samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars. Impliciet wordt zo de huidige esthetisering van de samenleving verbonden met de avantgardistische drang met de kunst het leven zo dicht mogelijk te naderen. Om de systematische aspecten van 'intermedialiteit' enigszins werkbaar te maken schets ik de contouren van het debat dat daarover in de jaren negentig in gang is gezet. Dat de discussie rond intermedialiteit niet uit de lucht komt vallen wordt duidelijk als we in retrospectief de kunstgeschiedenis vanuit dit intermediale perspectief hernemen.

Vervolgens zal ik enkele kunstpraktijken aangeven die vanuit intermediaal perspectief instructief kunnen zijn: het werk van de filmmaker Peter Greenaway en Theatergroep Hollandia. Na een kunstfilosofische fundering van het begrip intermedialiteit waarin het 'inter' als een ambigue substantie wordt gepresenteerd, zal ik afsluiten met een toespitsing van deze ideeën op een kunstvorm die de afgelopen decennia aan belang heeft gewonnen - kunst in de openbare ruimte - om aan te tonen dat deze kunstpraktijken vanuit intermediaal perspectief veel adequater en scherper kunnen worden geanalyseerd.

1 Kort intermediaal retrospectief

Het gebruik van meerdere media in één kunstwerk is natuurlijk geen hedendaags fenomeen. Het theater verenigt al vijftiende eeuw taal, beeld, muziek, dans en architectuur. Het gebruik van woorden in beelden en beelden in tekst is evenmin iets van de laatste tijd is. Niet alleen zijn middeleeuwse handschriften rijk geïllustreerd, op 15e eeuwse schilderijen worden heiligen letterlijk latijnse zinnen in de mond gelegd. In 1591 beschrijft Giordano Bruno hoe onlosmakelijk alle kunsten met elkaar verbonden zijn.

a. woorden, beelden, publiciteit

Maar in de vroeg-moderne literatuur vinden we ook al de eerste sporen van het vorm experiment dat kenmerkend is voor de 20e eeuwse avantgarde. Toepassingen van typografische principes komen al voor in In Laurence Sterne's *The Life & Opinions of*

¹ De kunstkritica Anna Tilroe heeft recentelijk een aantal verschuivingen op leesbare wijze in kaart gebracht. Zie: Anna Tilroe, *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen*. Amsterdam: Querido, 2002.

² Zie voor een uitwerking: Henk Oosterling, "'Ontwerpt, verworpenen der aarde!' Guattari's ethico-esthetisch paradigma" in: Henk Oosterling & Siebe Thissen (red.), *Chaos ex machina. Het ecosofisch werk van Félix Guattari op de kaart gezet*. CFKj 1. Rotterdam: CFK 1998, pp. 115-140.

Tristram Shandy, geschreven tussen 1759 en 1766. Picturale vormen en typografische elementen als asterisken en horizontale lijnen zijn in de tekst opgenomen. Sterne doorbreekt, verschuift en perverteert voortdurend de eenduidige verhouding tussen woord en beeld. Niet voor niets werd hij door Nietzsche bejubeld als de ‘Meister der Zweideutigkeit’. Door woord en beeld in elkaar te spiegelen richten teksten de aandacht op zichzelf en niet op een werkelijkheid waarnaar zij zouden verwijzen. In 1818 reserveert de dichter Samuel Taylor Coleridge in een voordracht over Spenser en Shakespeare inzake de allegorie voor deze artistieke kruisbestuivingen de term ‘intermedia’.³

Na de Romantiek beginnen schrijvers schilderkunstige beelden in hun teksten op te nemen. Zo verwerkt in 1883 de schrijver Alphonse Allais door hem zelf vervaardigde monochromen in zijn literaire teksten. Een rood monochroom krijgt de titel "Tomatenoogst door kardinalen met aanleg voor beroerte aan de oever van de Rode Zee". De titel structureert het op zich volstrekt betekenisloze, abstracte beeld en programmeert als het ware de blik van de lezer voor. De woorden genereren een beeld dat op geen enkele andere wijze waarneembaar zou zijn.

De blik van de leek was altijd al voorgestructureerd door titels van schilderijen. In de loop van de 19e eeuw verandert echter de functie ervan. In *Invisible Colours. A Visual History of Titles* (1997) toont John Welchman aan hoe titels niet meer beschrijven, maar het figuratieve beeld in sensorische metaforen omschrijven. De 19e eeuwse Amerikaanse schilder James McNeill Whistler geeft een portret van zijn doodzieke moeder de titel *Compositie in grijs en zwart* (1871). Andere figuratieve afbeeldingen noemt hij *Nocturne*. Door deze metaforische verschuiving wordt de blik van de toeschouwers sensorisch geherstructureerd: als zij het gehele werk en niet alleen het beeld willen begrijpen, zullen zij zich niet alleen rekenschap moeten geven van de materialiteit van het medium en de betekenisgevende werking van de titel, maar ook van de vanzelfsprekendheid van hun metaforisch geladen blik. Deze reflectie is al - zij het statisch - een vorm van interactiviteit: door de kruisbestuiving van artistieke media wordt een reflectieve sensibiliteit opgewekt.

In de affichekunst van Toulouse-Lautrec - in 1891 maakt hij de beroemde Moulin Rouge affiche - wordt deze interactie tussen woord en beeld gebruikt om het publiek tot consumeren - een bezoek aan het theater - aan te zetten. Jan Toorops 'sla-olie' affiche is een oerhollandse variant. Geleidelijk aan gaan grafisch ontwerp als procédés van de op publiciteit gerichte populaire media ook in de poëzie doorwerken. In 1897 merkt Stéphane Mallarmé op dat dichters veel kunnen leren van de zwart-wit verdeling en de typografie van kranteberichten. De dichter over wie Michel Foucault in *De woorden en de dingen* (1966) beweert dat deze als eerste "niet de betekenis, maar het raadselachtige, precaire zijn van het woord" (330) ter sprake brengt, acht het niet beneden zijn stand om zich positief over populaire media uit te laten. In zijn gedicht "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" voert hij een revolutionaire typografie in. Wanneer Apollinaire, enthousiast over de cinéma, zijn gedicht "Il pleut" in de vorm van een regenbui neerzet, staat hem meer dan een nieuw literaire genre voor ogen. Hij beoogt een 'synthèse des arts'. Met zijn conclusie dat de hiërarchie tussen de verschillende disciplines moet worden afgeschaft, krijgt de doorverwerking van de toenmalige 'nieuwe' media in de literatuur naast een artistieke en esthetische ook een politieke dimensie.

³ Zie: *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. T.M. Raysor (hrsg.) Londen: 1936, p. 33.

Het hedendaagse gebruik van nieuwe media in theater, dans, muziek, literatuur en beeldende kunst is dus evenmin een nieuw fenomeen. In de loop van de 19^{de} eeuw doen fotografie, fonograaf en cinematograaf hun intrede. Zoals in onze tijd de digitale technologie sociale interacties, economische transacties en politiek-militaire acties kwalitatief heeft veranderd, zo transformeren deze dispositieven, toentertijd even revolutionair en spectaculair, de werkelijkheid die ze volgens sommigen nog zouden moeten verbeelden. Door de fotografie ontslagen van de door hun broodheren noodzakelijk geachte nabootsing ontleent het moderne vormexperiment dat zich in de avant-garde rond de Eerste Wereldoorlog aandient, zijn *raison d'être* meer en meer aan de artistieke vrijheid van de kunstenaar en de autonomie van het werk. In plaats van de werkelijkheid in representatieve zin af te beelden begint het autonome werk zijn eigen medialiteit en materialiteit te reflecteren door in een 'oorspronkelijk' medium een multimediale of interdisciplinaire spanning in te voeren. Met de reflectieve kwaliteit neemt de conceptualiteit van het werk toe. Eerder dan een voorstelling van de werkelijkheid te maken, doet het werk voorstellen tot werkelijkheden.

De invloed van de fotografie op de literatuur beperkt zich niet langer tot een illustratieve inzet van foto's in een roman. Als dispositief verandert zij het denken over de literatuur. André Breton wil in zijn roman *Nadja* met foto's zelfs iedere beschrijving elimineren. In plaats van de beschrijving komt de *écriture automatique*, die naar Bretons stellige overtuiging een echte fotografie van de gedachte is. Formeel esthetische aspecten van de film zoals montage beginnen door te werken in de literatuur, terwijl literaire procédés in films worden opgenomen. Naast theaterbewerkingen worden nu romans verfilmd, maar interessanter zijn gedichten die films tot onderwerp hebben, zoals het 'kino-gedicht' "Charlot mystique" van Louis Aragon dat betrekking heeft op Charlie Chaplins *The Floorwalker*. Kruisbestuivingen tussen literatuur en muziek zijn minder voor de hand liggend. Jeroen Brouwers componeert zijn roman *Zonsopgangen boven zee* volgens het muzikaal principe van de octaaf, wat Harry Mulisch in het hoogst filosofische *De compositie van de wereld* herhaalt. Bij het boek wordt een vinylplaatje geleverd.

