

Bij zijn vrouw heeft Simons een grote ingreep gedaan. Op het ogenblik dat ze schuldbeladen begint aan het wassen van haar handen, stapt Chris Nietveld uit de rol en peelt een masker van haar gelaat. Ze zegt dan als Chris Nietveld een tekst op uit *Psychose 4.48*. Merkwaardig is dat dit citaat in deze context zo anders werkt dan bij Kane. Het pleidooi voor liefde lijkt hier een litanie van de Bond zonder Naam. Het blijkt hoe belangrijk Kane voor Simons is geworden. En plots daagt het bij de toeschouwer dat ook Macbeth op zeker ogenblik aan het tellen sloeg. Deze *Macbeth* hoort op een vreemde manier bij het Kane-project.

De benadering van Simons eist een grondige dramaturgische aanpak van de tekst, waarbij veel geschrapt wordt. Vreemd is het dan dat hij toch buigt voor het gewicht van de geschiedenis, en de hele ontmoeting tussen Malcolm en Macduff intact houdt. Het publiek heeft met deze personages nauwelijks kennis gemaakt, en Malcolm is al helemaal niet te plaatsen. De hele test rond de vraag wat een goede leider is, valt daarmee in het ijl. Het is met andere woorden een overbodige scène, die de actie danig stillegt. Als we Macbeth zijn evolutie niet gunnen (zoals bij Shakespeare) en we er een ééndimensionale krachtpatser van maken, dan moeten we bij deze scène met Malcolm Shakespeare ook niet trouw volgen.

Het belangrijke van deze heftige vertoning is dat Simons opnieuw voluit voor de wreedheid gaat (op het citaat van Kane na). Maar nu hebben we Brecht ver achter ons gelaten en zien we in wezen een oefening in het theater van de wreedheid van Artaud. Ook dat is verrassend in de evolutie van Simons. Als hij bij Kane van het monster nog wegkeek, dan kijkt hij het hier, met veel plezier en energie, recht in de muil.

Hij wordt hierbij bijgestaan door de acteurs van Toneelgroep Amsterdam. Roeland Fernhout en Hans Kesting, ook al zijn in deze bewerking hun personages tot schaduwen herleid, geven sterk weerwerk. Maar de voorstelling wordt gedragen door Fedja van Huêt. Herien Wensink beschrijft hem voortreffelijk in *NRC Handelsblad*. Ze noemt zijn vertolking een Olympische prestatie. 'Hij acteert twee uur lang op de toppen van zijn fysieke kunnen - zwetend, bevend, spugend, schreeuwend en schuimbekkend.' Alleen dank zij deze totale inzet kan de Artaud-oefening lukken. Het beeld van de ongebreidelde wreedheid moet ons reinigen.

Een laatste opmerking: beide voorstellingen behoren tot de categorie van de extravagante regie. Op dat punt sluit Simons zich ook aan bij de gangbare praktijk van het hedendaagse Duitse theater. Het levert alvast twee memorabele toneelavonden op.

## MEGALOPOLITISCHE VARIATIES VAN FLÂNERIE IDENTITEIT ALS RUIMTELIJK EN RELATIONEEL GEGEVEN IN MEGALOPOLIS VAN CONSTANZA MACRAS

Christel STALPAERT

In de moderne stad functioneert het culturele geheugen als een ordescheppend principe dat de basis vormt voor traditie, continuïteit en identiteit. Gedenktekens, archieven en nationale musea trachten een homogeen en coherent cultureel geheugen en nationale identiteit in stand te houden. De verre gaande grenzeloosheid en onbevattelijkheid van de postmoderne megalopolis zorgen echter voor een hertekening van de begrippen geheugen en identiteit. *Megalopolis* (2010), een recente dansvoorstelling van de Argentijns-Duitse choreografe Constanza Macras die in januari 2010 in première ging in de Schaubühne am Lehninger Platz in Berlijn, vormt een beschouwing over deze verandering in de vorming van nationale en culturele identiteiten en in de functie van het geheugen in deze processen. De voorstelling wijst op de nood aan een relationele esthetica (Rancière) en de creatie van een duurzame relatie tussen collectieve en individuele geheugens en identiteiten in multiculturele megasteden. De "glocale" urbane conditie (Trienekens) vereist een bepaalde openheid ten opzichte van het andere, een openheid die in de lijn ligt van Gilles Deleuzes esthetiek van de wederzijdse ontmoeting, en het individuele, nationale of culturele geheugen overstijgt. Het verschil is in die zin een worden, gebaseerd op een relatie veeleer dan op verwantschap, afstamming en bodem.

