

**TUSSEN HET AANGENAME EN HET REËLE\***  
**Over betekenis, het reële, het dubbel en het kunstwerk**

*Koen Decoster*

*"Quand on creuse ce que les gens vous racontent,  
 c'est sinistre. Mais le fait même de le raconter les  
 rend vivants, et les choses vivables."*

(Marie Desplechin, *Le Monde*, 30 mei 1997)

### 1. Wensvervulling en geluk

In de filosofierekken van een grote Brusselse boekhandel lagen onlangs drie verschillende boeken met een foto van hetzelfde schaap op de omslag. In geen van de drie gevallen had de uitgever het nodig gevonden te specificeren dat het dier in kwestie Dolly was, het eerste gekloonde schaap ter wereld. En inderdaad, iedereen heeft van Dolly gehoord. Het is het symbool bij uitstek geworden van de vooruitgang in de genetica. De enorme fascinatie voor het fenomeen Dolly is merkwaardig als we bedenken dat ze geen praktische gronden heeft, tenzij voor de beperkte groep mensen die vanuit wetenschappelijke of commerciële hoek betrokken zijn bij projecten rond verbetering van teeltvariëteiten van planten en dieren door middel van kloning. Andere recente wetenschappelijke doorbraken die in de toekomst van veel groter praktisch belang kunnen zijn, bijvoorbeeld in het onderzoek naar de ziekte van Alzheimer, krijgen in vergelijking veel minder aandacht.

Dolly fascineert omwille van de belofte van 'maakbaarheid' die de geboorte van dit dier inhoudt. Zoals het communisme en de nieuwe orde-bewegingen eerder deze eeuw fascineerden omwille van de idee van een radicale herschepping van de maatschappij, en zoals het urbanisme van Le Corbusier met de 'cité radieuse' en lang voordien Tommaso Campanella's *Zonnestad* deden dromen van een nieuwe, door en voor de mens gemaakte omgeving.

Die fascinatie voor maakbaarheid, voor beheersing en manipulatie van onze omgeving, onze samenleving of ons lichaam is verbonden met een bepaalde opvatting over het geluk, die we de 'common sense-opvatting' kunnen noemen. Het gaat om de idee dat geluk te maken heeft met het omzetten van onze verlangens in werkelijkheid. Hierbij gaat het alleen om geluk als zinvolheid, gesteld tegenover zinloosheid en verveling, niet om geluk gesteld tegenover ongeluk of rampspoed. Maximalisatie van het geluk zou dan bestaan in het vinden van een vlotte, gegarandeerde overgang van onze verlangens naar hun vervulling. Het omzetten van een

wensdroom in realiteit is immers meestal een hachelijke bezigheid. De aantrekkingskracht van de idee van 'maakbaarheid' bestaat precies in de gedachte die moeilijke overgang van voorstelling naar verwezenlijking te kunnen bemeesteren. Illustraties van dat laatste vinden we al in de Griekse mythologie. Wanneer koning Midas zich geliefd maakt bij Dionysus door de verdwaalde sater Silenus te vinden geeft Dionysus Midas een schitterende beloning: hij mag een wens doen. Midas wenst zoals bekend dat alles wat hij aanraakt in goud zou veranderen, maar het uitzonderlijke van Dionysus' gift bestaat er niet in dat hij Midas rijk maakt. Wat Dionysus' geschenk zo ongewoon gul maakt is het feit dat hij de kloof dicht tussen een onmogelijk verlangen van Midas en de werkelijkheid. Midas' verlangen wordt zonder moeite maakbaar: dat is de kern van zijn beloning. Ook orakeluitspraken zijn een manier om de overgang tussen verlangen en realiteit te maken. Door zijn voorspellingen haalt het orakel de onzekerheid over de toekomst weg, en de onzekerheid die gepaard gaat met de verwezenlijking van onze verlangens. Croesus, koning van Lydië, wil het opkomende Perzische rijk aanvallen, maar aarzelt. Hij zendt gezanten naar het orakel van Delphi om te vernemen of hij zijn plannen met succes zou kunnen uitvoeren.<sup>1</sup> Door op deze manier de toekomst naar het heden te halen probeert hij greep te krijgen op een deel van de werkelijkheid dat in principe aan de menselijke controle ontsnapt. Een en ander suggereert opnieuw dat de gegarandeerde vervulling van het verlangen de sleutel is tot het geluk.

Men kan zich echter vragen stellen bij de *common sense*-opvatting van het geluk. Ze miskent zowel de structuur van het verlangen als die van onze relatie tot de realiteit. Zij wordt in deze opvatting gezien als een louter obstakel voor wensvervulling en dus voor het geluk. Die weerstand is echter tegelijkertijd een voorwaarde voor het verlangen: het verlangen heeft een structurele nood aan iets dat aan onze manipulatie ontsnapt.<sup>2</sup> Een klassiek voorbeeld van deze paradox van de manipuleerbaarheid is de liefde: wat we in de liefde verlangen is de *vrijwillige* wederliefde van de ander. Het *common sense*-schema gaat er verder van uit dat onze verlangens al van vooraf vaststaan, en dat hechting aan een concreet object of een concrete persoon alleen maar een toepassing is van dit verlangen op dat object. Geluk zou er binnen deze visie in bestaan dat we erin slagen, objecten of personen te vinden die zo perfect mogelijk beantwoorden aan de voorstellingen van het aangename die we al hadden, en zo een duurzaam en harmonisch geheel van aangename ervaringen op te bouwen. Er zit dus de gedachte in dat feitelijke objecten van ons verlangen louter vertegenwoordigers zijn van vooraf bestaande, algemene verlangens.