Nieuw(st)e media veranderen echter niet alleen de blik op literatuur, maar ook die op beeldende kunst en theater. Wanneer Georges Braque in 1911 woorden die naar het grootstedelijke openbare leven verwijzen, op zijn doeken schildert en Picasso kranteknipsels op zijn doek plakt, beseffen zij dat deze woorden uit het openbare leven een gemeenschappelijk draagvlak bieden voor hun werk dat steeds minder representatief, steeds ideosyncratisch wordt. Hun woordbeelden scheppen door de multimediale spanning een reflectieve distantie die een louter esthetische beschouwing van het beeld voor velen nagenoeg onmogelijk maakt. Na krantefragmenten in de kubistische schilderijen dienen zich in de loop van de 20e eeuw woordbeelden aan bij surrealisten als Ernst en Magritte, in de neonteksten van Nauman en woordinstallaties van Holzer. Al deze kruisbestuivingen dragen bij tot de ontwikkeling van een reflectieve sensibiteit en een conceptualiteit, die kenmerkend zal blijken te zijn voor de receptie van multimediaal en interdisciplinair werk. Marcel Duchamp, wiens werk een hoog conceptueel en 'intermediaal' gehalte heeft, blijkt achteraf het scharnierpunt te zijn in dit experiment.

b. Gesamtkunstwerk en bestaansethetica: leven als kunst

Voor Duchamp wordt het leven 'kunstmatig'. Er wordt in zijn werk dan ook definitief met de kunstopvatting gebroken die zich in de loop van de 19e eeuw heeft gevestigd.

Kunst ontplooit zich dan nog vanuit haar eigen waarden binnen een autonoom domein. Door haar creatieve aura werkt zij echter als synthetiserende intentie door in andere domeinen, met name in wetenschap en politiek. Het openbare leven dat aan een toenemende rationalisering is uitgeleverd - en daarmee aan de onstuitbare fragmentatie die door Marx in zijn geschriften als een vervreemdende arbeidsdeling wordt gekritiseerd - kan in een esthetische geste nog bijeen worden gehouden. Voor Marx is de kunstenaar nog exemplarisch voor vrije arbeider: deze kan de productie en het beheer van zijn arbeid zelf nog overzien. Zijn autonomie ligt in zijn zelfbepalende interactie met het medium.

Deze relatie met het leven wordt door sommige kunstenaars op grotere schaal nagestreefd. Hun interdisciplinaire en multimediale experimenten krijgen het karakter van een Gesamtkunstwerk.⁴ De nostalgische variant daarvan wordt ontwikkeld door de ex-revolutionair Richard Wagner, die in 1848 op de barricaden in Dresden nog voor de revolutie vecht. Hij ziet zijn artistieke verlossing liggen in een openbaarheid: een kleine gemeenschap van enkelingen waarvoor hij zijn werk schept. In het tractaat dat hij een jaar later onder de titel "Das Kunstwerk der Zukunft" zal schrijven zijn de sleutelwoorden: kunstenaar, politicus, openbaarheid, publiek. Voor het eerst wordt door een uitvoerend kunstenaar het idee uitgewerkt van het Gesamtkunstwerk, dat aan het begin van de 19e eeuw filosofisch reeds door Novalis, Schlegel, Tieck en Schelling is geopperd. Cultuurpolitiek krijgt het experiment gestalte in de Festspiele in Bayreuth. Dit cultureel artistieke project wordt filosofisch onderbouwd door de jonge Nietzsche, die dan in het apollinisch-dionysische élan van Wagners werk nog een mogelijkheid ziet om de bloedeloze christelijke cultuur te reanimeren.

Voor Duchamp wordt op persoonlijker en kleinschaliger vlak een dergelijk Gesamt-experiment uitgevoerd in het door literaire activiteiten geschraagde dandyisme van Charles Baudelaire en Oscar Wilde. Beiden leggen zich toe op een esthetisering van hun leven. Deze levensstijling zou ik met een door Foucault ingebrachte term een 'bestaansethetica' willen noemen. Beoogt Wagner de bezieling van het gehele maatschappelijke lichaam, Baudelaire richt zich meer op de individuele sensibilititeiten. Hij streeft in zijn werk en leven naar een samenhangende interferentie van alle zintuigen: synesthesie.

Richt de theatrale componist zijn blik op een mythisch en heroïsch verleden, de dandydichter omarmt het moderne stadsleven met zijn excessieve en duistere kanten. Maar hoe groot de verschillen ook mogen lijken, beiden weten zich geïnspireerd door een theatraliteit, die gesitueerd wordt in het openbare leven, in strikte zin dus in de 'publiciteit'. Nogmaals, de Bayreuther Festspiele mogen dan de megalomane ontkenning lijken van het dandyeske flaneren over de Parijse boulevards en de schaal van de experimenten mag nog zo verschillen, beide experimenten beogen uiteindelijk ieder op hun eigen wijze leven en kunst in een reflectieve verhouding tot elkaar te brengen zonder dat deze overigens in elkaar opgaan. Dit zou immers onherroepelijk de vernietiging van de kunst inhouden. De avantgarde zal op het breekbare koord tussen leven en kunst blijven balanceren. Deze balanceract is niet bij voorbaat expliciet maatschappijkritisch of uitgesproken politiek. Gegeven de intermediale wisselwerkingen is de reflectie

⁴ Zie: Harald Szeemann (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau und Frankfurt a/M: Verlag Sauerländer, 1983.

allereerst sensorisch en affectief. De lezer wordt door deze ‘intermezzi’ hoogstens politiek gevoelig.

Dit komt vooral naar voren in de 20e eeuwse, utopische varianten van het Gesamtkunstwerk. In navolging van Baudelaires oproep vooral modern te zijn, wordt in 1917 in Parijs het tumultueuze *Parade* opgevoerd. Dat Mallarmés woordbeeldexperiment een stap in een veel grootschaliger cultureel experiment was, blijkt wanneer Picasso, Apollinaire en Satie samen met de choreograaf Léonide Massine dit multimediale en interdisciplinaire spektakelstuk ontwerpen. Stoombootfluiten klinken op en typmachines ritmeren ratelend de conventionele instrumentatie. In dit totaaltheater avant-la-lettre wordt de nieuwe tijd artistiek en cultuurpolitiek getoonzet. Het publiek is in alle staten, positief en negatief.

De impuls om het leven tot een Gesamtkunstwerk te maken – waarvan zelfmoord (of tegenwoordig: euthanasie) paradoxaal genoeg de ultieme geste van is – blijft na 1917 de avantgarde bezielen. Niet alleen in Kurt Schwitters' *Merzbau*, de sociale sculptuur van Beuys en Gerhard Richters *Atlas* project op *documentaX* en Mark Manders' installaties op *Documenta 11*, maar ook collectiever en grootschaliger van Bauhaus via Warhol's *Factory* tot aan AVL-ville van Joep van Lieshout worden de wisselwerkingen tussen enerzijds artistieke media en disciplines onderling en anderzijds leven en kunst geënceneerd. Veel events, happenings, performances en Aktionen die vanaf de jaren vijftig geschiedenis maken – met John Cage *4'33"* in 1952 als canoniek beginpunt: Cage brengt op een ongeopende vleugel het stuk in stilte ‘ten gehore’ – wijzen vooruit naar en theatraalizing van het dagelijkse leven en esthetisering van de openbare ruimte. Deze ontwikkeling ‘boomt’ met de autonomisering van de architectuur binnen de urban planning en die van het design na de wereldwijde introductie van ICT. Maar voordat deze ontwikkeling inzet wordt in de Fluxus beweging Coleridges idee van ‘intermedia’ nieuw leven ingeblazen om op conceptueel niveau op deze experimenten vat te krijgen.⁵

2 Intermedialiteit: een actueel debat

Hoe de vijf genoemde aspecten zich tot elkaar verhouden en wat hun onderlinge samenhang precies is, wordt echter pas aan het begin van de negentiger jaren onderwerp van internationaal onderzoek en debatten. Het onderzoek naar de specifieke kwaliteit van interdisciplinaire, multimediale en interactieve kunstpraktijken wordt gemunt met de term ‘intermedialiteit’. Door de globale implementatie van nieuwe media in dagelijkse interacties en transacties krijgt de interactieve receptie van kunstwerken hernieuwde aandacht. Vanuit de in de jaren zeventig ontwikkelde receptie-esthetische inzichten van Hans Robert Jauss⁶ wordt aanvankelijk in het Duitse taalgebied de betekenisproductie binnen interdisciplinaire en multimediale kunstpraktijken onderzocht. Jauss zelf richt zich vanuit zijn hermeneutische achtergrond vooral op de literatuur. Interactiviteit is bij hem nog louter een mentaal proces: "een genietende verhouding die de kunst oproept en mogelijk maakt, de esthetische oerervaring"(7). Hij breekt een lans voor 'genietend reflecterende kunstwetenschap'. Meer dan ‘genietend’ is reflecteren’ het sleutelwoord.

⁵ Zie: Dick Higgings, *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, pp. 18-21; Hannah Higgings, *Fluxus Experience*. Berkely/Los Angeles/Londen: University of California Press, 2002, p. 89.

⁶ Zie: Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanzer Universitätsreden. Konstanz: Universitätsverlag, 1972.

