

1 Camiel van Winkel

Fantasia, economie, wensvervulling en vraagstimulans.
Over *Shame* (Steve McQueen), *The Invader* (Nicolas Provost) en
Code Blue (Urszula Antoniak)

7 Koen Brams & Dirk Pültau

'Een vuurspuwende clown in een petroleumraffinaderij'. Interview
met Paul De Vylder over het jeugdwerk en de cybernetische kunst

10 Christophe Van Gerrewey

'I want to hear you say it.' Over *Echolalia* van Ana Torfs

13 Olav Velthuis & Svetlana Kharchenkova

Kleine of Grote Hans? Over *Dai Hanzhi: 5000 artists in Witte de
With*, Rotterdam

14 Faby Bierhoff

Een conventionele bestorming van het kunstpaleis. *Manifesta X*
in Sint-Petersburg

Ondertussen 1–28

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t: 32(0)2 223.14.50
email info@dewitteraaf.be
negenentwintigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 1.000 Ex.
afgifftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

'Ook in de cultuursector is het een beetje *survival of the fittest*', liet Vlaams minister voor Cultuur Sven Gatz optekenen toen de besparingen voor de culturele sector bekend raakten. Met *the fittest* bedoelde Charles Darwin – op wie dit gezegde teruggaat – zij die zich 'het best aanpassen aan de omgeving', lees in dit geval: die conform aan de heersende marktlogica voor eigen inkomsten weten te zorgen. *De Witte Raaf* is zoals dat heet een 'moeilijk product': enerzijds haalt het tijdschrift bijna veertig procent van het budget uit eigen inkomsten, anderzijds wil het – om principiële redenen – gratis ter beschikking liggen. De nieuwe besparingsronde noopt ons er andermaal toe om een oproep te doen aan ieder die ons een warm hart toedraagt: neem een (steun)abonnement (25 of 50 €), bestel onze boeken op internet, of schaf u de geweldige editie aan die Gert Verhoeven realiseerde voor het recente nummer over 'Vlaams nationalisme en Cultuur/De Kunsten' (slechts 68 €).

Dit nummer opent met een essay van Camiel van Winkel over drie films die in 2011 in de zalen kwamen: *Shame* van Steve McQueen, *The Invader* van Nicolas Provost en *Code Blue* van Urszula Antoniak. Op het eerste zicht lijkt het – (aberrante) seksuele – gedrag van de hoofdpersonages in deze films psychologisch en ethisch op een aanvaardbare manier te worden gekaderd. Door de films naast elkaar te leggen, en onder meer in te zoomen op allegorische elementen (zoals de architectonische setting), legt Van Winkel echter een complexe betekenisstructuur bloot die 'doortrokken [is] van de sociale contradicties van een economisch systeem dat gebaseerd is op wensvervulling en vraagstimulans'. Zijn tekst is een gepassioneerde betoog voor een gelaagde en structurele lezing van film.

Koen Brams & Dirk Pültau gingen in gesprek met Paul De Vylder over zijn beeldend werk tot 1973. De Vylders traject is ongemeen spannend. Tot ongeveer 1970 laat zijn ontwikkeling zich lezen als een steeds grondiger afrekening met het artistieke subject, wat uitmondt in de strikt 'mathematische verbeelding' van zijn cybernetische kunst. Onder invloed van de reacties op zijn werk, maar vooral van zijn lectuur van filosofen als Adorno maakt hij een 'dialectische omslag', en kantelt zijn werk in een bijtende kritiek op het positivistische geloof dat door de cybernetica wordt uitgedragen en dat hijzelf een tijdlang heeft omarmd.

Christophe Van Gerrewey ontdekt een uiterst coherent programma in Ana Torfs' recente tentoonstelling *Echolalia* in WIELS: 'een archeologie of een cultuurgeschiedenis van de talige communicatie, met een alledaagse en actuele epiloog'. Olav Velthuis & Svetlana Kharchenkova bezochten de tentoonstellingen in het UCCA (Beijing) en Witte de With (Rotterdam) over de Nederlandse curator Hans van Dijk, die zich als een van de eersten toelegde op Chinese hedendaagse kunst. Ondanks het gebrek aan contextualisering van Van Dijks traject, waarden de auteurs de tentoonstelling voor het portret dat ze biedt van een type curator dat 'zich bescheiden en in dienst van de kunstenaars opstelt, en weinig geeft om eigen roem en gewin'. Faby Bierhoff analyseert *Manifesta 10* in Sint-Petersburg en houdt de controversiële beslissing van de Manifesta-directie tegen het licht om de tentoonstelling in Sint-Petersburg te laten plaatsvinden. Er blijken alvast heel wat argumenten te zijn om te stellen dat deze Manifesta 'niet – of in ieder geval niet in deze constellatie – had moeten plaatsvinden'...

Fantasia, economie, wensvervulling en vraagstimulans

Over *Shame* (Steve McQueen), *The Invader* (Nicolas Provost) en *Code Blue* (Urszula Antoniak)



Urszula Antoniak

Code Blue, 2011, filmstill

CAMIEL VAN WINKEL

*De puritein wilde een beroepsmens zijn – wij moeten het zijn. Want sinds de ascese uit de monnikencel naar het beroepsleven werd getransporteerd en de wereldse moraal ging domineren, droeg ze het hare bij aan het opbouwen van die imposante kosmos van de moderne, aan de technische en economische voorwaarden van de mechanisch-machinale productie gebonden economische orde, die vandaag de dag de levensstijl van alle individuen die in dit raderwerk worden geboren – niet alleen van de direct economisch betrokkenen – met een onweersaanbare dwang bepaalt en misschien zal bepalen tot de laatste ton fossiele brandstof is opgebrand. In Baxters ogen zou de zorg om materiële goederen slechts als 'een dunne jas die men elk moment kon uittrekken' op de schouders van de heilige moeten liggen. Maar het noodlot bepaalt dat deze jas een staalhard omhulsel werd.*¹

Max Weber

Shame, de voorlaatste film van Steve McQueen, heeft een al te duidelijk thema. Het lijkt evident dat het taboe van de seksverslaving wordt aangekaart. Het publiciteitsapparaat dat de film naar ons toe bracht, deed daar niet dubbelzinnig over. Ook de film laat er geen misverstand over bestaan welke problematiek hij behandelt. Het is alsof het gebrek aan zelfinzicht van de hoofdpersoon gecompenseerd moest worden op het niveau van het filmmedium zelf. Wanneer we Brandon bezig zien met hoeren, is de toonzetting negatief: te veel seks is niet lekker; deze man is ziek. Er klinkt tragische vioolmuziek. Dit is een ernstig geval, horen we een denkbeeldige voice-over zeggen.