Nu gebeurt het inderdaad dat een gehecht zijn aan iets of iemand het *common sense*-schema volgt. We kunnen daarbij opnieuw denken aan liefdesrelaties: natuurlijk worden mensen vaak op anderen verliefd omdat die anderen beantwoorden aan het 'gezocht profiel' waar zij naar op zoek zijn. Dit motief zal vaak een rol spelen in

een verliefdheid en in sommige gevallen zelfs overheersend zijn. Welnu, we weten allemaal dat, als die hechting-wegens-herkenning niet heel vlug wordt vervangen door belangstelling voor nieuwe dingen die de verliefde *niet* van tevoren heeft gezocht, die relatie verstikkend wordt voor degene die op die manier bemind wordt. Een beroemd fictief voorbeeld is de relatie tussen Scottie en Judy in Hitchcocks *Vertigo*.<sup>3</sup> James Stewarts personage wordt er verliefd op Judy omdat ze hem aan een andere, reeds overleden vrouw doet denken. Judy wordt voor Scottie letterlijk de incarnatie van die andere vrouw, Madeleine. Hij is niet in staat haar om haarzelf te beminnen en probeert haar meer en meer te boetseren naar het beeld van Madeleine. Hij doet dat zelfs letterlijk, door haar te dwingen haar haarsnit en kleding aan te passen aan die van Madeleine. Een en ander leidt ertoe dat Scottie de ware toedracht te weten komt over de dood van Madeleine, maar ondertussen laat Hitchcock zijn personage een ontluisterende transformatie ondergaan van 'held' tot neuroticus.

## 2. De ontduubeling van het reële

De plot van *Vertigo* kunnen we echter nog op een andere manier lezen. De fout van Scotty zou er volgens deze lectuur niet zozeer in bestaan dat hij het beeld van Madeleine in Judy herkent, maar dat hij niet weet hoe met het 'paar' Judy/Madeleine om te gaan. Scotty's pijnlijke en wat potsierlijke liefde voor Judy/Madeleine kunnen we dan zien als een extreme uitvergroting van een heel algemeen fenomeen. Een van de meest fundamentele handelingen die de mens stelt wanneer hij omgaat met de werkelijkheid rondom zich is immers precies dat hij de concrete dingen die hij ontmoet ontduubelt, dat hij van een ding twee maakt.<sup>4</sup> Een dubbel, dat betekent: een beeld, een voorstelling, eventueel een concept. Dat ontduubelen van de dingen gebeurt bovendien voortdurend; het maken van dubbels is blijkbaar een noodzaak voor de mens om met het reële te kunnen omgaan. We gaan niet rechtstreeks met de dingen om, we gaan met de dingen om *via* hun dubbel.

We vinden die ontduubeling al terug in de ideeënleer van Plato en in de epistemologie van Aristoteles, die erop wijst dat we de individuele dingen alleen kunnen kennen door ze een herbeschrijving te geven in termen van universele eigenschappen. Maar ook recente filosofische stromingen beschrijven, elk op hun manier, het fenomeen van de ontduubeling van het reële. De fenomenologie wijst op het belang van de herkenning, het 'zien als', in de waarneming. Ik zie een boek op tafel liggen. Ik heb dat concrete voorwerp nog nooit gezien, maar ik herken het dadelijk als een boek, iets wat mij vertrouwd is. Geen moment is het voorwerp op tafel gewoon een bizar gevormde hoop houtpulp. Ook het vraagstuk van de alteriteit zowel bij Levinas als bij de vertegenwoordigers van de kritische theorie kunnen we be-

schrijven als precies draaiend rond de vraag of het mogelijk is het vreemde *geen* dubbel te geven dat dan - hoe zou het anders kunnen? zou het anders kunnen? - gesteld is in termen van het eigene.

Vele culturen hechten een zeer grote waarde aan de 'naam': iets kunnen benoemen, zijn naam kennen, is het doorgronden. In het bijbelse scheppingsverhaal benoemt God de dingen en laat hij de mens namen geven aan de dieren, de vogels en de vrouw, wat telkens een bepaalde vorm van vertrouwdheid en meesterschap impliceert. De totemdieren bij de Noord Amerikaanse Indianen fungeren eveneens als een dubbel. De krijger is in zekere zin dat totemdier, en dat dier *is* de krijger, en zo weet de krijger wie hij is. Zonder dubbel blijft de mens een onbekende voor zichzelf; het dubbel houdt hem als het ware een spiegel voor van wie hij is. Dezelfde nood aan verdubbeling merken we ook in het belang dat verhalen hebben. De vertelling herschept de gebeurtenis en geeft ze een schittering, een diepte en een horizon van betekenis die de echte gebeurtenis niet had. Op eenzelfde manier maakt de aankondiging van de gebeurtenis in orakels al een voorstelling van de gebeurtenis die haar een gezicht moet geven eens ze zich zal voordoen. De aankondiging schept de horizon waarin de gebeurtenis haar betekenis kan krijgen. In de chaos van gebeurtenissen die een mens overkomen wordt zoiets als een 'levensweg' zichtbaar. Vandaar dat orakels vaak worden gegeven bij de geboorte van een kind. Ongevraagde voorspellingen maken op nog een andere manier dingen zichtbaar: ze leggen iemands geheime verlangens, ambities of angsten bloot. Zo confronteert de eerste voorspelling van de drie heksen in *Macbeth* de hoofdfiguur met zijn eigen ambitie, die hij tot dan toe niet onder ogen kon zien.

Uit de commerciële beeldcultuur, die in dat opzicht de voortzetting is van de antieke orakels en naamgevingen, pikken mensen beelden van hoe hun leven zou moeten zijn - dubbels die als spiegels en modellen fungeren voor hun identiteit en hun relaties. Die beelden noemt de sociologie vaak 'iconen'. De keuze van de term is interessant, omdat die telkens terugkerende beelden typologisch en tijdloos zijn zoals de iconen in orthodoxe kerken. Ze werken met een bepaalde canon van clichés. Deze beelden zijn bovendien iconisch zoals een icoon op een computerscherm dat is: je klikt op een icoontje en een internetlink gaat open of een document wordt opgeroepen. Op een vergelijkbare manier roepen de iconen van de beeldcultuur een wereld van associaties op en worden zo de '*locus*' van iets universeels. Deze beelden mogen dan pre-conceptueel zijn, ze zijn zeer zeker niet betekenisloos.

