

Dansen met een plastic zak

Een kleine filosofie van een onooglijk ding



Masterthesis Filosofie van de Geesteswetenschappen
Erasmus Universiteit Rotterdam
Faculteit der Wijsbegeerte
Elize de Mul 338603

Begeleider: Dr. A.W. Prins
Adviseur: Dr. T. de Mey

Voor alle dingen
die dit nooit zullen lezen

Inhoud

Voorwoord	4
1. Inleiding tot de plastic zak	5
2. Plastic populariteit	8
3. Over dingen en objecten	15
4. Onderweg naar de <i>dingen an sich</i>	19
5. Surrealistische landschappen	22
6. De esthetica van het alledaagse	28
7. Dansen met een plastic zak	33
8. Op film	35
9. Zen en de plastic zak	38
10. Het kleine sublieme	43
11. De zak op zichzelf	54
Elize neemt afscheid van de dingen	59
Literatuurlijst	61

Voorwoord

Deze thesis vormt de afsluiting van mijn masterstudie Filosofie van een Wetenschapsgebied aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Als vakstudie heb ik de masteropleiding Nieuwe Media en Digitale Cultuur aan de Universiteit Utrecht gevolgd. Mijn opzet daarbij is steeds de wederzijdse verrijking van mijn beide studies geweest. Zo heb ik in mijn masterthesis van de opleiding aan de Universiteit Utrecht het gedachtegoed van enkele filosofische ‘antidichotomiedenkers’ uitgelegd aan de hand van *Alice in Wonderland* en het daarbij ontwikkelde theoretisch kader ingezet om recente literatuur in het veld van de Nieuwe Media studies kritisch te analyseren. Waar de filosofie steeds als een rode draad door mijn andere studies heeft gelopen, daar zal mijn letterenachtergrond voortdurend doorklinken in deze thesis waarmee ik mijn studie Filosofie van een wetenschapsgebied hoop af te sluiten. Ik hoop tevens dat het me in het hierna volgende zal lukken de verwondering die ik tijdens mijn studietijd zo gekoesterd heb, te vertalen naar papier en wie dit leest mee te nemen in de nu volgende dans door de filosofie, film, muziek, literatuur en beeldende kunst. Een selectie van hierbij gebruikte film- en muziekfragmenten is te vinden op de *Plastic Fragmenten* cd-rom achter in deze scriptie.

Mijn dank gaat uit naar A.W. Prins voor zijn begeleiding, sturing en enthousiasme, en naar Tim de Mey, die de scriptie als adviseur beoordeelde. Eveneens wil ik mijn ouders bedanken voor hun steun en vertrouwen in mijn kunnen. Ten slotte een woord van dank voor mijn lief, Bob van der Veen, altijd trots en geduldig.

Arnhem, 20 augustus 2012.

1. Inleiding tot de plastic zak

We omringen ons tijdens ons leven met door de mens vervaardigde objecten die meer en meer het landschap bepalen waarin we leven. Vaak 'zien' we veel van deze technologische objecten niet eens meer, maar kijken we er als het ware doorheen. Het zijn schimmen die enkel bestaan om ons in ons dagelijks leven te dienen. In deze scriptie wil ik graag ruimte bieden aan een van deze alledaagse objecten, die zich bij uitstek kenmerkt door zijn dienstbaarheid en onaanzienlijkheid: de plastic zak.

Erg oud is de plastic zak historisch gezien nog niet. Aan het begin van de twintigste eeuw komt de petrochemie op en verkrijgen de bijproducten van de aardolieraffinaderij nieuwe toepassingen. Na de Tweede Wereldoorlog komen er dankzij de petrochemie diverse nieuwe kunststoffen op te markt, waaronder ook de zogenaamde polymeren. Deze groep kunststoffen blijkt voor vele doelen inzetbaar, waaronder het produceren van een kunststof omhulsel waarin men dingen kan dragen, ook wel bekend als een 'plastic zak' of 'plastic tas'. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw wordt de plastic zak wereldwijd in grote mate in gebruik genomen en gevierd. De plastic zakken zijn gemakkelijk en grootschalig te produceren, houden producten droog en goed en dragen fier het logo van menig bedrijf of supermarkt. Ook bij het wegwerken van huis- tuin- en keukenafval blijkt de plastic (vuilnis)zak zeer dienstbaar. Ironisch is, dat hij zelf meestal ook eindigt als een stuk vuilnis.

De plastic zak is niet alleen vaak in letterlijke zin doorzichtig (we kunnen er in dat geval doorheen kijken), maar deze transparantie kan ook als symbool gelden voor de wijze waarop we met onze artificiële omgeving omgaan. De plastic zak is een onooglijk object dat vrijwel geheel opgaat in zijn dienstbaarheid; hij wordt doorgaans pas kortstondig zichtbaar als we iets nodig hebben om onze lasten te verlichten. Heeft hij zijn taak eenmaal volbracht, dan wacht de plastic zak een bestaan achter in een gangkast, fietstas, achterbak, vuilnisbelt of – vaker nog – in de wilde of aangelegde natuur, waar hij nog ongeveer duizend jaar zal moeten doorbrengen voordat hij geheel één kan worden met de grond waarop hij is achtergebleven.

Wereldwijd worden er jaarlijks meer dan een triljoen plastic zakken gemaakt en gebruikt. Dit komt er op neer dat er elke minuut in totaal één miljoen plastic zakken ter hand worden genomen om bijvoorbeeld inkopen, schoolspullen, iemands totale inboedel of hondenpoep in te vervoeren. De meeste van deze zakken gaan vervolgens deel uitmaken van de berg die bestaat uit de drie-en-een-half miljoen ton plastic tassen die jaarlijks worden weggegooid. Een deel hiervan vindt zijn einde in afvalverbrandingsmachines, een ander deel komt terecht in de natuur of uiteindelijk in de zee. Per vierkante mijl water bevinden zich

tegenwoordig gemiddeld zesenvestigduizend stukken plastic in de oceanen, waaronder ook een hoop (deeltjes van) plastic zakken.¹

Hoewel er per dag miljoenen kilo's plastic worden geproduceerd, verbruikt en weggegooid en de plastic zak – of deeltjes ervan – zich in dermate groten getale in de zogenaamde 'vortex' van de oceanen bevindt dat er tegenwoordig zelfs over een 'plastic continent' gesproken wordt², duikt de plastic zak nog relatief zelden op in filosofische of kunstzinnige reflecties op onszelf en onze leefwereld. Ik presenteer om deze reden in het volgende een reeks filosofische bespiegelingen over de plastic zak, onze relatie tot de plastic zak en tot onszelf. Hierbij probeer ik, enigszins gewaagd, de plastic zak te benaderen als het ding dat het vanuit zichzelf is. Aangezien deze reflecties – onvermijdelijk – van mij, een menselijk subject, zijn, stel ik mij voor dat deze (be)nadering van de zak zich voordoet als een dans waarbij ik verschillende kanten van de zak te

¹ <http://www.statisticbrain.com/plastic-bag-statistics/>

² Het plastic continent, ook wel bekend als de Great Pacific Garbage Patch of Pacific Trash Vortex, is een ongedefinieerd groot oceaangebied gevuld met deeltjes plastic. Vanaf 1985 werd door biologen uit Alaska voor het eerst een vierjaarlang onderzoek verricht naar de deeltjes plastic die in de oceaan te vinden zijn. De onderzoekers presenteerden in 1990 de data van metingen die onder andere zijn verricht in de Stille Oceaan op het gebied van de dichtheid, de concentratie en het soort plastic dat op diverse plekken te vinden is. De resultaten en bijbehorende schema's blijken een eerste aanleiding te zijn voor het vermoeden van het bestaan van het 'plastic continent', een groot gebied waar zich beduidend meer plastic deeltjes begeven dan elders. Het is de zeiler Charles Moore die samen met zijn crew in 1997 het indrukwekkende plastic continent als eerste mens met eigen ogen kan aanschouwen, nadat hij over de noordelijke stille oceaan terugkeert van een zeilrace. In de *Natural History* vertelt hij:

Day after day, *Alguita* [zijn schip EdM] was the only vehicle on a highway without landmarks, stretching from horizon to horizon. Yet as I gazed from the deck at the surface of what ought to have been a pristine ocean, I was confronted, as far as the eye could see, with the sight of plastic. It seemed unbelievable, but I never found a clear spot. In the week it took to cross the subtropical high, no matter what time of day I looked, plastic debris was floating everywhere: bottles, bottle caps, wrappers, fragments. Months later, after I discussed what I had seen with the oceanographer Curtis Ebbesmeyer, perhaps the world's leading expert on flotsam, he began referring to the area as the "eastern garbage patch." But "patch" doesn't begin to convey the reality. Ebbesmeyer has estimated that the area, nearly covered with floating plastic debris, is roughly the size of Texas.

Hoewel het 'plastic continent' in de Stille oceaan tot op heden de grootste lijkt, wordt er aangenomen dat er meer van dergelijke plastic 'districten' in de wereldzeeën te vinden zijn, waaronder in de Atlantische Oceaan en de Japanse Zee. (Voor het NOAA verslag van het oceaanonderzoek van 1985-1988 zie: Robert H. Day, David G. Shaw, Steven E. Ignell, "The Quantitative Distribution and Characteristics of Neuston Plastic in the North Pacific Ocean, 1985-88", in: R. S. Shomura en M. L. Godfrey (red.). *Proceedings of the Second International Conference on Marine Debris, 2-7 April 1989. Honolulu, Hawaii*. NOAA Tech, 1990: 247-266. Het verhaal van Moore: Charles Moore, "Trashed. Across the Pacific Ocean, Plastics, Plastics, Everywhere." In: *Natural History Magazine*, 112.9, 2003: 46-51.)

zien krijg, maar me echter nooit geheel in diens positie zal kunnen verplaatsen. Ik nodig de plastic zak met een buiging uit tot een dans, waarin we langs elkaar bewegen en ik een caleidoscoop aan betekenissen aftast.

2. Plastic populariteit

Na de donkere jaren van de Tweede Wereldoorlog maakt zich een groot vooruitgangsoptimisme meester van de Westerse wereld. De welvaart groeit explosief en plastic, dan enkele decennia oud en meegroeïend met de economie, wordt hét symbool van de Westerse welvaart. Cultureel historicus en 'plastic expert' Jeffrey Meikle schetst een beeld van deze tijd van vooruitgang in de Westerse wereld:

Publicists for the new industry in the 1930s predicted an utopia molded from cheap "miracle materials," and wartime mobilization stimulated a quantum leap in the production of plastic. Afterward, baby boomers played with Wham-O hula hoops and frisbees, Barbie dolls and Revell airplane models, Lego blocks and Mattel machine guns. They ate breakfast at Formica dinettes, spilled milk from polyethylene tumblers onto vinyl floors, and left for school clutching disposable Bic pens. Their families experienced a proliferation of new plastic products - Tupperware, garbage pails and laundry baskets, Melamine dishes, appliance housings, Saran Wrap and dry cleaning bags, picnic coolers, scuff-proof luggage, Naugahyde furniture, Mylar recording tape, Corfam shoes, shrink-wrapped mats, Styrofoam egg cartons, artificial Christmas trees, and endlessly on.³

De leefwereld van de Westerse mens transformeert zich in snel tempo tot een chemisch kleurrijk landschap van plastic, waarbij alsmaar nieuwe toepassingen voor het materiaal worden gevonden. Plastic lijkt een belofte voor betere tijden te belichamen, een belofte van 'nooit meer schaarste' en 'meer dan genoeg goedkope spullen voor iedereen'. Toch bestaat er zelfs in deze positieve golf al een zekere ambivalentie ten opzichte van 'plastic producten'. Met name de oorlog heeft pijnlijk duidelijk gemaakt dat het beloofde 'miracle material' ook ingezet kan worden als strijdmiddel. Tijdens de Tweede Wereldoorlog neemt de productie van plastic in de Verenigde Staten bijvoorbeeld met maar liefst driehonderd procent toe en wordt het materiaal veelvuldig gebruikt voor de constructie van cockpits voor militaire vliegtuigen, de ontsteker van mortieren, de holsters van bajonetten, helmonderdelen, de atoombom en andere oorlog gerelateerde zaken.⁴ Desondanks heeft het voorspelde 'plastic tijdperk' na de oorlog zijn intrede al gedaan en is het materiaal voor veel gezinnen onmisbaar in hun nieuw en comfortabel thuis.