In de eerste helft van de jaren negentig wordt het debat over intermedialiteit aangezwengeld binnen de televisie-, film-, theater- en literatuurwetenschappen. Zo beschrijft Franz-Josef Albersmeier⁷ in 1992 artistieke ‘wisselwerkingen’(87) zonder verder overigens systematisch op het verschijnsel intermedialiteit in te gaan. Het gaat niet om ‘mediaal eenrichtingsverkeer’, maar om hybride genres als ciné-roman, ciné-poème en ciné-drama, als ook om verfilmingen van romans en ‘verdichtingen’ van films. Al deze werken vat hij simpelweg op als ‘intermediaal’.

Drie jaar later bespreekt Peter Zima⁸ intermedialiteit in termen als symbiose, convergentie en complementariteit: multimediale configuraties van woord/beeld/klank ontstaan in interdisciplinaire kunstpraktijken, waarin literatuur, schilderkunst, fotografie en film samenwerken. Zima benadrukt vooral de harmonische samenhang van verschillende media. Ze vullen elkaar aan. Jürgen Müller is in zijn op de televisiewetenschappen georiënteerde studie uit 1996⁹ systematischer. In feite reikt volgens Müller iedere vorm van kunst altijd al over zijn grenzen heen, terwijl de traditionele esthetica een kunstwerk tot een eindimensionaal medium reduceert. Geen enkel medium is zuiver. Vandaar dat een ‘intermediale’ benadering van kunst meer dan nodig is en – zoals ooit Apollinaire voorstond - de muren tussen de afzonderlijke kunst- en mediawetenschappen dienen te worden geslecht.

Voor Müller manifesteert intermedialiteit manifesteert zich op drie niveaus. Allereerst is het medium ingebed in een intentionele handeling: het bemiddelt tekens tussen mensen. De intentie van individuen wordt echter overstegen omdat ieder medium zowel historisch als sociaal is ingebed. Deze socio-historische context wordt ook nog eens overgedetermineerd door nieuwe technieken en technologieën - fotografie, film, computer – die de boodschap kwalitatief veranderen. Doet Albersmeier nog uitsluitend een beroep op de hermeneutiek, Müller beroept zich behalve op de fenomenologie en de hermeneutiek ook op Kristeva’s notie van intertextualiteit. Dat gebeurt ook in de anglo-saksische discussie. Peter Wagner¹⁰ betreft de inzichten in intertextualiteit en in de ‘dood van de auteur’ die post-structuralisten en differentiedenkers, zoals Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault en Jacques Derrida, hebben ontvouwd in zijn analyse. De focus ervan is een retorisch procédé: ekphrasis, letterlijk ‘uit-spreken’ en overdrachtelijk ‘een levende beschrijving’. Hierbij gaat het om de door- en verwerking van beelden in teksten. Voor Wagner zijn teksten waarin beelden wordt gebruikt of beelden waarin tekst wordt opgenomen ‘iconoteksten’.

Intermedialiteit definieert Wagner als “een tragisch veronachtzaamde, maar enorm belangrijke subdivisie van intertextualiteit”(17). Iedere tekst is een textuele interactie tussen andere teksten. Deze moeten voorondersteld worden om de betekenisproductie binnen een tekst te kunnen begrijpen. Elke tekst is een palimpsest van teksten die op hun beurt weer palimpsesten van andere teksten zijn. Een tekst is dus nooit een afgebakend geheel. Het intertextuele is een open, oneindige reeks.

⁷ Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

⁸ Peter Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

⁹ Jürgen Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996.

¹⁰ Peter Wagner (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1996.

Er is geen laatste betekenisreferent waaraan de tekst zijn eigenlijke betekenis kan ontlenuen. Van een uiteindelijke betekenis is evenmin sprake. Deze ligt niet exclusief in de werkelijkheid waarover de tekst spreekt, ook niet in de intentie van de schrijver of de interpretatie van de lezer. Er gebeurt iets in het (kunst)werk dat autonoom doorwerkt: niet alleen in de receptie van zijn publiek, maar ook in de kunstenaar – die wellicht op andere ideeën is gebracht of ongewild artistieke uitvindingen doet - en zeker in de kunstgeschiedenis waarin het werk steeds weer andere betekenissen kan aannemen. Intermedialiteit gaat voorbij aan de individuele psychologie. Een intertextuele of intermediale lezing maakt ons niet alleen opmerkzaam op het gebruik van verschillende media, maar laat tevens zien dat wij als lezers en schrijvers aspecten zijn van een discursieve veld. In intertextualiteit worden dus tegelijkertijd met de representatieve functies van het werk de autonomie van de schrijver en die van de lezer ter discussie gesteld.

Voor Müller gaat het op het productie-esthetisch vlak van de kunstenaar om integratie: "een mediaal product wordt intermediaal, wanneer het het multimediale 'Nebeneinander' van mediale citaten en elementen overdraagt naar een conceptueel 'Miteinander'"(83). Het met-elkaar krijgt het karakter van een Gesamt. Het gescheiden 'naast' wordt een participierend 'met'. Conceptualisering, coöperatie en communicatie zijn Müllers – Habermasiaanse - kernwoorden. Maar nogmaals, in laatste instantie gaat het om integratie: "Intermedialiteit houdt geen samenvoegen in van verschillende mediale concepten, evenmin een tussen-de-media-plaatsen van verschillende werken, maar een integratie van esthetische concepten van verscheidene media in een nieuwe mediale context"(89).

Wagner vestigt de aandacht meer op het dynamische 'inter' of 'tussen'. Maar door zijn fixatie op ekphrasis blijft intermedialiteit een afgeleide van intertextualiteit, dat wil zeggen slechts van een spel met en tussen media. Het politico-esthetische aspect wordt, evenals dit bij Müller het geval is, ondergewaardeerd. Een kunstfilosofische reflectie op en politico-esthetische analyse van dit mediale 'tussen' – in laatste instantie de relatie tussen kunst en leven - blijft in al deze debatten liggen.¹¹

¹¹ Dat is de reden waarom in 1997 binnen het kader van het Centrum voor Filosofie & Kunst (CFK), gevestigd aan de Faculteit der Wijsbegeerte van de Erasmus Universiteit Rotterdam een vijfjarig onderzoeksprogramma wordt opgestart met de titel *Intermediality. On the borders between philosophy, art and politics*. De daaropvolgende vijf jaar wordt er jaarlijks een conferentie georganiseerd rond een 'intermediaal' thema waaraan naast theoretici ook kunstenaars, critici, curatoren en beleidsmakers betrokken zijn die in uiteenlopende artistieke disciplines werkzaam zijn: beeldende kunstenaars, choreografen, literatoren, theatermakers, filmregisseurs, architecten, televisiemakers, compomisten, grafisch ontwerpers en nieuwe media theoretici. De afronding van dit onderzoek was het internationale symposium *Intermedialities* dat in 2002 in Rotterdam werd gehouden. Daarin lieten onder anderen Nancy, Irigaray en Zizek hun licht over het fenomeen schijnen. Zie: *Intermediality as Inter-esse. Philosophy, Arts, Politics*. Oosterling, Henk & Ewa Plonovska-Ziarek (eds.), London/New York: Continuum, (te verschijnen in winter 2004). De neerslag van het gehele onderzoek is de vijfdelige cassette *Intermedialiteit. Over de grenzen van filosofie, kunst en politiek*. InterAkta 1-5. Henk Oosterling (red.), Rotterdam: CFK, 2002. Zie voor een volledig overzicht van de researchoutput: <http://www.eur.nl/fw/cfk/oosterling/output.html>

3 Twee exemplarische intermediale kunstpraktijken

Geleidelijk aan breidt het debat over intermedialiteit zich uit.¹² Film was vanaf het begin al ‘in the picture’ maar krijgt als integrerend dispositief steeds meer aandacht.¹³ Ter verduidelijking is het wellicht instructief twee recente doorwerkte kunstpraktijken uit te werken waarin de door mij beoogde politico-esthetische sensibiliteit gestalte krijgt.

a. *Greenaway: cinema of ideas*

Een blik op het oeuvre van Peter Greenaway is voldoende om te begrijpen hoe intermedialiteit, Gesamtkunstwerk en bestaansaesthetica in elkaar grijpen.¹⁴ Dat zijn werk multimediaal en interdisciplinair is, wordt zelfs in vluchtige kennismaking met zijn werk onmiddellijk duidelijk. Geschoold als een beeldend kunstenaar begon Greenaway zelfgeschreven teksten te verwerken in zijn documentaires voor de BBC. In samenwerking met minimal music componisten (Reich, Mertens, Glass, Nyman, Andriessen) werd dit procédé vervolgens in barokke settings cinematografisch en theatraal getoonzet. Greenaway’s beeldend werk¹⁵ is geliefd en verafschuwd om het doorwrocht conceptuele gehalte en de haast hermetische semiotiek. Hij schuwt de politieke werkelijkheid van alledag, maar vertaalt deze in (im)morele dilemma’s die hij cinematografisch toonzet. Geavanceerde technologie scherpt zijn beeldtaal aan: de paintbox, projectieschermen op de Bühne, WWW. Hij componeerde museale presentaties, maakte tv films, (ver)filmde choreografieën, produceerde theaterstukken en een opera waarvan hij later weer een televisiebewerking maakte, ontwierp lichtinstallaties voor de publieke ruimte, een Terp in Groningen en stapte daarna met zijn Internetproject *The*

¹² Rond 1997 wordt ook elders intermedialiteit onderwerp van een grootschalig onderzoek. In het duitstalige gebied concentreert zich dit rond de universiteit van Siegen, waar vanaf het midden van de jaren negentig door Volker Roloff intermedialiteit binnen het programma *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* een onderzoeksthema. Voor het franstalige onderzoek zie bijvoorbeeld: Centre de recherche de l’intermédialité aan de universiteit van Montréal, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/>. In België wordt in 1998 een seminar op de Vrije Universiteit van Brussel gehouden onder directie van Charles Forceville en Johan Callens. Zie: *Degrés. Intermediality*. Revue de synthèse à orientation sémiologique, jrg. 28, nr. 101, lente 2000; in 2000 aan de Universiteit van Antwerpen aan het Instituut Aisthesis onder directie van Henk Oosterling en Luk Van den Dries met Jan Lauwers en Jan Fabre over intermediaal theater. Zie: *Performance, transformance, informance. New Concepts in Theatre*. Inter/Akta 4, Luk Van den Dries & Henk Oosterling (eds.), Rotterdam: CFK, 2001.