Het dubbel heeft dus als taak het reële zichtbaar te maken, het kleur en echtheid te geven. Maar merkwaardig genoeg blijkt dat niet zo probleemloos te gaan. De verhalen over orakeluitspraken leren ons waarom. Orakels maken een gebeurtenis al vooraf zichtbaar, en er gebeurt altijd precies wat ze zeggen. Maar wanneer de gebeurtenis dan plaatsvindt, verrast ze toch altijd. En niet alleen verrast ze, maar de

betrokkene voelt zich bedrogen.<sup>5</sup> Koning Croesus vraagt het Apollo-orakel te Delphi of hij tegen de Perzen ten strijde moet trekken, en het orakel vertelt hem dat hij, als hij ten oorlog trekt tegen de Perzen, een groot rijk zal vernietigen. Croesus trekt dus ten strijde en wordt verslagen. Het rijk dat hij vernietigt is het zijne. Croesus voelt zich uiteraard bedrogen, zozeer zelfs dat hij aan de Perzische overwinnaar die hem heeft gevangengenomen vraagt, of hij de ketenen waarmee hij is vastgebonden, naar Apollo mag sturen als protest tegen wat Apollo hem heeft aangedaan.<sup>6</sup> Ook de wens van koning Midas past in dat schema: Midas had er niet aan gedacht dat als inderdaad *alles* wat hij aanraakt in goud zou veranderen, ook al zijn voedsel, alle drinken bij de eerste aanraking goud zou worden.

Waar ligt eigenlijk het bedrog? Men zou kunnen zeggen dat de voorspelling misleidend was, en dat het bedrog aan de kant van het dubbel ligt. Maar zo wordt de ontgoocheling niet ervaren. De ontgoocheling geldt integendeel de *reële* gebeurtenis, die beleefd wordt als een verraad aan het dubbel, aan de orakeluitspraak of de wens. Het is dus in zekere zin de realiteit zelf die in de beklagdenbank komt te staan: men weet al wat de realiteit moet zijn, en als de realiteit niet aan dat beeld beantwoordt, dan heeft zij zich blijkbaar op het laatste moment stiekem in de plaats gesteld van het beloofde, van het dubbel.<sup>7</sup>

Het verhaal van Oedipus illustreert dat misschien nog het best. Oedipus krijgt aan het hof van Corinthe, waar hij is opgegroeid, een voorspelling van het Apollo-orakel van Delphi dat hij zijn vader zal doden en met zijn moeder zal trouwen. Hij vlucht weg uit angst voor het orakel en begint een zwerftocht die op de bekende manier eindigt. De ouders die Oedipus ten gronde richt zijn dus 'niet de goede': de 'goede', degene die Oedipus heeft ontlopen zodra hij over het orakel hoorde, zijn de koning en de koningin van Corinthe; de koning en koningin van Thebe, zijn echte ouders, zijn 'de verkeerde'. Croesus voelt zich bedrogen door het orakel van Delphi, maar het bedrog geldt ook hier de realiteit die niet beantwoordt aan de voorspelling van het orakel. Apollo heeft hem 'zijn' realiteit ('zijn' toekomst) ontnomen, en er een andere voor in de plaats gezet. Vandaar ook dat Apollo Croesus eraan moet herinneren dat hij Croesus niet bedrogen heeft en dat de gebeurtenis precies is verlopen zoals hij hem heeft voorspeld. Zo is ook de reële vervulling van Midas' wens een soort bedrog ten opzichte van de belofte van Dionysus.

Het dubbel, bedoeld om de realiteit inzichtelijk te maken en kleur te geven, lijkt dus juist voor verrassing en ontgoocheling te zorgen. Dit geldt niet alleen voor de antieke orakelvoorspellingen, maar ook voor meer dagelijkse vormen van ont-dubbeling. We koesteren allen een bepaalde hoop, we hebben bepaalde verwachtingen van wat ons leven zou kunnen zijn. Die voorstellingen vormen meteen ook een maatstaf van wat dat leven zou *moeten* zijn. Als de realiteit daar niet aan beantwoordt ontstaat het risico dat ze precies door die vergelijking als zinloos verschijnt.

Een literair voorbeeld daarvan vinden we terug in de roman *Madame Bovary* van Flaubert. Emma Bovary is een mooi meisje dat leeft in de wereld van haar romantische literatuur. Ze droomt voortdurend van grote passies zoals haar romanfiguren die beleven. Uiteindelijk trouwt ze zelf en wordt ze doodongelukkig. Want haar echtgenoot, overigens een degelijke, brave man, lijkt zo weinig op de gepassioneerde minnaars uit de romans die ze leest en is zo hopeloos gewoontjes. Voor Emma Bovary wordt haar werkelijke leven ondraaglijk alledaags, vergeleken met de schittering van het 'dubbel' dat ze in haar romans vindt. Wanneer Macbeths noodlot zich begint te voltrekken en zijn dromen en ambities moeten wijken voor de confrontatie met het reële, dan zegt hij – over dat reële: “Life is (...) a poor player, (...) a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.”<sup>8</sup>

De paradox van het dubbel is dus dat het fungeert als Plato's '*pharmakon*': het geneesmiddel wordt zelf een deel van de kwaal.<sup>9</sup> Het dubbel in plaats van wat kleur en echtheid te brengen in ons leven, maakt dat leven juist extra grauw en flauw. Met als gevolg dat we beginnen te geloven dat 'het leven elders is', zoals Milan Kundera het uitdrukt.<sup>10</sup> We komen tot die paradoxale situatie wanneer de uitklaring van de werkelijkheid door middel van het dubbel mislukt, aangezien het dubbel ophoudt een louter röntgenopname te zijn van wat er te zien is en in de plaats van het reële treedt. En *dát* die plaatsvervanging voortdurend gebeurt is natuurlijk precies wat de mythologie ons al had getoond via de illusie van het orakel: het dubbel neemt de plaats in van het reële en maakt dat reële tot “een tweederangsacteur, een verhaal dat nergens op slaat, verteld door een idioot”. Dat is precies wat Hitchcock ons toont in *Vertigo*. Niet alleen is Scotty uitsluitend verliefd op Judy, omdat hij in haar het beeld van Madeleine herkent en bemint hij dus duidelijk een dubbel, maar zoals Hitchcock-liefhebbers weten blijkt aan het einde van de film dat Judy ook letterlijk het personage van Madeleine geacteerd had. Zo toont Hitchcock ons de waarheid over het reële (Judy): het reële is nooit meer geweest dan de 'acteur' die het beeld (Madeleine) moest belichamen en zichzelf doen vergeten. Zodra Scotty de waarheid over Judy te weten komt sterft ze. Dit soort waarheid is moeilijk uit te houden. Er bestaat dan ook een aantal ontsnapingsmechanismen uit dit besef. Een daarvan is het ontstaan van een nog grotere drang naar aangename, sterke beelden om bij weg te dromen: een ontsnapingscultuur, het rijk van de kitsch, van de 'cocooningindustrie'. Het beeld fungeert hier echter niet langer als dubbel van het reële; de voorstelling wordt een louter fantasma. In het fantasma is het beeld volledig losgeraakt van het reële. Dat betekent meteen ook dat het losraakt van de weerbarstigheid van het reële ten opzichte van ons eigen manipulatief vermogen, een weerbarstigheid die het reële mee zijn waarde geeft.<sup>11</sup> Vandaar dat dit fantasmatisch beeld zelf altijd dreigt betekenisloos te worden. Pornografie is een voor de hand liggend voorbeeld van het hier beschreven mechanisme.

