

DE TRANSCENDENTIE VAN EEN OGENBLIK

Donald Loose

Tussen het rijk van de zichtbaarheid en de onzichtbaarheid lag er voor de Grieken oorspronkelijk een wereld van verschil. Zeus en Hades houden zich aan de scheiding, tot Hades het onzalige idee krijgt zijn gelijkwaardigheid met zijn broer te willen bewijzen. Hij eist het recht op om zich ook eens aan een vrouw te vergrijpen en haar zelfs mee te voeren naar zijn rijk als Persephone, zijn gemalin. Het trof een willekeurig iemand, die gewoon 'Korè', dat wil zeggen 'meisje' heette. Maar 'korè' betekent ook oogpupil. Zij is de kern van alle zien en de donkere spiegel voor elk ander, die daarin zichzelf ziet zien. Toen Korè werd geschaakt stond ze volgens de overlevering net op het punt een bloem te plukken, een narcis, het embleem van de jongen die zichzelf verloor in het kijken naar zichzelf. Korè en Narcissus zijn figuren van de overschrijding naar of vanuit de overkant. Ze gaan 'through the looking glass'. Korè wordt geschaakt door het alziend oog van de dood, dat onzichtbaar bleef tot op het moment dat ze het zelf weerspiegelt. Narcissus is de prooi van een illusie, van de schijn en de weerkaatsing. Zo verging het ook de nimf Echo, die vruchteloos op hem verliefd was. Die figuren van de reflectie en de rusteloze strijd tussen innerlijk en uiterlijk herinneren er ons aan dat een ongedeeld zelf altijd al verloren is¹.

Ik wil laten zien hoe drie verschillende verhoudingen tot het beeld drie historisch-cultureel aanwijsbare ideaaltypen van identiteit en gemeenschap constitueren. Ik noem ze icoon, teken en index². Dat zijn niet drie soorten objecten, maar drie vormen van intentionaliteit op de grens van het zichtbare en het onzichtbare. Husserl heeft met 'intentionaliteit' laten zien hoe het bewustzijn steeds als het bewustzijn van iets anders dan zichzelf tot stand komt. De dingen doen zich van het ene ogenblik op het andere aan ons voor als fascinerend, onuitstaanbaar of banaal, en storten ons in een wereld van fascinatie, gruwel of banaliteit. De genoemde ideaaltypen zijn in de westerse cultuur stellig met wisselende prioriteit aanwezig, maar ik wil daar geen historische logica of noodzakelijke denkweg aan verbinden. Bovendien lijkt geen van die typologieën geheel in zichzelf besloten of definieerbaar zonder zich tegenover de andere te profileren. In wat volgt wil ik nagaan hoe die problematiek ook onze cultuur beheersen blijft. Ik beoog daarmee niet de actuele beeld- of informatiecultuur op uitputtende wijze te typeren of te waarderen. Mijn hypothese is overigens wel dat deze wisselende distributie van zichtbaarheid en onzichtbaarheid ook enig inzicht biedt in ons actuele zelfbegrip en in de wijze waarop we altijd op 'ogenblikkelijke wijze' zijn verwickeld in een bepaald type gemeenschap.

De icoon van de nostalgie

Volgens J.L. Marion is de fundamentele omkering die de joods-christelijke cultuur in de wereld van de Griekse zichtbaarheid teweegbrengt, gelegen in het breken van de idolen. Iconen zijn niet zozeer andere voorwerpen dan idolen, maar ze horen thuis in een andere wereld van het verschijnen van de zichtbaarheid. Ze maken het zichtbare op een andere wijze zichtbaar. Het Griekse idool is er om gezien te worden. Het vervult met zijn zichtbaarheid de hele intentie van de blik. Juist de verzadiging van de blik maakt het geziene tot idool. De blik, die dit ene idool vasthoudt en er het liefst niets ongeziens in achterlaat, maakt een object tot idool.

Merleau-Ponty heeft in *Le visible et l'invisible*³ duidelijk gemaakt dat er altijd een wisselwerking in het geding is tussen zien en het geziene, en tussen 'zien' en 'het zien van ons zien'. In het idool wordt de idolatrische blik weerkaatst, maar niet begrepen. De idolatrie wordt niet waargenomen, net zoals Narcissus niet weet wat hij ziet wanneer hij zichzelf ziet en dit beeld hem wel degelijk in de ban houdt (*Metamorfosen*, III, 430). Het idool fixeert. De blik doorboort of overschrijdt het zichtbare niet meer. Het geziene verwijst niet meer, het is niet langer teken van iets anders. Daarom is deze weerkaatsing van het zichtbare voor de Griek een wijze van zichzelf zien, een reflectie en een opgave tot zelfkennis. Het zichtbare is slechts de spiegel van het eigen zien. De mens is de maat van alle dingen. Het zichtbare geeft aan wie kijkt terug wat hij zelf heeft geïnvesteerd, en niet meer dan dat. Die spiegel-functie wordt niet beseft. In het idool is het zichtbare een onzichtbare spiegel. De kunstenaar toont in een kouros slechts zijn beeld van de god, en daarom kunnen wij in het museum die blik van de kunstenaar in het geziene weer ontdekken. Alles voltrekt zich in de intentionele blik. Marion beschouwt de filosofische concepten van het Griekse denken als geheel van dezelfde aard. Het zijn de afspiegelingen van onze eigen bespiegelingen.

De icoon is hiervan de tegenbeweging. Ze wil geenszins een effect van onze blik zijn, maar lokt juist een andere blik uit. Ze dwingt tot een andere wijze van zien. Volgens Marion wordt in de icoon bij uitstek 'het onzichtbare als zodanig present gesteld of zichtbaar gemaakt'⁴. Ze probeert ons zien. Ze is niets anders dan "een beeld van de onzichtbare God" (*Brief aan de Kolossenzen*, I, 15). In plaats van idool van de zichtbaarheid is ze icoon van het opvorderende onzichtbare. Daarom is het oog van de orthodoxe icoon deze amandelvormige zwarte holte, die niets weerkaatst en niets laat zien, maar die me opvoert van gene zijde van het zichtbare. Daarom moet de Griekse geest afhaken bij Paulus' rede op de Areopaag (*Hand.* 17, 16-31)⁵. Naast de vele godenbeelden, en zelfs naast dat beeld van de onbekende god, verkondigt Paulus immers de icoon van de onzichtbare (verrezen) en onverbeeldbare God. Die omkering is cruciaal. In de kruisstelling van zichtbaarheid en zien introduceert ze, tegengesteld aan de menselijke intentie die vervuld wil worden door te zien, vanuit de andere pool de onzichtbaarheid voorbij het lege graf

en het achtergelaten kruis.