Misschien dient dit ideële kader om te verhullen dat aspecten van bedwelming, gewenning, herhaling en verslaving in zekere mate inherent zijn aan de bioscoopervaring zelf. Net als Brandon wil de filmbezoeker zichzelf voor korte tijd verliezen, en verdwijnen in de schoot van de tijd. Maar film is ook een seismisch medium, in de zin van Walter Benjamin: een medium dat tril-

lingen registreert. In die trillingen raakt het individuele aan het collectieve, en het persoonlijke aan het maatschappelijke. Seks is zo'n trilling – een prikkeling in het lichaam die voortkomt uit de spanning tussen externe impulsen en interne processen. Seks gaat nooit alleen maar over seks. In de seksuele daad reproduceer je elke keer opnieuw de geschiedenis van de menselijke soort en het drama van je eigen conceptie. Neuken is de relatie met je vader en moeder uitpluizen – een eeuwige terugkeer naar de oerscene, en een eerbetoon aan twee oude mensen die ook niet precies wisten wat ze deden. Het is een gecompliceerde performatieve modus die je in contact brengt met je stam en die je tegelijk op jezelf terugwerpt.

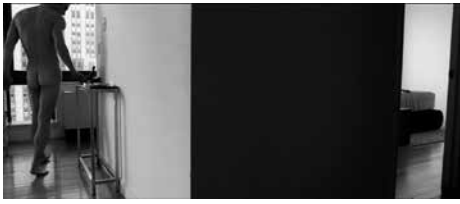
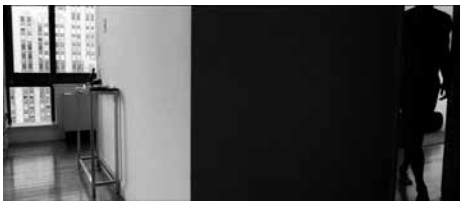
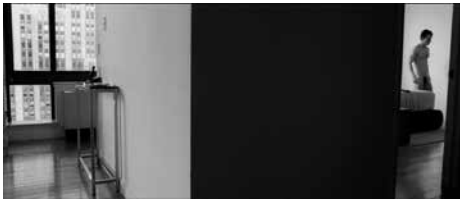
Dit essay biedt een analyse en interpretatie van drie films uit 2011, die ieder op hun eigen manier het genoemde seismische potentieel exploiteren: *Shame* van Steve McQueen, *The Invader* van Nicolas Provost en *Code Blue* van Urszula Antoniak. In vergelijking met *Shame* doen de twee andere films het zonder de façade van een 'verantwoord' thema. Niettemin maakt een gezamenlijke behandeling duidelijk dat ook in de film van McQueen, onder de aangedikte verslavingsthematiek, allegorische aspecten aanwijsbaar zijn die niet in het oppervlakteverhaal voorkomen – en er ook niet in passen.

De oorsprong van de wereld

Een eerste allegorisch element dat deze films met elkaar delen is de architectonische setting. Binnen de grootstedelijke omgeving waar de levens van de drie hoofdpersonen zijn gesitueerd, bevinden zich capsules van strakke, moderne architectuur – comfortabel gestoffeerde cellen van glas, staal en beton. Cruciale scènes in de films spelen zich hier af. Brandons New Yorkse appartement is een hedendaagse laptopwoning, compact en spaarzaam ingericht – een stijlvolle flat voor een alleenstaande yup. Amadou, de dakloze Afrikaanse immigrant

die in Brussel belandt en om wie het verhaal van *The Invader* draait, brengt met een rijke blanke vrouw een middag en een nacht door in een weelderig designappartement. En Marian, de ziekenhuisverpleegster uit *Code Blue*, woont in een modernistische woontoren met grote ramen aan de rand van een Nederlandse stad. Verspreid door haar flat staan onuitgepakte verhuisdozen, en op de vloer ligt een los matras. Uit een gesprek tussen Marian en een arts blijkt dat ze in veel verschillende ziekenhuizen heeft gewerkt, en steeds na korte tijd weer vertrekt. Het allegorische potentieel van de moderne architectuur, als indicator en katalysator van vervreemding en ontworteling, wordt verscherpt door de quasitransparantie van de ruimte en het riant uitzicht naar buiten. De grote ramen zijn een ironisch commentaar op het onvermogen van de hoofdpersoon om haar eigen situatie te overzien.

Dat voor Brandon en Amadou iets vergelijkbaars geldt, blijkt uit een markante scène die zowel in *Shame* als in *The Invader* voorkomt. We zien de hoofdpersoon met een vrouw, staand voor een groot raam in een hoog gebouw; beiden zijn naakt; de vrouw leunt met twee handen voorover tegen het glas, terwijl de man haar achterlangs penetreert. In *Shame* gaat het om een hotelkamer met uitzicht op de haven en de Hudson, waar Brandon een prostituee heeft laten komen. Het is midden op de dag. Terwijl hij met haar bezig is, kijkt de camera over zijn schouder mee door het raam naar buiten en naar beneden, waar auto's langs razen en vracht wordt verscheept. In *The Invader* heeft Amadou seks met de vrouwelijke projectontwikkelaar die hij heeft verleid, staand voor het grote raam van het Brusselse appartement dat zij gebruikt als pied-à-terre en gastenverblijf. Ook hier leunt de vrouw voorover tegen het glas terwijl ze van achteren genomen wordt. De harde stoten van zijn onderlichaam tegen het hare suggereren dat ze de glazen capsule gezamenlijk willen doorbreken; maar dat is een mogelijkheid die altijd virtueel zal blijven, want



Steve McQueen

Shame, 2011: circulatie van Brandon door zijn appartement

deze man en deze vrouw bewonen aparte capsules in ver uiteengelegen delen van het universum.

