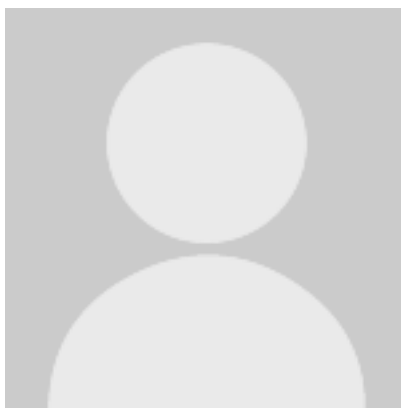


Ik ben van gisteren. Anachronisme als tijdsguerrilla



Door **Kris Pint** op 25 september 2017

Vergeefs speuren we de horizon af. We zitten opgesloten in het nu, met een tikkende klok en zonder duidelijk streefdoel. Misschien kan het verleden bijspringen, net omdat het voorbij is, niet past bij onze tijd, anders gekalibreerd is. Het obscene anachronisme als tactiek voor onze tijd.

In de documentaire *Sam Dillemans, de waanzin van het detail* (2007) van Luc Lemaître en Sam Degraeve is er een scène waarin de kunstenaar in ontbloot bovenlijf aan het luchtboxen is. Ondertussen steekt hij een tirade af tegen het soort van mensen dat dweept met hedendaagse kunst, enkel uit angst om niet mee te zijn met de trends: 'Ze zijn verouderd, en toch denken ze dat ze mee zijn met de tijd. Mee zijn met de tijd is altijd creperen, dat is het probleem. Je moet niet mee zijn met de tijd, je moet mee zijn met de poëzie, je moet mee zijn met alles wat boven de tijd staat, wat niets met de tijd te maken heeft, dan heb je kans om dichterbij het goddelijke te komen.'

Ondertussen houdt een kookwekkertje de tijd bij, want Dillemans volgt een strak werkritme dat zelfs door een interview zo weinig mogelijk mag worden verstoord.

Dillemans claimt dan wel niet mee te willen zijn met de tijd, maar zijn gevecht tegen de tijd lijkt op het eerste gezicht toch ook op een vorm van creperen. Aangezien hij naar eigen zeggen niet het talent van Picasso bezit, zit er voor hem niets anders op dan koortsachtig te werken en te zien hoe ver hij kan geraken om 'zijn plastische droom te verwezenlijken'.

De documentaire presenteert ons het romantische beeld van de compromisloze kunstenaar, die in zijn atelier het eenzame gevecht aangaat met zijn eigen beperkingen. Dillemans gaat op in een rol die gedateerd is, met een ernst die we niet meer ernstig kunnen nemen. Ook Dillemans crepeert op zijn manier mee met zijn tijd, alleen is die tijd een andere dan de onze: het streven naar het absolute plaatst hem in de lijn van de romantiek.

In *Uit de taal van een verliefde* (1977) merkt Roland Barthes op dat het romantische pathos vooral obscene is doordat het anachronistisch is, 'misplaatst' in het heden, verouderd. Van de geschiedenis, aldus Barthes, verdragen we enkel de ruïne of het ironische retro, niet het actieve anachronisme.

Maar het obscene stoot niet alleen af, het oefent ook een vreemde aantrekkingskracht uit. Want Dillemans' pathos confronteert de kijker ook met zijn of haar eigen kookwekkertje op de achtergrond: als we smalend doen over zijn 'plastische droom', moeten we ons meteen ook afvragen wat ons dan zo opjaagt, wij die niet meer zoals Dillemans in de fata morgana geloven van een hoger doel waarvoor alles moet wijken?