Het is de icoon die mij bekijkt. Eerder dan onzichtbare spiegel van onze eigen bespiegelingen, is de icoon de zichtbare spiegel van het onzichtbare. De icoon komt meteen en onbemiddeld van de overkant. De echte icoon is daarom *a-cheiro-poiesis* (niet door mensenhand gemaakt). Ze is de afdruk van een ogenblik, waar niets op voorbereidde, waar niemand de hand in heeft, zoals wordt beweerd van Christus' gelaat op Veronica's doek en van de lijkwade van Turijn. Wij worden ook zelf zo een spiegel, we ondergaan. We dienen als optische spiegel (*nos specularantes*) voor de glorie van God (*Tweede Brief aan de Kor*, 3,18). In het beeldverbod van het jodendom komt de afwijzing van de mimesis exemplarisch tot uiting en dat wordt in de orthodox-oosterse traditie gekoesterd. Toch is het een beeldintentionaliteit waarvan geen enkel cultuur ontkomt⁶.

In de negende eeuw ontbrandde reeds het onontkoombare twistpunt tussen iconofielen (voorstanders van de verbeeldbaarheid) en iconoclasten (tegenstanders van het beeld). Deze laatsten kunnen slechts één punt erkennen waar de transcendentie in de zichtbaarheid doorbreekt: de incarnatie van Christus en de unieke presentie van de verrezene in brood en wijn. Ze verwijten de iconenvereerders dat ze elk icoon voor *homo-ousios* (wezensgelijke substantie) houden van het vereerde. De iconofielen repliceren dat ze geenszins een Godgelijke substantie vereren in de icoon. Ze leren juist geen gelijkenis van onvergelykbare substanties. Ze vereren in het geheel geen substantie van de icoon, maar enkel en alleen de *hypo-stasis* van het geïconiseerde: ze vereren de erachter staande persoon (het Latijn vertaalt hypostasis met persona), die onzichtbaar is. Die hypostase wordt door de welomschreven ruimte en het oppervlak van de substantie (*hypokeimenon*) slechts gedragen. De houten plank en de louter liturgisch bepaalde kleuren, die gecodeerd zijn en niets afbeelden, roepen de ge-ïconiseerde alleen maar op in zijn afwezigheid. De icoon is geen mimesis en geen transsubstantiatie van de dingen van de wereld. Dat gebeurt alleen met brood en wijn in Christus. De icoon moet slechts in de substantie van het beeld (het houten plankje, de verf, het formaat, de vaste verhoudingen in het verbeelde) de intentie van onze blik naar het onzichtbare trekken, door ons het beeld te tonen van een tegemoetkomende en doorborende blik.

Iconiciteit is transcendentie in de incarnatie. Ze cultiveert een zekere nostalgie naar de onbereikbare overkant, een hang naar de terugkeer (de *nostos*) of het terugwinnen van het verlorene. Men gaat dan steeds meer afstand nemen van de wereld, in het besef van een voorgoed verloren ware werkelijkheid. Of men wil juist in een steeds verder doorgedreven incarnatie van het afwezige in het aanwezige het gemis hier en nu overwinnen. Die twee verschillende antwoorden resulteerden uiteindelijk in het grote religieuze schisma tussen oost en west. Misschien zijn beide antwoorden later weer in elkaar verward geraakt in de moderne melancholie van het teken, waar ik straks op terugkom.

Ook onze informatiecultuur blijft wellicht nog getekend door dat opvorderende karakter van het onzichtbare. We hebben nog steeds besef van het onzichtbare in het netwerk, dat achter de zichtbaarheid regeert. Besef dat er een mysterie is, dat niet getoond kan worden, gaat in de *Tractatus* van Wittgenstein juist samen met de universele afbeelding van alle werkelijkheid in de logische structuur die voor taal en werkelijkheid dezelfde is. Als alle werkelijkheid een vertaald en verbeeld bestand is (herleidbaar tot 110), dan is dat geheel van zin en betekenis verstoken en ligt het antwoord op die vraag altijd erbuiten: "De zin van de wereld moet buiten haar liggen. In de wereld is alles als het is en gebeurt alles zoals het gebeurt" (stelling 6.41). Dit onverbeeldbare en onuitsprekelijke toont zich: "Es zeigt sich" (stelling 6.522). Als icoon verbeeldt de informatie niet. Ze roept op tot iets buiten zichzelf. Zo is de iconiteit van al het verbeeldbare gelegen in het besef dat de bestanden niet alleen teruggeven wat er werd ingestopt, maar ons soms voor raadsels stellen, die we niet meer herkennen of zelf niet meer kunnen verbeelden. Toch hebben die op zichzelf geen zin. De opgave om zelf te begrijpen en te oordelen blijft onverlet.

Iconiteit voert ook een eigen politieke ideologie en machtsfiguur met zich mee. De klassieke icoon beweert ons te confronteren met de god van aangezicht tot aangezicht, wat ze met de bijbel tegelijk onmogelijk acht. Daarom was er van meet af aan een goed bewaakte politieke heils-distributie en heils-economie mee gemeoid, die de goederen van dood en leven oordeelkundig en beheersbaar verdeelt en taxeert volgens een al even ingewikkelde bemiddeling als de sacrale en sacramentele goederen die ze aanbiedt. De hedendaagse cultuur van universele toegankelijkheid van informatie blijft aan de geheimen van die heilseconomie verwant. Haar universele zichtbaarheid is stellig een efficiënt weerwoord aan de geheimen van de oude ondemocratische macht. Maar de universele toegankelijkheid en democratisering van de macht leidt er nog steeds toe dat de macht onzichtbaar blijft achter en juist in de schermen van de toegankelijkheid. Juist de alomtegenwoordigheid van de informatie maakt de feitelijke beslissende beïnvloeding onaanwijsbaar. Ze raakt verstrooid in het voor iedereen toegankelijke netwerk. Het is ermee gesteld zoals met de politieke representatie van de volkswil, het theater van de vertegenwoordiging, dat namelijk ook het laboratorium is waar de wil eerst tot volkswil wordt. Waar de stemmen worden geteld en gehoord, komen ze ook eigenlijk pas tot stand. Het is daar dat we onze politieke overtuiging pas als representatief en effectief verwerven. Wie of wat hier uiteindelijk de hand heeft in oorzaak en gevolg is niet te achterhalen. Het grote netwerk is 'acheiropoiesis'. Het is een soort beursmechanisme dat over de vele actoren heen (*nos speculantes*) met een onzichtbare hand de waarde bepaalt. Dit is niet alleen niet beheersbaar, maar ook niemands bezit. Die open markt van alle weten en welzijn kan uiteindelijk ook tot de marketing van alle inzichten en waarden leiden. Wie of wat van alles de waarde bepaalt zijn wijzelf, dus tegelijk niemand. Maar we weten dat we zo tegelijk vrij spel geven aan de mo-