Het kan geen toeval zijn dat een dergelijke scène in beide films voorkomt. Neuken terwijl je in een hoog gebouw voor een groot raam staat, berust op een verlangen naar lichtheid en bevrijding. Het tendert naar een droomstaat waarin het individu niet langer wordt neergedrukt door 'de zorg om materiële goederen'. Terwijl ze het wijde stedelijke panorama absorberen – niet alleen met hun ogen, maar met hun hele lichaam – laten de neukende personages hun genot uitstromen over de wereld tot het er uiteindelijk mee samenvalt. De visuele projectie van de lust door het venster naar buiten maakt dat de seksuele extase grote, zelfs grootstedelijke proporties aanneemt.

Neuken voor het raam is het tegenovergestelde van eten voor de televisie. De tv maakt dat je je maaltijd naar binnen werkt zonder ervan te genieten – of zelfs zonder te proeven. Het elektronische beeld zuigt je op en drukt je lichamelijke ervaring weg. De kijker met een bord eten op schoot wordt ingeschakeld in het mediale circuit van 'kanalen' en 'stations'. Neuken voor het venster in een hoog gebouw berust juist op de fantasie van het doorbreken van dat circuit; het



Steve McQueen

Shame, 2011: projectie van het genot naar buiten

venster is het scherm waarop die fantasie wordt geprojecteerd. Het orgasme brengt een climax aan in het non-lineaire beeld van de stad en het stedelijk leven daar beneden – de wereld van arbeid en economie; transport en transacties; tijdsdruk, routine en sleur. Dit geeft een zekere logica aan het feit dat de scène zich in beide films afspeelt bij daglicht en op een normale werkdag.

Maar de ironie is dat Brandon deze narcistische fantasie alleen kan realiseren op basis van een economische transactie met een vrouw die van seks haar beroep heeft gemaakt. In eerste instantie gaat hij naar het hotel met Marianne, een collega met wie zich het begin van een romantische verhouding aftekent. Maar eenmaal in bed met haar verliest hij zijn erectie. Als Marianne na deze anticlimax vertrokken is, wordt haar plaats in de hotelkamer direct ingenomen door de bestelde prostituee, met wie Brandon de beschreven raamsceën opvoert. Hij heeft kennelijk een 'harde' (professionele) vrouw nodig om zelf hard te worden. Romantische gevoelens voor een vrouw maken hem zacht. Later zal nog blijken dat de tijdelijke erectiestoornis een signaal is van de op handen zijnde ineenstorting van zijn wereld – een rigide structuur die plotseling verslapt.

Amadou problemen lijken van een geheel andere orde. Hij heeft geen hoer nodig om een hoogtepunt te bereiken. Maar Agnès, de vrouw met wie hij staand voor het raam van haar appartement de liefde bedrijft, heeft indirect wel degelijk een economische relatie met hem: zij is de projectontwikkelaar in wier bouwproject hij na aankomst in Brussel aan het werk is gezet. Zonder het te weten is zij medeplichtig aan zijn uitbuiting door een bende mensensmokkelaars.

De twee mannelijke hoofdpersonen van *Shame* en *The Invader* zijn door onzichtbare draden met elkaar verbonden. Wat ze gemeen hebben is een moeizame inpassing in de wereld van de arbeid en het neoliberale kapitalistische systeem. Vijftig minuten na het begin van *Shame* krijgt het publiek terloops te horen dat ook Brandon een immigrant is; op zijn tiende is hij vanuit Ierland naar de Verenigde Staten gekomen. Met zijn goedbetaalde kantoorbaan staat hij er in materieel opzicht weliswaar veel beter voor dan Amadou, wiens 'carrière' in het rijke Westen begint in de hel van sloop- en renovatiewerken, en die het geld dat hij achter de drillboor verdient direct moet afgeven om zijn schuld bij de mensensmokkelaars in te lossen. Het feit dat beide mannen immigranten zijn, is niettemin veelzeggend. Door de aandacht te richten op het moment van binnenkomst in het economische systeem, wordt indirect bevestigd dat dat systeem wel degelijk een buitenkant heeft – dat er voorbij de horizon van 'onze' wereld nog een hele andere wereld ligt.

Een luxeappartement is de materialisering van de welvaart en de maatschappelijke status die beide immigranten ambiëren, maar zelfs Brandon, die in zo'n appartement woont, kan zich die status niet werkelijk eigen maken, of tegenover zichzelf verantwoorden. Zijn vermeende seksverslaving is geen geïsoleerd gegeven, maar het symptoom van een dieper of elders liggend pro-



Nicolas Provost

The Invader, 2011: in de glazen capsule met Agnès (Stefania Rocca)



Nicolas Provost

The Invader, 2011: aankomst van Amadou (Isaka Sawadogo) in Europa

bleem. Nog los daarvan mist hij de onbevangenheid van Amadou, die zonder schroom de vrouw benadert die hij tot de zijne wil maken. Ondanks hun verschillende posities op de maatschappelijke ladder is seks voor beide mannen de enige manier om contact met anderen te krijgen. Terwijl dit bij Brandon wijst op een verondersteld psychisch probleem, is de seksuele verleiding voor Amadou juist een uitweg – een kans om zijn benarde sociaal-economische situatie in korte tijd te verbeteren. Al bij zijn eerste stappen op Europese bodem krijgt hij deze oplossing expliciet voorgespiegeld.