Tegen de tijd dat de plastic zak in de jaren zeventig van de vorige eeuw grootschalig zijn publieke intrede heeft gedaan in supermarkten en winkels

³ Jeffrey L. Meikle, "Material Doubts: The Consequences of Plastic Author(s)", in: *Environmental History*, Vol. 2, No. 3, 1997: 278.

⁴ Jeffrey Meikle. *American Plastic. A Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995: 2.

ter vervanging van de kwetsbare papieren zak is de houding tegenover plastic meer naar de negatieve kant omgeslagen. Volgens Meikle heeft dit deels te maken met de verwarring over de term 'plastic' die bij veel van de gebruikers van plastic goederen bestaat. Na de Tweede Wereldoorlog bestaat er een grote diversiteit aan artificiële materiaalsoorten, waaronder kunststoffen als bakeliet, polystyreen en ureum. Deze stoffen verschillen onderling in feite net zoveel als bijvoorbeeld ijzer en koper, maar toch worden ze door producenten en gebruikers allemaal samengevat onder de naam 'plastic'. Doordat er veel wordt geëxperimenteerd met verschillende kunststoffen komen er onvermijdelijk ook veel slechte producten op de markt uit. Zo worden er jasknoppen uitgebracht die door een wankele samenstelling van karton en plastic in de regen uiteenvallen en sommige van de plastic producten blijken giftig of ziekteverwekkend te zijn.⁵ Door dergelijke incidenten lijkt 'plastic' in het algemeen, hoe divers de materialen behorend tot deze groep ook zijn, een slechte naam te krijgen.⁶ Bovendien werkt het feit dat het materiaal zo goedkoop is - een eigenschap die plastic in de eerste instantie zo populair maakte - niet mee aan zijn imago. Staan uit natuurlijk stoffen vervaardigde objecten veelal voor luxe, 'plastic' wordt een synoniem voor goedkoop en 'namaak'. Plastic kan veel materialen tot zekere hoogte nabootsen en de meeste zelfs helemaal vervangen, maar komt niet in de buurt van 'natuurlijke' materialen zoals hout, edelmetalen, wol en marmer waar het uiterlijk en structuur betreft. Roland Barthes schrijft al in 1957 in zijn *Mythologies suivi de Le Mythe, aujourd'hui*, nadenkend over plastic:

Dans l'ordre poétique des grandes substances, c'est un matériau disgracié, perdu entre l'effusion des caoutchoucs et la dureté plate du métal: il n'accomplit aucun des produits véritables de l'ordre minéral, mousse, fibres, strates. C'est une substance tournée: en quelque état qu'il se conduise, le plastique garde une apparence floconneuse, quelque chose de trouble, de crémeux et de figé, une impuissance à atteindre jamais au lisse triomphant de la Nature.⁷

Het 'miracle material' kan weliswaar bijna elke wenselijke vorm aannemen, maar blijkt daardoor zelf geen 'karakter' te hebben. Plastic producten, waaronder ook de plastic zak, hebben weinig waarde. Letterlijk, omdat ze goedkoop te produceren en daarmee te verkopen zijn; figuurlijk, omdat plastic producten enkel ander materiaal 'nabootsen', zelf niet 'echt' zijn, geen 'karakter' hebben, gemakkelijk vervangbaar en dus verwerpelijk zijn. Plastic producten hebben binnen de snelle werkelijkheid van massaproductie en -consumptie geen gezicht, het zijn vluchtige voorbijgangers waarvan we later enkel een vage omtrek herinneren.

⁵ Meikle, 1997, a.w.: 280.

⁶ Meikle, 1995, a.w.: 6.

⁷ Roland Barthes. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957: 188.

Naast een afkeer voor het materiaal vanwege zijn 'nepheid' en goedkope uitstraling krijgt in 1959 de plastic zak een flinke deuk in zijn imago te verduren, wanneer er dat jaar meer dan tachtig kleuters en jonge kinderen stikken door toedoen van een kunststof zak. Ouders zijn in die tijd nog niet op de hoogte van de gevaarlijke kanten van het plastic omhulsel en laten de zakken in de buurt van hun kinderen liggen, soms met fatale afloop. Diverse media besteden aandacht aan de grote gevaren van de plastic zak.⁸ De berichtgevingen worden vaak vergezeld van een angstaanjagende foto van een onder een plastic zak verwrongen kinderhoofdje, het plastic gefixeerd om de naar adem happende wangetjes en mond.



AFTER 20 SECONDS INSIDE CLINGING PLASTIC BAG, DR. BAUMGARTNER GASPS FOR BREATH, IS NEAR SUFFOCATION

1. Een van de foto's ten tijde van de 'Plastic zak paniek' van 1959, in *Stay Free Magazine*, 2005

De media-aandacht brengt steeds meer 'plastic zak moorden' aan het licht, waarbij de plastic zak wordt afgeschilderd als een koelbloedige (of eigenlijk non-bloedige) moordenaar "[who] could 'literally grab' a child 'through electrical attraction to his face.'"⁹

⁸ Meikle, 1997, a.w.: 282.

⁹ Quote van arts Paul B. Jarret, aangehaald door Meikle, 1997, a.w.: 283.

Naast kritiek op het materiaal zelf, is er de omstandigheid dat de naoorlogse Westerse generaties met een steeds kritischere blik naar hun ouders kijken, die al hun idealen hebben lijken ingeleverd en zich omgeven met zoveel mogelijk materiële zaken. Omdat inmiddels een groot deel van de inboedels uit plastic producten bestaat, beginnen de nieuwe generaties deze plastic spullen te associëren met oppervlakkigheid en ‘nep’ geluk.¹⁰ Het bijvoeglijk naamwoord ‘plastic’ krijgt steeds meer een negatieve connotatie als term voor een ‘holle’ cultuur, gevuld met ‘plastic mensen’ met ‘plastic glimlachen’ en ‘plastic dromen’. In de populaire cultuur duikt de term ‘plastic’ steeds vaker op als aanduiding voor dat wat volgens nieuwe generaties scheelt aan de Westerse samenleving, ‘plastic’ verwijst duidelijk naar iets negatiefs.

Een mooi voorbeeld is het Franse nummer *Le Temps du plastique* dat Leo Ferre in 1955 opnam. Het nummer is een satire op verschillende aspecten van de toenmalige Franse samenleving, waarbij onder andere het enthousiasme voor synthetische materialen aan bod komt, waar ook de titel naar verwijst. Plastic materialen worden door Ferre neergezet als goedkoop, van louter economische waarde en verantwoordelijk voor een artificialisering van de wereld.¹¹ De ironie van Ferre’s satirische kritiek is gelegen in het feit dat het nummer zelf werd vastgelegd op plastic; de kunststof polyvinylchloride (in de volksmond beter bekend als PVC) was ten tijde van *Le temps du plastique* het meest populaire materiaal om elpees uit te vervaardigen.¹² Daarmee hing de verspreiding van het strijdnnummer van Ferre af van exact datgene dat het wilde bekritisieren. Dit geeft de paradoxale en ambivalente relatie tussen de Westerse mens en plastic van de vorige eeuw op zeer tastbare wijze weer.

Het door The Kinks in 1969 opgenomen nummer *Plastic Man* schetst eenzelfde tijdsbeeld als we eerder bij Meikle zagen, maar nu krijgt het plastic huishouden een veel naardere sfeer toegedicht:

A man lives at the corner of the street,
And his neighbors think he’s helpful and he’s sweet,
‘Cause he never swears and he always shakes you by the hand,
But no one knows he really is a plastic man.

He’s got plastic heart, plastic teeth and toes,
He’s got plastic knees and a perfect plastic nose.
He’s got plastic lips that hide his plastic teeth and gums,
And plastic legs that reach up to his plastic bum.

Plastic man got no brain,
Plastic man don’t feel no pain,

¹⁰ Idem: 7.

¹¹ Douglas Smith, “Le temps du plastique’: The Critique of Synthetic Materials in 1950s France”, in: *Modern & Contemporary France*, 15:2, 2007: 135.

¹² Idem, 136.

Plastic people look the same,

He's got plastic flowers growing up the walls,
He eats plastic food with a plastic knife and fork,
He likes plastic cups and saucers 'cause they never break,
And he likes to lick his gravy off a plastic plate.

He's got a plastic wife who wears a plastic mac,
And his children wanna be plastic like their dad,
He's got a phony smile that makes you think he understands,
But no one ever gets the truth from plastic man.

De connotatie van 'nep', 'nagemaakt' en 'bedrog' komt in de songtekst van het nummer duidelijk naar voren. De plastic man is een (te) perfecte nabootsing van een echte man, maar bestaat in werkelijkheid geheel uit plastic, en blijkt daarmee een 'phoney', een leeg omhulsel zonder gevoelens of ander inwendig leven. Hij omgeeft zich samen met zijn vrouw met plastic meubels en servies, hetgeen wordt verbonden met het plastic-zijn van de man en zijn familie en hun 'onechtheid'. Dat deze kritiek op plastic niet alleen een conservatieve oprisping van 'het oude continent' Europa was, maar ook in het plastic paradijs van Noord-Amerika zelf opdook, laat een nummer als *Plastic People* van Frank Zappa and the Mothers of Invention zien (I hear the sound of marching feet/ Down Sunset Blvd. to Crescent Heights/ And there, at Pandora's Box, we are confronted with/ A vast quantity of PLASTIC PEOPLE. Take a day/ And walk around/ Watch the Nazis/ Run your town). Enkele decennia later is een dergelijk gebruik van het woord plastic nog steeds terug te vinden in de populaire cultuur, bijvoorbeeld in het nummer *Fake Plastic Trees* (1995) van Radiohead (Her green plastic watering can/For her fake Chinese rubber plant/In the fake plastic earth, She looks like the real thing/ She tastes like the real thing/ My fake plastic love), waarin het woord plastic zelfs telkens wordt vergezeld door het woord *fake*, implicerend dat deze twee termen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

Eenzelfde kritiek op 'plastic' kan worden waargenomen in de bekende film *The Graduate*, die twee jaar voordat het nummer van The Kinks uitkwam in première ging. De film richt zich op een net afgestudeerde jongeman die zijn draai in de wereld probeert te vinden en in zijn zoektocht te maken krijgt met 'holle' volwassenen die schijnbaar enkel lijken te geven om oppervlakkig 'geluk' en hem gek maken met vragen over zijn toekomst en carrièrepad. Het is met name een - schijnbaar nogal misplaatste - scene aan het begin van de film die veel jongeren nog lang zouden parafraseren. Op zijn examenfeest wordt Benjamin Braddock apart genomen door een goedbedoelend familielid dat hem graag wat advies wil geven. De scene duurt betrekkelijk lang en als de jongen eenmaal in een aangrenzende ruimte is aangekomen met de tot dan zwijgende man, krijg je als kijker het gevoel dat er iets zeer belangrijks gezegd gaat worden. De man kijkt Braddock met intense blik aan en verkondigt: "I just want to say one word

to you -- just one word -- 'plastics.'¹³ Met deze uitspraak vat hij in één woord samen wat de toenmalige jeugd in de Westerse cultuur verachtte.¹⁴

Naast een cultureel negatief imago wordt plastic in de jaren zeventig ook in het kader van het milieu in een negatief licht geplaatst. Bioloog Paul Ralph Ehrlich brengt in 1967 een kritisch en waarschuwend boek uit waarin hij de keerzijde van de welvaartstoename bespreekt. In *The Population Bomb* voorspelt hij dat de grootschalige menselijke bevolkingsgroei die de economische vooruitgang begeleidt de twee volgende decennia tot grote problemen zal gaan leiden, zoals de uitputting van de aarde waarop we leven en het opraken van de bodemstoffen waar we zo afhankelijk van zijn.¹⁵ Zijn waarschuwende woorden zijn mede aanleiding tot de oprichting van de Club van Rome aan het eind van de jaren zestig, een stichting van Europese wetenschappers die grootschalig onderzoek doen naar het verband tussen bevolkingsgroei, economische groei en milieuvervuiling.