¹³ Zie bijvoorbeeld: Joachim Paech (Hrgs.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler, 1994; Ursula Link-Heer & Volker Roloff (Hrgs.) *Luis Buñuel: Film - Literatur - Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994; Volker Roloff & Scarlett Winter (red.), *Godard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, 1997; *Cinemas*, themanr. ‘Intermédialité et cinéma’, Mariniello, Sylvestra (red.), Revue d’études cinématographiques, Vol. 10/Nrs. 2-3, , Spring 2000, University of Montreal.

¹⁴ Zie: Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

¹⁵ Naast films als *The Draughtsman's Contract* (1982), *A Zed and Two Noughts* (1985), *The Belly of an Architect* (1987), *Drowning By Numbers* (1988), *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989), *Prospero's Books* (1991), *The Baby of Mâcon* (1993), *The Pillow Book* (1996) en *Eight and a Half Women* (1999) is hij bekend geworden door museale presentaties zoals *The Physical Self* (1992), interventies in de openbare ruimte zoals *Stairs* (Geneva 1994, München 1995), de opera *Rosa* (1992) en theaterstuk *Writing to Vermeer* (2000).

Tulse Luper Suitcases in het WWW. Statische interactiviteit gaat naadloos over in feitelijk e-mailen.¹⁶

De aanwezigheid van al deze elementen – multimediaal, interdisciplinair, interactief en conceptueel; intercultureel komt zijdelings binnen in *The Pillowbook* – pleit ervoor Greenaway's werk 'intermediaal' te noemen. Maar toch wijst hij deze kwalificatie af.¹⁷ Zijn afwijzing betreft met name het politieke aspect in het intermedialiteitsconcept. Voor Greenaway houdt intermedialiteit namelijk politieke manipulatie van de kunst in. Het heeft voor hem een propagandistische functie. Daarvoor verwijst hij naar het werk van de Barok kunstenaar Bernini. Zoals bekend componeerde Bernini met een diversiteit van architectonisch en artistieke media esthetische 'environments' waarmee hij het kwijnende katholieke geloof nieuw leven wilde inblazen. Tegen de achtergrond van de traditie van het Gesamtkunstwerk en in het licht van de hedendaagse 'experience' economie ziet Greenaway deze ideologische manipulatie doorwerken in de commerciële Hollywoodfilm met al de Disneyficerende effecten die hij verafschuwt. Tegenover deze ideologisch belaste 'intermediality' zet hij zijn 'cinema of ideas'.

Het is dus precies door deze politieke 'overload' dat Greenaway de kwalificering 'intermediaal' afwijst. Er zijn hier echter wel enkele kanttekeningen bij te maken. Ideologie is niet meer zo simpel vast te stellen. Het afwijzen van ideologie is zelf ideologie geworden. Politiek is na de decennialange debatten over het persoonlijke dat al politiek is of het verschil tussen de politiek en het politieke ook niet meer simpel af te doen als de machtsmanipulatie van de anderen. Een herijking van dergelijke begrippen heeft in de praktijk al lang plaatsgevonden. Toegespitst op dé beeldende kunst wordt dat duidelijk in het eerder genoemde boek van Anna Tilroe. In haar zoektocht naar grensverleggende kunstpraktijken - of: in haar pogingen *over* de grenzen van kunst, politiek en filosofische conceptualiteit (heen) te schrijven – richt zij zich niet langer uitsluitend tot beeldende kunst, maar vooral tot de beeldcultuur. Daarin gaat het om interacties tussen beeldende kunstenaars met architecten, urban planners, filmers, designers en curatoren.

In deze kruisbestuiving van artistieke disciplines en media tracht Tilroe een hedendaags engagement te traceren. 'Politiek' staat hier allang niet meer voor parlementaire praktijken, maar evenmin voor het laat-moderne adagium dat het persoonlijke politiek is geworden. Het gaat hier - zoals Tilroe de curator van Documenta XI Okwui Enwezor laat zeggen - om "*de collectieven*. Deze vaak wisselende samenwerkingsverbanden van kunstenaars, architecten, filmers en wetenschappers winnen zelfs zo snel aan belang dat je het collectief een nieuwe, hybride vorm van kunstenaarschap zou kunnen noemen"(218). Daarbij staat niet, zoals bij Bernini en later Wagner, het geheel of Gesamt centraal maar meer zoals bij Baudelaire en Apollinaire de 'synergie' van artistieke, creatieve en conceptuele interacties. Intermedialiteit is derhalve een open en dynamisch

¹⁶ In haar bijdrage aan de bundel *Mythos Internet* (1997) waarin de vraag naar de aard van de interactie op het WWW wordt gesteld, lanceert Sybille Krämer de term 'intermedialiteit'. Daarmee typeert zij de relatie van de surfer tot dat wat op zijn beeldscherm verschijnt en via zijn boxen te horen is: woorden, beelden en klanken. Krämer ziet het web – eveneens in navolging van Derrida en Kristeva - als een intertextueel medium. Deze intertextualiteit, meent Krämer, wordt in het elektronische net in een 'intermedialiteit' veranderd. Wat dit inhoudt komen we echter niet te weten.

¹⁷ Zie: "Immaculate Conceptions : Interview with Peter Greenaway" door Noel Purdon. Voor het eerst op het net gezet op 20 maart 1995 en daarna in januari 1999 voor de première van *Writing to Vermeer* (1999) in Adelaide, Australia: <http://www.wordarchive.com/articles/312>.

fenomeen waarbij het draait om dat wat Félix Guattari met Gilles Deleuze ‘transversale werkingen’ heeft genoemd. In een intermediale context kan transversaliteit begrepen worden als het artistiek initiëren van telkens weer nieuwe verbindingen, niet alleen tussen artistieke media, maar ook tussen wetenschap, ethiek, politiek en kunst.

b. Theatergroep Hollandia: politieke sensibiliteit

Zonder veel moeite zijn deze transversale werkingen terug te vinden in het inmiddels aanzienlijke oeuvre van de Nederlandse muziektheatergroep Hollandia, die in 2000 samengevoegd werd met Zuidelijk Toneel en nu kortweg ZT Hollandia heet. Dat hun werk aan de vijf criteria van intermedialiteit voldoet, laat zich makkelijk aflezen aan de vele politiek geladen lokatiestukken die ze tussen 1985 en 2000 hebben gemaakt. Hoewel het vormexperiment en een haast Brechtiaanse aanpak hen niet vreemd is, leunen zij toch zwaarder op Artaud en Pasolini dan op Brecht. In Hollandia’s werk worden de grenzen tussen de verschillende artistieke disciplines productief doorbroken. De grens tussen leven en theater wordt in de opvoeringen daadwerkelijk op het spel gezet. Ik beperk me tot een aantal structurele elementen die de kwalificatie ‘intermediaal’ rechtvaardigen.¹⁸

Hollandia koos voor locatietheater waarin het de kleine en grote tragedies van de moderne mens herneemt. Ze ‘realloceert’ boeren, vissers, soldaten, kleinburgers, bourgeois, arbeiders, grootindustriëlen en multinationale kapitalisten in door hen achtergelaten post-industriële restruimten: leeggeruimde tuinderskassen, autosloperijen, afgedankte gas- en meelfabrieken.¹⁹ Of zij laat hen nog een keer en masse opdraven in nog functionerende transitoruimten: onder bruggen, in sluizen of in de vrachtdistributiehal van de KLM in *Industrieproject 1 KLM Cargo* (1998). Met het leven van uitgeleefde zonderlingen en excentrieke buitenstaanders houdt ze onze informatiemaatschappij, die iedere misfit in de alles absorberende beeldcultuur tot bron van informatie en vermaak transformeert, genadeloos een spiegel voor.

Artistieke media als tekst, beeld, klank, beweging, handeling en ruimte worden op elkaar geënt om een totaalervaring op te roepen. Klank en ritme werken in nagenoeg alle stukken van Hollandia door. Geluidsregisseur Paul Koeks instrumentaties en klankbeelden zijn nooit illustratief. In de koorzangen, madrigalen, aria’s en niet-westerse melodieën gaat het om meer dan muzikale omlijsting. Muziektheater levert geen deuntje voor een plaatje bij een uitgespeeld praatje. Klank, beeld, licht, handeling en tekst gaan een veel interessanter verbond aan. Gesproken tekst wordt niet alleen melodisch en ritmisch versterkt door het beroffelen van aardse materialen als hout, ijzer, gras, groente, steen en papier. Er worden ook elektronisch versterkte en digitaal bewerkte geluiden als op zichzelf staande elementen in het spel gebracht. Via sensoren en computergestuurde feedback worden ritme, klank en tekst gemengd. De tekst wordt muziek, de stem een instrument.