nopolies van de macht, die de informatiesnelwegen beheren.

Volgens Mondzain is die icooncultuur nostalgisch. Voor de nostalgie is er altijd nog iets te ontdekken wat nog niet verwerkelijk is. Elke terugkeer naar een verloren paradijs kan evenwel slechts uitlopen op de ontgoocheling 'dat het dat maar was' en op een nieuwe reis naar het einddoel⁷. De idee van een onbereikbaar einddoel en verloren oorsprong vallen samen. Juist daarom past bij die nostalgische intentionaliteit een goedbeheerde distributie van het heil. Ook de redding door het elektronisch paradijs is principieel voor iedereen mogelijk. Het uitzicht op het universele vaderland van de liberale kennismarkt is voor alle bannelingen nog steeds in zicht. Het vertoog van de iconiciteit is een heilsvertoog, dat zijn vervulling (en ontgoocheling) altijd nog in petto heeft. De iconiciteit is daarom ook een politiek geladen concentraat van de gemeenschapsvorming, die ooit de wereld moet omspannen. Die cultuur vraagt offers en impliceert de eenzaamheid van zowel de makelaar van het universele heil, dat maar niet wil en mag lukken, als van de klanten, die uiteindelijk alleen in het vooralsnog onzichtbare zijn geïnteresseerd. Iconen dreigen altijd te verworden tot de gedroomde speeltjes van de grootinquisiteurs, die de universele nood aan het reddende antwoord maar al te goed kennen.

In het teken van de melancholie

Terwijl de icoon de onzichtbaarheid als zodanig wil laten zien, is het teken de onthulling van 'de onzichtbaarheid van het zichtbare zelf'. Het teken wil laten zien hoezeer de onzichtbaarheid van het zichtbare zelf altijd onzichtbaar blijft⁸. De wereld van het teken is een metaverhaal, een ideologiekritiek. Dat is een cultuur van wantrouwen omtrent het zelfgemaakte listige prometheïsche wereldbeeld. Het teken wil de eigen blinde vlek van alle zichtbaarheid onthullen. Uiteindelijk gaan zowel het binnen, het subject, als het buiten, het object, in de leegte tussenin ten onder.

De wereld van de nostalgie en het geloof in de terugkeer van het afwezige gaan ten onder in het besef dat het gere-presenteerde, voorgestelde wereldbeeld juist het definitieve verlies van de wereld is. Wat als het listig gecreëerde beeld van de wereld verschijnt, is de wereld niet. Het westerse beeld wordt daarom ook in zijn profane vorm als teken steeds formeler en abstracter. De cultus van de moderniteit is iconoclastisch. Calvijn, Pascal, Kant en Hegel vernietigen het beeld ter wille van de verinnerlijking⁹. Schoenberg verwerpt mede om die reden ook het vertrouwde acoustische beeld. Men realiseert zich dat de onzichtbare en afwezige keerzijde van het beeld van meet af aan en onontkoombaar ten prooi gevallen is aan idolatrie. De cultuur van de universele tekenleer is daarvan de kritische bewustwording. De moderniteit is de idolenkritiek van haar eigen maakwerk.

Als idolatrie worden twee dingen aangeklaagd: onechte goden vereren en op een verkeerde wijze de ware god vereren¹⁰. Het gaat in beide gevallen om een vorm van verabsoluteren van iets relatiefs. Iets in het aanwezige wordt dan voor het aan-

wezige zelf genomen. Er wordt een beeld aanbeden of een voorstelling van de ware god wordt voor god zelf gehouden. Voor de moderne tijd zijn alle goden voorgestelde idolen. Het onderscheid tussen figurativiteit of abstractie is hier niet meer essentieel. De grote abstracte schilders zoals Kandinsky en Malevitj waren, als abstracten, tegelijk nog dienaren van het onzichtbare en iconoclasten omdat ze elk beeld als een idool zagen. De sacraliteit, die uiteindelijk de geheel geïncarneerde materie, de transsubstantiatie van de wereld, de grenzeloze interactie van de sferen, of 'a global village' is geworden, ontsnapt niet aan dat protest.

Augustinus heeft in *de Trinitate* XV,IX,16 al gewezen op het grote raadsel van de mensheid dat erin bestaat dat we niet zien dat we iets niet kunnen onderkennen, dat we namelijk meestal slechts onszelf zien zien. Er is vanuit het perspectief van de iconiciteit iets iconoclastisch in het teken. De vraag naar de verhouding tussen voorbeeld en afbeelding, norm of prototype en copie kan altijd uitlopen op kritiek, op de aanklacht van de valselyk beleden gelijkenis. Die gecultiveerde argwaan kan naar binnen slaan. De verloren wereldorde dompelt ons dan in melancholie. Dat leidt tot een nieuwe intentionaliteit en een andere gemeenschappelijkheid.