Megalopolis is volgens Constanza Macras niet zozeer een specifieke maar wel een metaforische locatie. "Plaats van handeling is een stad onder de invloed van globalisering", schrijft ze.<sup>1</sup> Maar bij de toeschouwer dienen associaties met steden als New York City, São Paulo en Mexico City zich al snel aan. Die scène vormt het terrein van twaalf personages, mannen en vrouwen van uiteenlopende klasse, ras en religie, die trachten samen hun levens te leven, naar hun beste vermogen en met de gebruikelijke ontmoetingen die het leven in een multiculturele megastad met zich brengt. We horen Engels, Duits, Frans, maar ook talen die voor de doorsnee toeschouwer veel minder begrijpbaar zijn, zoals (waarschijnlijk) Koreaans, Vietnamees, Japans, Jiddisch, Spaans ... De scène bestaat uit een aantal kale betonnen muren die kleine flats in grote woonblokken, een erotische bar, een call shop en straten vol afval, junks, angst en gevaar suggereren. Deze megastad heeft heel wat van haar stedelijke charme verloren, de charme die dichters en denkers als Charles Baudelaire en Walter Benjamin er nog toe kon



*Megalopolis* (©Thomas Aurin)

verleiden tenminste enkele van de voordelen van het leven in de moderne stad te beschrijven. In *Megalopolis* is de modernistische stad gewijzigd en staat ze ter discussie; ze wordt betwist en betwijfeld van binnenuit. Modernistische concepten als de bij uitstek stedelijke figuur van de flaneur, worden aan de megalopolitische toets onderworpen.

#### Megalopolitische variaties van *flânerie*

Voor Baudelaire hield *flânerie* een “vorm van *spectatorship*” in “die tegelijkertijd zowel onthecht was als ondergedompeld in de ritmes van de massa.”<sup>2</sup> De stad te zien, te voelen en te ruiken en zich tegelijkertijd te verliezen in de massa vergde een zekere reflectieve capaciteit. Walter Benjamin wijst er expliciet op dat de man in de menigte geen flaneur is; die zou zich namelijk niet onder de voet laten lopen, maar zelf met de ellebogen ruimte opeisen in het koortsachtige tumult van de stad.<sup>3</sup> *Megalopolis* getuigt van de verregaande grenzeloosheid en onbevattelijkheid van de megalopolis, die het “bevattingvermogen te buiten” gaat.<sup>4</sup> Ook Edward Soja noemt als een essentieel kenmerk van de megastad haar “toenemend discontinue, gefragmenteerde, polycentrische en bijna caleidoscopische sociaalruimtelijke structuur.”<sup>5</sup> Bijgevolg baant de megalopolitische flaneur niet zijn eigen weg door de stad, maar wordt hij overweldigd door haar onbevattelijkheid en grenzeloosheid.

Ingold merkt op dat de praktijk van het wandelen, “de alledaagse kunst van het meebewegen met de wereld”, een lichamenlijk vatten van de wereld impliceert. “Het

spreekt een kennis van de wereld aan die in sterke mate afhangt van nauw verwante performatieve vaardigheden en expressieve capaciteiten van het lichaam, zoals gebaren, oriëntatiezin en lichamelijke ritmes.”<sup>6</sup> In megasteden wordt deze kennis ernstig verstoord. “Het lichaam werd enorm kwetsbaar gemaakt” in de zin dat de flaneur achtervolgd wordt door een existentieel gevoel van ontheemdheid,<sup>7</sup> en reflectie in onthechting ligt niet voor de hand. Wanneer Fernanda uitroept: “Willst du wissen, wer ich bin? 95-57-95” (1), verwijst ze naar het coördinatensysteem, maar wijst ze tegelijkertijd ook op een opmerkelijke conditie van de hedendaagse stedelijke ervaring waarbij de ruimtelijke configuratie werd herleid tot cijfers, tot abstracte mathematische coördinaten, en niet gebaseerd is op de directe wederzijdse relatie tussen het eigen lichaam en de omringende ruimte.