Razende stilstand

In zijn boek *Leven in tijden van versnelling* (2013) stelt de Duitse socioloog Hartmut Rosa dat we zonder het goed en wel te beseffen in een totalitair tijdsregime zijn terechtgekomen. We worden blootgesteld aan een voortdurende tijdsdruk die alle aspecten van ons leven lijkt te infiltreren, een toenemende versnelling waaraan we niet kunnen ontsnappen. Rosa verwijst hier naar Virilio's paradox van de 'razende stilstand':

het levenstempo ligt zo hoog, en de oppervlakkige maatschappelijke en technologische veranderingen waar we ons aan moeten aanpassen zijn zo talrijk, dat er eigenlijk geen tijd is voor radicale verandering, noch op persoonlijk noch op maatschappelijk vlak.

Rosa wijt deze tijdsdruk onder meer aan de technische evolutie. Die is erop gericht processen sneller te laten verlopen, maar de extra tijd die hierdoor in principe vrijkomt, wordt meteen opgeslokt door de verwachting om nu simpelweg meer gedaan te krijgen in dezelfde tijd. E-mail is daar een goed voorbeeld van: brieven schrijven en versturen duurt nog maar een fractie van de tijd die het vroeger kostte, maar tegelijk is het ritme van de correspondentie ook danig verhoogd zodat we nog steeds, en zelfs nog meer, net als Guust Flater aldoor tegen een berg achterstallige post aankijken.

Maar het gevoel voortdurend opgejaagd te zijn, heeft volgens Rosa ook nog een dieperliggende oorzaak, namelijk het ontbreken van een streefdoel. De kookwekker maakt bij Dillemans deel uit van een duidelijk levensproject, gericht op de ontdekking van nieuwe mogelijkheden in zijn schilderspraktijk. Onze tijd lijkt daarentegen vaak weg te tikken zonder een duidelijk waartoe, en net dat zorgt voor een gevoel van beklemming.

Want niet zozeer hard werken of gejaagdheid leidt volgens Rosa tot een burn-out, maar wel 'het ontbreken van enig duidelijk doel aan de horizon (...) Dat we altijd maar weer moeten groeien, versnellen en innoveren om overeind te blijven staan en niet af te glijden naar een crisis, leidt naar een existentiële onmogelijkheid. Tot voor kort heeft het idee dat het gewoon nu even hectisch is, maar vast wel weer minder erg wordt, ons geholpen een collectieve burn-out te vermijden.' De analyse van Rosa geldt zeker voor creatieve beroepen: het aandachtig scheppen van iets, dat vervolgens de even aandachtige betrokkenheid vraagt van een publiek. Maar net die aandacht is een schaars goed geworden. Het geeft de ontmoedigende indruk dat niemand op je zit te wachten, terwijl je tegelijk gedwongen bent om te produceren, om geen subsidies kwijt te raken, geen beurs te mislopen, geen negatief evaluatiedossier te krijgen, etc. We racen van deadline naar deadline, zonder de illusie dat het binnen afzienbare tijd

minder druk gaat worden, maar ook zonder het idee dat er met dit jachtige produceren een droom te verwezenlijken valt: dat ontmaskeren we meteen zelf als romantisch zelfbedrog.

Het resultaat is een soort van temporele claustrofobie. Het medicijn dat hierbij vaak wordt aangereikt, is het anti-pathos van *mindfulness*: 'in het moment zijn', het loslaten van voor en na, van spijt en ambitie, om te bunkeren in het eeuwige 'nu'. Dat is ongetwijfeld een ideale techniek om de stress te verlichten, maar het lost het ontbreken van een hoger doel aan de horizon niet op. In die zin dreigt het niet meer te zijn dan tijdelijke symptoombestrijding.

Misschien moeten we dus juist de tegenovergestelde beweging maken: weg van het 'nu'. Niet door op zoek te gaan naar 'wat boven de tijd staat', zoals Dillemans suggereert, maar net naar wat duidelijk in de tijd staat, naar wat onherroepelijk voorbij is, naar wat aan dat absolute 'nu' ontsnapt, maar toch niet verdwijnt: het anachronisme.