Het 'ogenblik' van het teken is dat moment waarop het beeld herkend wordt in zijn ideologische gestalte als een product van eigen makelij. Kant noemt het de noodzaak van de transcendentale schijn. Plato's allegorie van de grot markeert al zo'n ogenblik. In zekere zin is hier het besef van de definitieve onbereikbaarheid van elk origineel al ingezet en is de nostalgie al omgeslagen in melancholie. Het beeld is immers altijd sensibel, terwijl het origineel dat nooit heet te zijn. Van deze altijd wordende wereld, die een oorzaak heeft die zelf eeuwig is, kan elke verklaring die we zelf verzinnen alleen maar verwant blijven aan hetgeen waarvan we een verklaring beogen. De negatieve theologie en het iconoclasm van het teken breken door. Zelfs formele schema's en begrippelijkheid zijn vergissingen. Elke analogie die in het besef van haar gedeeltelijke gelijkenis en gedeeltelijk verschil wordt ingezet, ontkomt niet aan de eis om gelijkenis en verschil uiteen te leggen en wordt juist daardoor tot idolate eenzijdigheid gedwongen. De wereld die analoog en metaforisch was, wordt tot een tropologie, waarvan de letterlijke tekst voorgoed gewist is. Hij vervalt tot vele vormen van eenduidige vertogen die in zichzelf besloten zijn, maar waarin de wereld als zodanig nooit meer kan ter sprake komen. Voortaan kan er alleen nog van een analogie van proporties sprake zijn in verder totaal van elkaar gescheiden werelden; de wereld van het eeuwige en de radicaal daarvan gescheiden spiegeling, die op haar beurt in even zovele fragmenten uiteenvalt. Plato heeft de impasse gezien: als het beeld van Cratylus geheel zijn copie zou zijn, van buiten en van binnen, dan zouden er twee van zijn, en dit klonen zou alleen maar tot de idolatrie van ons eigen maakwerk leiden¹¹. Een Michelangelo moet tot zijn Mozes wel uitroepen 'spreek dan toch'. Een fabel van La Fontaine wijst in de zeventiende eeuw op die meest gevaarlijke verleiding voor de mensen. Hoe dikwijls is de beeldhouwer van een Jupiter niet als eerste van schrik bevangen voor het door hemzelf

gemaakte beeld? Maar zijn besluit is toch vooral dat die ideologische trek van de verbeelding hoogst verleidelijk is¹².

Volgens Hegel moest de westerse beeldcultuur door de grotere bewustwording van zichzelf op een steeds grotere vergeestelijking en verinnerlijking uitlopen en is de kunst op die manier uiteindelijk ten einde gekomen. Wat rest aan mogelijkheden zou herhaling kunnen zijn. De negentiende en de twintigste eeuw hebben daarvan meerdere pogingen laten zien in allerlei neo-stijlen en in het binnenhalen uit andere culturen van de eerdere fasen die de westerse cultuur al lang achter zich had gelaten (het primitieve, symbolische, sacrale). Of is de kunst tot werkelijkheid geworden omdat het absolute nu eenmaal overal aanwezig is, zoals in het stilleven van de alledaagse burgerlijkheid? De zeventiende eeuwse cultus van de burgerlijke rituelen van het welzijn (Vermeer) zijn sedertdien verbreed tot de verheerlijking van een welvende wereld in de publiciteit en de reclame.

Voor de iconiciteit is de idolatrie gelegen in een substitutie of een verplaatsing. Ze is een re-presentatie van dat ene dat eigenlijk onverbeeldbaar en onaankwispbaar blijven moet. De eigen intentionaliteit van de icoon is hier de redding, omdat ze onttrekt aan die verbeelding door een opvoering van buiten. De idolatrie van het teken is hiervan het omgekeerde. De intentionaliteit van de symbolische representatie ziet de idolatrie juist niet in de re-presentatie, maar in de fixatie ervan in iets absoluuts. In de wereld van het universele teken is elke verabsolutering en loskoppeling van iets buiten de universele code idolaat, omdat het voorgestelde karakter er dan van miskend wordt. Daarom redt de tekenleer zich niet uit de idolatrie door een opvoering vanuit een losgekoppeld absolute buiten, maar door de eindeloze reflectie op zichzelf en zijn eigen onderneming. Het heilige van de icoon is idolatrie voor het teken. Wat idolatrie is voor de icoon, dat is zelfkennis voor het teken. Die verdubbeling van 'zien' en 'zien van zien' doet de twijfel ontstaan over alle zichtbaarheid en een mogelijke kwade genius achter de schermen. Alleen zo was er een geschiedenis van het beeld denkbaar en is de icoon losgekomen van haar unieke verstarring en haar gecodeerde quasi liturgische herhaalbaarheid.

Idolatrie slaat nu niet meer op de representatie van valse goden of op de onterechte verbeelding van de ware God. Bij gebrek aan een absoluut origineel is er in die zin niet langer een oordeel over ware verbeelding te vellen. Idolatrie is nu veeleer de vergoddelijking van eender welk menselijk maakwerk. Ze is niet de verplaatsing van het onzichtbare in het zichtbare, maar van het zichtbare in de sfeer van het absolute. Francis Bacon noemde al vier varianten van die moderne idolatrie van onze eigen geest. 'The idols of the tribe' die gebonden zijn aan de grenzen van ons waarnemingsvermogen, 'the idols of the cave' die teruggaan op persoonlijke beperkingen en vooroordelen, 'the idols of the marketplace' gebonden aan de toevallige paradigma's en de kreten van de dag, het jargon dat aanslaat, de vertaalslag van de eeuw, en 'the idols of the theater', onze voorstellingen, modellen en tabellen, de schema's waarin de dingen gegoten worden. Zoals de kritiek van de Verlichting

niet alleen gericht was op de valse goden, maar ook op de illusies van het eigen denken, zo is de kritiek van Bacon al bij uitstek gericht op de eigen geest en zijn illusies. De idolen staan niet langer tegenover de ware God, maar tegenover het eigen ware weten. De kritiek op haar eigen idolatrie wordt een geliefkoosd thema van de filosofie. Filosofie wordt therapie voor de ziekte die ze zelf heeft verspreid.