#### *Lost in Space* – Subject in aanbouw

De personages in *Megalopolis* hebben het erg moeilijk de stad in kaart te brengen, een lichamelijke band aan te gaan met de grenzeloosheid van de stad. Waarnemingsverlies is een veel voorkomende ervaring. Anouk, een jonge vrouw die schijnbaar onderweg is naar een sollicitatiegesprek, stapt de call shop binnen om te telefoneren omdat ze verdoofd is. Ze weet niet waar ze zich bevindt. Ze panikeert en schreeuwt in de hoorn terwijl uit een radio ergens “in het getto” ironisch genoeg “Vamos a la playa” weerklinkt. Ze kan geen adres geven, en haar enige referentiepunt is dat ze zich in een typisch Amerikaanse binnenstad bevindt, aan de voet van een wolkenkrabber, in een call shop, op een hoek. “Vlak onder de instabiele monoliet, de wolkenkrabber!” (9)

De verstoorde relatie tussen het zelf en het omringende megalopolis-territorium is kenmerkend voor de binnenstad van de meeste kosmopolitische steden, waarvoor het panorama van de binnenstad van New York City als typevoorbeeld geldt. Het personage van Anouk verwijst dan ook naar de nieuwe urbane conditie van het rastersysteem, en in de voorstelling wordt stadsplanning beschreven als “een segment van een niet erkende utopie, de belofte van een postarchitecturale toekomst”. De beschrijving klinkt bijna als een reclamespot, of op zijn minst een pleidooi voor de “creatie van vloeroppervlakte door de eendeloze vermenigvuldiging van een bepaalde site”, met “zijn roltrappen, zijn liften, de zenachtige sereniteit van zijn kantoorcomplexen” en “voorlopige hoogtepunten als het World Trade Center. De ambitie van Typical Plan is nieuwe territoria te creëren waar nieuwe processen probleemloos verlopen, in dit geval, ideale accommodatie voor bedrijven. [...] Typical Plan is minimalisme voor de massa”. Het specifieke voordeel ervan is dat het “is geëvolueerd voorbij de naïeve menselijke aanname dat contact met het exterieur – de zogenaamde realiteit – een noodzakelijke

voorwaarde voor menselijk geluk en voor overleving is. Heroïsch levert Typical Plan een wereld vrijgemaakt van ego" (10-11).

Volgens Celeste Olalquiaga staat de architectuur sinds de jaren 80 een esthetiek voor van transparantie en vermeerdering, en voedde zij zo het existentiële gevoel van ontheemdheid. De skyline biedt zicht op een stedelijk continuüm van spiegelende wolkenkrabbers die verdwijnen achter reflecties in de lucht of in elkaar vervloeien. Olalquiaga gaat zelfs zo ver te stellen dat de opgang van psychologische fenomenen zoals psychastenie – de geestelijke toestand waarbij de ruimte bepaald door de coördinaten van het eigen lichaam verward wordt met de omringende ruimte – een teken des tijds is in de laatkapitalistische periode. Het beeld van psychastenie echoot in Anouks beschrijving van de stad als "een infernale machine voor het ontmantelen van identiteit".<sup>8</sup>

#### Space Invaders

In deze permanente toestand van existentiële ontheemdheid wordt identiteit "een kwestie van ruimtelijke controle – het bepalen van de grenzen van natie, volk en lichaam – en wordt vrij consequent als een territoriale strijd beschreven."<sup>9</sup> De dialogen in Macras' *Megalopolis* staan bol van de ruimtelijke metaforen en een ruimtelijk discours dat hun drang uitdrukt om vast te houden aan ruimte of deze te veroveren. Tijdens een gesprek door haar mobiele telefoon schreeuwt Fernanda: "YOU SHOULD LEAVE MY PLACE!" (28). In een ruzie over een gestolen boek



*Megalopolis* (©Thomas Aurin)

van Rem Koolhaas schreeuwt Anouk veelzeggend: "this is my space! Get out of my space! [...] You overwhelming piece of shitty space!" (45-47). Een paar minuten eerder had ze zich op straat met een omgekeerde plastic box haar eigen *speaker's corner* afgebakend en Žižek geciteerd. Een andere vrouw, dakloos nadat ze uitgezet is om plaats te maken voor vastgoedspeculatie, houdt wanhopig vast aan haar kartonnen dozen en tracht deze mee te slepen over straat; het zijn haar enige bezittingen en middelen waarmee ze haar ruimte op straat kan aanduiden. Dit illustreert de behoorlijk letterlijke strijd om territorium die Olalquiaga verbindt aan de lichamelijke verdringing in megasteden:

In New York City is de waarde van een mens gezakt tot onder die van objecten, daar getuigt het groeiende aantal dakloze mensen van – lichamen zonder thuis, uitgezet om plaats te maken voor vastgoedspeculatie. De verschuiving van gebruikswaarde naar ruilwaarde was zelden zo flagrant: gezinnen wonen in parken en straten terwijl honderden bewoonbare gebouwen leeg staan, wachtend op de gunstigste marktsituatie om opnieuw geopend te worden.<sup>10</sup>

Het is duidelijk dat kenmerken van stedelijke architectuur een effect hebben op het lichaam. De stedelijke context is een geconstrueerde omgeving en machtsstructuur. Isabelle Stengers parafraserend, heeft Andy Vandevyvere het over hoe "urbane ruimtes en hun sociale inrichting ontworpen [zijn] om een vloeiende circulatie van mensen en een 'harmonieuze' ontmoeting van bewoners te kanalisieren en te organiseren":

In de materialiteit van de omgeving zitten codes verwerkt die de stroom, het gebruik en de gewoonten van de stadsbewoners oriënteren, kanalisieren en organiseren. De ruimtelijke objecten – voetbaden, zitbanken, schommels, vuilnisbakken, etc. – fungeren als indicatoren, uitnodigingen of verboden voor bepaalde vormen van gebruik.<sup>11</sup>

Deze codes zijn onderhevig aan een constante druk en worden onderhandeld tijdens iedere wandeling 'met' de stad, met elke stap die een voetganger in de stad zet. De treden van een trap worden gebruikt als zitbank, de leuning ervan wordt een springplank voor skaters. Wandelen, die "alledaagse kunst van het bewegen met de wereld", zoals Ingold het verwoordt,<sup>12</sup> impliceert niet alleen een lichamenlijk vatten van de wereld, maar produceert ook betekenis. Een stad 'bewandelen' wordt zo een betekeniscreërend en betekenisgevend proces. In het veel geciteerde essay "Marches dans la ville" uit het boek *L'Invention du quotidien 1*, heeft Michel de Certeau het over hoe alledaagse activiteiten zoals wandelen in feite betekenissen produceren. Het lichaam van de wandelaars, of "Wandersmänner", zo schrijft de Certeau, "gehoorzaamt aan de volle lijnen en de

smalle buigingen van de stedelijke 'tekst' die ze schrijven zonder hem te kunnen lezen.<sup>13</sup> Met zijn alledaagse handeling van het wandelen "transformeert de wandelaar elke ruimtelijke betekenaar in iets anders. [...] Maar tegelijk verplaatst hij ze en verzint hij er andere, omdat de zijwegjes, de ommetjes of de improvisaties van zijn wandeling ruimtelijke elementen bevoorrecht, wijzigen of links laten liggen."<sup>14</sup> Door deze ruimtescheppende, betekeniscreërende handelingen leggen de bewegingen van de wandelaar het systeem bloot dat de stad vormgeeft, zij dagen dit systeem uit en transformeren het.

In *Megalopolis* wordt verwezen naar *buildering*, het beklimmen van gebouwen, *parkour*, de kunst van het bewegen door de stad, en *street dance battles*. Daarmee wordt gelijk verwezen naar de specifieke kwestie van het omgaan met stedelijke codes en ruimtelijke controle in verband met identiteit. Zo onthullen fenomenen zoals *parkour* en *free running* in hun opzet de stedelijke obstakels op de kortste weg tussen twee punten te overwinnen, het planningssysteem dat de stad vormgeeft. In feite wijzen ze erop dat men geen enkele richting uitkan, dat, zoals het personage Anouk het uitdrukt, architectuur "een reductie van mogelijkheid" is. Het is door het ter discussie stellen, aanvechten en aanpassen van de alledaagse handelingen, van het ruimtelijk regulerende systeem van de stad dat de *buildering*-adepten en *traceurs* nieuwe, alternatieve betekenissen willen scheppen en een deterritorialisering of herverdeling van de ruimte van de megastad willen uitzetten. Met het achterlaten van informele herkenningspunten in de megalopolis dagen *traceurs* de bestaande stedelijke codes uit, door hun transgressieve 'schrijven' van de stedelijke ruimte. Op gelijkaardige wijze houden ook *breakdance battles* een sterke ruimtelijke claim in die overeenkomt met wat Lúcia Sá "een strategie van incorporatie, van het zich toe-eigenen van de ruimte [van de straat]" noemt.<sup>15</sup> Het is een deterritorialisering van de ruimte van de straat.