Het provincialisme van de tijd

In *What is a classic?*, een lezing uit 1944 voor de Virgil Society, hekelt T.S. Eliot het ontstaan van een 'provincialisme van de tijd'. Deze instelling vat het culturele verleden op als een verzameling van 'menselijke hulpmiddelen' die nu op de storthoop van de geschiedenis kunnen, want enkel de actualiteit van de levenden telt. De term 'provincialisme' is inderdaad goed gekozen. Het vat het beklemmende gevoel samen van in de eigen tijd opgesloten te zijn, opgescheept met de bekrompen denkbeelden, voorkeuren en modes van tijdgenoten, zonder vluchtwegen.

Eliots scepsis daarover is ruim zeventig jaar later nog altijd bij de tijd. Het is inderdaad vreemd dat we verondersteld worden kosmopolitisch te denken, maar niet 'kosmochronisch': over tijden heen. Is het niet even absurd om een cultuurproduct af te wijzen omdat het uit een vroegere periode dateert, als omdat het uit een andere cultuur komt?

Als we Eliots metafoor doortrekken, wordt het verleden dus een lokkende grootstad, een plek waar wilde, nieuwe ideeën voet aan de grond krijgen, weg van onder de kerktoren, van het geboorneerde 'mee zijn met de tijd'. Dat deze metafoor wat ongeloofwaardig is, komt omdat het provincialisme van de tijd ook een provincialisme van het verleden kent. Het verleden wordt dan de ingebeelde ideale versie van het eigen dorp.

Het is dit soort van tijdsprovincialisme dat opduikt in de slogan waarmee Donald Trump in 2016 de verkiezingen won: 'Let's make America great again'. Het is een zoveelste variant op een oeroud mythisch verhaal van gradueel verval en een gedroomde terugkeer naar een paradijselijke toestand. Het pessimistische 'vroeger was het beter' biedt een nostalgische verleiding die moeilijk te weerstaan is, in de uiteenlopende varianten waarin ze opduikt. Het is de heimwee naar het kalifaat uit haat tegen de hedendaagse westerse decadentie, naar de naoorlogse welvaartstaat uit afkeer van het neoliberale bestel, of naar de rustige levenswijze van onze grootouders uit een groeiende wanhoop over onze eigen tijdsnood.

Maar net in die verheerlijking van het verleden schuilt een gevaar, omdat ze blind is voor het feit dat wat ons in dat verleden aantrekt, slechts een element is uit een breder wereldbeeld. En dat geheel was simpelweg onhoudbaar en maakte verandering noodzakelijk. Zoals Walter Benjamin opmerkte in 'Over het begrip van de geschiedenis' (1940): 'Er is nooit een document van de cultuur dat niet tevens een document van de barbaarsheid is.' Zijn ideologiekritiek zou later gemeengoed worden en leiden tot een ontmaskering van de culturele canon: geen Vergilius zonder de dictatuur van Augustus, geen T.S. Eliot zonder de misogynie, het antisemitisme en het racisme van het *British Empire*. Maar Benjamin was er zich tegelijkertijd heel goed van bewust dat die onmogelijkheid om nog iets aan te vangen met deze 'documenten van de barbaarsheid', ook een keerzijde had. Zo merkt hij op in 'Ervaring en armoede' (1933): 'Arm zijn we geworden. Van de erfenis van de mensheid hebben we het ene stuk na het andere verkwanfeld, vaak voor een honderdste van de waarde bij de lommerd in bewaring moeten geven om daarvoor de kleine munt van het "actuele" voorgeschoteld te krijgen.'

Het lijkt een deprimerende keuze: ofwel zitten we vast aan een culturele erfenis waar we niets meer mee kunnen aanvangen, ofwel verruilen we ze voor een geboorneerd provincialisme van het nu. Het is net die tweedeling waaraan het anachronisme kan ontsnappen. Juist omdat een anachronistische cultuurvorm ons aantrekt, maar tegelijk niet past en weerstand oproept, toont het anachronisme enerzijds dat er iets schort aan het heden, maar anderzijds ook dat er geen terugkeer naar het verleden mogelijk is.