Een van de eerste rapporten van de Club van Rome, *De grenzen aan de groei* dat in 1972 wordt uitgebracht, stelt in lijn met Ehrlich dat er inderdaad een verband kan worden bespeurd tussen de economische groei en de vervuiling van onze leefomgeving.¹⁶ In het rapport wordt tevens duidelijk dat de grondstoffen die we grootschalig gebruiken binnen enkele decennia zullen opraken als we op eenzelfde manier blijven doorgroeien en consumeren. De oliecrisis die een jaar na het uitkomen van het rapport volgt, zorgt ook bij Nederlandse burgers voor een kortstondige paniek. Even lijkt het doemscenario dat Ehrlich en de Club van Rome schetsen veel eerder uit te komen dan voorspeld. Hoewel een werkelijke crisis voorlopig uitblijft, heeft de consumptiemaatschappij en haar plastic vlag vanaf dan de onschuld voorgoed verloren.

Ook nu nog ligt de plastic zak voortdurend onder vuur.¹⁷ Plastic heeft geen pootjes of oogjes met een droevige blik. Plastic leeft niet. Hoewel het behoorlijk droevig is dat plastic na gebruik vaak zonder pardon op straat wordt gegooid, legt de plastic zak door al het bovenstaande het al snel af tegen - bijvoorbeeld - een schattig schildpadje dat voor de ogen van een geschokte kijker een grote hap van de plastic zak neemt, wat zijn wisse dood zal betekenen.¹⁸ Plastic zakken zijn niet populair. Ze maken een groot

¹³ Mike Nichols. *The Graduate*. 1967.

¹⁴ Meikle, 1995: 3.

¹⁵ Paul R. Ehrlich, *The population bomb, A Sierra Club-Ballantine book*. New York: Ballantine Books, 2nd edition 1968.

¹⁶ Dennis Meadows et al., *Rapport van de Club van Rome*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1972.

¹⁷ Een exemplarisch boek waarin de plastic zak niet alleen in verband wordt gebracht met milieuvervuiling en dierensterfte, maar waarin zelfs tot actieve verbanning wordt gemaand, is het boek *Ban the Plastic Bag* van Rebecca Hosking uit 2008. Hosking neemt het Britse plaatse Modbury, dat in 2007 officieel de eerste plastic zakvrije stad van Engeland werd, als voorbeeld voor een plan van actie om de verbanning in heel het land door te voeren. Rebecca Hosking. *Ban the Plastic Bag. A Community Action Plan*. Oxford: Seacourt LTD, 2008.

¹⁸ Documentaire van regisseur Nick Stringer, *Turtle: the Incredible Journey*, 2009.

deel uit van het zwerfvuil dat het straatbeeld van onze steden en de ongereptheid van onze natuur verloedert. Ze leiden tot de dood van talloze dieren. Ze maken deel uit van de grote plastic soep die onze oceanen vervuult en ook de geboorte en crematie van de plastic zak zorgt voor een belasting van het milieu.

Natuurlijk heeft de plastic zak hier geen schuld aan. In het leven geroepen door de mens om vervolgens door hem weggeworpen te worden, kan de plastic zak niet in zijn eentje verantwoordelijk worden gehouden voor de troep die hij maakt, of eigenlijk: vormt. Bovendien bestaan er rondom de plastic zak diverse misverstanden die hem een beetje te hoog op de 'schadelijke dingen lijst' doen belanden.

Hoewel plastic per kilo inderdaad het meest milieubelastende materiaal is, is het tegelijkertijd erg licht. Hierdoor kost het maken en vervoeren van plastic zakken en plastic verpakkingen veel minder energie dan van blikken of glazen verpakkingsmaterialen. Bovendien is het volgens Stichting Milieu Centraal schadelijker voor het milieu om etenswaren verloren te laten gaan door bederf dan er een plastic zakje omheen te doen die dit voorkomt.¹⁹ Plastic zakken hebben dus ook zo hun voordelen, maar feit blijft dat ontzettend veel exemplaren bij het vuilnis of op straat belanden. De plastic zak blijkt misverstaan en ongezien een echte underdog onder de dingen te zijn.

¹⁹ <http://www.milieucentraal.nl/thema%27s/thema-2/afval-heb-je-zelf-in-de-hand/verpakkingen/kunststof/>

3. Over dingen en objecten

In onze alledaagse spreektaal wordt het woord ‘ding’ te pas en te onpas gebruikt. We omringen ons met een landschap van concrete, maar ook abstracte²⁰ ‘dingen’. James Edwards stelt in *The Thinging of the Thing* dat de geschiedenis sommige woorden glad schuurt, vaal maakt, “tumbling them along the bottom until all their edges have been smoothed and all their glitter ground to matte²¹”. Zo is ook het woord ‘ding’, een veelvuldig toegepast woord in spreek- en schrijftaal, met gelijktijdig zowel veel als weinig inhoud. Dit is ook hoe het de dingen zelf doorgaans afgaat in het alledaagse leven, ze tonen zich vaal aan ons, ontdaan van hun ‘glitter’. Toch is het bij uitstek in het ‘ding’ – afgeleid van het Oud-Hoog Duitse woord *dinc* ofwel ‘samenkomst’ – waar Martin Heidegger de wereld als *Geviert* van aarde, lucht, goddelijken en sterfelijken) ziet samenkomen.²²

In zijn hoofdwerk *Sein und Zeit* (1927) tracht Heidegger voorbij het Cartesiaanse hyperindividuele subject te denken, onder andere door de introductie van de term *Dasein* als typerend voor het menselijk zijn.²³ Dit *Da-sein* (‘er-zijn) kenmerkt zich door een in-de-wereld-zijn.²⁴ Heidegger stelt dat het tot de zijngesteldheid van het er-zijn behoort dat het een ‘zijnsverhouding’ heeft tot dit zijn.²⁵ Verder maakt hij een onderscheid tussen de ‘zijnden’ in de wereld (planten, mensen, dieren) en hun ‘zijn’, dat wil zeggen de wijze waarop deze ‘zijnden’ aan het menselijk *Dasein* verschijnen. Het menselijk *Dasein* is altijd ‘geworpen’ in de wereld, om zich vervolgens te kunnen ont-werpen.²⁶ De technologie speelt in dit ‘ont-werpen’ een belangrijke rol voor het menselijk *Dasein*. Omdat we een relatie hebben tot ons eigen zijn, is het ons duidelijk dat we ten opzichte van andere dieren vrij gebrekkig uitgerust zijn. We hebben geen warm vachtje, scherpe klauwen of tanden, uitmuntende reukzin of een goed zicht bij nacht. We worden koud en schreeuwend in de wereld geworpen, zonder dat we – zoals de meeste dieren – onszelf binnen een paar uur te voet of te vin in veiligheid kunnen brengen. De Duitse filosoof Arnold Gehlen noemt ons om deze reden met een prachtige term *Mängelwesen*, ofwel

²⁰ Zoals in de uitdrukking “laatste dingen”. Vgl. Martin Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege. Gesamtausgabe, Band 5*. Frankfurt a/M: Klostermann, 1977: 3.

²¹ James C. Edwards, *The Thinging of the Thing- The Ethic of Conditionality in Heidegger’s Later Work*, in: *A Companion to Heidegger*. Editors: Dreyfus, H.L., Wrathall, M. A. Blackwell Publishing Ltd, 2005: 456.

²² “Das Ding dingt. Das Dingen versammelt. Es sammelt, das Geviert ereignend, dessen Weile in ein je Weiliges: in dieses, in jenes Ding”. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954: 172.

²³ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (15. Auflage) Tübingen, 1979: 7.

²⁴ Idem: 41v..

²⁵ Idem: 12.

²⁶ Idem: 175.

‘tekortwezens’²⁷; we zijn van nature ‘niet genoeg’ en omringen ons om deze reden met technologieën om dit tekort te compenseren. Technologie is daarmee een onmisbaar onderdeel van het menselijk Dasein, of zoals Helmuth Plessner het verwoord, de mens is ‘van nature kunstmatig’.²⁸

Waar technologie al sinds het ontstaan van de eerste mensachtigen een prominente rol inneemt in (het ervaren van) de omringende wereld, lijkt de technologie in ons huidige tijdperk een nog dominantere positie in te hebben genomen. Heidegger stelt dat er verschillende epochen in de geschiedenis te onderscheiden zijn, waarbinnen een bepaalde ervaring van de ‘zijnden’ in de wereld dominant is. Onze moderne tijd, die volgens Heidegger al aanvangt rond de zeventiende eeuw, wordt gekenmerkt door een ‘technologisch verstaan’, waarbij de dingen primair worden opgevat (of gereduceerd) tot objecten voor een menselijk subject. Dit wil zeggen dat de ‘dingen’ tot objecten worden, die slechts verschijnen in het licht van hun nut of bruikbaarheid voor het menselijk *Dasein*. De technologie bepaalt onze blik, of zoals Edwards stelt:

Technology is a way - according to Heidegger, it is now the *fundamental* way - in which the world of human beings is revealed, constituted, and populated; it is an over-arching set of linguistic and behavioral practices that allow our entities to appear around us in a particular way, that give to the entities that appear in our world a particular being, a particular significance, a particular sense.²⁹

We ervaren de zijnden om ons heen als technologisch controleerbaar, hetgeen reflecteert op de wijze waarop we naar onszelf kijken. De mens wordt als het ware ook een ‘ding’, dat “like other things, can be improved upon, repaired, discipline, pampered over.”³⁰ Doordat ons ‘dingbegrip’ meer en meer wordt gedictieerd vanuit een technologisch denken, zien we niet het ding als zodanig (*Ding an sich*), maar slechts een bepaald aspect ervan. Het technologisch denken is instrumenteel, het is een radicalisering van het ‘om te’ denken; een fiets is *om te* fietsen, een kopje *om* uit te drinken, een plastic zak is er *om* andere dingen in te vervoeren. Hoewel dit vroeger natuurlijk ook al gedeeltelijk zo was, lijken de dingen zich in het technologische tijdperk nog uitsluitend op een expliciete en uitsluitend functionele wijze aan ons te tonen.