De ontwaarding van het beeld kan echter op haar beurt leiden tot een fascinatie voor het reële, voor datgene wat de imaginaire cocon van de kitsch, het fantasmatische doorbreekt. Een dergelijke reactie is letterlijk een van iconoclasmie: het doorbreken van de beelden om bij het reële te raken. De jeugdcultuur met haar afkeer van wat zij ziet als rozige flauwekul en haar neiging om 'streetwise' te zijn, te zien wat er werkelijk te zien valt, kan geïnterpreteerd worden als een poging om te komen tot een dergelijke bevrijdende vorm van iconoclasmie. (Of ze daarin slaagt is weer een andere zaak.)

De slingerbeweging weg van het betekenisloos geworden beeld toont zich ook in de fascinatie voor het onaangename, voor het extreme - iconoclastische 'plaatsen' bij uitstek. David Lynch speelt in zijn cinematografisch werk in op deze fascinatie. Een typisch Lynch-procédé (in films als *Blue Velvet*, in de *Twin Peaks*-reeks) bestaat erin idyllische beelden van de samenleving op te roepen, iconen van een geromantiseerd *small town America*, alleen om ze daarna terzijde te schuiven en een duistere, beklemmende ondergrond te laten zien.

Het fenomeen van de aantrekking van het reële voorbij en achter alle aangename beelden is echter veel ruimer dan louter de fascinatie voor het extreme: Roland Barthes' bekende beschouwingen bij de fotografie<sup>12</sup> tonen dat aan: wat een foto interessant maakt is vaak het onbenullige, zelfs wat storende detail (het 'punctum'), dat de geplande compositie van de foto (het 'studium') doorbreekt. Het slecht zittende pak van de poserende man, bijvoorbeeld.

Wat ons *de facto* fascineert, wat waarde voor ons krijgt, is dus niet noodzakelijk aangenaam. Het is zelfs niet zonder meer datgene wat redelijk gesproken 'betekenisvol' kan zijn. Het is waarschijnlijk eerder zo dat, wanneer we door iets worden gefascineerd, de categorieën 'aangenaam / onaangenaam' buiten werking kunnen worden gesteld - zelfs de categorie van het betekenisvolle, in zijn gebruikelijke bepaling als 'datgene wat rijk is aan associaties'. En dat is wat de 'common sense-theorie' van het verlangen over het hoofd ziet wanneer ze de concrete objecten van ons verlangen beschouwt als louter vertegenwoordigers van vooraf bestaande, algemene categorieën van het aangename.

### 3. De aantrekkingskracht van het reële. Kunst en werkelijkheid

Uit het voorgaande blijkt dus inderdaad dat niet alleen iconen aanspreken, met hun schittering en hun waaier van associaties, maar dat ook hun tegendeel dat vaak doet, heel concrete dingen die nochtans betekenisloos lijken, dat wil zeggen: die zonder interessante associaties zijn - of toch zonder directe associaties.

Nu intrigeert dat concreet-reële niet *in zoverre* het betekenisloos is. Het is ui-

teraard niet *omdat* iets saai lijkt, dat het interessant wordt. Integendeel: het gaat erom dat vele concrete dingen *ondanks*, niet dankzij hun schijnbare betekenisloosheid toch treffend zijn. Heel vaak echter kunnen we niet zeggen wat er zo treffend aan iets is. Zo lijkt gehechtheid aan mensen in vriendschap en in verliefdheid gebaseerd te zijn op een merkwaardige mengeling van algemene eigenschappen die we waarderen, van dubbels dus, en heel concrete dingen die zelf niets meer met waardering van een algemene eigenschap te maken hebben - meer dan dat: die dikwijls onbeduidend of zelfs storend zouden zijn in andere omstandigheden. Kleine, heel onverwachte dingen, het tegendeel van het soort eigenschap waar men naar op zoek zou gaan. De manier waarop iemand haar hoofd houdt wanneer ze leest, het timbre van een stem. Het concreet-individuele, met al wat dat aan onverwachte elementen inhoudt, dingen die men niet van tevoren gaat zoeken, lijkt dus nodig om een relatie het gewicht van het reële te geven.

Iets dergelijks is aan het werk in de ervaring van een kunstwerk. In vele kunstwerken worden natuurlijk een hele reeks algemene regels gevolgd, zeker in niet-moderne kunst. Regels over verhoudingen, om een zeer weidse categorie te vernoemen. Maar een groots kunstwerk is niet in de eerste plaats groots *omdat* het beantwoordt aan een aantal algemene regels; een kunstwerk treft in zijn individualiteit, omdat het precies is zoals het is. Het treft niet als genrestuk. Het is dus de individualiteit van het kunstwerk die treft. Meestal kunnen we niet, of maar tot op een bepaalde hoogte, zeggen *wat* er ons precies in het kunstwerk treft, of we nu maker of toeschouwer zijn. Verwijzen naar de regels volstaat trouwens nooit om te zeggen waarom het concrete kunstwerk treft: er is zoiets als een kunst van het weten waar en wanneer welke regel toe te passen. En dat '*Fingerspitzengefühl*' voor het weten hoe regels te gebruiken is natuurlijk *zelf* niet in regels te vatten, het is kunstenaarschap. We zouden kunnen zeggen dat het kunstwerk, als het boeit, ook precies doet vergeten dat die regels zijn toegepast. Het kunstwerk trekt integendeel de aandacht op zichzelf, voorbij de regels die er eventueel in zijn gebruikt: 'kijk naar mij, niet naar de algemene principes in mij.' Als we de gebruikte regels als een dubbel beschouwen, als datgene wat algemeenheid, uitzegbaarheid, herkenbaarheid geeft, dan doet het kunstwerk precies het tegendeel van wat we zouden kunnen verwachten: het trekt de aandacht op zijn concrete individualiteit, en het doet het algemene vergeten. Het kunstwerk verschilt precies hierin van het teken: een teken doet zichzelf vergeten, het verwijst over zichzelf heen naar iets anders (zoals de letters in een tekst). Een kunstwerk stopt die beweging en houdt de aandacht op zichzelf vast. Kunst is dus geen 'nabootsing', geen schaduw van iets anders; kunst is juist op een indrukwekkende wijze zichzelf. Kunst is in die zin altijd een 'origineel', kunst is 'reëel'.