¹⁸ Zie daarvoor: Henk Oosterling, *On the Border. Hollandia's hypocritical theatre*. Amsterdam: Hollandia, 2000.

¹⁹ Boerenstukken als *Boeren sterven* (1988) *Stallerhof* (1990), *Plattling* (1992), *Suus!* (1988), arbeiders- en soldatenstukken als *Rei!* (1989), *Ossi-Town* (1990), *Körper brennen* (1991), *Woyzeck* (1992), *Vuile Dieve* (2000), burgerstukken als *Teorema* (1990) en *De Bitterzoet* (1999), de tragedies *Prometheus* (1988), *Perzen* (1995), *Fenicische Vrouwen* (1996), *Trojaanse Vrouwen* (1997), *Iphigeneia in Aulis* (1998) en uitgesproken politieke stukken als *Der Fall/Dépons* (1993), *Twee stemmen* (1997), *De Val van Mussolini* (1995), *De Val van de Goden* (1999) en *Ongebluste kalk* (1999) en *Bloeddorst* (1999).

Spreekt Peter Wagner over iconoteksten, bij Hollandia gaat het vooral om de ambiance van toonbeelden en klankbeelding. Binnen deze cultuurpolitieke transformatie van openbaarheid en theatraliteit herijkt zij de functie van de schouwburg en de reflectieve vermogens van haar publiek. Op locaties spelen allerlei zintuiglijke sensaties een rol die in een schouwburg systematisch worden uitgefilterd: geuren, geluiden, beelden of tactiele en kinesthetische sensaties waardoor toeschouwers zich voortdurend bewust zijn van elkaars fysieke aanwezigheid. In die zin zijn zij 'metafysiek'. De grens tussen publiek en spelers wordt weliswaar nooit vernietigd, maar door de gedeelde benardheid wordt deze soms zeer poreus.

Hans-Thies Lehmann noemt in *Postdramatisches Theater* (1999) Hollandia's locatie een veld van 'Gemeinsamkeit' (306) voor spelers en publiek. In deze term klinken intermediale connotaties door als overeenstemming, saamhorigheid en verstandhouding. Interacties vinden er niet alleen plaats tussen toeschouwers en acteurs – soms letterlijk, midden in een stuk – maar ook tussen artistieke media onderling en tussen de acteurs. Intense betrokkenheid en reflectieve distantie gaan voortdurend in elkaar over. Iedere zintuiglijke indruk wordt door multimediale interventies van zichzelf vervreemd en naar een ander sensorisch veld verschoven: klanken breken teksten open en maken beelden tastbaar. Ieder afzonderlijk medium bestaat slechts in relatie tot andere.

In haar verwerking van de wereldliteratuur – van klassieke tragedies tot moderne literatuur, van Sophocles tot Duras en Pasolini - valt op hoe er tekstgetrouw en innoverend te werk wordt gegaan. Het gebruik van documentaire teksten, zoals in *Two Voices* (1997) - de afscheidsrede van Shell topman Cor Herkströter - en in *Bloeddorst* (1999) - de dialoog tussen Mladic en Karremans - getuigt van vernieuwend tekstgebruik. In de decors wordt regelmatig uit de beeldende kunst geciteerd: de op hun kop opgehangen bomen herinneren aan de land-art van Richard Long, de suprematistische sculpturen in het op de door de nazi's van brandstichting verdachte Marinus van der Lubbe geënte *Ongebluste kalk* (1999) aan Malevich. Decors, kostuums en requisieten vormen niet alleen een integraal deel van de geluidssculptuur, ze worden ook op museale wijze tentoongesteld.

De verhouding tot de performancekunst is nog explicieter. In de symbolische en feitelijke gewelddadige manipulatie van lichamen van acteurs is de van de avantgarde geërfde compromisloze houding ten aanzien van de goede smaak en morele intuïties moeiteloos terug te vinden. De invloed van de fotografie beperkt zich weliswaar tot de incidentele samenwerking met de fotografen, Hollandia's fascinatie voor de film is in haar oeuvre overal terug te vinden. Regisseur Johan Simons laat zich inspireren door filmische teksten, zoals Büchners *Woyzeck* (1992). In de producties met sonoloog Dick Raaijmakers vormen films en filmisch-theatrale effecten - de slowmotion effecten in *Hermans Hand* (1995), de nabootsing van filmopnames in *De val van Mussolini* (1995) van Visconti, terwijl, zoals in het eerste deel van *KLM Cargo* en in *Vuile dieve* (2000), opgevoerd in een van de gebouwen van de voormalige Hoogovens in IJmuiden, in de stukken op inventief geconstrueerde projectieschermen film- of documentairebeelden worden geprojecteerd.

Het spel dat Hollandia speelt werkt - zoals ooit Francis Bacon van zijn doeken beweerde - de toeschouwer letterlijk op de zenuwen. Haar theaterspel sorteert onderhuidse effecten. Door de schone schijn breekt de fundamentele dissonantie door die ieder leven toonzet. In de bewegingen van de theatrale fictie en door de multimediale entingen verschijnt, zo

zou ik willen stellen, de binnenkant der dingen. Niet als het bewustzijn van afzonderlijke individuen, maar als dat wat ‘tussen’ hen gebeurt: het ‘inter’ dat individuen maakt tot wat ze zijn.

4 Het tussen als intermediale substantie

Uit deze twee exemplarische kunstpraktijken mag duidelijk worden dat het onderzoek naar de kruisbestuivingen van de diverse onderzoekers allerlei systematische onderscheidingen oplevert die niet alleen andere beschrijvingen, maar vooral nieuwe esthetische waarderingsmogelijkheden maken. Intermedialiteit blijkt bovendien een open dynamisch-structureel configuratie te zijn die niet tot één exclusief model kan worden herleid: dit zou de intentie van het onderzoek en de aard van het ‘onderzoeksubject’ vernietigen. Vanuit een heuristische intentie wordt geïnsisterd op de openheid tussen media. Het intermedialiteitsonderzoek wordt door een principiële voorlopigheid gekenmerkt.

Er zijn allerlei systematische onderscheidingen aan te geven. Volgens Müller is er sprake van intermedialiteit “wanneer het multi-mediale naast-elkaar van mediale citaten en elementen in een vruchtbaar met-elkaar overgaat”. Het onderscheid tussen multi- en intermediaal ligt dan in het verschil tussen naast- en met-elkaar. Duidt het naast-elkaar op een optelsom van verschillende media en mediale concepten, structuren en principes, het met-elkaar wijst bij hem op een integratie van het ‘tussen-de-media’ in een nieuwe mediale context. Wanneer in een traditioneel kunstwerk als een opera de media geen nieuwe context scheppen spreken we van een polymediale verhouding. Er dienen zich nog andere mediale verhoudingen aan. Worden procédés zoals in de romans van Brouwers en Mulisch over een ander medium – de literaire taal – heengestulpt dan is het mogelijk om over transmediaal, maar vanuit een transversale invalshoek over inframediaal te spreken. En werken, zoals in de huidige nieuwe media, technologische procédés – film en computer – onder de gehele beelding door, dan is de kwalificatie intramediaal wellicht adequater.

a. het ‘tussen’: voorbij de utopie

Bij het systematisch onderzoek naar hedendaagse kunstpraktijken vanuit multi-, poly-, trans-, infra- en intramediale perspectieven kan het accent gelegd worden op pragmatiek of op semiotiek. Receptie-esthetisch zijn mediums specifieke sensibiliteit – wat voor affectiviteit is specifiek voor transmediale werken? - en een politico-esthetische reflectiviteit – hoe reflecteert een intermediaal werk morele dilemma’s of politieke paradoxen? - aparte onderzoeksvelden. Ik heb mij in mijn onderzoek vooral georiënteerd op een micropolitieke dimensies van intermediale praktijken. Daarin gaat het voor mij meer dan om integratie, synthese en symbiose om de ervaring van verschillen en om de onderlinge spanningen tussen de media en tussen kunst en politiek.

De onstilbare behoefte het ontoonbare te tonen, het onzichtbare te laten zien, het onzegbare te zeggen, kortom, zowel esthetisch als politiek het niet-presenteerbare te representeren werkt wel impliciet door in de diverse bijdragen aan het intermedialiteitsdebat, maar wordt niet systematisch gethematiseerd. Zo staan er in Zima’s *Literatuur intermedial* bijdragen waarin dit punt wordt aangestipt naar aanleiding van de inzichten van Barthes, Foucault en Derrida. Verwijzend naar Barthes’ *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) en Derrida’s lezing van deze tekst beschrijft

Hubertus von Amelunxen hoe de momentopname van de fotografie de werkelijkheid fragmenteert en onze waarneming van deze werkelijkheid verandert. Barthes noemt dit aspect van de foto het punctum. Receptie-esthetisch triggert dit een ervaring van het singuliere, van het eenmalige dat in de opname tegelijkertijd verschijnt en verdwijnt en dat aan iedere codering – in termen van Barthes: *studium* - ontsnapt. Het punctum is altijd al besmet door het studium.