De etymologie van het woord ‘plastic’ illustreert de veranderende conceptie van ‘dingen’ op heldere wijze. Het woord ‘plastic’ kent een lange geschiedenis. Het Griekse werkwoord *plassein* betekent het vormen of

²⁷ Arnold Gehlen. *Der Mensch. Seine Stellung in der Welt*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1966.

²⁸ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982: 382.

²⁹ Edwards, a.w.: 458.

³⁰ Geoffrey Galt Harpham, “Things and Theory”, in: *Raritan* 2005: 134.

knedden van een zachte substantie zoals klei en het hiervan afgeleide bijvoeglijk naamwoord *plastikos* verwijst naar iets dat kan worden gevormd. Rond de zeventiende eeuw wordt het woord 'plastick', inmiddels vertaald van Grieks naar Latijn, Frans en uiteindelijk Engels, voornamelijk gebruikt als bijvoeglijk naamwoord om naar iets te verwijzen dat de mogelijkheid bezit iets te vormen. Een 'plastick hand' bijvoorbeeld, verwijst naar de eigenschap van deze hand om dingen om te vormen.³¹ 'Plastick' krijgt daarmee in plaats van een passieve een actieve betekenis. Deze invulling bestaat tot begin negentiende eeuw, maar dan vindt er opnieuw een verandering plaats in het gebruik van het woord. Zoals het Griekse *plastikos* verwees naar de mogelijkheid van een object om gevormd te worden, begint het bijvoeglijk naamwoord 'plastic' niet langer te refereren naar "active shapers but to passive materials capable of being modeled or molded into various forms [...]."³² Dit kon betrekking hebben op velerlei materialen, van klei en gips tot het menselijk brein. Plastic geldt sinds dan als een woord om de kneedbaarheid, beheersbaarheid van dingen en onszelf te benoemen.

We ervaren de 'zijnden' om ons heen niet als zelfstandige dingen, de entiteit die zich in ons technologisch zoeklicht toont is geen 'ding' meer, maar een 'bestand'. Ze wachten geduldig, zoals de bewaarde plastic zakken in mijn servieskast, tot ze in gebruik worden genomen.³³ We herleiden de 'dingen' tot onszelf, waardoor ze tot bestand worden en opgaan in het groter geheel van gebruik en verbruik en daarin misschien zelfs verloren gaan. Een entiteit die zich manifesteert als bestand wordt als het ware doorzichtig, we kijken er 'doorheen' naar het doel waarvoor het dient en merken het niet meer op als een zelfstandig 'ding'. De dingen zijn, zoals Ruud Kaulingfreks het in zijn boek over de schilder Magritte verwoordt, "gevangen in hun gebruik, in de relatie die door het kennend bewustzijn wordt gelegd. Hiermee wordt ook de mens gevangene van zijn systeem: de mens die kent, gebruikt en heerst, verliest de oorsprongservaring."³⁴ Doordat we de dingen niet in al hun volledigheid ervaren, maar als een object, als een bestand, heeft dit invloed op de wijze waarop we de wereld en onszelf ervaren. We ervaren de oorsprong der dingen niet, maar leven in een geconstrueerde en gesystematiseerde intellectuele ervaringswereld.

Kenmerkend voor een bestaan als bestand is de anonieme inwisselbaarheid van een object. Ik wéét dat er in het onderste gedeelte van mijn kast een grote mand met diverse plastic zakken ligt, die heb ik daar bewaard om ze nog eens te hergebruiken, maar hier zou elke willekeurige plastic tas tussen kunnen zitten. De plastic zak is geen individuele entiteit voor mij, maar een willekeurig exemplaar van een klasse van

³¹ Meikle, 1995: a.w.: 4.

³² Idem: 4.

³³ Idem: 460.

³⁴ Ruud Kaulingfreks. *Meneer Iedereen. Over het denken van René Magritte*. Nijmegen: SUN, 1984: 46.

gebruiksvoorwerpen.³⁵ Specifieke aandacht voor een object – bijvoorbeeld verwondering – zou het succesvol voltooiën van een handeling waarvan het deel is bemoeilijken en is om die reden niet wenselijk. Het is daarmee in zeker opzicht noodzakelijk dat de dingen van een anonieme inwisselbaarheid getuigen in de wijze waarop ze zich aan ons tonen. Dit heeft echter wel invloed voor de wijze waarop wij met de dingen omgaan; de mens toont zich naast een ‘ont-werper’ ook een ‘weg-werper’.

Zoals gesteld is een zekere anonimiteit en inwisselbaarheid van de dingen gewenst om zo dagelijkse praktijken tot een goed einde te kunnen brengen zonder weg te zinken in een diepe verwondering. Het is echter ook niet wenselijk het ding helemaal uit het oog te verliezen, omdat de wijze waarop we naar de ‘zijnden’ om ons heen kijken ook doorwerkt op de manier waarop we ons ‘zelf’ ervaren: de blik op onszelf is eveneens versmald. Om deze reden onderzoekt Heidegger in diverse van zijn geschriften en lezingen een andere verhouding tot de dingen die hij omschrijft als ‘een dichterlijk wonen tussen de dingen’.³⁶ Een dergelijke ‘poëtische omgang’ met dingen houdt niet alleen een ontdekkingstocht naar de onuitputtelijkheid van de dingen in, maar tevens naar een rijkere ervaring van het menselijke ‘zelf’. Hoe kunnen we echter beginnen met het *Ding an sich* te ontdekken, als de ‘technologische bril’ ons zo eigen is dat we niet weten hoe deze – al is het maar voor even – af te zetten?

³⁵ Idem, 460.

³⁶ M. Heidegger „...dichterisch wohnet der Mensch...“, in. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954, 187-204. Vgl. Kaulingfreks, a.w.: 460.

4. Onderweg naar de *dingen an sich*

Het blijkt lastig om een handleiding te geven voor de wijze waarop we – om met Nietzsche te spreken – “wieder gute Nachbarn der nächsten Dinge”³⁷ kunnen worden. Heidegger stelt dat de ervaring van kunstwerken een uitgelezen manier is om het ding weer als ‘ding’ te zien, om de zelfstandigheid en de ‘concrete oneindigheid’ van de dingen te ontwaren.³⁸ Een bekend voorbeeld en een omslagpunt in de kunstwereld³⁹ zijn de *ready mades* van Duchamp. *The Fountain* uit 1917 toont een urinoir, uit zijn dagelijkse context gelicht. Hierdoor komt er een ruimte vrij in de alledaagse werkelijkheid, een afstand die een moment van verwondering mogelijk maakt. Even toont het urinoir zich in zijn totale ‘dingheid’ of – zoals Heidegger stelt – toont de wereld zichzelf in het ding. Bij een dergelijke dingervaring is er echter altijd sprake van een zekere spanning. Bij nader inzien is een urinoir immers dat ‘ding’ waarin men urineert, en is *The Fountain* een ding om in een museum te zetten of om geld voor te betalen.

Het kortstondige moment van verwondering is echter genoeg om ‘in’ of ‘achter’ een object heel even een onuitputtelijkheid te ervaren, een ondoorgrondelijke verzameling. In het werk van ‘beeldend filosoof’ René Magritte is het teweegbrengen van een schok van verwondering een grote drijfveer. In zijn schilderijen en tekeningen krijgen dingen een toneel, waarbij Magritte steeds op zoek is naar de spanningen in onze verbeelding. “Magritte [zoekt] naar kortsluitingen in ons denksysteem, [...] naar tegenstellingen en incoherenties, de open plekken in de verklaringen.”⁴⁰ Hij heeft een werkwijze ontwikkeld waarbij hij de dingen in een soort van oorspronkelijke staat doet verschijnen aan de toeschouwer, door ze zich te laten presenteren op een manier die los staat door onze ‘denkgewoontes’.⁴¹

Dit komt bij Magritte bijvoorbeeld tot uitdrukking in de afbeelding van een appel die een hele kamer in beslag neemt, of een gebroken raam waarvan de scherven nog steeds delen van het uitzicht dat hij toonde blijken te hebben gevangen. De functionaliteit van het object wordt hierbij telkens even ontkracht. Tijdens deze kortstondige schok kan het afgebeelde even als zelfstandig ‘ding’ aan ons verschijnen.

Een van de bekendste werken van Magritte waarin hij duidelijk speelt met dit schokmoment, is waarschijnlijk zijn *La trahison des images* (1926),

³⁷ Friedrich Nietzsche. *Menschliches, Allzumenschliches II*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter: Band 2: 551.

³⁸ Dit is de centrale stelling in Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*, a.w.

³⁹ Antoon van den Braembussche. *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussem: Coutinho, 2000: 78.

⁴⁰ Kaulingfreks, a.w.: 36.

⁴¹ Idem: 174.

‘Het verraad van de beelden’. Michel Foucault beschrijft het werk als volgt:

Eerste versie, ik geloof die van 1926: een met zorg getekende pijp, en daaronder (met de hand geschreven in regelmatig, zorgvuldig en gekunsteld schrift, in een kloosterlijk handschrift zoals je wel, bij wijze van voorbeeld, in schoolschriften bovenaan de bladzijde vindt, of op een schoolbord na een aanschouwelijke les) het volgende onderschrift: <Dit is geen pijp>.⁴²

Het is met name dit onderschrift dat de aanschouwer met verbazing vervult, het is immers toch wel een pijp waar naar gekeken wordt? Dan ontstaat het besef dat het onderschrift wel degelijk klopt, het is een *afbeelding* van een pijp, geen echte pijp. De titel van het kunstwerk getuigt van een mooie dubbelzinnigheid. Enerzijds kan de afbeelding van de pijp worden opgevat als een verraad tegenover de onwetende toeschouwer die in eerste instantie te maken denkt te hebben met een pijp, om bij nader inzien tot de ontdekking te komen dat de afbeelding hem heeft ‘bedrogen’. Anderzijds kan de titel verwijzen naar het gegeven dat de afbeelding verraad pleegt jegens de werkelijke pijp. Doordat de toeschouwer te maken meent te hebben met een pijp heeft de afbeelding als het ware de werkelijke pijp ingenomen. In zekere zin kan *La trahison des images* worden opgevat als een verbeelding van onze relatie met de dingen, we zien in het dagelijks leven slechts een aspect van de zijnden om ons heen zonder dat we dit beseffen. Als dit besef wel plaatsvindt kunnen we niet anders dan ons verbazen over de dingen en het ‘verraad’ doorzien dat ons intellect jegens ons pleegt in de constructie van het alledaagse.

De wijze waarop mensen en dingen elkaar ontmoeten blijft ons onbekend, Magritte noemt dit het mysterie.⁴³ Het moment waarop een object zich aan ons toont als een ‘ding’, deze onuitputtelijke, ondoorgrondelijke verzameling, het moment waarop we de oorsprong van alles ervaren, noemt Kaulingfreks dan ook een “deelnemen aan het mysterie”.⁴⁴ Even worden de dingen niet aanschouwd door een blik die wordt beperkt door “vastgestelde en bindende interpretaties”⁴⁵, maar staan zij in het licht van een originele, ‘kinderlijke’ verwondering. Kinderlijk, in zoverre het een moment van een ‘eerste’ ontmoeting met de dingen⁴⁶ betreft,

⁴² Michel Foucault, *Dit is geen Pijp*, Amsterdam: Aramith Uitgevers, 1988: 11.

⁴³ Kaulingfreks, a.w.: 35.

⁴⁴ Idem: 52.