Deze idee dat het kunstwerk de aandacht trekt op zichzelf gaat overigens in te-



gen veel traditionele kunstfilosofie. Zo is volgens Hegel het kunstwerk 'kunst' in de mate dat het over zichzelf heen verwijst naar het universele. Zo ook is kunst voor Giorgio Vasari, de kunsthistoricus uit de renaissance,<sup>13</sup> imitatie van het reële; kunst verwijst over zichzelf heen door naar zijn onderwerp te verwijzen, zichzelf als het ware te doen vergeten. In de hier verdedigde opvatting daarentegen spreekt kunst aan door zichzelf te zijn, niet door door te verwijzen naar iets anders.

Uit het voorgaande kunnen we het volgende besluit trekken: er ontbreekt blijkbaar iets in de traditionele westerse manier om over betekenisvolheid te spreken: ze identificeert te gemakkelijk het betekenisvolle met het algemene (het universele van concepten, of het universele van de icoon). Dat schema van de ontdebbling blijft gelden, natuurlijk, maar het geldt maar tot op zekere hoogte, en het maakt te weinig onderscheid tussen betekenis begrepen als herkenbaarheid of universaliteit, en betekenis begrepen als datgene wat aanspreekt, wat zinvol is.

Het is echter niet meteen duidelijk hoe we dat verschijnsel van de fascinatie voor het reële, niet het dubbel, onder woorden kunnen brengen. Het is *prima facie* verleidelijk om bij de beeldspraak van het 'dubbel' te blijven en te suggereren dat, wanneer iets concreets ons fascineert, het is omdat het reële zijn dubbel 'geïncarneerd' heeft, dat er geen splitsing meer is tussen de twee. Incarneren van het 'dubbel' betekent precies het reële iets uitspreekbaars, universeels te geven. Bijvoorbeeld: ik blader in een tweedehandsboek in Parijs aan de stalletjes langs de Seine. Ik heb dit specifieke boek voor de eerste keer vast, maar het heeft toch onmiddellijk de vertrouwdheid van een boek voor mij; het feit dat het al wat beduimeld is geeft het ook een materiële charme die een nieuw, nooit geopend boek niet zou hebben. Maar ik kan de charme van dat concrete boek uitspreken: het heeft te maken met een wereld van associaties: rommelige boekhandels, auteurs, lezen bij een koffie in een café, flaneren in Parijs.

Maar het fenomeen waar we het nu specifiek over hebben is de aantrekking voor het tegendeel daarvan: de aantrekking voor het hyperindividuele, voor datgene wat zich lijkt te verzetten tegen een interpretatie in termen van universele betekenis. Datgene waar we niet zomaar van kunnen zeggen: 'het doet mij denken aan...'. En daarom moet de vraag naar het beschrijven van dit fenomeen misschien niet gesteld worden in termen van de verhouding tussen het reële en zijn dubbel.

#### 4. *Realis Praesentia*

Misschien zitten we bij die opsplitsing nog niet bij de meest fundamentele manier waarop wij de dingen ervaren. De opsplitsing gebeurt voortdurend, en ligt aan de basis van ons begrijpen van alomtegenwoordige verschijnselen als 'gelijkenis en

verschil'. Misschien is ze nog niet het meest fundamentele niveau van onze ervaring van het reële. Er lijkt nog iets voor die ontubbeling te komen. Er is blijkbaar zoiets als een zeggingskracht in de dingen, iets wat ons raakt en aanspreekt, nog voor er van een eventuele ontubbeling sprake is. De ontubbeling, als ze al gebeurt, is een tweede moment. Voordien is er dus iets anders dat ons al aanspreekt terwijl het individuele nog het *'in-divisum'*, het 'onverdeelde' is. We kunnen daarbij denken aan de eerste indruk die iemand soms maakt als 'het meteen klikt', als van bij het eerste moment de houding en gebaren van iemand treffen en ons voor die persoon innemen, ook al kennen we hem of haar nog niet. Maar die persoon 'heeft uitstraling'. Wat hij uitstraalt is nog niet duidelijk: de 'uitstraling' maakt hem misschien doorschijnend, maar niet doorzichtig. We voelen wel de aanwezigheid van een persoonlijkheid die frappeert, en die we later misschien beter zullen leren kennen. Het gaat om een belofte, een aankondiging, maar dan een die niets concreets belooft. Ze zegt alleen: 'hier ben ik'.

Hetzelfde kan gezegd worden over de ervaring van een kunstwerk dat ons treft: het 'heeft iets', het straalt iets uit, maar het is niet altijd duidelijk wat dat 'iets' is, en het is vaak verre van zeker dat we dat ooit zullen kunnen zeggen.

Om dat aspect van de ervaring van kunst uit te drukken, die belofte of aankondiging, die 'aanwezigheid', heeft George Steiner een term uit de katholieke theologie overgenomen: *'real presence'* (*realis praesentia*, werkelijke aanwezigheid), die klassiek gebruikt wordt om de aanwezigheid van Christus in de eucharistie uit te drukken.<sup>14</sup>

Nu gaat het Steiner, zoals al uit de ondertitel blijkt, om iets anders, namelijk een discussie over de vraag of er zoiets is als de essentie van een kunstwerk. Het beeld dat hij gebruikt kan echter op een vruchtbare wijze uitgewerkt worden voor het probleem dat ons hier bezighoudt. In de *realis praesentia* gaat het er namelijk niet om dat er 'achter' het brood nog iets anders zit, maar dat het brood zelf veranderd is. In de eucharistie is het brood niet 'het brood plus Christus', maar het brood *is* Christus door brood te zijn binnen een bepaald symbolisch kader (de herinnering aan het Laatste Avondmaal).<sup>15</sup> Het brood wordt dus door heel sterk te zijn wat het is, meer dan wat het oorspronkelijk (slechts) was. Als het brood geen brood was, kon het ook niet Christus worden.