Identiteit is een kwestie geworden van het beschrijven en opeisen van territoria, maar hier, op de scène van *Megalopolis*, begint ook Koone, de blanke man met de 'pizzabuik' te breakdancen. Dit mag dan een grappig aanzicht bieden, het verwijst ook naar het feit dat de tijd voorbij is "dat mensen een overtuigende claim konden maken op een eigen cultuur."<sup>16</sup> Bovendien vormt het dansvocabularium van *Megalopolis* een mengeling van klassiek ballet, *street dance*, *breakdance*, manisch neo-expressionisme à la Pina Bausch en zelfs karatebewegingen, Russische samba en salondans; alle verdeeld over de twaalf personages op een wijze die hen geen welomschreven identiteit verschaft, maar wel een herinnering aan "een pakket betekenisvolle handelingen die als het product van een unieke denkwijze of levensstijl zouden kunnen worden beschouwd."<sup>17</sup> Hedendaagse culturele identiteiten zijn hybriden en kunnen niet langer gedefinieerd worden



*Megalopolis* (©Thomas Aurin)

aan de hand van nationale origine of andere types van inherent 'behoren', maar veeleer door "het complexe en uitgebreide netwerk van relaties die verschillende individuen en groepen ontwikkelen in hun alledaagse handelen en in hun imaginaire scenario's."<sup>18</sup> Identiteit is een relationele kwestie geworden of, zoals Chantal Mouffe dit beschrijft, "een subject geconstrueerd op het snijpunt van een veelheid aan subjectposities."<sup>19</sup>

Samenleven in een megastad is geen vanzelfsprekende zaak. *Megalopolis* toont ook het ogenschijnlijke verval van sociale relaties in de nieuwe stedelijke conditie. Franz is het heimwee van zijn vriendin Miki beu. Fernanda wordt triest wanneer ze denkt "aan wat het dagelijkse leven met onze liefde doet" (30). Mensen wenden de blik af wanneer iemand pijn wordt gedaan of kijken van op een afstand toe wanneer iemand instort en het uitschreeuwt. Niemand lijkt de rommel op te merken. Mensen ontmoeten elkaar niet echt. Ze weten niets van elkaar af. Ze merken elkaars bestaan op, maar veel verder dan dat gaat het doorgaans niet. Een meisje en een jongen dansen balancerend op de daken, en houden daarbij elkaars haren zo stevig vast dat hun bewegingen meer lijken op een gevecht dan op een tedere pas de deux. Een vrouw in een trouwjurk die de gecodeerde simulacra van haar gezinsgeluk achter zich aan sleept, vraagt een dakloze vrouw met een plastic versie van de trouwjurk op het hoofd met haar te poseren voor de trouwfoto's. Wanneer Fernanda met Ronni danst, kijkt ze hem niet aan maar richt ze haar gezicht met een expressionistische uitdrukking naar het publiek en onderbreekt ze haar tekst met uitroepen als "Oooh, expressionistisch" en "Aahhh, Titanic".





*Megalopolis* (©Thomas Aurin)

Op die manier becommentarieert ze de dansposities waarin ze door haar partner wordt geduwd. Zo zien we een op media gebaseerde ontmoeting, een door media gedreven beleving van emoties, een onverschilligheid, of wat Fredric Jameson “a waning of affect” heeft genoemd.<sup>20</sup> Waarachtige emoties worden vervangen door melodramatische beelden, foto’s, postkaarten en filmiconen. Een overvloed aan beelden dekt het verlies van lichamelijke affecten toe, maar vervlakt de vermogens van de zintuigen nog verder.