⁴⁵ Idem: 37.

⁴⁶ Dit wordt prachtig beschreven in het gedicht MARC GROET 'S MORGENS DE DINGEN, een van de nagelaten gedichten van Paul van Ostaijen:

5. Surrealistische landschappen

De plastic zak is een onaanzienlijk ding. We gebruiken hem en gooien hem vervolgens weg. Ondanks waarschuwingen voor en protesten tegen de plastic zak, zijn er nog steeds een heleboel mensen die weinig anders naar hem kijken, of eigenlijk in het geheel *niet* naar hem kijken. Zodra de plastic zak zijn dienst heeft voldaan, belandt hij doorgaans nog steeds in een prullenbak, de gangkast of ergens op straat.

Het rumoer rondom de plastic zak heeft er echter wel toe geleid dat enkele creatieve mensen hem weer zien staan. Sommigen beseffen ineens de materiaalwaarde van een gebruikte plastic zak, anderen willen zijn imago wat oppoetsen. Zo wil het dat een enkele plastic zak een ander lot wacht en hij onderdeel wordt van een installatie, jurkje, stoel of stilleven dat laat zien dat plastic zakken meer kunnen dan enkel dingen dragen. De kunstenaars, designers, modeontwerpers en huis- tuin en keukenknutselaars scheppen een alternatieve wereld die bestaat uit surrealistische plastic landschappen vol ritzelende bergen en buigzame bomen, plastic mensen gekleed in plastic fashion, zakkige honden en kleurige kunststof kippen.

Zo verzamelt de Vlaamse kunstenaar Katinka de Jonge oude plastic zakken en vormt ze om tot dromerige landschappen. Dit doet ze door het bouwen van verschillende installaties, waar ze vervolgens weer foto- en filmmateriaal van maakt. Voor een van haar installaties vulde ze een grote badkuip met water, waarin ze diverse plastic zakken met verschillende kleuren en opdrukken laat drijven. De zakken bewegen zich zachtjes over het wateroppervlakte van het bad, deels onder de waterspiegel, deels erboven, dobberend door de kleine kussentjes lucht die zijn gevangen onder het plastic. De felle belichting die vanuit diverse hoeken wordt opgesteld speelt een spel van glimmende schitteringen en schaduwen met het water en de drijvende kunststof tassen. Een spel dat - eenmaal vastgelegd op foto of film - droomachtige oceaan- en berglandschappen met loom overdrijvende wolken blijkt te creëren. Sommige foto's en filmpjes die De Jonge van haar plastic zakken maakt tonen nachtelijke landschappen met bergen of een ver gelegen stad met fonkelende lichtjes. Anderen tonen lichtspelen die doen denken aan versneld afgespeelde wolkenvelden die aan de aanschouwer voorbijtrekken, of de breking van de lichtstralen van de zon op de waterspiegel van een zwembad wanneer je deze van onder af bekijkt, gezeten op de bodem met je blik omhoog. Al deze droomwerelden liggen verborgen in de plastic zak.



2. Katinka de Jonge, *Berg Studies*, 2011

Waar De Jonge surrealistische werelden tot leven roept in een badkuip in haar studio, brengt Joshua Allen Harris zijn sprookjesachtige plastic zak schepsels tot leven in de straten van New York. In 2008 plakt hij voor het eerst zo'n wezen in elkaar door oude plastic zakken te verknippen en met tape aan elkaar te plakken. Deze eerste creatie, een ijsbeer, hecht hij vervolgens vast aan een van de metroroosters van de luchtkanalen die uitkomen op de trottoirs in New York. Voor de voorbijgangers oogt de ijsbeer in de eerste instantie als elk ander stuk zwerfvuil dat de straten van de stad ontsiert. Echter, elke keer als er een metro voorbij raast en een windvlaag produceert die uit de roosters stoot, wordt het wezen even leven ingeblazen. Hij staat ineens op vier 'poten' en maakt door de grillige bewegingen van de windstoten uit het rooster onder hem opmerkelijk geanimeerde bewegingen. Verbaasde en verwonderde voorbijgangers blijven even staan om naar de beer te kijken, hem even aan te raken. Elke keer als een metro is gepasseerd wordt de beer zijn leven weer ontnomen. Hij komt tot leven om vervolgens weer een levenloos hoopje plastic te worden, en dit meerdere malen per uur.



3. Joshua Allen Harris, *Polar bear*, 2008.

De telkens stervende of ‘smeltende’ ijsbeer is, naast het doorbreken van de alledaagsheid, ook bedoeld als verwijzing en bewustwording van het klimaatprobleem. Maar Harris krijgt op den duur zoveel positieve reacties van verwonderde voorbijgangers dat zijn plastic zakken project steeds meer gaat draaien om het tot ‘leven’ roepen van alsmaar grotere en bizardere creaturen⁵¹. Zo brengt het Monster van Loch Nes New York een bezoek en kunnen nietsvermoedende voorbijgangers zomaar ineens oog in oog staan met een metershoge centaur. Harris zorgt ervoor dat de anonieme, weggegooide plastic zakken weer in het zicht komen. Hij geeft ze poten om op te staan, een lichaam om te bewegen.



4. Joshua Allen Harris, *Loch Nes Monster & Centaur*, 2008.

⁵¹ Interview met Harris, te vinden op <http://www.youtube.com/watch?v=PH6xCT2aTSo>.

Dat plastic zakken de basis kunnen vormen voor wonderlijk geanimeerde wezens, weet men ook in de gemeentes rond Kaapstad, Zuid-Afrika. Hier specialiseren de bewoners zich in het creëren van plastic kippen, gemaakt van gebruikte plastic draagtassen. De normaal zo vormloze en slappe plastic zak staat plots fier op plastic poten en kijkt met alerte blik de wereld in.



5. Wow! Imports, Plastic bag chicken 6. Ryan Frank, *Inkuku chair*.

De vouwtechniek die in Zuid-Afrika wordt gebruikt om de plastic kippen tot leven te wekken, diende voor de van origine uit Zuid-Afrikaanse afkomstige designer Ryan Frank als inspiratiebron voor zijn *Inkuku* design. Deze stoel bestaat bijna helemaal uit gerecyclede plastic zakken die een bijna wollig uiterlijk krijgen door de speciale manier waarop ze bewerkt en gevouwen zijn. Zo nodigt de plastic zak, na dienst te hebben gedaan als drager der dingen, uit tot het dragen van de mens.

In sommige gevallen wordt de plastic zak niet enkel als materiaal ingezet om iets nieuws te creëren, maar maant de hernieuwde plastic zak te worden gedragen. Er zijn mensen die in de omgeving van hun eigen huiskamer middels haak- en breitechnieken tassen, hoeden, hemdjes en rokken fabriceren van de plastic zakken die na de supermarkt in de kast zijn blijven liggen. Maar ook in de fashionindustrie blijkt de plastic zak regelmatig een glansrol te krijgen. Een voorbeeld van een 'high fashion' design waarin de plastic zak de hoofdrol speelt is het *Mother Teresa* ontwerp van de Franse couturier Franck Sorbier. Met de lange jas laat hij zien dat plastic zakken de moeite waard zijn om te bewaren, niet enkel omdat je ze nog eens kan gebruiken om spullen in te stoppen, maar omdat de

kleurige zakken met verschillende logo's prachtige patronen blijken te herbergen die de moeite waard zijn om tentoon te stellen. De plastic zak speelt hier de hoofdrol, het valse model dat de plastic zakkenjas draagt valt in het niet bij het kleurenspektakel dat de tassen presenteren.



7. Franck Sorbier, *Mother Teresa*, herfst/winter collective 2009.

De Chileense industrieel ontwerpster Camila Labra stelt dat het zonde is om enkel over de plastic zak heen te lopen als dienstbaar ding of stuk vuilnis op straat. In plaats daarvan toont ze dat er ook prima óp de plastic zak gelopen kan worden. Haar *Dacca Boots* bestaan bijna helemaal uit gerecyclede plastic tassen. De naam 'Dacca' is afgeleid van de hoofdstad van Bangladesh, Dhaka, de stad die gold als een van de meest door plastic zakken vervuilde steden ter wereld. Bangladesh was in 2002 het eerste land in de geschiedenis dat de plastic zak nationaal geheel verbod, naar aanleiding van grootschalige overstromingen in 1988 en 1998 die deels werden veroorzaakt door de met plastic zakken verstopte rioleringen.

De basisstof van de laarzen maakt Labra door verschillende tassen ineen te smelten, zodat er een dik en stevig materiaal ontstaat om verder mee te werken. Hier creëert Labra vervolgens laarsjes mee die waterdicht en flexibel zijn en er door de vrolijke kleuren van de plastic zakken nog

leuk uitzien ook. Het enige onderdeel van de schoenen dat niet bestaat uit oude plastic zakken is de katoenen binnen voering die moet voorkomen dat ze te warm zitten. De Dacca Boots zijn daarmee niet (enkel) bedoeld als experimentele *haute couture*, maar kunnen echt gekocht en vooral gedragen worden.



8. Camila Labra, *Dacca Boots*.

6. De esthetica van het alledaagse

Hoewel er vanuit verschillende hoeken moeite wordt gedaan om het imago van de plastic zak te verbeteren, is het de vraag of met pogingen zoals hierboven beschreven ook daadwerkelijk ruimte wordt gegeven aan de plastic zak om zich te tonen zoals hij is. De plastic landschappen van De Jonge en de telkens weer stervende kunststof ijsberen van Harris brengen dan wel verwondering tot stand, maar deze verwondering lijkt zich niet zozeer te richten op het 'ding' plastic zak. De plastic creaties laten zien dat er met plastic zakken mooie en opmerkelijke dingen kunnen worden gecreëerd, nadat ze aan hun dienst als object *om* iets in mee te dragen hebben voldaan, maar ze worden bij dit alles wederom aangewend *om* te dienen als stoel, schoen, jas, fantasiewezen of symbool van milieuproblematiek. Het is niet de plastic zak zélf die een podium wordt geboden. Is het genoeg om hele plastic landschappen of zakmonsters te creëren opdat de plastic zak zijn anonieme en inruilbare status verliest en een 'gezicht' krijgt? Is het niet mogelijk de plastic zak in het zicht te brengen zonder hem tegelijkertijd weer 'onzichtbaar' te maken als onderdeel van een kunst- of modeproject?

De plastic centaur van Harris, de plastic kippen uit Zuid-Afrika en de kunststof bergen van De Jonge kunnen worden gezien als "buiten-gewoon"⁵², in die zin dat ze een breuk bewerkstelligen in het 'alledaagse'. Ze bieden een kleine ruimte voor verwondering, maar niet per se verwondering voor het alledaagse *zelf*, waar ook 'de plastic zak' deel van uit maakt. De voetganger in New York die ineens oog in oog staat met het monster van Loch Ness wordt opgeschrikt uit zijn alledaagse cyclus, ziet de straten van zijn stad wellicht ineens weer, of 'anders'. De koper van een kunststof kip kan zich verbazen over de handigheid waarmee het beest is vervaardigd, over de toepassing van plastic zakken of over de levendigheid waarmee de kunststof kippenkop de wereld in kijkt. Een wandelaar in de landschappen van De Jonge verlaat de alledaagsheid even om door sprookjesachtige plastic velden en langs kunststof bergen te lopen. In alle gevallen richt te verwondering zich niet direct op de plastic zak, maar eerder op zijn toepassing. Het 'ding' toont zich nog steeds als een 'object', zij het nu als 'kunstobject'.