In die zin is de sacramentele orde een uitzondering op het algemene schema van het reële en zijn dubbel dat we vanaf Plato tot op vandaag in de westerse cultuur aantreffen als dominant model. Er is 'aanwezigheid', maar die zit in de sacramentele orde niet verborgen achter het reële, dat dan alleen maar een kleedje zou zijn voor dat verborgen dubbel.

Op dezelfde manier heeft het kunstwerk ook 'werkelijke aanwezigheid', *realis praesentia*, niet als een tweede laag verborgen achter de eerste, maar in de eerste en

enige laag. Het kunstwerk lijkt inderdaad dit soort aanwezigheid te hebben - niet een aanwezigheid achter zijn materialiteit, maar de aanwezigheid van die materialiteit, die 'sprekend' is nog voor er sprake is van enige 'boodschap'. Stellen dat er in de kunst *'real presence'* is, eerder dan ontdubbeling, betekent anderzijds helemaal niet dat er geen associaties mogelijk zijn. Het betekent alleen dat die associaties niet primordiaal zijn. Er is iets dat meer fundamenteel is dan die associaties.<sup>16</sup>

Er is nog een ander aspect aan het oorspronkelijke opdoemen van de dingen dat de neiging heeft te verdwijnen eenmaal we de dingen gaan 'ontdubbelen'. En opnieuw is kunst een goed voorbeeld. We kunnen betekenisvolheid ervaren in het kunstwerk zonder dat die betekenis meteen met ons te maken heeft. Zoals er aanwezigheid en aankondiging is in het kunstwerk zonder de universele structuur van het dubbel - met andere woorden: zoals het voorwerp betekenisvol kan zijn voor ons zonder dat die betekenis zich zomaar laat vertalen in een 'boodschap' - zo is ook die aankondiging niet tot ons gericht. Het kunstwerk heeft een 'eigenstandigheid', een eigen wereld. Het kunstwerk trekt zich niets van ons aan, het is in zichzelf gekeerd. Het kijkt als het ware naar binnen. Het kijkt niet naar ons. Kitsch wel. Kitsch 'kijkt ons aan'.

Muziek is hier misschien het duidelijkste voorbeeld: muziek *is* haar eigen wereld. Niet toevallig is muziek de meest 'etherische' kunst, in die zin dat ze zich het makkelijkst losmaakt uit het voortdurende spel van associaties. Want zeggen dat kunst ervaren wordt als 'eigenstandig', 'niet naar ons kijkend', betekent onder meer (maar niet alleen) dat in het kunstwerk de voortdurende stroom van associaties wordt stilgelegd. Het kunstwerk is het kunstwerk: een voorwerp, een beeld, een opeenvolging van klanken. Niets anders. Niet dat er geen associaties kunnen zijn, maar die worden als het ware 'bevroren'? We weten wat er kan worden opgeroepen, maar dat gebeurt op dit moment niet. Dit verschijnsel vormt een belangrijk verschil tussen kunst en kitsch: in kitsch worden die associaties niet stilgelegd. In kitsch is het voorwerp nooit alleen maar het voorwerp zelf, maar blijft het verbonden met iets anders. Kitsch wil expliciet een bepaalde sfeer meegeven, eventueel die van bepaalde ideologieën. Men kan daarbij denken aan de heimatschilderkunst van fascistisch Duitsland, of aan de zoeterige nostalgie van Anton Pieck of van Norman Rockwell. Kitsch heeft dus wel een boodschap. Kitsch is zelfs babbelziek. Kunst daarentegen is 'sprekend' - precies omdat ze zwijgt.

Dit onderscheid tussen kitsch en kunst op basis van het stilleggen van het spel van de associaties kunnen we ook ervaren bij het bekijken van religieuze afbeeldingen. We worden niet gestoord door religieuze betekenissen en gevoeligheden die niet de onze zijn in werken als Rubens' *'Kruisafneming'*, Dürers *'Het feest van de Rozenkrans'* of El Greco's *'Pinksteren'*. We worden dat wel bij religieuze kitsch met dezelfde thematiek, precies omdat kitsch anders dan kunst zijn associaties wel

degelijk opdringt. Overigens kan het voorbeeld van religieuze kunst ook gebruikt worden ter illustratie van het feit dat de overgang tussen kunst en kitsch geleidelijk verloopt en geen strakke lijn vormt.

### 5. Beeld, identificatie, betekenis

Het onderscheid tussen kunst en kitsch illustreert de uiteenlopende wijzen waarop een beeld kan 'werken'. Een en ander kan ook licht werpen op de problematiek van authenticiteit en identificatie met bepaalde voorstellingen. De moderne visie op wat een authentieke identiteitsbeleving zou zijn staat in een spanningsverhouding met het besef dat identiteitsvorming gebeurt via een aantal voorstellingen.

Enerzijds bestaat er een ruim verspreid wantrouwen tegenover beelden van het 'zelf'. Dat wantrouwen geldt op de eerste plaats beelden die het individu van buitenaf worden aangereikt. De gedachte dat men zou leven en zichzelf begrijpen volgens een traditie, volgens een reeks door samenleving of godsdienst aangereikte 'voor-beelden', is in diskrediet geraakt en vervangen door het ideaal van de '*self-made man*', de mens die het oude van zich afschudt en, net zoals hij het doet met het geheel van zijn kennis en overtuigingen, zichzelf helemaal van bij het begin heropbouwt. Zichzelf begrijpen vanuit een reeks door de traditie aangereikte beelden wordt in deze context dan ook als een vorm van heteronomie en vervreemding beschouwd. Gewoonlijk associëren we die gedachte met de Verlichting, maar ze is reeds aanwezig in het werk van zeventiende-eeuwse denkers als Bacon, Descartes en Locke.<sup>17</sup> Het wantrouwen tegenover elk beeld van het 'zelf' heeft echter ook nog een andere grond dan de kwestie van heteronomie. Vanuit verschillende hoeken wordt geargumenteed dat elk beeld van het individuele of collectieve 'zelf' per definitie een drogbeeld is omdat het 'zelf' niet kan worden vastgelegd. We vinden deze laatste gedachte onder meer in de psychoanalyse en bij critici van het nationalisme<sup>18</sup>.