Het aanleren van 'dode talen' in het middelbaar onderwijs is een goed voorbeeld van zo een anachronisme. Het is een koppig verzet tegen een doorgeslagen efficiëntie-denken in het onderwijs, vooral gericht op de competenties van de arbeidsmarkt. Tegelijk biedt het ook een schuiloord voor een bepaalde kennis (van de kunst van het aandachtige lezen tot de levenskunst van de klassieke literatuur). Maar het lezen van Griekse en Latijnse teksten heeft enkel nog maar een toekomst als anachronisme, als impliciete rebellie tegen het heden, niet als verheerlijking van de onderwijsstructuren uit het verleden.

Op dit punt kunnen we ook niet voorbij Nietzsches notie van het 'ontijdige' uit 'Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven' (1873). Ontijdige, schijnbaar gedateerde en achterhaalde cultuurelementen uit het verleden oefenen volgens Nietzsche een kracht uit die tegen de tijdsgeest ingaat, en bieden zo ook de kans om die tijdsgeest te veranderen. Voor Nietzsche zelf was dat in de eerste plaats de erfenis van de klassieke Oudheid. In die cultuur vond hij een vitaal pessimisme dat een tegengif bood tegen de neuroses van de moderniteit, en met zijn anachronistisch gebruik van het Griekse godenpaar Dionysos en Apollo wou hij de rol van de moderne kunst herdenken.

Cultuurgeschiedenis is dan geen inboedelbeschrijving van een antiquarische erfenis, maar een dynamische verzameling die andere zin- en vormgevingen beschikbaar stelt om hedendaagse problemen mee te benaderen. Het anachronistische karakter van bepaalde historische culturele artefacten (een filosofisch begrip, een kunstwerk, een ambachtelijke techniek) biedt de mogelijkheid om achter de rug van het heden een brug te slaan naar de toekomst.

Cruciaal is wel dat het anachronisme een *Fremdkörper* blijft in het heden en leidt tot gezonde afstotingsverschijnselen als we het naadloos proberen te integreren in dat heden. Enkel omdat het wringt, omdat we weten dat het 'eigenlijk niet meer mag', kan Dillemans' pathos inspireren en kunnen we nog iets waardevols vinden in al die 'documenten van barbaarsheid'. Om de terminologie van Barthes te gebruiken: het anachronisme moet obsceen blijven om effectief te zijn.

Een gedateerde kaart

De Parijse situationisten pleitten in de jaren 1950 en 1960 voor een andere beleving van de ruimte dan via de platgetreden paden van consumptie en productie. Een van de activiteiten die ze daarbij voorstelden, was de *dérive*, het 'wegdrijven' in een omgeving, het verkennen van nieuwe gemoedstoestanden door een dwaaltocht zonder duidelijk nut. Zo werd ooit het Duitse Harzgebergte verkend aan de hand van een kaart van London: net omdat je weet dat het plan dat je gebruikt niet klopt, ga je aandachtiger om met de plek waar je je bevindt, en gebeuren er onverwachte ontmoetingen.

Misschien is er naast een *dérive* in de ruimte ook een *dérive* in de tijd mogelijk, waarbij we ons in het heden oriënteren op basis van documenten uit een andere tijd. Hierbij wordt vernieuwing niet meer gedacht in termen van vooruitgang of avant-garde – dat is immers de horizon die we volgens Rosa zijn kwijtgeraakt – maar als een soort van tijdsguerrilla: niet als een vlucht voorwaarts, maar als een grillige vluchtlijn die zich doorheen verschillende periodes onverwachte wegen zoekt in bepaalde levensdomeinen.