In de moderne alledaagsheid lijkt het, om weer met Heidegger te spreken, eerder regel dan uitzondering dat de 'dingen' zich aan ons als 'objecten' tonen. Het alledaagse leven, zo stelt Herman Parret, kenmerkt zich door herhaalbaarheid; een alledaagse gebeurtenis "is nooit singulier en

⁵² Herman Parret, "Werkelijkheid, schoonheid en de uitvinding van het alledaagse", in: Koenraad Geldof en Rudi Laermans (red.). *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*. Nijmegen: SUN, 1996: 72.

uniek”.⁵³ Bovendien is het alledaagse heterogeen; alledaagse praktijken zijn “niet systematisch, zonder structurele diachronie [...], een reeks van duizenden gebeurtenissen die grotendeels het gevolg zijn van de contingentie van het bestaan.”⁵⁴ De anonieme plastic zak is onderdeel van dit alledaagse bestaan, evenals de eveneens anonieme ‘gewone man’, Meneer Iedereen. Parret stelt dat dit alledaagse leven door menig filosoof en kunstenaar met wantrouwen wordt aanschouwd en dat zij van mening zijn dat de banaliteit van het dagelijks bestaan zou moeten worden bestreden.⁵⁵

Toch geldt de alledaagse realiteit in zekere zin als een ‘land van herkomst’, als vertrekpunt voor alles wat we (geestelijk) ondernemen. Parret:

Het is alsof de alledaagsheid een ongrijpbare oorsprong biedt die nochtans blijft nazinderen in onze hele geestesgesteldheid, ook als we waarheid, goedheid en schoonheid tot stand brengen, ook als we opstijgen tot de sfeer van de hoogste cultuur.⁵⁶

Omdat de alledaagsheid als ‘land van herkomst’ kan worden gezien, zien voorvechters van de ‘nederige fenomenologie van het dagelijks leven’⁵⁷ het als belangrijk júst de ‘gewone man’, de ‘alledaagse taal’ en de ‘dagelijkse werkelijkheid’ recht te doen. In navolging van Ludwig Wittgenstein noemt Parret een onderzoek naar de alledaagse taal een mogelijkheid om terug te keren naar de ‘authentieke plaats van ervaring’⁵⁸, een plek die hij voorstelt als een “oude middeleeuwse stad [...] zonder planning, speels en fantastisch.”⁵⁹ Een complicatie hierbij is het gegeven dat de menselijke geest zelf geen alledaagse taal zou spreken, ze is altijd een verheffing, staat daardoor altijd van het alledaagse af. De menselijke geest kan het alledaagse om deze reden ook nooit tot uitdrukking brengen, het alledaagse is niet ‘zegbaar’:

[...] Het [is] onmogelijk om de semantiek van ‘alledaagsheid’ geheel te reconstrueren – een taxonomie van de eigenschappen van het alledaagse zou ons alleen maar een verkeerd beeld geven van het wezen van de alledaagsheid. Het alledaagse toont zich zonder volledig zegbaar te zijn, het ‘leeft’ buiten alle theorie en beschouwing.⁶⁰

Het alledaagse leven vormt dus wel de authentieke plek waar onze ervaringen plaatsvinden en ons denken een oorsprong vindt, maar het is voor ons onmogelijk om deze ervaring geheel uit te drukken. Zoals eerder

⁵³ Idem: 73.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem: 72.

⁵⁸ Idem: 74.

⁵⁹ Idem: 74.

⁶⁰ Idem: 74.

gesteld ziet ook Magritte het alledaagse, waar de oorsprong van de dingen in gelegen is, als ‘mysterie’, in die zin dat het “iets ontoegankelijk [is], iets dat in het verborgene blijft, iets waarvan men kan zeggen dat het is, maar niet wát het is [...]”⁶¹

Waar onze ervaringen van het alledaagse zich doorgaans lijken te kenmerken door eenzelfde ‘herhaalbaarheid’ als waarmee de alledaagse zaken zich aan ons voordoen, merkt Michel de Certeau – die ook een terugkeer naar het alledaagse voorstaat – nog een ander belangrijk aspect van de alledaagsheid op. Waar Magritte de kunst ziet als een manier om het mysterie van het alledaagse te tonen, ziet De Certeau in het alledaagse leven ook al een dimensie van “uitbarstingen van schoonheid en sublimiteit”⁶², verwijzend naar de barsten die bij tijd en wijle ontstaan in het alledaagse bestaan. ‘Uitbarsting’ is ondanks deze verwijzing in mijn ogen een beetje een ongelukkige, of in elk geval te krachtige term. Eerder is er sprake van individuele, ‘ingetogen momenten van stille verwondering’, momenten waarop een individu wordt geraakt door een intense ervaring van schoonheid of sublimiteit. Zo verhaalt Roland Barthes over een moment van grote verwondering, bij het aanschouwen van een foto van de laatst in leven broer van keizer Napoleon. Het zien van de ogen die de keizer ooit hebben kunnen aanschouwen boezemde hem een groot ontzag in, dat niemand met hem scheen te delen. Kenmerkend voor de alledaagse esthetische ervaring zijn de woorden die Barthes bij het opschrijven van de fotoanekdote als schijnbaar argeloze toevoeging tussen haakjes toevoegt; “(la vie est ainsi fait à coups de petites solitudes)”⁶³. Een geprivilegeerd verwondering is nooit volledig zegbaar, nooit geheel uit te drukken voor een ander.

De “esthetische breuken in de alledaagsheid”⁶⁴ kenmerken zich door een kortstondigheid, een schittering, die even snel opkomt als hij weer verdwijnt. Parret haalt, om dit moment te beschrijven, de treffende woorden van de linguïst A.J. Greimas aan:

[D]e sparteling van het kleine visje dat uit het water opspringt, als een verzilverde bliksemschicht die in één ogenblik de schittering van het licht en de vochtigheid van het water vertoont – elegantie van het spartelend gebaar, plots oprijzen van een gebeurtenis, spel van licht en vocht, dit zijn elementen van ‘alledaagse schoonheid’. [...] De blik, bij dit esthetisch smaken, siddert lichtelijk, blik van gemoed eerder dan van het verstand en siddering van een ziel die onverwacht wordt beroerd [...].⁶⁵

⁶¹ Kaulingfreks, a.w.: 42.

⁶² Idem, 74.

⁶³ Roland Barthes. *La chambre claire*. Paris, Gallimard: 13.

⁶⁴ Idem, 75.

⁶⁵ Idem, 75-76.

Deze beeldspraak doortrekkend kan het alledaagse worden gezien als het wateroppervlak van een meer, alsmaar in beweging en voortkabbelend, een krioelende massa van water, planten, insecten, schaduwen en zonlicht, die af en toe plots wordt doorbroken door het opspringen van een visje die heel even niet enkel zichzelf, maar ook de pracht van het ‘alledaagse’ water en zonlicht toont. Eenmaal terug ondergedoken vervalt alles weer in een alledaags ritme en is het moment van verwondering ook verdwenen. Wel laat de kortstondige schittering van het uit het water opspringende visje een indruk achter op de geest, nestelt zich hier en bewerkstelligt door zijn aanwezigheid een kleine ruimte voor (nieuwe) betekenisvorming van en in de alledaagsheid.

In de dingervaring, die een sublieme ervaring is (daar het ding een onuitputtelijkheid is die door de mens niet als zodanig gekend kan worden), is een zekere spanning waar te nemen. De ontmoeting met de dingen, of het “deelnemen aan het mysterie” is, zo stelt Kaulingfreks, “een element binnen de geconstitueerde wereld, binnen onze cultuur, dat wijst naar een buiten, naar een ‘andere kant’ zoals in onze dromen, [...] een land als het Wonderland van Alice [...]. Dit land, de ‘andere kant’ van de dingen, is een land dat altijd elders zal zijn, voorbij de bekende, geordende wereld [...]”⁶⁶ Reeds in dit citaat komt het paradoxale karakter van de dingervaring naar voren. Het ‘raadsel’ der dingen bevindt zich tegelijkertijd *in* onze ‘geconstitueerde wereld’, maar ligt daar ook altijd *buiten*. Zoals het opspringende visje onderdeel is van de vijver waaruit hij oprijst, zo valt het moment van het opspringen, van de plotselinge schittering en ontroering die net zo snel weer verdwenen is als het visje, ook op een bepaalde manier hierbuiten. Het moment is niet opnieuw oproepbaar, niet direct verklaarbaar, en is nadat het heeft plaatsgevonden – op een schaduw op de geest na – geen onderdeel meer van de alledaagse wereld.

Het paradoxale karakter van de ‘esthetische ervaring van het alledaagse’ kan ook verklaren waarom in teksten over de ‘sublieme ervaring’ van het alledaagse de relatie van het alledaagse tot deze ervaring vaak onderling sterk verschilt. Bart van den Abeele stelt dat de sublieme ervaring geen gevoel van tijdloosheid met zich meebrengt; “de tijd staat niet stil,”⁶⁷ terwijl Parret juist stelt dat “het oprijzen van schoonheid en sublimiteit in het dagelijks bestaan een moment-gebeurtenis (*kairos*) [is] waarbij de tijd tot stilstand wordt gebracht. De trilling en de verblinding van het vereeuwigende genot concentreren zich inderdaad in een nu-moment, het ogenblik van fascinatie.”⁶⁸ Ook Kaulingfreks stelt dat “het mysterie als onmiddellijke aanwezigheid, als oorsprong, altijd onverwachts en altijd nu

⁶⁶ Idem: 55.

⁶⁷ Bart van den Abeele, “Het sublieme in de kunst. Van Kant tot Duchamp en verder.”, in: Tijdschrift voor Filosofie, 4.4, 2011: 707.

⁶⁸ Parret, a.w.: 76.

[is]⁶⁹,” maar dit dient mijns inziens niet begrepen te worden als argument ten gunste van de opvatting van bijvoorbeeld Parret. Eerder lijkt hij ook hier weer te doelen op de paradox: het ‘mysterie’, de plotselinge verwondering, zet de tijd gelijktijdig zowel stil als niet stil. Stil, omdat de ontmoeting met de dingen altijd een messcherp ‘nu’ is, afgesneden van de alledaagse ervaring, weer verdwijnend met het verlopen van de tijd. Niet stil, omdat het deelnemen aan het mysterie altijd een ervaring is binnen de alledaagse werkelijkheid; het is een integraal onderdeel hiervan en niet een onderbreking.

⁶⁹ Kaulingfrek, a.w.: 60.

7. Dansen met een plastic zak

Een veelbesproken culturele uiting waarin de plastic zak een toneel krijgt aangeboden, is de film *American Beauty* (1999) van scriptschrijver Alan Ball. De film is vaak het onderwerp van onderzoek en discussie in de wetenschappelijke wereld geweest. Ik richt mij nu niet, zoals veel anderen, op een analyse van het bijzondere vertelperspectief van de film, op de stereotype representatie van de Amerikaanse *suburbs* of op de thematiek van pedofilie. In plaats daarvan wend ik mij tot de kleine, door sommigen als misplaatst opgevatte, maar in mijn ogen cruciale scene in de film: een in de wind dansende plastic zak, vastgelegd op film door Ricky Fits, een van de filmpersonages.