Anderzijds is er een wijdverspreide erkenning van de rol die beelden spelen in het zelfverstaan van de mens, en van de alomtegenwoordigheid en onvermijdelijkheid van het beeld. Hier speelt opnieuw de invloed mee van de psychoanalyse, maar ook de aandacht van theoretici van het postmodernisme voor de rol van verhalen. Dat besef van onvermijdelijkheid belet overigens niet dat het gebruik van beelden vaak (zij het, met name in discussies rond het postmodernisme, niet altijd) negatief geconnoteerd blijft: het domein van de beelden blijft het domein van het 'louter imaginaire', en wordt als zodanig geacht hetzij *ipso facto*, hetzij potentieel een obstakel te zijn voor elke authentieke verhouding tot zichzelf en tot de wereld, en dus opnieuw een minstens potentiële bron van vervreemding te vormen. In de terminologie van het 'dubbel' uitgedrukt: het zelf krijgt een dubbel, wat enerzijds een nood-

zaak lijkt, maar wat anderzijds leidt tot de 'oraculaire illusie', de vervanging van het reële door het dubbel en omgekeerd.

Aansluitend bij wat eerder over het verschil tussen kunst en kitsch is gezegd, zou ik hier de suggestie willen doen dat er alvast bepaalde geïnstitutionaliseerde vormen van beeldgebruik bestaan die erop gericht zijn een vorm van identificatie teweeg te brengen die niet in de wederzijdse vervanging van het reële en het dubbele omslaat.

Dergelijk beeldgebruik willen we onderscheiden van een *andere*, die we eerst zullen beschrijven. Bij de consumptie van *soaps* en stationromannetjes is het de bedoeling dat er een directe, zo volledig mogelijke identificatie optreedt. We lezen ze (bekijken ze) precies om een ogenblik helemaal op te gaan in bepaalde personages, om in de huid te kruipen van James Bond en ons een ogenblik *in her Majesty's secret service* te voelen, of in die van verpleegster Elly en na veel ellende bij dokter Bob toch het ware geluk te vinden. De *waarde* die dergelijke lectuur voor ons heeft ligt in die beweging van 'opgaan in'. Dit soort identificatie is vergelijkbaar met wat kinderen doen wanneer ze krijgertje of riddertje spelen. De *zin* van dergelijke kinderspelen, het plezier van het spel ligt er eveneens in dat de kinderen kunnen opgaan in hun rol.

Identificerend beeldgebruik gebeurt ook op een andere manier, veel minder spontaan dan de vorige. Hij vereist een bepaalde opvoeding, een culturele context die specificeert wat de gepaste wijze is om met de beelden in kwestie om te gaan. Voorbeelden van deze vorm van identificatie met beelden zijn de (gelukte) omgang met rituelen, mythen, maar ook met de tragedie en meer in het algemeen met 'ernstig' drama en 'ernstige' literatuur ('ernstig' betekent hier alleen: alle literatuur die niet aan onze eerder vermelde omschrijving van kitsch voldoet, we sluiten hier niet de ironie of de humor uit). Er wordt iets ten tonele gevoerd, een verhaal wordt verteld. De toeschouwer (luisteraar, lezer) kan zich *tot op een bepaalde hoogte* identificeren met het beeld dat hem wordt getoond. Aristoteles had het in de *Poetica* al over het belang van 'medelijden en angst', dus van empathie. Die beweging van identificatie gebeurt als vanzelf. Het is essentieel voor ritueel, drama en literatuur dat ze de uitbeelding zijn van situaties die de mens en zijn bestaansconditie betreffen. Situaties die, hoewel concreet, toch een bepaald minimum aan herkenbaarheid bezitten, zodat er iets wordt getoond waarvan we kunnen zeggen: 'zo is het'. Maar het is even essentieel dat *die beweging van identificatie ook wordt geblokkeerd*. De herkenning en empathie mogen geen volledige identificatie worden. Er moet een duidelijk onderscheid behouden blijven tussen de toeschouwer (lezer) en wat het verhaal toont. Die scheiding kan onder meer worden geaccentueerd door de gestileerde vorm en door de context van het verhaal, wat vooral bij rituelen en bij de Griekse tragedie duidelijk is. Dit verbod tot identificatie gebeurt op een wijze die nauw verwant is

aan de wijze waarop het kunstwerk zich aan ons voordoet. Er wordt ons niet verboden - er wordt gewoon helemaal niet tot ons gesproken. Zoals het kunstwerk zijn de rite, het theater en 'ernstige' literatuur vooral naar binnen gericht, 'kijken ze ons niet aan'. En precies dat ontwapent ons, dat schort de beweging van identificatie en toe-eigening op. Lacan heeft het in dit verband over "*un beau-n'y-touchez-pas*".<sup>19</sup> Zo blijven ritueel, drama en literatuur er ons aan herinneren dat ze zijn wat ze zijn, namelijk zichzelf: een verhaal, een beeld. In Sophocles' *Koning Oedipus* wordt niets anders gedaan dan koning Oedipus ten tonele voeren. Wie er iets meer in wil zien doet dat voor eigen rekening. Dit impliceert ook dat ritueel, ernstig drama en ernstige literatuur ons geen uitgewerkte interpretatie willen opdringen. Zoals beeldende kunst en muziek zijn ze op de eerste plaats een aanwezigheid zonder boodschap. Wat uiteraard niet betekent dat de schrijver geen interpretatie in het achterhoofd kan hebben gehad bij het schrijven. Maar het betekent wel dat de tekst alleen dan intrinsieke waarde heeft als hij ook zonder die verwijzingen indruk zou maken. Als sociale satiren als Aristophanes' *Lysistrata*, de Reynaert-verhalen of de stukken van Brecht ons blijven aanspreken, dan is dat niet omdat ze 'preken', maar omdat ze een kracht hebben op zich, zonder naar iets buiten zichzelf te verwijzen. Omdat ze '*real presence*' hebben.

Uit het voorgaande moge blijken dat de waarde of zin die rituelen, ernstig drama en ernstige literatuur voor ons hebben van een andere aard moet zijn dan de zin van ontspanningsliteratuur.<sup>20</sup>

Ludwig Wittgenstein heeft in zijn notities bij Frazers *The Golden Bough* een aantal uitermate boeiende gedachten neergeschreven over dit thema.<sup>21</sup> De zin van rituelen, mythen en dergelijke ligt volgens hem in het tonen zelf (binnen een specifieke context, kunnen we daaraan toevoegen) en in de herkenning die daarmee gepaard gaat. Rituelen hebben voor hem geen extern doel zoals het geven van een verklaring voor een fenomeen.