Wanneer Amadou in de openingsscène van de film letterlijk aanspoelt in Europa, op een zonnig nudistenstrand ergens in het zuiden van het continent, komt hij meteen oog in oog te staan met een jonge, naakte vrouw. Ze is van haar handdoek in het zand opgestaan en naar de plek gelopen waar hij op dat moment uit de zee kruipt. Net daarvoor, in het allereerste beeld van de film, hebben we haar uitgestrekte lichaam van dichtbij gezien, in een strak afgesneden kader van kin tot knie, met de kut midden in beeld – een compositie duidelijk ontleend aan *L'Origine du monde* van Gustave Courbet. De camera zoomt uit en wijkt terug, terwijl de vrouw overeind komt en in de richting van de zee loopt. In de marge van het beeld bewegen zich andere naakte strandgasten, wier aandacht eveneens getrokken is door de groep aanspoelende bootvluchtelingen. De vrouw die, anders dan de nudisten om haar heen, jong, slank en aantrekkelijk is, loopt verschillende drenkelingen voorbij en gaat recht op Amadou af, die een halfdode vriend door de branding het strand op sleept. Ze blijft staan en kijkt hem langdurig aan, met een peilende, enigszins peinzende blik. Als Amadou in zijn drijfmatte kleren moeizaam overeind gekomen is, staan de twee zonder iets te zeggen tegenover elkaar. Het lijken buitenaardse wezens afkomstig van verschillende planeten, op zoek naar

een gemeenschappelijke golflengte om te kunnen communiceren. Op het moment dat dit woordloze contact kennelijk is gelegd, schiet er paniek in de gelaatsuitdrukking van de wedergeboren zwarte man, onderstreept en versterkt door scherpe glissandi op de geluidsband. De camera, die dit van nabij registreert, begint te schommelen en wijkt achteruit. Het is alsof Amadou door de blanke vrouw in enkele ogenblikken zijn nieuwe identiteit krijgt 'geüpload' – de non-identiteit van een dakloze en *sans-papier*. Maar de informatiestroom – abstract weergegeven door de tunnelsequens die hier direct op volgt – bevat meer dan dat; ze leert hem in een flits alles wat hij moet weten over zijn nieuwe sociale status, over het leven dat hem te wachten staat, over de stad waar hij zal wonen en de mensen die daar zijn, hun gewoonten, hun zeden, de verhouding tussen de seksen, de macht van het geld, de exploitatie. Zijn ontmoeting met deze blanke vrouw, die hem in zekere zin met haar kut het continent op heeft gesleept, is een ware opening. In haar blik en haar gedaante – het allereerste wat hij van Europa ziet – herkent hij de sleutel tot zijn komende carrière: zijn seksuele aantrekkingskracht op welgestelde blanke vrouwen. Dit is voor hem de 'oorsprong van de wereld' – het begin van een nieuw leven, zijn entree tot de decadente welvaart van Europa, waar goed verdienende middenklasseburgers naar naaktstranden en parenclubs gaan om 'zichzelf te zijn'.

De zorg voor de ander

Het filmmedium kan onzichtbare en globale sociaal-economische processen slechts in beeld brengen als daarvoor een concrete visuele gedaante gevonden wordt, een allegorische vorm die intuïtief te bevatten is.² Architectuur leent zich bijzonder goed voor het creëren van dergelijke allegorieën. In de moderne economie zijn gebouwen in de eerste plaats investeringsobjecten. Dit is de wereld van het onroerend goed: gestold kapitaal, gegoten in de universele mal van winstberekening, projectontwikkeling en financiële degelijkheid. De erfenis van het Nieuwe Bouwen – geometrische vormen, platte daken en overkragingen, veel glas en kaal beton – werkt nog steeds door in de hedendaagse designarchitectuur. Dit formele vocabulaire is de nulgraad van het moderne; een quasitijdloos register dat zich onder allerlei omstandigheden snel en efficiënt laat realiseren. Maar de kale luxe van glas, staal en beton wijst ook op de dualiteit van ascese en hedonisme in de leefstijl van de moderne welvaartsmens: zowel 'genieten' als 'afzien' zijn modi van individuele zelfrealisatie. Het is geen toeval dat het uiterlijke verschil tussen kantoor- en woongebouwen in de canon van de hedendaagse architectuur steeds kleiner wordt: het verschil tussen werk en vrije tijd wordt immers ook steeds kleiner. Het kantoor en het appartement zijn twee omgevingen gericht op hetzelfde ideaal van welzijn en zelfontplooiing. Op beide plekken werkt de mens aan zichzelf. Het standaardkantoor heeft een loungeplek gekregen, en thuis staat een computer in de living.

Volgens de analyse van Max Weber is de geest van het kapitalisme doortrokken van de protestantse ethiek van zelfbeheersing, tucht en ascese. De ware gelovige eert God door hard te werken; zijn leven staat in het teken van nijverheid en spaarzaamheid, hetgeen vrijwel automatisch tot het vergaren van rijkdom leidt. Weber wees al in 1920 op de onvermijdelijke uitkomst van



Steve McQueen

Shame, 2011: Brandon (Michael Fassbender) met laptop en afhaalmaaltijd



Urszula Antoniak

Code Blue, 2011: Marian (Bien de Moor) en een patiënt

dit proces, dat maakt dat de geest van ascese langzamerhand verdwijnt uit het harnas van materialisme en werelds bezit. Hier ligt misschien de allegorische betekenis van de architectuur in de besproken films. De 'zorg om materiële goederen' is gesteld tot een kaal en leeg staketsel van glas, staal en beton. Brandons spartaanse appartement drukt ascese uit, maar faciliteert intussen zijn hang naar seksuele bevrediging en genot, onder het mom van een hedendaagse leefstijl. Hij eet een afhaalmaaltijd met zijn laptop geopend voor zich op tafel – een portaal naar de wereld van pornografie en betaalde webcamseks.

Marian, de hoofdpersoon uit *Code Blue*, woont in vergelijkbare condities, maar is in veel opzichten Brandons tegenpool: geen hedonistische yup, maar een uitgemergelde, neurotisch-ascetische figuur die als eenling door het leven gaat. Ze woont als een dakloze in haar eigen appartement, tussen dozen, altijd klaar om weer naar elders te vertrekken. Ze doet alleen een keer boodschappen wanneer een bevriend stel komt eten. Haar manier van leven is een vorm van vergeestelijking die aan het pathologische grenst. Ze leeft volkomen voor haar beroepsidee, dat ze tot een harde kern heeft teruggebracht: hulp bieden aan ernstig zieke mensen door hun einde te versnellen. Volgens Weber komt de modern-rationele leefwijze op basis van een beroepsidee oorspronkelijk voort uit de protestantse plichtsbetrachting tegenover God, maar ook bij Marian is de religieuze motivatie uit haar bestaan verdwenen, en resteert van de ascese slechts een lege huls.