De ervaring van het singuliere is een ervaring van verlies, waarbij moet worden opgemerkt dat wat verloren gaat ontologisch niet aan de reproductie voorafgaat maar eerst in en door die reproductie verschijnt. Precies in deze beweging dient zich in elk medium en tussen media het verschil of beter het ‘versgil’ - Derrida’s ‘différance’ - aan. Het ‘inter’ van intermediale receptie houdt evenals de différance het midden tussen af- en aanwezigheid en op receptie-esthetische vlak tussen een passieve mediamatische en actieve conceptuele reflectie. Evenals het versgil gaat het ‘inter’ dat daarin doorwerkt niet aan de tegengestelde posities tussen af- en aanwezigheid, actief en passief, subject en object en woord en beeld vooraf, maar treedt dit naar voren in de concrete spanningsverhoudingen tussen media.

De ontologische ambivalentie van het ‘inter’ komt dus hieruit voort dat het pas ervaarbaar wordt, wanneer het mediaal wordt geënceneerd en in een reflectieve sensibiliteit wordt gerecipeerd. Voor Von Amelunxen wordt in het spanningsveld tussen fotografie en literatuur bij de kijker/lezer een mediumspectifieke sensibiliteit gegenereerd. Wat wordt vrijgemaakt is de onoverkomelijke (en daarin productieve) differentie tussen een ‘oorspronkelijke’ en een door conventies bemiddelde waarneming. Het radicaal mediale – of: ‘radicaal middelmatige’²⁰ - aspect in deze analyse betreft de constatering dat dit ‘oorspronkelijke’ zich pas in de intermediale verhouding tussen literatuur (Derrida’s lectuur van Barthes’ tekst) en fotografie aandient.

Hoe productief deze inzet is, blijkt uit het veelvuldig gebruik van teksten van franse denkers in het tekstboek van *documentaX*.²¹ Van Deleuze en Guattari is een tekstdeel uit *Mille Plateaux* (1980) opgenomen onder de titel ‘The Included Middle’. Het gaat hier om dat wat wellicht als filosofische component van het ‘inter’ kan worden begrepen. In *Mille Plateaux* zelf beschrijven zij dit als volgt: “Het midden (milieu) is absoluut geen gemiddelde; integendeel, het is waar dingen versnellen. *Tussen (entre)* de dingen verwijst niet naar een te lokaliseren relatie van een ding naar het andere en terug, maar naar een loodrechte richting, een transversale beweging die de een en de ander wegvaagt, naar een stroom zonder begin of eind die zijn eigen oevers ondergraaft en in het midden versnelt”²². In cultuur-politieke zin gaat het hier niet langer om een utopie die gerealiseerd kan worden, maar om een atopische ruimte: een ‘nowhere’ als een now/here en een no/where.²³ De goede plaats (eu-topie) ligt niet meer voorbij de horizon, deze is onmiddellijk voorhanden. Daarmee is hij niet louter fictief (ou-topie), maar virtueel, dat wil zeggen: ervaarbaar in zijn materiële effecten.

Uiteindelijk is het inter onzichtbaar, ook al ondergaan we er de effecten van. Het vereist verbeelding om deze tussenruimte vrij te maken. Deze kan door geen enkele afbeelding

²⁰ Zie: Henk Oosterling, *Radicaal middelmatigheid*. Amsterdam: Boom, 2000, hfdst. 7.

²¹ *DocumentaX – the book Po/le/tics*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.

²² Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Parijs: Minuit 1980, p. 37.

²³ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?* Parijs: Minuit 1991, p. 96.

(representatie), uitbeelding (presentatie) of inbeelding worden uitgeput, omdat iedere poging weer andere tussenruimtes produceert. Dat is de reden waarom Foucault in zijn essay over Blanchot het onzichtbare als ‘fictie’ een tussenruimte noemt: “Bij Blanchot zijn ficties niet zozeer beelden alswel transformaties, verschuivingen, neutrale tusseninstanties (l’intermédiaire), tussenruimten (l’interstice) van beelden. (...) Het fictieve is nooit in de dingen gelegen noch in de mensen, maar in de onmogelijke waarschijnlijkheid van iets tussen (entre) hen. (...) Fictie betekent dus niet: het onzichtbare zichtbaar maken, maar laten zien hoe onzichtbaar de onzichtbaarheid van het zichtbare is”.²⁴

Exact dezelfde frasering vinden we bij Deleuze terug in *Cinema 2* als hij de onzichtbare interval aanduidt als “de tussenruimte (*interstice*) tussen beelden”²⁵. Evenals Foucault steunt Deleuze op Blanchot. Wat Blanchot in literatuur diagnostiseert is heel duidelijk aanwezig in cinema. Het ondenkbare als bron en barrière voor en in het denken zet ons aan tot denken: “op dezelfde wijze zijn we betrokken op dat wat zichzelf niet toont in het kijken”²⁶.

Een tussenruimte is dus geenszins de resultante van een polaire verhouding tussen twee voorafgegeven posities. Een tussenruimte ontstaat zodra beelden in elkaar reflecteren, die zelf als beeld ook al tussenruimtes van andere reflecties zijn. Tussenruimte en reflectie genereren steeds weer nieuwe posities. Reflectie is bovendien niet louter cerebraal: ook sensibiteit is een vorm van reflectiviteit. Volgens Deleuze en Guattari denkt kunst in affecten en percepten, zoals filosofie in concepten denkt en wetenschap in functies.²⁷ Reflectie gaat niet alleen op voor visuele beelden, maar voor elke beelding. Wanneer bijvoorbeeld een klankbeeld en visueel beeld zich op elkaar enten “wordt het geluid zelf het object van een specifieke kadrering *die een tussenruimte oplegt* aan de visuele kadrering”.²⁸ Multimediale entingen produceren tussenruimten, omdat beelden elkaars onzichtbare supplement worden. Tekstbeelden, klankbeelden, filmbeelden, denkbeelden, zelfbeelden, wereldbeelden, zelfs waanbeelden, hoe meer onderlinge entingen, hoe meer tussenruimte, hoe meer verbeelding. Het multimediale surrealisme van Buñuel, dat niet alleen in *Un chien Andalou* (1928) zit, maar ook nog steeds aanwezig is in *Belle du Jour* (1967), is daarom voor sommigen het toonbeeld van deze ‘gereflecteerde intermedialiteit’²⁹.

De politico-esthetische waarde van dit tussen komt naar voren zodra wordt ingezien dat het hier niet meer om een utopische ruimte gaat. Hierop sluit een vroege tekst van Foucault aan die ook in de documentaX catalogus is opgenomen. In *Of Other Places*

²⁴ Michel Foucault, “Het denken van het Buiten. Over Maurice Blanchot” in: *De verbeelding van de bibliotheek. Essays over literatuur*. Nijmegen: SUN, 1986, p. 102.

²⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 2. the time-image*. Londen: The Athlone Press, 1989, p. 179.

²⁶ Idem, p. 168.

²⁷ Zie verder noot 23.

²⁸ Idem noot 26, p. 179/180.

²⁹ Zie: Link-Heer en Roloff (hrsg.), o.c.: “De gereflecteerde intermedialiteit – in de zin van een reflectie op de tradities, methoden en werkingen van de film en de filmische waarneming zelf – leidt bij Buñuel juist niet tot een rationalisering van de beelden, maar vergroot de tussenruimte, verduidelijkt de tegenstellingen tussen transparantie en duisternis, zin en zinelijkheid van de beelden”(4). In de door Buñuel gecomponeerde muziek klinken eveneens contrasten, spanningen en disharmonieën op tussen toon en beeld. Bij Buñuel worden spanningsvelden aangezet en wordt in het midden gelaten wat werkelijkheid is en wat fictie.

betoogt Foucault dat we niet leven in een cartesiaanse leegte waarin individuen en dingen een plaats opeisen. Deze zijn eerder knooppunten in een netwerk: “ we leven binnen een geheel van relaties die plaatsen afbakenen die niet tot elkaar gereduceerd kunnen worden en absoluut niet aan elkaar kunnen worden toegevoegd”(265). In Foucaults proto-netwerkfilosofie draait het om tussenruimtes: transportlocaties (straat, trein), locaties voor ontspanning en locaties voor tijdelijk rust., is hij met name geïnteresseerd in die locaties die met alle andere locaties in verbinding staan, “maar zo dat zij het geheel van relaties dat zij beschrijven, spiegelen of reflecteren onder verdenking stellen, neutraliseren of omdraaien”(267). Voor deze ‘counter-sites’ reserveert Foucault de naam heterotopie.