#### Minderheidsecologieën

Sandra Trienekens schreef dat “de creatie van een duurzame relatie tussen collectieve en individuele identiteiten [...] tegenwoordig het meest uitdagende zingevingsproject in multiculturele steden” is.<sup>21</sup> Ze pleit voor een “glocale” stedelijke conditie en tracht zo “de onproductieve binaire opvatting van het globale (universele) tegenover het locale (particuliere)” en de onproductieve noties van homogeniteit achter zich te laten.<sup>22</sup> Verschil is op die manier een ‘worden’, “gebaseerd op *relatie* veeleer dan op verwantschap, afstamming en bodem.”<sup>23</sup> Dit vereist een zekere openheid tegenover het andere. In die context wil ik tot slot van deze bijdrage een positieve lezing van het beeld van de psychastenie voorstellen, waarbij deze ‘aandoening’ wordt gezien als het vermogen van het organisme om zich open te stellen voor zijn omgeving. Echter niet in de zin van een vermogen tot het verdwijnen door camouflage, aangezien dit, zoals

Olalquiaga opmerkt, “overweldiging, het proces van vernietiging en vandaar ook het verdwijnen als gedifferentieerde entiteit” inhoudt. Ze verwijst hier naar het verschijnsel van “psychastenische myopie” dat de hedendaagse cultuur heeft ontwikkeld en “waarbij mensen die op straat leven een vanzelfsprekend onderdeel van het stedelijke scenario lijken.”<sup>24</sup> Ik doel echter op de mentale flexibiliteit, de conceptuele vlotheid van de burger in ontmoetingen met de ander in verwondering in de deleuziaanse zin van het woord, dat we ons openstellen voor verschillende mogelijke betekenissen, relaties en identiteiten. Deze perceptiemodus vereist een openheid in de ontmoeting met de ‘ander’. Deleuzes pleidooi voor het schizofreen worden vertrouwt niet langer op het gezonde verstand voor het erkennen van het andere op basis van gemakkelijk herkenbare uiterlijke kenmerken als ras, geslacht of leeftijd, maar voor het ontmoeten volgens een *accord discordant* of dissonante harmonie, volgens een overeenkomst te verschillen en niet ‘overeen te komen’, om interpretatie, en dus ook oordeel vooruit te schuiven.<sup>25</sup>

Al te vaak werkt de spiegelende neiging van het ‘gezond verstand’ beperkend wanneer het op het ‘in kaart brengen’ van de/het andere aankomt. Wanneer we op zoek gaan naar oppervlakkige kenmerken van de/het andere, zoals vorm, functie of soort, sluiten we die op binnen de taal. We sluiten het verschil op binnen vooropgezette begrippen en identiteiten, binnen de representatie, als een referentie voor onze eigen zogenaamd ‘duidelijke’, maar reducerende, vaste identiteit. De ‘vlotte’ burger die ‘lijdt’ aan psychastenie stelt zich echter open voor de andere, en verdwijnt in het andere. Dit vereist een bepaalde bereidheid om in verwondering te ontmoeten, zonder het risico te lopen zichzelf te verliezen in de ander. Men nadert en wordt benaderd zonder te domineren of gedomineerd te worden.

Op die manier kunnen we de nieuwe urbane conditie tegelijkertijd beschouwen als vloek en als belofte, die constant in beweging is; ze houdt een belofte in, in die zin dat deze conditie vraagt om een relationele identiteit. Op die manier verrijzen nieuwe mogelijkheden uit de ruïnes van afbrokkelende nationale dromen en ontstaat nieuw leven in de kieren tussen verbrokkelde subjecten en identiteiten.<sup>26</sup> We zien dit in de scène waar een jongeman breakdancet met een plastic zak waarop ‘I ♥ NY’ staat gedrukt. We horen het wanneer twee radeloze vrouwen in de call shop samen troost zoeken in het zingen van een slaapliedje, we voelen het zelfs bij de man die momentaan geluk vindt bij twee prostituees, genietend van de intense duur van kortstondigheid.