Haar beleving van seksualiteit is doortrokken van dood en geweld. Ze heeft het



Urszula Antoniak

Code Blue, 2011: glazen tafel, raam en uitzicht

meest intieme contact met haar patiënten, op het moment dat zij ze uit hun lijden verlost. Thuis observeert ze op een avond door haar *picture window* de verkrachting van een vrouw in het veld voor haar flat. Ze kijkt ernaar zonder iets te doen. De volgende ochtend zoekt ze de plek op waar het is gebeurd. Ze vindt een gebruikt condoom en neemt dat mee naar huis. Daar trekt ze haar broek en onderbroek uit en laat het sperma uit het condoom over haar naakte dijbeen lopen, terwijl ze haar kut aanraakt en begint te masturberen. De huid van haar bovenbenen is bedekt met oude littekens – vermoedelijk sporen van zelfverminking.

Marians favoriete film is *Doctor Zhivago*, en tegen haar buurvrouw zegt ze dat ze een 'zachte' minnaar heeft. Maar ze haalt een man in huis die aan zijn gerief komt door haar in elkaar te slaan. De eerste keer dat ze hem opmerkt, is in de bus op weg naar huis. Zij zit op een stoel; hij staat vlak naast haar; ze snuift discreet de geur van zijn kruis op. Als hij uitstapt, volgt ze hem naar een videotheek waar hij gehuurde pornofilms terugbrengt. Ze huurt vervolgens precies dezelfde films en speelt die 's avonds thuis op haar tv af, terwijl ze naakt een deur van haar appartement bloedrood verft. Het schijnsel van het televisiescherm, met de copulerende lichamen, is het enige licht dat ze daarbij gebruikt. Het gekerm en gesteun van de pornoacteurs galmt door de kale ruimte van haar flat.

In het neoliberale klimaat van vandaag is de zorg voor de ander een pijnlijk probleem geworden. Het imperatief om te genieten, als individuele consument van geprefabriceerd geluk, valt moeilijk te rijmen met ziekte en afhankelijkheid. Hoe te zorgen voor iemand die niet in staat is om zichzelf te redden? Het echte drama van ziekte en aftaking is in dat licht niet het fysieke lijden, maar het gênante verlies van persoonlijke autonomie en zelfredzaamheid, plus het onvermogen om nog van het leven te genieten en uiting te geven aan dat genot. Door haar werk als ziekenhuisverpleegster wordt Marian dagelijks met dit probleem geconfronteerd, en vanuit haar ascese kiest ze voor een radicale oplossing – hoewel het juist zou zijn om te zeggen dat ze gekozen wordt, zo dwangmatig is haar gedrag. Ze geeft keer op keer toe aan een doodsverlangen dat ze op haar patiënten projecteert. Onvrijwillige euthanasie is de methode waarmee Marian het probleem van de zorg voor de ander kortsluit. Maar haar solitaire handelen roept de vraag op wiens probleem ze daarmee eigenlijk oplost.

Tijdens een rookpauze spreekt een collega haar aan, een jonge vrouw die onbewust de taal van een tussen reclameblokken ingeklemde televisiepsycholoog heeft geïnternaliseerd: 'Je moet goed zijn voor jezelf. Als je niet goed bent voor jezelf, dan ben je ook niet goed voor iemand anders. Ga gewoon wat leuks doen. Echt hoor. Ga shoppen, of neuken.' In *Shame* is het Brandon die deze hedendaagse geluksfilosofie in de praktijk brengt, en zelfs nog verder doorvoert. Hij belichaamt niet alleen de zelfopgelegde dwang om te genieten, maar ook het neoliberale onvermogen om voor een ander te zorgen, om verantwoordelijkheid te dragen voor iemand zonder daarvoor iets terug te verwachten. Wanneer zijn jongere zus, met de archetypische naam Sissy, na een relatiebreuk bij hem aanklopt, op zoek naar steun, liefde en onderdak, is Brandon niet in staat tot een adequate reactie. Hij gedooft haar aanwezigheid een aantal dagen, maar wijst haar hulpvraag uiteindelijk af. Wanneer zij zegt: 'We're family, we're meant to look after each other', is zijn reactie: 'I didn't give birth to you, I didn't bring you into this world.' Hij noemt haar afhankelijk en een parasiet. 'You're a burden. You're just dragging me down.' Hij heeft een huis en een baan, zegt hij, en is tenminste van niemand afhankelijk. Dit gesprek tussen broer en zus vindt plaats op de bank in Brandons woonkamer. Ze schreeuwen niet, maar spreken op gedempte toon, als kinderen die hun ouders niet willen wekken. We zien hun pratende hoofden van dichtbij, met op de achtergrond het onscherpe beeld van een oude tekenfilm op tv – een verre echo van hun kinderjaren, toen ze nog bij elkaar waren, verbonden in de huiselijke sfeer.

De ironie van Brandon is dat hij uiteindelijk ten onder gaat aan de neoliberale ideologie die hij zelf uitdraagt. Hij heeft hulp nodig, zo suggereert de film, maar beschouwt iedereen die niet voor zichzelf



Urszula Antoniak

Code Blue, 2011: in de bus

kan zorgen als een mislukking en een parasiet. Ook zijn onvermogen om een relatie te beginnen heeft daarmee te maken. Het idee dat twee mensen een intiem verbond sluiten en voor elkaar zorgen past niet in zijn wereldbeeld.