Maar zo'n tegenstelling is wellicht nog te eenvoudig. De crisis van het valse weten genereert niet vanzelf het ware weten, net zomin als de negatie van de godsontkenning het bestaan van de ware god oplevert. Wetenschap en mythe staan niet meer tegenover elkaar zoals waarheid en illusie, maar veeleer als een open mentaliteit en zelfkritiek tegenover een gesloten en ideologisch wereldbeeld. Die bewegingen blijven tegenover elkaar staan. Dit is de onophefbare 'strijd der goden' van Max Weber. Hij toont de blijvende nood aan fascinatie in een onttoverde wereld. We zijn niet langer op zoek naar de grammaticale dieptestructuur van het universum en we staren ons niet meer blind op het wantrouwen tegenover elkaars strijdige semantiek van de leefwereld. Wittgenstein heeft met de taalspelen het onophefbare karakter hiervan willen aantonen. Het probleem is niet alleen dat wetenschappen en religie niet dezelfde versie van het verhaal hebben, maar dat ze alle meerdere versies van vele verhalen hebben. Dat lijkt onze redding. Nu de werkelijkheid ons ontsnapt, is er alle ruimte voor een pragmatiek van de fascinatie. Allegoriseren, typologiseren, psychologiseren en postmoderne esthetiseren van oude - tegelijk in ongelooft verworpen en in lifestyle beaamde - idolen kunnen ons echter uit die aporie niet redden. Ze bevestigen immers het melancholische besef dat de objectieve wereld voorgoed verloren is. Elke pragmatiek van tekens, waarbij we de dingen doen bestaan met loutere woorden ('how to do things with words') is toch slechts de ritualisering van de lifestyle van het gemis.

De grondteneur van de representatie is melancholisch: men rouwt omwille van wat nooit geweest is en omwille van de onttovering door het besef dat het paradijs er per definitie nooit geweest kan zijn. De verbeelding van het teken is zonder origineel. Na Kant is alle esthetiek een vorm van bewustwording van de vermogens van het eigen zelf. Ovidius' Narcissus wist het al wat er dan gebeurde: "Waar vlucht je heen. Blijf hier, laat mij je minnaar niet hier alleen. Dit is te wreed" (*Metamorfosen*, III, 477-478). De tekens sacraliseren alleen nog die rouw. Dürer heeft met zijn melancholie het uitzichtloze van die oogopslag getoond. De engel van de melancholie kijkt zonder iets te willen zien van al het zichtbare om haar heen: het landschap, de stad, de trouw van een hond aan haar voeten, de werktuigen van de techniek, de kunsten om haar heen, de symbolen van de rechtspraak, het meten van de tijd en de ruimte.

We beseffen nu meer dan ooit dat we elk beeld met argwaan dienen te bekijken. Het is geselecteerd, gecodeerd, gemanipuleerd en gemonteerd, en vooral de spiegel van de vraag van de consument. Tegelijk weten we dat die consument gedefinieerd

wordt door dat beeld van zichzelf, dat een antwoord is op een vraag die hem grotendeels door beelden opgedrongen is. Plato was argwanend voor de hemel van onderuit bezien. Wij zijn even argwanend voor het internet op ons scherm. We weten wel degelijk dat we zoals vissen zijn die leven in de oceaan en die het wateroppervlak voor hun hemel moeten nemen. We weten dat we nooit meer in de hemelsferen komen, maar de argwaan blijft dat - mochten we aan de andere kant van de spiegel komen - we een geheel andere kijk op de wereld zouden hebben dan de slogan leert: 'het bestaat slechts echt (zo)als het op internet staat'.

Dat is ook de intrinsieke frustratie bij de 'cyberspace'. Gevoelens en ervaringen lijken nog steeds de resultante van een bedrieglijke manipulatie, die los staat van de 'IRL-identiteit' (*In Real Life*), maar die eraan gebonden blijft om ons als mens te kunnen raken. Alles lijkt gespeeld in een ruimte met geprogrammeerde rekwisieten, op de bij ons passende wijze. Is het geluk dat de MUD (*Multi User Dungeon of Dimension*) kan bieden, naarmate het allemaal beter lukt, niet een steeds meer oningeloste geluksverwachting, omdat het echte toeval hier steeds meer in kaart wordt gebracht? Is onze enige hoop om in een onttoverde wereld ergens door gefascineerd en betoverd te worden niet onmogelijk geworden in de programmatie van de verhoopde verrassing? Of opent zich toch in de onoverzichtelijke complexiteit van de virtuele wereld voor het eerst het echt onvoorstelbare en het geheel toevallig nieuwe met een unieke aura?

Mondzain noemt de vereerders van het onherstelbaar verlorene de kunstenaars van de verscheurdheid en de onvoltooidheid. Ze zijn de schaamteloze hogepriesters van de avantgarde en de lach. Ik denk aan Don Giovanni, Sade, Gilles de Rais. Ze ridiculiseren de ernst van de iconen en idolen. Hun rouw heeft geen mededogen met wat geweest is en kent geen herinnering. De scepsis, de contestatie en de tegendraadsheid zijn hun drijfveer. Elke stijl is goed en elkeen kan zich een wirwar van stijlen aanmeten. De code is er om gekraakt te worden. Alleen de virtuozen zullen overleven. Geen projecten meer en nooit meer ergens spijt van hebben. De logica is die van profanatie, blasfemie.

De politiek van het teken is daarom onthullend en onluisterend. Tekens leiden tot onttovering. De fundamente van de heilseconomie zijn opgebroken. De democratie is het regime dat zichzelf in stand houdt door te regeren bij middel van de nooit ophoudende ontbinding van haar schijnbare verworvenheden. Recht is hier immers altijd opnieuw 'recht op recht' en in zijn gestelde vormen nooit onaantastbaar. Natuurlijk rest er nog iets van de oude politieke ernst in de democratie. De ideologie van de zelfrepresentatie van het volk vervangt de oude macht bij gratie Gods. Maar de democratie is toch vooral het regime van de permanente reflectie op de eigen organisatie. Ze is een contestatie van resterende privileges en heilige huisjes. Ze is iconoclastisch voor zichzelf, zonder te weten wat ze zelf wil, en zonder nostalgie. Ze weet dat ze niet gegrond is op, en dus ook niet wordt misleid door, geheime

machten en dat ze de illusies van het zelfbedrog alleen nog aan zichzelf te wijten heeft. Als het volk nog steeds bedrogen wil worden, dan klaarblijkelijk door het volk zelf.