De scene is gebaseerd op een werkelijke ervaring van scriptschrijver Alan Ball, een gebeurtenis waar hij in verschillende interviews aan refereert. In een interview uit 2011 vertelt hij:

I was walking home from brunch on a Sunday that was pretty gray and there was this plastic bag that literally circled me 15 times. I remember feeling like I was in the presence of something profound and yet at the same time something incredibly mundane.⁷⁰

Ball liep buiten, vlak voor het losbreken van een storm. Een plastic zak, tot leven geblazen door de windvlagen die de storm aankondigen, stijgt van de grond en cirkelt rond, danst met Ball. Hij heeft het gevoel onderdeel te zijn van iets 'dieps' en tegelijk zo alledaags. Dit is een strikt unieke en individuele ervaring; hoewel hij wel kan vertellen over de gebeurtenis en het gevoel dat hij hierbij had, is zijn ervaring met de plastic zak in laatste instantie niet geheel 'zegbaar'. In zijn filmscript *American Beauty* zit echter een scene die is gebaseerd op Balls ervaring, waarin hij een poging doet het onzegbare toch tot uitdrukking te brengen, zijn ervaring op de een of andere manier toch te delen met anderen.

De plastic zak in *American beauty* wordt geïntroduceerd door Ricky Fits, een getroebleerde jongeman die zich graag aan de rand van de samenleving ophoudt. Fits legt dagelijks dingen die hem raken, die hij mooi vindt, vast op video. De videobeelden die hij maakt zijn niet van dingen die anderen meteen als 'mooi' zouden bestempelen; het zijn een gestorven dakloze langs de rand van de weg of een plastic zak, dansend in de wind. Met name deze laatste opname betekent veel voor Fits, omdat het hem herinnert aan de intense ervaring die hij ooit beleefde bij het aanschouwen van de dartelende zak in de wind. Deze ervaring is zeer intiem en hij deelt de video dan ook voor het eerst met zijn buurmeisje, waar hij

⁷⁰ <http://en.paperblog.com/alan-ball-one-of-the-defining-story-tellers-59368/>, interview met Alan Ball, 28 augustus 2011.

een liefdesrelatie mee heeft. Hij noemt de opname van de plastic zak “the most beautiful *thing* I ever filmed”⁷¹. De kijker krijgt tegelijk met haar de korrelige videobeelden te zien van een plastic zak die wordt bespeeld door de wind en hoort Fits vertellen over zijn ervaring.

It was one of those days when it’s a minute away from snowing. And there’s this electricity in the air, you can almost hear it, right? And this bag was just ... dancing with me. Like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. That’s the day I realized that there was this *entire life behind things* [...]. Video is a poor excuse, I know. But it helps me remember... I need to remember... Sometimes there’s so much beauty in the world I feel like I can’t take it... and my heart is going to cave in.⁷²

Fits lijkt hier, Heideggeriaans gesproken, een dingervaring te beschrijven, een moment waarop de plastic zak zich even aan hem toont als het ding dat het is, een onuitputtelijkheid. Deze ervaring is overweldigend, ja subliem te noemen. Zoals Fits het zelf verwoordt, er is zoveel schoonheid in de wereld dat hij dit niet kan bevatten.

Alan Ball heeft in de scene zijn ontmoeting met een ding, een plastic zak, zijn deelname aan het mysterie wat in een dergelijke ontmoeting ligt besloten, niet enkel getracht tot uitdrukking te brengen, hij heeft eenzelfde verwondering bij de kijker willen bewerkstelligen. Magritte tracht de toeschouwer met zijn kunst op een visuele manier van het mysterie bewust te maken.⁷³ Op eenzelfde manier wendt Ball het medium film aan om de kijker kennis te laten maken met het eigen leven van de dingen.

⁷¹ Alan Ball, Sam Mendes. *American Beauty*. USA: Dreamworks SKG, 1999. (cursief EdM)

⁷² Idem. (cursief EdM)

⁷³ Kaulingfreks, a.w.: 137.

8. Op film

Fits noemt het medium video “a poor excuse”, omdat de camerabeelden niet zijn ervaring van het moment met de plastic zak hebben kunnen vastleggen, enkel de bewegingen van de zak. De beelden helpen hem wel de ervaring te herinneren; ze worden telkens samen met de bewegingen van de plastic zak opnieuw in het leven geroepen wanneer hij op ‘play’ drukt. Bovendien doen de beelden, samen met de uitleggende voice-over van Fits, iets met mij als kijker. Ik raak ook ontroerd, krijg zelfs kippenvel. De filmopname mag dan wel een ‘poor excuse’ zijn voor de werkelijke ervaring, het is wel dit medium dat Fits heeft gekozen om te herinneren.

Zou Fits voor de fotografie hebben gekozen, dan had hij waarschijnlijk niet hetzelfde effect kunnen bewerkstelligen bij hemzelf, zijn buurmeisje, of bij mij, de toeschouwer van *American Beauty*. Barthes stelt in *La chambre claire* (1980) dat dit komt omdat in de fotografische handeling – het moment waarop de ‘klik’ van de camera en beeld letterlijk vastlegt – de ‘Dood’ altijd een hoofdrol speelt.⁷⁴ De foto is enkel een abstractie van (wat) het werkelijke lichaam (ooit was) en raakt de toeschouwer slechts “als het verlate stralen van een ster”.⁷⁵ De componist van een foto, de fotograaf, lijkt dit volgens Barthes maar al te goed te beseffen:

Hij [de fotograaf] is zelf bang van deze dood waar zijn gebaar mij in gaat balsemen. Niets zou komischer zijn [...] dan de acrobatische toeren die volgens de fotografen ‘een levendige indruk’ maken: povere ideeën: ik moet voor mijn penselen plaatsnemen, ik moet naar buiten (‘buiten’ is levensechter dan ‘binnen’), ik moet voor een trap poseren omdat dan achter mij een troep spelende kinderen zichtbaar is, het oog valt op een bank en op slag (bof ik even) moet ik daarop gaan zitten. Het is net alsof de Fotograaf in zijn angst zich hevig teweer moet stellen om te voorkomen dat de Foto niet de Dood is. Maar ik, die al een voorwerp ben geworden, verweer mij niet.⁷⁶

Slechts een uitzonderlijke keer weet een foto de kijker wel te ‘vangen’, doordat het iets van werkelijkheid heeft weten vast te leggen. Barthes spreekt in die gevallen van de extase van de fotografie, “een ware tegenstroom die de gewone gang van zaken ondersteboven zet”.⁷⁷ Waar een foto zelfs een levend wezen maakt tot “voorwerp”⁷⁸, weet film juist steeds opnieuw zowel mensen als dingen in leven te roepen. “Film can no longer be seen as animated photographs: the *having-been-there* gives way before a

⁷⁴ Barthes, 23.

⁷⁵ Idem: 34.

⁷⁶ Idem: 23.

⁷⁷ Idem: 123.

⁷⁸ Idem: 23.

*being there of the thing [...].*⁷⁹ Daarom is dit medium bij uitstek geschikt voor het ‘ondersteboven zetten van de gewone gang van zaken’, het zichtbaar maken van dingen. Hoewel ook in het geval van de scene van de plastic zak in *American Beauty* sprake is van een grote mate van enscenering, lijken de videobeelden in de zak niet de ‘Dood’ te tonen, maar brengen ze hem juist tot leven. Raoul Eshelman, en van de boegbeelden van het ‘performatisme’, een esthetische filosofie, stelt dat “there is nothing intrinsically authentic about the digitalized movie of a plastic bag whipping around in the wind in *American Beauty* [...].”⁸⁰ De artistieke schijnwereld behelst een *performance*, die een originele ervaring creëert. Dit is meer dan het ‘nabootsen’ van een reeds gepasseerde ervaring:

Performatist art tries to [...] create scenes or constructs in which viewers or peripheral characters can identify with a central, often sacrificial experience to the point where they can benefit from it themselves. The point of performatism is not to restore the dogmatic authority of the center, but rather to return, if only temporarily, to the originary scene as way of restoring to culture the originary experience of love, beauty and reconciliation.⁸¹

Waar een visuele weergave kan helpen het ‘onzegbare’ mysterie van het alledaagse toch op een bepaalde manier tot uitdrukking te kunnen brengen, of – zoals bij het werk van Magritte het geval is – de ervaring van het ‘raadsel’ zelfs op te roepen, lijkt dit bij stilstaand beeld, zoals een foto of een schilderij, maar eenmalig te kunnen plaatsvinden. Wanneer ik één keer door de afbeelding van een pijp ben verraden, een besef dat in een moment van verwondering plaatsvindt, of wanneer de eerste schok van het aanschouwen een reuzenappel is verdwenen en heeft plaatsgemaakt voor een geconstitueerde ervaring van ‘de appel’, komt het moment van ‘pure verwondering’ nooit meer terug. Het afgebeelde ding is geworden tot object, vastgelegd in een stilstaand beeld, even ‘doods’ als de door de camera gevangen subjecten in de bespiegelingen van Barthes. De toegang naar de wereld aan ‘de andere kant’ van de dingen is met die eerste, pure schok van verwondering voorgoed gesloten. Al wat rest als ik de pijp opnieuw voor ogen krijg is een verwondering gericht op de grenzen van mijn eigen geest, me afvragend hoe ik me door deze afbeelding ooit voor de gek heb kunnen laten houden.

Ball vertaalt zijn ervaring van zijn ontmoeting met een plastic zak naar videobeeld en probeert de kijker zo te raken zoals hij zelf door het moment werd geraakt. Video blijkt een andere kracht te bezitten dan fotografie of beeldende kunst. De ontroering en verwondering die ik voel

⁷⁹ Roland Barthes. *Image, Music, Text*. London: Fontana Paperbacks, 1984: 45.

⁸⁰ Raoul Eshelman, “Performatism in the Movies (1997-2003)”, in: *Anthropoetics* 8-2, 2003:2.

⁸¹ Idem: 2.

bij het zien van de beelden van de in de wind dansende zak in *American Beauty* zijn niet eenmalig. Telkens als ik de film weer eens opzet, of zelfs wanneer ik enkel de scene opzoek en kijk, overvalt me steeds weer diezelfde verwondering als ik voelde bij de eerste keer dat ik de film zag. De plastic zak heeft de context van het filmverhaal niet nodig, vertelt op zichzelf een heel verhaal, smeekt me als toeschouwer met hem mee te gaan in een door de wind aangewakkerd spel. En dat elke keer weer als ik de play-knop indruk.

In zijn essay "Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" stelt Walter Benjamin dat de handvaardigheid plaats heeft gemaakt voor een technisch apparaat, waarbij de hand is vervangen door het door de lens kijkende oog. Nieuwe technieken, zoals film, vermenigvuldigen de productie en stellen daarmee voor het eindproduct in plaats van een uniek bestaan een serieel bestaan in de plaats.⁸² Er lijkt in het geval van de plastic zak scene uit *American Beauty* echter een bijzondere omdraaiing plaats te vinden. De scene, een gestileerd en gemaakt stukje 'werkelijkheid, is gemaakt door het gebruik van het medium film en daarmee is het eindproduct inderdaad niet uniek maar serieel; er bestaan talloze legale en illegale kopieën van de hele film of enkel van de plastic zak scene. Echter, deze ontelbare kopieën maken dat de plastic zak, een van de boegbeelden van onze massacultuur waar Benjamin zich zo kritisch tegenover stelt, en bij uitstek gekenmerkt door een serialiteit, voor even uit zijn serie-zijn wordt losgemaakt en voor een kort moment wordt gepresenteerd als het unieke ding dat hij is.