In *The Invader* is het Agnès, de projectontwikkelaar, die de neoliberale mentaliteit belichaamt. Na één nacht met Amadou wil ze van hem af. Het komt niet in haar op om hem in haar gastenverblijf onder te brengen. Ze koopt hem af met geld. Alleen haar homoseksuele zakenpartner biedt Amadou bij hem thuis onderdak aan – tot afgrijzen van de Afrikaan, die wel begrijpt hoe de vork in de steel zit. Amadou zelf vertegenwoordigt een tribale vorm van solidariteit en zorg voor de ander, zoals blanke westerlingen daar een voorstelling van hebben. Hij zorgt voor zijn zieke vriend Siaka, met wie hij de oversteek naar Europa heeft gemaakt, en die niet in staat is om te werken en de mensensmokkelaars af te betalen. Amadou stelt voor om dubbel zo hard te werken en de schuld van zijn vriend af te lossen, maar de criminelen willen van de zieke man af. Korte tijd later blijkt Siaka uit het illegale slaapverblijf te zijn verdwenen. Zijn lichaam is waarschijnlijk ergens gedumpt.

Wensvervulling en vraagstimulans

Lang geleden heeft Fredric Jameson een kritisch-hermeneutisch model voorgesteld voor de analyse van narratieve kunstvormen zoals literatuur en film.³ Dit model gaat uit van sociale en economische tegenstellingen, die in het collectieve bewustzijn niet alleen angst en stress opwekken, maar ook een verlangen naar verandering, omwenteling en verlossing. Het behoort volgens Jameson tot de functies van kunst en massacultuur in het tijdperk van het kapitalisme om deze destabiliserende affecten onder controle te brengen. Dat kan echter alleen wanneer zij eerst binnen het werk in zichtbare of tastbare vorm worden opgeroepen: '[...] such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression; we will now suggest that anxiety and hope are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even if their function lies in the legitimation of the existing order – or some worse one – cannot do their job without deflecting in the latter's

service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of the collectivity, to which they can therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice.'⁴ Ideologie en utopie gaan naadloos in elkaar over. De ideologische functie van de cultuurproductie ligt in de recuperatie van het utopische verlangen naar uitbraak en omwenteling, dat eerst wordt verwoerd, maar vervolgens omgebogen of gesmoord.

Het gegeven dat juist narratieve kunstvormen zich lenen voor een dergelijk 'management of desire' heeft te maken met de temporele dimensie, de lineaire opvolging van handelingen en gebeurtenissen volgens een narratieve logica die toewerkt naar een onafwendbare 'oplossing'. Films en literaire teksten, zegt Jameson, hebben als taak 'to evolve 'imaginary resolutions of real contradictions', to use Lévi-Strauss's apt formula: non-conceptual 'resolutions' in which the very narrative logic itself – like the rebus or the dream – rotates swiftly enough to generate an after-image of appeasement, of harmony, and of conflictual reconciliation [...]'⁵ Vooral het medium film – in zijn 'massaculturele' gedaante, maar ook in de meer artistieke verschijningsvorm – heeft karakteristieken die voor dit hermeneutische model van belang zijn: met name het feit dat het filmverhaal zich bijna mechanisch in zijn eigen tijd en ritme voor de ogen van de kijker ontrolt, zonder mogelijkheid van terug- of vooruitbladeren, sneller of langzamer lezen. Deze formele eigenschap – die in het tijdperk van dvd en video-on-demand misschien naar de achtergrond is verdwenen, maar niet wezenlijk aangetast – legt een rudimentaire ethische bodem onder elk filmverhaal: de handelingen, keuzes en beslissingen van de personages worden gezien in het licht van hun onvermijdelijke consequenties. Dit is een primaire filmwet: na A komt B; van het één komt het ander; wat er gebeurt, komt voort uit wat er eerder is gebeurd; wat mensen doen, heeft consequenties, en wat hen overkomt kan gezien worden als een beloning of straf voor hun eerdere gedrag.⁶ Aan de zijde van het filmpubliek scheidt dit ruimte voor dubbelzinnige vormen van identificatie: men kan zich eerst identificeren met een personage dat zich overgeeft aan transgressief gedrag, en zich vervolgens verlustigen in de onvermijdelijke correctie en het geweld waarmee de 'bestaande orde' zich herstelt.

De drie films die ik in dit essay bespreek, zijn doortrokken van de sociale contradicties van een economisch systeem dat gebaseerd is op wensvervulling en vraagstimulans. In dat systeem wordt de afzet van materiële goederen gestimuleerd door de illusie dat ze een antwoord bieden op immateriële behoeften – behoeften die omwille van omzet en economische groei permanent in stand moeten worden gehouden. Het representatiesysteem dat wensen vervult, creëert op hetzelfde moment een nieuwe 'vraag'. De bevrediging is dus altijd slechts van korte duur. Het onbewuste verlangen van het collectief om los te breken uit deze cyclus van wensvervulling en vraagstimulans is gevaarlijk, omdat het de werking van de kapitalistische economie ondermijnt.

In *Code Blue* belichaamt Marian de collectieve fantasie over een 'instantie' die onze diepste verlangens kan lezen – verlangens waarvan we zelf niet wisten dat we hadden. De patiënten waar zij voor zorgt, beseffen niet dat ze eigenlijk dood willen, of ze verzetten zich tegen hun eigen verlangen, uit lafheid of angst. Marian is de ambulante intelligentie die dat doorziet en de knoop voor hen doorhakt. Vanuit haar materiële onthechting is ze in staat om de onbewuste doodswens van de patiënt te 'zien'. Ze voltrekt de ultieme wensvervulling en brengt



Urszula Antoniak

Code Blue, 2011: Marian in haar appartement



Steve McQueen

Shame, 2011: Brandon met Sissy (Carey Mulligan) en een oude tekenfilm op tv

daarmee het raderwerk van de affectieve economie tot stilstand. De finaliteit van de dood duidt op het verlangen om uit de eindeloze consumptieketen te breken. Het is ook geen toeval dat we Marian in de film bijna niets zien eten of drinken. Haar uitgemergelde lichaam is een voorbode van het moment van uittreden uit de cyclus van steeds terugkerende behoeften.