I like you.  
You like me, why?  
‘Cause I cannot hate everybody

## NOTEN

- <sup>1</sup> Alle verwijzingen werden overgenomen uit de speelttekst die de auteur ter beschikking werd gesteld door Constanza Macras en Dorkypark.
- <sup>2</sup> Highmore in: Lúcia Sá, *Life in the Megalopolis. Mexico City and São Paulo*, London: Routledge, 2007, p. 58.
- <sup>3</sup> Benjamins 'man in de menigte' is geen flaneur maar "the pedestrian who would let himself be jostled by the crowd", terwijl de flaneur ruimte om te manoeuvreren zou opeisen en "unwilling to forgo the life of a gentlemen of leisure. Let the many attend to their daily affairs; the man of leisure can indulge in the perambulations of the *flâneur* only if as such he is already out of place. He is as much out of place in an atmosphere of complete leisure as in the feverish turmoil of the city" (Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", in: *Illuminations. Essays and Reflections*, New York: Schocken, 1989, p. 172-173).
- <sup>4</sup> Lúcia Sá, *o.c.*, p. 21.
- <sup>5</sup> Edward Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 235.
- <sup>6</sup> Tim Ingold, "Culture on the Ground. The World Perceived Through The Feet", *Journal of Material Culture*, 9 (2004) 3, p. 315-340, geciteerd naar: Andy Vandevyvere, Amélie Daems en Véronique Clette, "Walking Through The City. From Practice to Method", in: Lisa Dikomitis *et al.*(eds), *Making Sense in the City*, themanummer van *A-Prior*, 2004, p. 80.
- <sup>7</sup> Celeste Olalquiaga, *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 10.
- <sup>8</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 13.
- <sup>9</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 24. 'Grens' moet in deze context niet worden geïnterpreteerd als een scherp afgetekende lijn, maar als verbonden met zones, "waar een iets geleidelijk overgaat in iets anders, waar vervaging, ambigüiteit en onzekerheid heersen" (Ulf Hannerz, "Flows, Boundaries and Hybrids. Keywords in Transnational Anthropology", *Oxford University Working Paper Series Transnational Communities*, WPT-2-k-02, geciteerd naar: Sandra Trienekens, "Making Sense of Diverse Collectivities in Contemporary Cities. (Re)considering Cultural Identities, Citizenship and the Role of the Arts", in: Lisa Dikomitis *et al.*(eds), *Making Sense in the City*, themanummer van *A-Prior*, 2004, p. 135).
- <sup>10</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 18.
- <sup>11</sup> Andy Vandevyvere, Amélie Daems en Véronique Clette, "Walking Through The City. From Practice to Method", in: Lisa Dikomitis *et al.*(eds), *Making Sense in the City*, themanummer van *A-Prior*, 2004, p. 82.
- <sup>12</sup> in: Andy Vandevyvere *et al.*, *o.c.*, p. 80.
- <sup>13</sup> Michel De Certeau, "Stadswandelingen", vert. Bart Van der Straeten, *Yang*, 2002, 1. (<http://www.yangtijdschrift.be>)
- <sup>14</sup> Michel De Certeau, "Stadswandelingen", vert. Bart Van der Straeten, *Yang*, 2002, 1. (<http://www.yangtijdschrift.be>)
- <sup>15</sup> Lúcia Sá, *o.c.*, p. 114.

- <sup>16</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 39.
- <sup>17</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 39.
- <sup>18</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. xvi.
- <sup>19</sup> Chantal Mouffe, "Radical Democracy. Modern or Postmodern?", in: Andrew Ross (ed.), *Universal Abandon? The Politics of Post-modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 35.
- <sup>20</sup> De opkomst van een esthetisch populisme in het laatkapitalistische en postmoderne tijdperk bracht Fredric Jameson ertoe de verschijning van "een volledig nieuwe cultuur van het beeld" te beschrijven. Die cultuur wordt gekenmerkt door "een nieuwe diepteloosheid" en een daaruit voortvloeiende "vervlakking van affect". Fredric Jameson, "Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism", in: Michael Hardt & Kathi Weeks (eds), *The Jameson Reader*, Malden: Blackwell, 2004, p. 193; 196.
- <sup>21</sup> Sandra Trienekens, "Making Sense of Diverse Collectivities in Contemporary Cities. (Re)considering Cultural Identities, Citizenship and the Role of the Arts", in: Lisa Dikomitis *et al.*(eds), *Making Sense in the City*, themanummer van *A-Prior*, 2004, p. 133.
- <sup>22</sup> Sandra Trienekens, *o.c.*, p. 137.
- <sup>23</sup> Sandra Trienekens, *o.c.*, p. 139.
- <sup>24</sup> Celeste Olalquiaga, *o.c.*, p. 18.
- <sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, London: Continuum, 2004, p. 183.
- <sup>26</sup> In zijn observatie over diepteloosheid en de vervlakking van affect benadrukt Jameson het feit dat de cultuurproductie van het postmoderne tijdperk niet geheel zonder gevoel, emotie en angsten is. Deze gevoelens, "die wellicht beter en juist als 'intensiteiten' benoemd kunnen worden", zijn nu veeleer "vlottend en onpersoonlijk" (Fredric Jameson, *o.c.*, p. 200). Dergelijke gevoelens zijn, net als het subject zelf, verbrokkeld geraakt.