In Foucaults beschrijving van Velasquez’ *Las Meninas* aan het begin van *De woorden en de dingen* (1966) vinden we een schilderkunstige variant van deze heterotopische reflectie. Wij kijken naar de schilder op het doek die op zijn beurt naar ons kijkt. De schilder kijkt naar ons als zijn model. De plaats van het model vormt het brandpunt waar de blik van de schilder en model-toeschouwer elkaar kruisen en subject en object, toeschouwer en model eindeloos van positie wisselen. Dit brandpunt staat niet op het schilderij afgebeeld; het blijft afwezig en onzichtbaar, waardoor de betrekking tussen de blikken uiteindelijk onbepaald blijft. Het atelier van de schilder (op het doek) heet in Volker Roloffs bijdrage in *Literatur intermedial* de plaats van de intermediale reflectie en de plaats waar vertrouwde tegenstellingen tussen werkelijkheid en fictie, zijn en schijn binnen en buiten “opgeheven” worden. De ambiguïteit, spanning en nieuwsgierig die daarin worden opgeroepen en die op onze fantasie en zintuigen inwerken behoren volgens hem “tot de belangrijkste elementen van intermedialiteit”(275).

b. het on(re)presenteerbare, het sublieme, het ‘informe’

Het zijn met name franse differentiedenkers die deze thematiek van het on(re)presenteerbare en niet-begrijpelijk ervaren van een totaliteit hebben uitgewerkt: naast de reeds genoemde - Kristeva’s ‘intertextualiteit’, Derrida’s ‘différance’, Foucaults ‘heterotopie’ en Guattari en Deleuzes ‘entre’ – tevens Batailles ‘informe’, Blanchots ‘dehors’, Lyotards ‘immateriaux’, Nancy’s ‘avec’ en Irigaray’s ‘interval’. Maar ook Peter Sloterdijks idee van het ‘Zwischen’ dat in zijn laatste trilogie *Sphären* wordt uitgewerkt - dat overigens al bij Heidegger wordt gethematiseerd - en Slavoj Zizeks lacaniaanse interpretatie van ‘interpassivity’. Uit de beschrijvingen van al deze modi van het on(re)presenteerbare blijkt dat de achtergrond een esthetica is waarin het sublieme - van Kant tot Lyotard – centraal staat.

Het ongrijpbare ‘tussen’ kan worden opgevat als de transversale erfgenaam van wat in de moderne esthetica het sublieme wordt genoemd. Het sublieme bij Kant was reeds het laatste bastion waarin een onbegrijpelijk Buiten nog geïmagineerd en ervaren kon worden: na Kosmos en God fungeren vanaf het einde van de 18e eeuw Staat, Volk en Subject als leveranciers van omvattende legitimaties die identificatie mogelijk maakten. De avantgarde bruskeert deze identificaties en laat de sublieme ervaring voortleven in het met hun werken beoogde shockeffect. Soms wordt dit methodisch beoogd, vaker treedt de shock als onbedoeld effect op. Bij de uitvoeringen van Strawinsky’s *Sacre du printemps* (1913) breekt men de zaal af, Dali en Buñuel doen in *Un chien andalou* (1929) hun toeschouwers huiveren als een met twee vingers opgehouden oog in close-up overdwars met een scheermes doormidden wordt gesneden, andere surrealistten zetten

schilderkunstig of fotografisch naakt op naakt in om het burgerdom wakker te schudden en staand in een eerbiedwaardige performancetraditie dagen Ulay en Abramovic in de zeventiger jaren met hun sacrificiële performances hun publiek uit te reageren, dat wil zeggen ‘inter’actief te zijn. Productie-esthetisch markeert Rosalind Krauss het avantgardistische sublieme met een Bataillanse quasi-begrip in de gelijknamige expositie in Centre Pompidou in 1996 als het ‘informe’ of ‘formless’.³⁰

De rellen rond de Saatchi tentoonstellingen ten spijt lijkt de shock in de informatie(samenleving) ontkracht en in de ‘experience’ economie als controleerbare belevenis verpakt. Als Ine Poppe een camera in de lijkst van haar overleden man wil laten meezakken om het laatste sublieme moment – het uiteenvallen van zijn lichaam - vast te leggen, wordt er weer op een grens gestoten. Ze krijgt geen toestemming, maar uiteindelijk wordt het project toch als tv film *Necrocam. Death on line* gerealiseerd. Na de respectievelijke einden van de kunst en de politiek – dat wil zeggen: het einde van de representatie - in een geglobaliseerde beeldcultuur dringt zich het besef op dat ieder Buiten is geïmplodeerd. De digitale beeldcultuur heeft het sublieme ingeslikt en op maat gesneden. Door de informatisering heeft het onvoorstelbare zijn afschrikwekkende karakter verloren: “het pixelbeeld is als medium wellicht te omstreken en tegenstrijdig om nog subliem te zijn”(30), stelt Nicolas Mirzoeff. Hij kwalificeert ons leven als ‘intervisuality’: “In deze complexe interface van de werkelijkheid en virtuality die intervisualiteit bijeenbrengt is er niets meer alledaags aan het dagelijkse leven”(31).³¹ “Leven in de pixel zone” betekent niet de ambivalenties en ‘interstices’ als een crisis ervaren, maar deze tot uitgangspunt nemen. Iets concreter: zappen is geen compensatiemechanisme van een teleurgestelde kijker – is er nog wat op tv? – maar een multimediale kijkattitude.

De ambigu ontologische dimensie van intermedialiteit – het ‘zijn’ of ‘esse’ van het ‘inter’ - wordt door Jens Schröter als ‘ontologische intermedialiteit’ bestempeld.³² Je zou kunnen zeggen dat het hier in een post-metafysische, dynamische zin om een intermediale ‘substantie’ gaat: het tussen in tijd en ruimte als een ondertussen, intussen en tussenin, dat Guattari en Deleuze ook wel ‘chaosmose’ noemen. Staan op productie-esthetisch vlak de methodische keuzes voorop die kunstenaars dienen te maken als zij dit ‘tussen’ in hun intermediale kunstpraktijk in ervaring willen brengen, op receptie-esthetisch vlak stemt deze overeen met een micropolitieke reflectiviteit, waarin de spanningen die tussen de media worden opgeroepen als een Brechtiaans Verfremdungseffect kunnen werken.

Hoe is deze politico-esthetische sensibiliteit te begrijpen in intermediale, technologische milieus, die immers hemelsbreed verschillen van de donkere dozen (schouwburg) en witte kubusen (musea) waarin de Kunst zich pleegt te presenteren? In 1985 mede-cureert Jean-François Lyotard de tentoonstelling *Les Immatériaux* in Centre Pompidou. In een post-avantgarde context worden de creatieve en affirmatieve aspecten van postmoderne technologieën op subtiële wijze onderzocht. Werken van (post) avant-gardistische

³⁰ Zie: Yve-Alain Bois & Rosalind E. Krauss, *Formless. A User's Guide*. New York: Zone books, 1997. Zie verder: Henk Oosterling, “Reflecting the ‘informe’ and the ‘inter’. On politico-theatrical conceptuality” in: *Performance, transformance, informance. New Concepts in Theatre*. Henk Oosterling & Luk Vanden Dries (eds.), Rotterdam: InterAkta 4, CFK pp. 9-19.

³¹ Nicolas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge, 1999, p. 30.

³² Zie: Jens Schröter, “Intermedialität. Facetten und Problemen eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes”. *Montage alv*, vol. 7, nr. 2 (1998), p. 129-154.

kunstenaars zijn geïnstalleerd in een hi-tech omgeving. Alle zintuigen van de walkman dragende toeschouwers worden geactiveerd om een specifieke sensibiliteit voor de interacties tussen beelden, teksten en geluid op te roepen. De expositie is een labyrint van zestig ‘sites’ of zones. Deze doorkruisend worden de bezoekers beroerd door spanningsverschillen en niet-identificeerbare ‘singulariteiten’. Zij ‘ervaren’ aan den lijve hoe differentiële spanningen tussen artistieke en technologische media en tussen een diversiteit van disciplines werken.

De oneindige variaties van de mediale interacties werken direkt op het neurofysiologische apparaat van het publiek in, zoals volgens Francis Bacon zijn schilderijen dat doen op het zenuwstelsel van de toeschouwers. Volgens Lyotard kunnen bezoekers de ‘immateriële’ spanningen, eigen aan deze interacties tussen beelden, geluid en teksten, op vijfvoudige wijze ervaren. Vanuit de voor franse denkers zo kenmerkende taalgevoeligheid expliciteert hij ze als ‘maternité’ (oorsprong van de boodschap), ‘matériau’ (het medium of de drager), ‘matrice’ (ingeschreven code), ‘matière’ (de fysieke referent) and ‘matériel’ (de bestemming van de boodschap). De receptie triggert in een interactief proces sensibiliteiten waarin het ‘tussen’ op telkens weer andere wijze de bezoekers beroert.³³ In *Het onmenselijke* (1988) kwalificeert Lyotard deze esthetiek als een ‘immaterieel materialisme’.³⁴ Meer dan welk ander medium dan ook heeft het WWW ons doen beseffen dat het uiterst problematisch is om dat wat alles verbindt – het inter – nog los van de interacties te zien. Maar wat is de politico-esthetische waarde van het inter, dat onkritisch in begrippen als ‘interactie’ en ‘interface’ verdisconteerd is? Hoe werkt dit ‘tussen’ in de hedendaagse artistieke beelding en in de receptie van ‘beeldconsumenten’ door als we het publieke domein betreden?