De index of de totale zichtbaarheid

Heel anders is de zichtbaarheid wanneer men afstand doet van alle reflectie op de eigen blik en van deze nodeloze zelfkwellling. In de steeds weer verschuivende spiegels en de variatie of repetitie, zonder nostalgie en zonder melancholie om de zoekgeraakte referent, is de index het nieuwe dat zichzelf herhaalt. Voor de iconiteit is het on-volmaakte idool de afgod, of eerder nog de afgodelijke bepaling van de waarheid. Voor het teken is de verabsolutering van een bepaling juist idolaat. In de wereld van de indices is een bepaling als zodanig idolatrie. Het pluralisme van conflicterende antwoorden en verwachtingen is juist het meer tolerante en feestelijker antwoord dan eender welk monotheïsme te bieden heeft. Het klassieke verwijt van idolatrie dat van het monotheïsme uitging, moet nu worden omgekeerd. Nietzsche wil de ontkenning van het leven in de slavenmoraal weer in een affirmatie van het volle leven omkeren en de god, die is gedegenereerd tot de weerspreking van het leven, herstellen als de transformatie en bevestiging van het eeuwig ja, van het verscheurde leven, en van de eeuwige wederkeer. Nietzsche onderschrijft geheel het intrinsieke verband tussen transcendentie en waarden, het geloof in God en het cultiveren van grenzen, het monotheïsme en de heilsdistributie volgens de codes van de ascese. Maar hij keert er de waardering van om. Bovendien wist hij de laatste grenzen van waarheid en leugen.

Dat laatste is het nieuwe. De index ontsnapt aan die afweging. Termen als 'ik - hier - nu' zijn, wanneer ze in hun contingente feitelijkheid worden genomen bij uitstek indexicaal, eerder dan elders genormeerde vertegenwoordigende tekens. De index is nostalgisch noch melancholisch. Hij kent geen heimwee en lijdt niet aan een verlies. Een index incarneert niets buiten zichzelf, is alleen maar distributie, verspilling, verspreiding en vermenigvuldiging van zichzelf. Hij is wetteloos en kent geen andere norm dan de verveelvoudiging van hetzelfde. Een index is in zekere zin altijd slechts de echo van hetgeen eraan voorafging: een ander ik, een ander hier, een ander nu. Hij is, in de echo, het vervolg op de mythe van de melancholische Narcissus. Het ego en het heden verstrooien zich in de virtuele variabiliteit van een schijnbare werkelijkheid. 'We contain multitudes' (Walt Whitman). Er rest slechts complexiteit zonder gezocht of verloren zelf. In de *Metamorfosen* van Ovidius roept de verdwaalde Narcissus om hulp "Is er iemand hier?" De nimf Echo kan enkel antwoorden met een ander "Iemand hier?" (*Metamorfosen*, III, 380). Alle indices affirmeren zichzelf als een ad hoc repliek in hun naakte verschijning zonder geheimen. Zulke idolen zijn nergens het idool van, tenzij van zichzelf. Je kunt die wereld van over elkaar tuimelende idolen fataal noemen. Ze staan voor de logica

van de eeuwige wederkeer en zijn daarom onontkoombaar. De ideologie van de iconiciteit en de tekenleer zullen altijd hun kritiek en herordeningsdrang loslaten op dit indifferentisme, maar zij zullen de onverschilligheid tegenover de onoverzichtelijkheid niet meer kunnen vertalen in verantwoordelijkheid en reflectie bij al wie zich vol genoeg op de eindeloze variatie hebben gestort. 'Any time, all the time', zoals CNN het zo juist en tegelijk paradoxaal verwoordt, betekent ook dat geen moment nog ontsnapt aan de repetitie, de variatie, de bijstelling dag en nacht. Van internet geldt 'Everyone is the audience. Everyone is a critic'.

Met wat ik indices noem is het oude idool een zelfstandige realiteit geworden, die volledig op zichzelf bevestigd wordt en niet meer als idool van iets te vatten is. Daarmee is ook de ernst ervan opgebroken. De index biedt zich telkens weer en telkens anders aan onze adoratie aan. Hij bergt geen enkel mysterie meer in zich en spreidt slechts het geloof in zichzelf en het genot ten toon. Het probleem is niet langer of het gepresenteerde ons eventueel bedriegt, maar of het ons op ogenblikkelijke wijze weet te fascineren. Daarom is alles wat in principe zichtbaar is, onontkoombaar uitgeleverd aan de mogelijkheid om als index terug te keren. Die terugkeer is niets anders dan een opeenvolgende rimpelingen aan de oppervlakte zonder diepte. De index is geen afbeelding en heeft nergens een gelijkenis mee. Het is niet alleen geen copie omdat het niet gelooft in originelen, maar geen variant is hier nog realiter beter dan een andere. De ene is alleen beter dan de andere in zijn fascinerende realiteitseffect (virtualiteit). Die index is altijd een aanslag op de icoon en het teken. Zijn wetteloosheid is niet alleen vernietigend voor de strakke codes van de liturgie, het recht en de klassieke heilsleer, maar zelfs voor elk gemis aan regels en wetten.

Het iconoclasmie was eigenlijk een idoloclasme. Het was gericht tegen de niet te stuiten spreiding van het heilige, de woekerende incarnatie. Nu blijkt dat de steeds meer verwerkelijkte geest nauwelijks nog iets van de ouderwetse geest over laat, nu de geschiedenis ten einde heet en de distributie van het heil alleen nog herhaling en een complexer worden van steeds hetzelfde kan zijn, nu hebben we ook begrepen dat we zonder de zich elkaar verdringende idolen geen enkel heil meer te verwachten hebben. Alle verlangens zijn voorstelbaar. Alle voorstellingen zijn manipuleerbaar en dus zijn alle verwachtingen inlosbaar. Er zijn weer - ondanks alle materiële schaarste - eindeloos nieuwe noden te creëren. En daarom storten we ons als consument en producent van harte op de persoonlijke 'reshuffle' van het netwerk.

De Narcissus van La Fontaine was op dit punt al een merkwaardige omkering van die van Ovidius. De Narcissus van de zeventiende eeuw vlucht zijn eigen beeld en mijdt juist elke spiegel. Zo kan hij voor zichzelf het fictieve beeld overeind houden van het fantasma van zichzelf; de overtuiging dat hij de mooiste man ter wereld is¹³. Toch kan ook hij de confrontatie met Ovidius' bron van de reflectie niet blijven ontlopen. Maar die is nu de plek om het realiteitsprincipe onder ogen te zien, in

plaats van de spiegel der begoocheling. Hij vindt er genezing in plaats van de dood. De spiegelende bron is immers veranderd, ze is voortdurend in beweging. Deze Narcissus bladert in zijn bronnen en hij baadt erin. Hij leerde erin zwemmen. Onze ziel, besluit La Fontaine, is die man die op zichzelf verliefd is. Al die confronterende spiegels, dat zijn de dwaasheden van anderen, waarvan onze eigen dwaasheden de echo zijn. Maar dat water, waarin hij uiteindelijk zichzelf erkent en redt, dat is één boek vol maximes¹⁴. Tegenwoordig is dat ene reddende boek de eindeloze stroom van informatie van het w.w.w. 'The WELL' is de 'whole earth 'lectronic link' geworden. Alleen door te zwemmen in - of te surfen over - de volledige beschikbare informatiestroom leert Narcissus nog zichzelf en de ware werkelijkheid kennen.