Maar de vraag of de verpleegster met haar ingrijpen werkelijk een goede daad verricht, wordt door de film uiteindelijk negatief beantwoord. Marian doet immers wel degelijk aan vraagstimulans: ze vervult een wens die er vermoedelijk niet was voordat ze contact maakte met de patiënt. De collectieve fantasie die ze belichaamt is tegelijkertijd een idee waar het collectief een diepe angst voor heeft: overgeleverd te zijn aan een autoritaire instantie die onze diepste verlangens kan lezen. Wie de eigen verlangens niet werkelijk kent, kan moeilijk bepalen of het systeem geen onechte verlangens bij hem of haar heeft ingeplant. Dat is precies wat Marian doet, en daarvoor moet ze worden gestraft, volgens de imperatieve structuur van het filmmedium, die bepaalt dat alle gedrag passende consequenties heeft. Ze weet ook zelf dat ze straf verdient. Ze zet vrijwillig de deur open voor Konrad, haar gewelddadige minnaar. Hij is net als zij een min of meer pathologisch geval, maar wanneer hij haar in elkaar slaat, handelt hij namens het collectief. De fantasie van een genadige instantie die een eind aan onze wensen en verlangens maakt, moet uiteindelijk met geweld worden afgestraft en onderdrukt. En het collectief zelf, vertegenwoordigd door het filmpubliek, wordt eveneens gestraft, namelijk voor het feit dat het die fantasie überhaupt durfde te koesteren. Het moet lijdzaam toezien hoe Marian door Konrad wordt gemolesteerd.

Sferen

In *Shame* zijn het lot van Brandon en dat van Sissy volledig met elkaar verknoopt. Dit 'lot' is natuurlijk een ander woord voor hun familieband, maar juist die band ontkent Brandon wanneer hij zijn zus de deur wijst. De consequenties zijn dramatisch. Tijdens hun gesprek op de bank voor de tv preludeert hij daar al op: 'Why is it always dramatic with you? Everything is always the end of the world.' Nog diezelfde nacht, terwijl Brandons honger naar seks hem tot in de krochten van het New Yorkse nachtleven brengt, snijdt Sissy in de badkamer van zijn appartement haar polsen door. Brandon vindt haar nog op tijd, maar het lijkt duidelijk dat hij hiermee gestraft wordt voor zijn weigering om haar onder zijn hoede te nemen. Ze heeft een suïcidale voorgeschiedenis, zo blijkt uit de littekens op haar arm, dus had hij beter moeten weten. Op dit manifeste niveau ziet hij aan het eind van de film zijn falen in, en lijkt hij zijn leven te willen beteren. Wanneer hij in de metro een vrouw terugziet die hij eerder al eens heeft proberen te verleiden, negeert hij haar gewillige blik en kijkt weg.

Maar onder de oppervlakte van seksverlaving en familiedrama zit een andere, verborgen laag. Brandon wordt eigenlijk gestraft voor zijn onvermogen om werk en privéleven gescheiden te houden. Zijn seksverlaving is een metonymisch (ofwel 'verschoven') symptoom van de stress veroorzaakt door twee tegenstrijdige tendenzen in de postindustriële samenleving: enerzijds het primaat van de professionalisering, anderzijds de vervaging van de grens tussen werk- en privé sfeer. De eis die aan heden-

daagse werknemers wordt gesteld om bovenal professioneel, competent, scherp en volledig toegewijd te zijn, om hun tijd efficiënt te beheren en te compartimenteren, is zo dominant geworden dat hij ook in het privé domein is binnengedrongen. Of het nu gaat om keukeninrichting, sportbeoefening, ouderschap of seksualiteit, het zijn steeds meer de door de media verspreide professionele standaarden en gedragsmodellen die de burger in zijn privéleven imiteert.⁷

Brandon bekijkt en bewaart harde porno op zijn kantoorcomputer, en dat is zijn enige echte zonde – niet dat hij naar porno kijkt, maar dat hij het niet privé houdt; niet dat hij voortdurend masturbeert, maar dat hij het op zijn werk doet; niet dat hij zijn geld spendeert aan dure prostituees, maar dat hij onprofessioneel is en te laat op zijn werk verschijnt. In de ogen van het collectief is dat wat er mis met hem is, en de film draagt dit als impliciete boodschap uit. De wereld van geld en zakelijke transacties heeft zijn seksualiteit geperverteerd. Het is alsof zijn lustgevoelens bij uitstek opbloeien in een professionele situatie. De hotelkamer waar hij zijn vrouwelijke collega mee naartoe neemt, is de *corporate* versie van een privéslaapkamer; de vrouwen die hij thuis ontvangt, zijn callgirls die hem een betaalde dienst verlenen. Brandon is niet in staat om zijn leven op de correcte manier te compartimenteren. Zijn dwangmatige neiging om lust en liefde van elkaar los te koppelen is een *verkeerde* compartimentering, die de gewenste scheiding van werk- en privé sfeer vervangt en perverteert. Op het moment dat Brandons baas en Brandons zus met elkaar de liefde bedrijven in Brandons bed, komen alle contradicties samen en begint zijn onvermijdelijke neergang.

De stress die het collectief ondervindt als gevolg van tegenstrijdige sociale eisen en verwachtingen, wordt door deze film opgeroepen en aangestipt, maar vervolgens herleid tot een individuele casus die duidelijk 'anders' is – afwijkend, onaangepast, ziek. De eisen van professionele compartimentering, die het collectief heeft geïnternaliseerd, maar toch als belastend ervaart, worden omgezet in (en afgedekt door) een jammerlijk geval van affectieve overcompartimentering – een exces dat schijnbaar niet over 'ons' gaat. Zo wordt het probleem aan de orde gesteld en in één beweging ook weer opgelost.

Code Blue is doordrongen van dezelfde sociale contradicties. Marian leeft volkomen voor haar beroeps idee, en laat haar privéleven letterlijk leegeten door haar werk. Net als Brandon wordt ze voorgesteld als een gestoorde, afwijkende figuur, iemand die niet is zoals wij. Als individueel geval neemt ze het leed van het collectief op haar schouders en laat het geruisloos verdwijnen. Haar relatie met de patiënten die ze uit hun lijden verlost, weerspiegelt iets van dit gesecculariseerde martelaarschap.