Die wegen moeten we uiteraard zelf zien te banen, door terug te grijpen naar de geschiedenis van verschillende cultuurpraktijken om van daaruit alternatieven te ontwikkelen. We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan de hernieuwde belangstelling voor coöperaties na de economische crisis van 2008, of aan kunstenaars die verouderde genres (landschapskunst, het middeleeuwse wagenspel...) opnieuw gaan gebruiken.

De notie van tijdsguerrilla veronderstelt een omgang met het verleden die – met een term van de cultuurfilosoof Michel de Certeau – *tactisch* is. Het is een benadering die niet gelooft in de grote revolutie – het ‘maak alles nieuw’ van de avant-garde, wat uiteindelijk niets meer blijkt op te leveren dan aanstormend kanonnenvlees voor trendwatchers. Tijdsguerrilla werkt subtieler, vertrekt vanuit wat er al beschikbaar is in de geschiedenis van allerlei cultuurpraktijken in relatie tot concrete hedendaagse situaties. Cultuurelementen uit het verleden zijn hierbij middel, en geen doel: wanneer hun transformerende vermogen is uitgewerkt, moeten er nieuwe manieren gezocht worden om datgene wat ons in de hedendaagse sociale en culturele praktijken beklemt, te veranderen.

Het anachronisme is dan ook niet reactionair te begrijpen: het is niet zo dat we het spoor bijster zijn geraakt dat het intelligentere verleden eens voor ons had uitgestippeld: het anachronisme biedt niet de belofte van een heilzame terugkeer op onze stappen. Een heropleving van ambachtelijke nijverheid geeft geen antwoord op milieuvervuiling en scheefgetrokken productieverhoudingen, een verheerlijking van de artistieke canon biedt geen oplossing voor een zoveelste crisis in de kunst, net zomin als een teruggrijpen naar de oude ‘normen en waarden’ de manier is om hedendaagse ethische en sociale conflicten op te lossen, enzovoort. Het anachronisme als actieve, transformerende kracht kan enkel maar werken als het niet alleen vrij is ten opzichte van het heden, maar ook ten opzichte van het verleden waaruit ze voortkomt.

Als we naar de documentaire van Dillemans kijken, merken we dat we zijn romantische beeld van de kunstenaar inderdaad niet meer ernstig kunnen nemen. Maar wat we wel ernstig kunnen nemen, is de kracht die uit dat anachronisme spreekt om ons te verzetten tegen het totalitaire tijdsregime waar Rosa het over heeft. Een terugkeer naar de romantiek is onmogelijk en onwenselijk, maar bijvoorbeeld de romantiek gebruiken om de toekomst te herdenken, is dat niet.

Dat sluit aan bij een andere opmerking die Dillemans maakt in de documentaire: ‘Laat me Rembrandt zien, en ik raak in paniek want hier moet nog zoveel gebeuren. En dan

zeggen ze: ja, maar Rembrandt was vroeger. Nee, nee, Rembrandt is morgen, Rembrandt was niet vroeger, Rembrandt is morgen.' Het is een uitspraak die we niet mogen reduceren tot een conservatieve verzuchting dat 'enkel de oude meesters konden schilderen'. Dillemans wijst met zijn uitspraak juist op de noodzaak om elementen die al bij Rembrandt aanwezig zijn, verder te ontwikkelen in een toekomstige schilderpraktijk, die voor Rembrandt zelf totaal ondenkbaar, en waarschijnlijk ook onaanvaardbaar zou zijn geweest.

Op dezelfde manier kunnen we ons collectieve cultuurverleden anachronistisch benaderen als iets dat niet verwijst naar het verleden, maar naar de toekomst. Op dwaaltocht door bibliotheken en musea, bij het heropvoeren van klassieke theaterstukken of het heruitbrengen van oude films is de ervaring van een lichte paniek misschien een hoopvol teken. Er moet en er kan inderdaad nog zoveel gebeuren.