Ik geloof dat de hele opzet zelf van een verklaring al een mislukking is omdat men alleen op de juiste manier moet bij elkaar brengen wat men *weet* en niets toevoegen, en de voldoening die men probeert te krijgen door de verklaring komt vanzelf. En hier is het absoluut niet de verklaring die voldoening geeft. Wanneer Frazer ons de geschiedenis van de koning van het Woud te Nemi begint te vertellen, doet hij dat op een toon die aangeeft dat er zich hier iets merkwaardigs en angstaanjagends voordoet. Maar op de vraag: 'waarom gebeurt dit?' heeft men al juist geantwoord wanneer men zegt: 'omdat het angstaanjagend is'; dat wil zeggen, datgene wat ons, in die daad, verschijnt als angstaanjagend, groots, sinister, tragisch enzovoort, als allesbehalve triviaal en onbeduidend, *dat* is het wat die

daad heeft doen ontstaan. Men kan hier alleen *beschrijven* en zeggen: zo is het menselijk bestaan.<sup>22</sup>

De zin van rituelen, en bij uitbreiding van 'ernstig' drama en 'ernstige' literatuur ligt er volgens deze interpretatie dus in dat er iets als '*real presence*' - als 'allesbehalve triviaal en onbeduidend' - getoond wordt. En vermoedelijk ligt de zin van de identificatie met ons eigen bestaan op de boven geschetste manier (die ervoor zorgt dat het 'dubbel' tegelijkertijd zijn anders-zijn benadrukt en er dus geen verwisseling van beide kan ontstaan) hierin dat we op die manier ook ons eigen leven als een '*real presence*' kunnen beschouwen. Met een zekere afstandelijkheid, maar vooral met de waardigheid "allesbehalve triviaal en onbeduidend" van het reële. De zinvolheid van ons leven, of minstens een belangrijk aspect ervan, zou daarom wel eens veel minder met het aangename en met gegarandeerde wensvervulling - maakbaarheid - kunnen te maken hebben dan in de *common sense*-theorie van het verlangen wordt aangenomen, en meer met het zien dat ook ons eigen leven de glans van het reële, van een 'werkelijke aanwezigheid' heeft.

## Noten

\* Dit artikel is een gewijzigde versie van de tekst van een lezing, gehouden op 10 december 1997 te Brussel voor de Sint-Lucas Stichting.

<sup>1</sup> Herodotus, *Historiën*, boek I.

<sup>2</sup> A. Burms, H. De Dijn, *De rationaliteit en haar grenzen. Kritiek en deconstructie*, Leuven, Universitaire Pers Leuven - Assen, Maastricht, Van Gorcum, 1986, 27-33.

<sup>3</sup> Zie ook S. Zizek, *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*, Amsterdam, Meppel, Boom, 1996, 114-118.

<sup>4</sup> Dit thema staat centraal in het werk van Clément Rosset. Zie onder meer *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, (nouvelle édition revue et augmentée) Parijs, Gallimard, 1984, en *L'objet singulier*, (nouvelle édition augmentée) Parijs, Minuit, 1979.

<sup>5</sup> J.-L. Chrétien, *L'inoubliable et l'inespéré*, Parijs, Desclée de Brouwer, 1991, 131v.; C. Rosset, *Le réel et son double*, 25.

<sup>6</sup> Herodotus, *Historiën*, I, 90; J.-L. Chrétien, l.c.

<sup>7</sup> C. Rosset, o.c., 45.

<sup>8</sup> Akte V, scène V Cf. C. Rosset, o.c., 51.

<sup>9</sup> Cf. J. Derrida, 'La pharmacie de Platon', in: *La dissémination*, Parijs, Seuil, 1972, 69-198.

<sup>10</sup> M. Kundera, *Het leven is elders*, Bussum, Agathon, 1980.

<sup>11</sup> Cf. A. Burms - H. De Dijn, die het in dit verband over de 'transcendentie' van het reële ten

opzichte van het verlangen hebben. Zie ook H. De Dijn, *Hoe overleven we de vrijheid?* Kapellen, Pelckmans, 1993, 41-43.

<sup>12</sup> R. Barthes, *De lichtende kamer. Aantekeningen over de fotografie*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1988.

<sup>13</sup> G. Vasari, *De levens van de kunstenaars*, Amsterdam, Contact, 1990-92 (2 vol.).

<sup>14</sup> G. Steiner, *Real Presences. Is there Anything in What we Say?* London-Boston, Faber and Faber, 1989.

<sup>15</sup> In de terminologie van de transsubstantiatieleer: de substantie (het wezen, de essentie) van het brood verandert. Wat brood was, wordt Christus.

<sup>16</sup> Hieruit volgt trouwens ook dat er problemen zijn met de idee zelf van 'conceptuele kunst' waar het accent quasi geheel op de associaties ligt.

<sup>17</sup> Interessante lectuur over dit thema van de afbraak en heropbouw van het 'zelf' biedt Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989. Zie vooral pp. 159-176.

<sup>18</sup> Zo is de gedachte dat noch individuen noch collectiviteiten ooit volledig kunnen samenvallen met enig beeld een rode lijn doorheen R. Detrez, J. Blommaert (red.), *Nationalisme. Kritische opstellen*, Berchem, Epo, 1994.

<sup>19</sup> Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. (Texte établi par Jacques-Alain Miller), Parijs, Seuil, 1986, p. 280.

<sup>20</sup> Ik beschrijf hier vanzelfsprekend een ideaaltype, zoals ook het eerder gemaakte onderscheid tussen kunst en kitsch twee ideaaltypes naast elkaar zette. Een voorbeeld van de vermenging van beide hier besproken vormen van beeldgebruik is de wereld van het Elisabethaans drama. Bij opvoeringen van het werk van Shakespeare en zijn tijdgenoten kon het publiek bepaald rumoerig en emotioneel reageren, op een manier die ons nu ongepast zou lijken.

<sup>21</sup> L. Wittgenstein, *Remarks on Frazer's Golden Bough / Bemerkungen über Frazers Golden Bough*, Retford, Brynmill, 1979.

<sup>22</sup> L. Wittgenstein, o.c., pp. 2-3.