Toch dreigt hier ook, naast de gigantische ontsluiting en mogelijke democratisering van de kennis, een grote illusie meer. Het is dezelfde die Kant reeds signaleerde in zijn inleiding op de *Kritik der reinen Vernunft* (A5/B8) als het fantasma van de duif, die denkt nog veel beter te kunnen vliegen in het luchtledige, waar alle weerstand weg zou vallen. De illusie van de zwemmende of surfende Narcissus is die van de totale overzichtelijkheid en van de universele toegankelijkheid. J. Baudrillard¹⁵ wees er al op dat er echter altijd een scène nodig is, opdat de dingen ons als zinvol zouden verschijnen, doordat ze vanop een afstand in een bepaald perspectief worden gezien. Opdat er een scène zou zijn moet er een minimale graad van illusie in het geding zijn, een zekere verbeelding of interpretatie, die door de gedeeltelijke weerstand van het reële opgedrongen wordt. Zonder dat minimale kader voor de verleiding, of zonder enige weerstand vanwege de dingen, is er geen agora meer waar iets als een belanghebbende gebeurtenis plaats kan hebben. Nu is deze minimale illusie klaarblijkelijk in grote mate verdwenen. We beschikken over een ononderbroken overrepresentatie van dingen en gebeurtenissen in de media en op internet, maar de verbeelding ervan is ons tegelijk ontzegd. Omdat alles zichtbaar is geworden, kan er in dat luchtledige ook niets meer als echt of onecht worden waargenomen. We zijn voyeurs zonder illusies. Bij gebrek aan randvoorwaarden voor een scène is alles obsceen geworden.

Onze incarnatorische lichamelijkeheid is echter veeleer gekenmerkt door de begeerte om te zien, dan door alleen maar zien. De klassieke heilsdistributie van de iconiciteit heeft dat verlangen perfect weten te bespelen. Het beoogde wereldmonopolie van de informatie, en daarmee van de economische en politieke macht, hanteert dezelfde strategie. De ingewortelde twijfel van het kritische teken maakt het nu echter moeilijker om die heerschappij over ons verlangen nog te verwerkelijken. De grote onzichtbare ideologie¹⁶, de nieuwe strategie van de door haar verspreide boodschap, zou er daarom in kunnen bestaan ons te willen overtuigen van het feit dat zoiets als ideologie en informatiemanipulatie nu niet meer bestaan. Ze zou er aldus in slagen om de notie van verbeelding en imaginatie, als ons eigen kritisch

vermogen op te heffen, door dat eertijds individuele programma collectief verwerklijkt te noemen. De meest gevaarlijke ideologie is wellicht de illusie dat de feiten ooit voor zichzelf spreken en geen kritische reflectie meer behoeven; dat we ons ogenblikkelijk en voortdurend in de naakte feiten kunnen onderdompelen. Mondzain waarschuwt tegen een 'planetair docetisme': een wereld waarin alle materialiteit vergeestelijkt lijkt en waarin het eigen lichaam niet langer reflexief wordt getransfigureerd, maar geheel wordt weggesublimeerd. Internet wordt onze collectief verbeelde hemel op aarde, onze collectief gerealiseerde verbeelding.

Dat heeft politieke consequenties. Als de laatste onverwoestbare en nog niet ingenomen grens van menselijkheid de zekerheid van mijn lichamelijke en tijdelijke eindigheid is, dan is de laatste ideologie op dit bolwerk van verzet gericht. Ons lichaam is beperkt in de ruimte en in de tijd. Dat zijn we. Onze geschiedenis is daarom onomkeerbaar en uniek. Alleen daarom hebben we, zoals Arendt zei, een eigen plek om te denken en verantwoordelijkheid 'between past and future'. De brute feitelijkheid van wat hier en nu het geval is en van wat geweest is, geeft mij de vaste grond onder de voeten in de zee van mogelijkheden. Maar dat besef zoekt altijd een even contingente bevestiging en mededeelbaarheid met anderen. Dat wordt alleen in de gemeenschappelijkheid van de reële publieke ruimte verzekerd. Ik kan mijn identiteit, noch de bevestiging ervan door de ander, niet zelf oproepen of artificieel creëren in een virtuele wereld, noch beslissen om die eigenmachtig te 'deleten'.

Het is dus op die nog niet gesloopte grens van de persoonlijkheid in de gemeenschap dat de nieuwe macht zich richt. De vernietiging van de laatste weerstand - het eigen zelfbewustzijn en de onvervreemdbaar eigen morele verantwoordelijkheid - gaat via de vernietiging van het besef van dit eigen beperkte, contingente lichaam en via de vernietiging van het beeld van het beperkte eigen ik in het oog van de concrete en identificeerbare ander. De 'disembodied body-language' en het spel van de alternatieve identiteit zijn onze grootste illusie. De altijd ogenblikkelijk beschikbare stroom van onbetwifelbare, want in haar overvloed niet meer te toetsen informatie, creëert ook weerloosheid en maakt juist ieders eigen oordeel per definitie verdacht als 'klaarblijkelijk onvoldoende geïnformeerd'. We lijken alleen maar meer dan ooit, nu de grote dogmatische verhalen zijn verlaten, zelf de beslissingen in handen te hebben. We reageren daarbij namelijk hoofdzakelijk vanuit een consumentenkeuze op de markt. Als 'de onzichtbare hand' vierentwintig uur per dag aan het werk heet te zijn, dan mag het morele geweten immers onverstoord inslapen. De enige informatie die geldt, wordt ons straks door het commerciële monsterverbond tussen de distributiemonopolies, de software-producenten en de entertainment-industrie als standaardpakket opgedrongen¹⁷.