5 Kunst en openbare ruimte: inter-esse

Het vanzelfsprekende gebruik van noties als interdisciplinariteit, interactiviteit, interface en intervisualiteit duidt er al op dat er een vaag besef doordringt dat het ‘tussen’ een cruciaal aspect van de hedendaagse beeld- en politieke cultuur is. Dit ‘inter’ wordt door de gebruikers weliswaar niet expliciet begrepen als de blinde vlek van de westerse cultuur waar wij na ‘het einde van de Grote Verhalen’ nu zelf mee aan de slag moeten, maar de politieke crisis waarin we verkeren en de rol die openbare ruimte daarin speelt – met als eindterm: veiligheid - duidt in ieder geval indirect op dit sluimerende besef. De politico-esthetische duiding en waardering van kunstwerken en kunstpraktijken die door interdisciplinariteit, multimedia en interactiviteit worden gekenmerkt, wint aan zeggingskracht wanneer deze op hun politico-esthetische kwaliteit wordt bevraagd. De debatten rond engagement in de kunst centreren mijns inziens ook rond dit thema.

In de notie ‘intermedialiteit’ krijgt het tussen meer dan een esthetisch statuut dat kunsttheoretisch is gefundeerd in een tweeslachtige ontologie of zijnsleer van het tussen, letterlijk: in een inter-esse of zijn (esse) van het tussen (inter). ‘Interesse’ roept namelijk allerlei andere filosofisch-systematisch vragen op. Op de geïmpliceerde ontologische aspecten is al kort ingegaan: een individu bestaat slechts als een knooppunt in een netwerk van relaties. Epistemologisch dient zich de vraag aan hoe dit ‘inter’ te kennen is

³³ Zie: Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux: Epreuves d’écriture*. Parijs: Centre Georges Pompidou, 1985.

³⁴ Zie: Jean-François Lyotard, “Matière et temps” in: *L’Inhumain. Causeries sur le temps*. Galilée, Parijs 1988. Dit essay is niet in de nederlandse vertaling opgenomen.

en Guattari en Deleuzes antwoord dat kunst ‘denkt’ in affecten en percepten is een mogelijke invalshoek voor een andere invulling van esthetische reflectie. Interesse heeft ook een politico-esthetische tonaliteit. Impliciet klinkt in interesse een belangeloze betrokkenheid door, maar een analyse van hedendaagse kunstpraktijken vergt meer. Dit wordt duidelijk, zodra vanuit het summiere begrippenapparaat dat hierboven uiteengezet is gekeken wordt naar kunstvormen waarin de openbaarheid of de openbare ruimte centraal staat: kunst in de openbare ruimte of publieke kunst.³⁵

In een wereld van verschil duiden de spanningen en conflicten waar zowel de multiculturele samenleving als de zich globaliserende wereldcultuur bol van staat, op tussenruimten en relaties. Zodra kunstenaars in hun werk traditionele tegenstellingen zoals privé-publiek, allochtoon-autochtoon, virtueel-actueel en local-global deconstrueren, kun je spreken van een politico-esthetische kwaliteit van het werk. Een goed voorbeeld is het ‘relational architecture’ werk van Rafael Lorenzo Hemmer *Body Movies* waarin architectuur, beeldende kunst, performance art en videokunst op interactieve wijze worden vervlochten. Het speelt zich af in de zomer van 2000 op het Rotterdamse Schouwburgplein, een cultureel-industrieel landschap dat associaties oproept met kranen en kademuren. Dit plein is door landschapsarchitect Adriaan Geuze bewust ontworpen als grootstedelijk podium en wordt door planologen gezien als een ‘stedelijk veld’ opgebouwd ‘als archipel van enclaves’, waarin ‘events’ worden aangeboden “die mensen korte tijd kunnen boeien”³⁶. Het publieke domein bestaat uit “die plaatsen waar een uitwisseling tussen verschillende maatschappelijke groepen kan plaatsvinden”³⁷. Kernnoties daarbij zijn de ander - ander gedrag, andere ideeën, andere voorkeuren - verrassing en reflectie. Deze drie aspecten van een goede openbare ruimte vallen voor mij samen in de simpele kwalificatie ‘interesse’ en de vraag is wat kunst hierbinnen vermag.

Het Schouwburgplein wordt afgegrensd door de Rotterdamse Schouwburg, concertzaal De Doelen en het Pathébioscoopcomplex, waar jaarlijks het Internationale Film Festival Rotterdam neerstrijkt, maar grenst tegelijkertijd aan een van de meest multiculturele wijken, zodat het publiek hoogst gemêleerd is. De zijwand van Pathé functioneert als een immens projectiescherm van 20 bij 30 meter. In Hemmers *Body Movies* wordt de bioscoopzaal als het ware binnenstebuiten gekeerd, inclusief het duister, daar de werking van zijn kunst optimaal is na zonsondergang. Op haar immense, witte buitenzijwand werden at random vanuit een laag cameraperspectief shoppende mensen geprojecteerd die naar de camera dus naar de pleinbezoeker toelopen. Wanneer de bezoekers van het plein tussen de aan de overkant van het plein opgestelde lichtprojectoren en de wand doorlopen vallen hun schaduwen over deze beelden heen. Hoe dicht bij de wand, hoe kleiner de schaduw van hun lichamen. De pleinbezoekers, waaronder veel jongeren met een allochtone afkomst maar ook cultuurgrazers, omwonenden en gezagsdragers, kunnen virtuele interacties aangaan (zo kan een agent die dicht langs de muur loopt door jongeren die verder er vanaf staan op zijn hoofd gestampt worden zonder dat dit tot handgemeen leidt). Deze schaduwspel heeft enkele weken lang interacties mogelijk gemaakt die,

³⁵ Zie bijvoorbeeld: Ina Boiten, *Publieke kunst. Nieuwe dimensies in ruimte en tijd*, voor kunstenaar en publiek. Rotterdam: NAI uitgevers 2001.

³⁶ Maarten Hayer en Arnold Reijndorp, *Op zoek naar nieuw publiek domein*. Rotterdam: NAI uitgevers, 2000, p. 52.

³⁷ Idem, p.11.

zouden ze in werkelijkheid plaatsvinden, volstrekt uit de hand zouden lopen. Ondanks alle fantasmatische encenseringen bleef echter alles binnen de perken en ontstonden er na een fase van puberale meligheid humorvolle inventieve figuraties die de openbare ruimte positief oplaadden.

In feite ontwikkelt iedere openbaarheid zich binnen deze spanningsvelden. Kunstenaars die in deze spanningsvolle ruimte opereren, zijn niet meer bezig met het maken van een memorabel object in de open lucht, terwijl hun hoogst conceptuele werk toch aan conventionele criteria moet voldoen. De openbare ruimte is allang geen bevoorrechte plaats meer voor de nagedachtenis van helden en slachtoffers. Van herdenken en gedenken, zelfs van overdenken is geen sprake meer. Het bedenken en overdenken van nieuwe openbaarheid is veel belangrijker. Is een kunstige fontein, ontworpen door een Marokkaanse kunstmakelaar een autonoom kunstwerk of een welzijnsproject dat de interactie tussen culturen fysiek realiseert? Is een door kunstenaars opgezet webproject voor en met scholieren kunst in de openbare ruimte of creëert deze kunst zelf zoveel openbare ruimte dat het beter kunst van de openbare ruimte of kunst als openbare ruimte genoemd kan worden? Een herijking van de relatie tussen openbare ruimte en kunst met nadruk op de politico-esthetische kwaliteit vanuit een intermediaal perspectief behoort nu tot de mogelijkheden.

Vanuit het analytische kader van de intermedialiteit blijkt het mogelijk de relatie tussen kunst en openbare ruimte op viervoudige wijze differentiëren. Naast het conventionele ‘kunst *in*’ treden ‘kunst *van* de openbare ruimte’, ‘kunst *als* openbare ruimte’ en – gegeven de esthetisering van de grootstedelijke ruimte – ‘openbare ruimte *als* kunst’. Door de thematisering van het politico-esthetische object bij uitstek – het ‘inter’ - komen niet alleen nieuwe posities in beeld, waardoor modernistische categorieën als ‘autonomie’ en ‘publiek’ meer op de huidige globaliseringsdynamiek worden toegesneden, maar gaan ook functies van deelnemende partijen schuiven omdat participatie en interactie wezenlijke elementen van het werk zelf worden. Wie neemt het initiatief tot kunstwerken (als werkwoord geeft het beter aan wat ik bedoel dan als substantief): autonoom initiërende kunstenaars, participierend publiek, een deregulerende overheid of sponserend bedrijfsleven? Waar begint dit ‘kunstwerken’? In het hoofd of atelier van kunstenaars, die er vervolgens een subsidie en een plekje voor aanvragen? Bij de vraag van de bewoners die hun plek politiek-esthetisch willen markeren? Achter de burelen van de overheid die maatschappelijke spanningen moet reguleren? Of achter die van de ingehuurde art-director die het product van zijn opdrachtgever humoristischer aan de man en vrouw wil brengen?³⁸ Waar het ook begint, de kwaliteit zal uiteindelijk aan de interactiviteit van al deze velden afgemeten worden.

³⁸ Zie voor een verdere uitwerking: *Inter/Akta 5 Grootstedelijke reflecties Over kunst & openbare ruimte*. Henk Oosterling & Siebe Thissen (red.) Rotterdam: CFK 2002.