Intussen verlangt het collectief nog steeds een psychologische verklaring voor het afwijkende gedrag van Brandon en Marian. Beide films geven daar ook een kleine aanzet toe. Een uitspraak van Sissy aan het einde van *Shame* suggereert dat zij en haar broer een beroerde, wellicht traumatische jeugd hebben gehad: 'We're not bad people. We just come from a dark place.' En in *Code Blue* draagt Marian een foto van een meisje met zich mee, 'mijn dochter', die ze misschien ooit heeft verloren. Dit zijn minieme handreikingen die het publiek in enige mate geruststellen, doordat ze de personages onderbrengen in een geaccepteerd psychologisch gedragsmodel. Maar op structureel

niveau willen de films die verklaring niet werkelijk ondersteunen.

Van alle personages in deze drie films is Agnès, de projectontwikkelaar uit *The Invader*, de enige die de sociale tegenstellingen met succes bespeelt en overwint. Ze koopt alle problemen af met geld; ze grijpt iedere kans die zich voordoet, volgens haar professionele ethos als ondernemer. Haar opportunisme maakt het mogelijk om de afbakening tussen werk- en privé sfeer naar believen op te schorten of juist aan te houden. Ze organiseert voor haar welgestelde relaties verkooptentoonstellingen van kunst in haar villa in een dure buitenwijk. Ze laat Amadou even toe in haar leven als ze daar zin in heeft, om daarna de deur weer dicht te gooien. Agnès belichaamt voor hem de koppeling tussen seksuele lust en materiële welstand, zoals die hem op dat Zuid-europese strand is voorgespiegeld, maar hij wordt uiteindelijk het slachtoffer van de grillen die zij zich dankzij haar maatschappelijke succes kan veroorloven.

Als projectontwikkelaar is zij de demiurg van de capsulaire samenleving. Zij bouwt ziekenhuizen, kantoren en hotels; zij bouwt de moderne appartementen die professionals als Brandon en Marian proberen te bewonen; zij initieert de bouwprojecten waarin illegale immigranten als Amadou onder tergende omstandigheden moeten werken. Gedekt door een omvangrijk economisch apparaat beheert zij het systeem dat de andere personages gevangen houdt.

Dat Agnès haar affaire met Amadou afkapt, is zijn straf voor het stelen van haar sleutels, het binnendringen in haar wereld, haar appartement, haar vastgoed. Toch suggereert het einde van de film dat het buitensluiten van de ongewenste Afrikaan mislukt; dat hij binnen is en binnen zal blijven. Hij kan zomaar haar villa binnengaan en zich mengen onder de gasten van de vernissage die daar plaatsvindt. Hij kan diezelfde nacht zonder moeite de plaats van haar echtgenoot innemen en naast haar in bed gaan liggen. Deze slotscène is in conventionele termen te duiden als een wensdroom – de hallucinatie van iemand die langzamerhand het contact met de werkelijkheid verliest. Maar er is ook een andere lezing mogelijk.

Het imaginaire van de slotscène strekt zich met terugwerkende kracht uit over de hele loopbaan van Amadou in Europa. Hij maakt in de film in korte tijd, op fantasmatisch niveau, een bliksemcarrière. Zes of acht goedkeuzen stills zouden volstaan om dit denkbeeldige verhaal – *from rags to riches* – overtuigend in beeld te brengen. Eerst ontrent Amadou zich aan het criminele milieu dat hem gevangen houdt. Dan verkoopt hij een paar zakken hardhout die hij ergens heeft gevonden, waarmee hij zijn eerste geld verdient. Later slaapt hij met een aantrekkelijke blonde dame in een luxeappartement. Vervolgens bezoekt hij de vernissage van een kunsttentoonstelling en uiteindelijk woont hij met diezelfde rijke vrouw in een grote villa aan de rand van de stad. Tijdens een ontmoeting op straat met een bekende uit het illegale pension maakt Amadou duidelijk dat het heel goed met hem gaat: 'Ma vie a complètement changé maintenant. J'ai une femme. Une femme

d'ici. Elle m'aime. Et on va vivre ensemble.' Dat dit een grotendeels ingebeeld verhaal is, neemt niet weg dat de bankbiljetten in zijn zak, van Agnès gekregen, echt zijn. De opwaartse sociale mobiliteit maakt het leven van deze immigrant tot een allegorie van de *selfmade man*, de man die met niets begint en op eigen kracht een fortuin vergaart. Dit klassieke scenario, waar Hollywood talloze versies van heeft geproduceerd, wordt op het leven van een dakloze zwarte man geprojecteerd, en wel op zo'n manier dat de projectie zichtbaar blijft *als projectie*. De carrière van Amadou is daardoor geen sprookje, maar een fantasie, en zelfs een hedendaagse fantasie, zoals we die kennen van succesverhalen uit de media: 'Als ik slim ben, hard werk en een beetje geluk heb, kan ik op mijn vijftiendertigste binnen zijn.' Dit droomscenario gaat steeds gepaard met het angstige vermoeden dat het inderdaad een fantasie is – en altijd een fantasie zal blijven.

Noten

- 1 Max Weber, *De protestantse ethiek en de geest van het kapitalisme* [1920], vertaling Mark Wildschut, Amsterdam, Boom, 2012, p. 136.
- 2 Vgl. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington / London, Indiana University Press / British Film Institute, 1992.
- 3 Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- 4 Fredric Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture* [1979], in: idem, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1991, p. 30.
- 5 Fredric Jameson, *Diva and French Socialism* [1982], in: *ibid.*, p. 59.
- 6 Ik heb deze ideeën eerder toegepast in: *Magnolia, of het verlangen naar pure film*, in: *De Witte Raaf* nr. 87, september-oktober 2000, pp. 5-6.
- 7 Vgl. Bart Verschaffel, *Kwaliteitsbeheer: het fantasma van de professionele samenleving*, in: *De Witte Raaf* nr. 90, maart-april 2001, pp. 21-22; en Camiel van Winkel, *Professioneel falen*, in: Joost Heijthuijsen e.a. (red.), *Zonder titel. Amateur en professional in de beeldende kunst*, Rotterdam, NAi Publishers, 2012, pp. 108-113.



Nicolas Provost

The Invader, 2011: slotscène – 'On va vivre ensemble.'