Dit netwerk van pseudo-communicatie zou daarom ook, zoals Orwells 'Ministerie van de Liefde' in zijn roman *1984*, het meest wreedaardige kunnen zijn, omdat het noodzakelijk het ministerie van de oningeloste begeerte naar een contingent, particulier, door een concrete ander bevestigd, en juist daarom waarachtig

ogen-blik moet zijn. We lijken met de cyber-café's en de elektronische werkplek weer afgedaald naar Plato's grot van de eindeloze stroom van schaduwen zonder externe referentie, terwijl we als verdwaasde bewonderaars niet meer aan de buitenwereld herinnerd willen worden. We keren terug naar de schijnwereld van stylieten en anachoreten, waaraan de hele wereld zich voortdurend enkel en alleen als een eindeloze, door onszelf gegeneerde bekoring voordoet.

Zoals *In de Eenzaamheid van de katoenvelden*¹⁸ staan we als klant en dealer cynisch en onthecht tegenover elkaar. De klant lijkt wel op zoek naar iets, maar eigenlijk wil hij toch iets anders waar de dealer niet op verdacht is, en dat hij eigenlijk nooit kan krijgen; terwijl de dealer weet dat hij het verlangen van de koper niet benoemen kan, of hij moest alles tonen wat hij bezit, en de tijd die daarvoor nodig is zou stellig diens hoop en verwachting doen vergaan. Koltès zag de fascinatie die hiermee gepaard gaat: "Zo hard het is om in die universele frustratie eenzaam te moeten haten; met velen wordt het toch een genoegen".

Noten

¹R. Calasso, *De bruiloft van Cadmos en Harmonia*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1991, 175 en volg. Ovidius, *Metamorfosen*, Boek III, Amsterdam, Atheneum, 1993.

²Hoewel ik in de terminologie en de typering daar enigszins van afwijk, baseer ik me voor de deze driedeling op M.J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*, Parijs, Seuil, 1996, 228 en volg.

³M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Parijs, Gallimard, 1964.

⁴'rendre visible l'invisible comme tel', in J. M. Marion, *Dieu sans l'être*, Parijs, P.U.F., 1991 en: *La croisée du visible*, Parijs, P.U.F., 1996.

⁵J.L. Marion, *o.c.*, 39.

⁶Wellicht moet men de sterke antithese die Marion tegenover het Griekse denken opvoert daarom ook relativeren. J.P. Vernant laat zien hoe ook de Griekse cultuur in haar archaische fase eerst geheel doortrokken was van het present stellen van het onzichtbare en hoe ze geleidelijk een imitatiecultuur en zelfreflectie is geworden via een steeds verder doorgedreven humanisering van het goddelijke. Zie J. P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Parijs, Seuil, 1997. Ik zie in de ontrukking van Kore (de pupil) door Hades (het grote onzichtbare oog van de dood) de iconische tegenhanger van de reflexieve verrukking van Narcissus voor zichzelf.

⁷V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Parijs, Flammarion, 1974.

⁸"De fictie bestaat er dus niet in het onzichtbare te tonen, maar te tonen hoe onzichtbaar de onzichtbaarheid van het zichtbare is." M. Foucault, 'La pensée du dehors' in: *Dits et Ecrits. vol I*, Parijs, Gallimard, 1994, 524. 'Het oeuvre van de taal zou dus niets anders bewerken dan dieper door te dringen in deze ongenaakbare dichtheid van de spiegel; het dubbel op te roepen van het dubbel dat het geschrift zelf reeds is'. 'Le langage à l'infini', *ibidem*, 250 en

volg.

⁹Zie hierover A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Parijs, Fayard, 1994.

¹⁰M. Halbertal and A. Margalit, *Idolatry*, Harvard U.P., Cambridge Mass. and Londen, 1992.

¹¹Plato, *Cratylus*, 432-433. Zie J.L. Chrétien, *Lueur du secret*, Parijs, l'Herne, 1985, 141 en volg.

¹²“Chacun tourne en réalités autant qu'il peut ses propres songes. L'homme est de glace aux vérités, il est de feu pour les mensonges” in: ‘La statue de Jupiter’, *Fables*, Boek IX, VI (Eenieder keert zoveel hij kan zijn eigen dromen om in werkelijkheid. De mens blijft koud voor de waarheid, maar voor de leugens loopt hij warm). Zie ook L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Parijs, Seuil, 1993.

¹³“un homme....passait dans son esprit pour le plus beau du monde. Il accusait toujours les miroirs d'être faux.” in: ‘L'homme et son image’, *Fables*, boek I, XI (Een man hield zichzelf voor de mooiste ter wereld. Hij beschuldigde alle spiegels altijd dat ze onecht waren).

¹⁴De fabel diende als voorwoord bij *Les Maximes* van de la Rochefoucauld. Zie ook L. Marin, *o.c.*, 35 en volg.

¹⁵J. Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Parijs, Grasset, 1983, 90-91.

¹⁶Ik gebruik het woord in ideologie-kritische zin en dus niet in de betekenis van een coherent openbaar vertoog dat staat voor wat het uiteenzet. Ideologie in kritische zin is een vertoog dat altijd zichzelf onttrekt aan de door dit vertoog zelf geïnstalleerde werkelijkheid. Het is een pragmatiek van verhulling en een onderneming om bij middel van een specifieke taal de werkelijkheid ‘vanzelfsprekend’ te doen lijken. Zie hiervoor de analyse van de roman *1984* van G. Orwell door C. Lefort in ‘Le corps interposé’ in: *Écrire à l'épreuve du politique*, Parijs, 1992, 15-36.

¹⁷Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell, 1993, 182-183 en ‘A Catalogue of Postmodern Fears’ in: *Life in Fragments. Essais in postmodern morality*, Oxford, Blackwell, 1995, 111-115. Howard Rheingold, *The Virtual Community*, A William Patrick Book, Addison-Wesley Publishing Company, 1993.

¹⁸J.B. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Parijs, Minuit, 1986. Z. Bauman geeft een geheel gelijklopende typering van de postmoderne situatie in ‘From handling to tasting’ in: *Life in Fragments*, 122-125.

PERSONALIA

Annelien De Dijn studeert geschiedenis aan de K.U. Leuven

Donald Loose is de auteur van het hier onlangs recenseerde boek *Democratie zonder blauwdruk. De politieke filosofie van Claude Lefort* (Best, Damon, 1997); hij is docent te Tilburg en hoogleraar in Rotterdam

Klaas Tindemans is directeur van het Vlaams Theater Instituut