Ball weet door zijn visuele vertaling van zijn ontmoeting met de dingen de toeschouwer nader tot de plastic zak te brengen. Hij geeft de kijker als het ware een les, "een onderwijs in de vergeten dingen, een omscholingscursus in het zien van de ons omringende wereld. Dit her-zien is visueel, maar van een visualiteit die los tracht te staan van onze denkgewoontes en een soort 'intuïtieve visualiteit' wordt. Door het visueel aangeboden krijgt onze intuïtie van het ding een kans."⁸³ De plastic tas wordt op bewegend beeld getoond, ontdaan van zijn alledaagse context. Zwevend en dansend in de wind in een abstracte omgeving van enkel beton en bakstenen muur wordt de zak leven ingeblazen, toont hij zich als ding-op-zichzelf, een mysterieus 'zijn'.

⁸² Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1974, Band 12: 471-508.

⁸³ Kaulingsfreks, a.w.:175

9. Zen en de plastic zak

Waar de filmscène met de plastic zak in de hoofdrol de een wellicht wel, maar een ander in het geheel niet raakt – wat onder andere naar voren komt in de sterk verdeelde recensies van *American Beauty* waar deze specifieke scene bijna altijd aan bod komt – zal een ‘ontmoeting’ met een plastic zak in het dagelijks leven maar weinigen bewust ten deel vallen, laat staan ontroeren. Sinds ik in het licht van deze ontdekkingstocht langs de dingen, met name de plastic zak, af en toe met anderen over dit onderwerp praat, krijg ik echter met regelmaat verslagen, soms vergezeld van een foto, van bijzondere ontmoetingen met een plastic zak. Door onze gesprekken wordt de plastic zak ineens door meer dan een enkeling bewust gezien. Laatst tijdens de Arnhemse markt, waar ik mij met enkele vrienden ophield, konden wij een dergelijk moment samen ondervinden. Kijk!, wees iemand, en enkele meters boven de bedrijvigheid van de marktkraampjes en dagjesmensen, langs de glas in lood ramen van de Eusebius kerk, deinde een plastic zak kalm in de wind. Het contrast tussen de drukte onder hem en de rustige bewegingen van de zak trok onze blik naar hem toe. Even zwegen we. Normaal onopgemerkt gebleven, had de plastic zak even enkele toeschouwers, die hem zágén.

Een schilderij, een gesprek, of een filmscène kunnen ons kunnen helpen de plastic zak te zien als het *ding an sich* dat hij is. De plastic zak scene in *American Beauty* die Alan Ball schreef, is echter geïnspireerd op een ontmoeting met een plastic zak in het echte leven, die hem erg ontroerde. Het feit dat Ball die stormachtige middag niet enkel een vluchtige blik op de plastic zak wierp om met gebogen hoofd de wind verder te trotseren om zo snel mogelijk thuis te komen, maar gefascineerd blééf kijken, de zak zág, is opmerkelijk. Dat Ball open stond voor een dergelijke ontmoeting met een ding, is te verklaren door zijn persoonlijke leven nader te bekijken. Sinds enkele jaren spreekt Ball in diverse interviews namelijk openlijk over zijn fascinatie voor de Zenleer, zijn bekering tot het Boeddhisme en de wijze waarop dit zijn films en televisieseries beïnvloed. Met name in *American Beauty*, een film met als tag line “look closer”, komt zijn overtuiging sterk naar voren. De mensen die de scene met de plastic zak als misplaatst of ‘te art film’ ervaren, hebben het werkelijke thema van de film niet goed begrepen. “American Beauty” is dan ook een ietwat misleidende titel, vooral in combinatie met de meest bekende filmposter en DVD hoes. Hierop zien we een van de personages afgebeeld – Angela, de mooie jonge cheerleader en lustobject van hoofdrolspeler Lester – naakt in een bad gevuld met rozenblaadjes. In eerste instantie lijkt de titel te verwijzen naar deze blonde, *all American* cheerleader. Dit is echter misleidend, het meisje is niet het belangrijkste personage, niet dusdanig belangrijk dat de filmtitel geheel aan haar wordt gewijd. In een interview stelt Ball zelf:

[I]t's not Angela - it's that plastic bag. It's the way of looking at the world and seeing what incredible beauty there is in the world. And I think that's something that we're born with that gets ironed out of us by our culture and by experience and by conformity. [...] Of there's any theme to this movie, it's that nothing is what appears to be on the surface. That there is a life behind things [...].⁸⁴

Uit deze uitspraak die Ball doet over zijn eigen film, zijn, bekeken vanuit het hierboven geschapen kader, diverse opvallende aspecten te halen. Zo is in de laatste zin - "there is a life behind things" in de verte een Heidegeriaanse echo te horen. En in Ball's uitspraak dat cultuur, ervaring en conformiteit ertoe leiden dat een open blik naar de wereld teniet wordt gedaan, klinkt de opvatting van Magritte door wanneer hij stelt dat de mens die "kent, gebruikt en heerst"⁸⁵ zijn oorsprongservaring verliest. Dit is niet zomaar een gelukkig toeval. Waar Magritte in zijn beeldende filosofie werd geïnspireerd door de theorieën van Heidegger, kunnen we nu nog een extra slag maken naar de Aziatische Zenfilosofie die niet alleen de woorden en het werk van Ball inspireerde, maar ook die van Heidegger⁸⁶. Deze filosofie richt zich bij uitstek op het alledaagse⁸⁷ en het is dan ook niet vreemd dat zij in mijn dans met de plastic zak op mijn pad komt.

In een van de meest gelezen Sutras, de 'Shingyo', die verhaalt over Sariputra, een van de belangrijkste discipelen van Buddha, wordt gesteld: "O Sariputra, all things here a characterized with emptiness [...]."⁸⁸ 'Leegte' (*sunya*) of 'ledigheid' (*sunyata*) geldt als een van de meest belangrijke begrippen in de Mahayana filosofie (een van de hoofdstromingen binnen het Boeddhisme). Dit begrip is ook meteen een van de lastigste en

⁸⁴ Interview uitgevoerd door Amazon.com, te vinden op: http://www.spiritualteachers.org/alan_ball.htm.

⁸⁵ Ruud Kaulingfreks. *Meneer Iedereen. Over het denken van René Magritte*. Nijmegen: SUN, 1984: 46.

⁸⁶ Reinhard May verkent in zijn boek *Heidegger's Hidden Sources - East Asian Influences on his Work* (London/New York: Routledge, 1996) hoe en in welke mate de Zenleer van invloed is geweest op Heidegger's eigen filosofie. Hierbij laat May onder andere zien dat Heidegger zijn ervaringen met de Aziatische filosofie al minstens begonnen rond 1922. Heidegger spreekt echter voor het eerst openlijk over deze uitheemse gedachtewijze in zijn (fictieve) reconstructie van een gesprek dat in 1954 plaatsvond tussen hem en Tezuka Tomio, een Japanse professor in de Duitse taal. May laat zien dat het resulterende essay wellicht een van de enige letterlijke verwijzingen van Heidegger zelf is naar de Aziatische filosofie, maar dat in zijn overige werk sterke verbanden zijn te vinden tussen zijn gedachtegoed en de Zen leer, waarbij soms zelf bijna letterlijke vertalingen en diverse parafraseringen van diverse sutras terug te vinden zijn.

⁸⁷ Jos de Mul, "Zen and the Art of Computer Maintenance". In: Gao Jianping (Ed.), *International Yearbook of Aesthetics*. Vol. 11, 2007: 2.

⁸⁸ Saisetz Teitaro Suzuki. *Manual of Zen Buddhism*. 1935. PDF versie, gemaakt door M. G. Sheet, Irak 2005: 13.

meest verwarrende voor mensen die niet (goed) bekend zijn met de Boeddhistische filosofie, wat er in het verleden wel eens toe heeft geleid dat het Boeddhisme werd verward met 'nihilisme'. 'Ledigheid' drukt echter niet zozeer 'niets', 'nietigheid', of 'zinloosheid' uit, maar juist Alles of het Absolute:

When Buddhists declare things to be empty, they are not advocating a nihilistic view; on the contrary an ultimate reality is hinted at, which cannot be subsumed under the categories of logic. "With them, to proclaim the conditionality of things is to point to the existence of something altogether unconditioned and transcendent of all determination."⁸⁹

Hier zien we wederom enkele opvallende overeenkomsten met eerder besproken opvattingen terug. De 'wereld achter de dingen' die Heidegger ontwaart, vertoont sterke overeenkomsten met de 'ledigheid der dingen' in de Zenleer, en deze ledigheid is – zoals we bijvoorbeeld ook bij Parret zagen – voor het menselijk intellect niet 'zegbaar', niet onder te brengen onder "categories of logic".

Zoals Heidegger kan worden opgevat als een 'anti-dichotomist', die tracht dualistische begrippen als object en subject te boven te komen, zo is ook de Zenleer te zien als een antidichotomische filosofie. In de 'ledigheid der dingen' bestaan geen labels, hokjes en conformerende begrippen; de wereld en alle dingen tonen zich hierin zoals ze 'zijn'. Waar een 'kindergeest', in de Zenleer aangeduid als de 'beginnersgeest'⁹⁰ in staat is de wereld en de dingen in al hun ledigheid tegemoet te treden, maken ervaring, oefening, gewenning en lering dat we dit steeds gestructureerder – en daarmee versmald – doen. Daarmee verliezen we precies die 'oorspronkelijkheidservaring', welke Magritte in zijn werk steeds tracht op te roepen. In de *Lankavatara Sutra* wordt gesteld dat de 'geoefende geest' "hold[s] fast to ideas such as oneness and otherness, being and non-being, and [its] thoughts are not at all clear [...]"⁹¹ Juist door de wereld 'helderder', want gestructureerd, te maken middels het menselijk intellect, is onze geest een vertroebel(en)de geest. Door de dingen in de wereld en onszelf te vangen in een gestructureerd en dualistisch begrippennetwerk kunnen we hen wellicht beter begrijpen, maar doen we ze geen recht toe. De 'wereld achter de dingen' blijft voor de geoefende geest veelal verborgen.

Jianzhi Sengcan, bekend als de derde patriarch van Chan (een leerschool van Mahayana), reflecteert in zijn *Shinjin-no-mei*, onder andere te vertalen als 'on believing in mind' of 'truthful mind', op de gespannen relatie tussen de 'volwassen geest' en de 'ledigheid der dingen' en de

⁸⁹ Idem, 15.

⁹⁰ Shunryu Suzuki. *Zen mind, Beginners mind*. New York: Waterhill, 1995: 21.

⁹¹ Saisetz Teitaro Suzuki. *Manual of Zen Buddhism*: 37.

wijze waarop deze leegte, ofwel 'alles' weer kan worden ervaren. Hier enkele versregels, naar het Engels vertaald door Suzuki:

Pursue not the outer entanglements
Dwell not in the inner void;
Be serene in the oneness of things,
And [dualism] vanishes by itself.

Wordiness and intellection--
The more with them the further astray we go;
Away therefore with wordiness and intellection,
And there is no place where we cannot pass feely.

All is void, lucid, and self-illuminating;
There is no exertion, no waste of energy --
This is where thinking never attains,
This is where the imagination fails to measure.

When the deep mystery of one Suchness is fathomed,
All of a sudden we forget external entanglements;
When the ten thousand things are viewed in their oneness,
We return to the origin and remain where we ever have been.⁹²

Opvallend zijn de grote overeenkomsten tussen de woorden van Sengcan en de diverse theorieën die reeds de revue gepasseerd hebben. Zo zagen we dat een voor sommige wat onorthodoxe filosofische terugkeer naar het alledaagse ook kan worden gezien als de terugkeer naar het 'thuisland', de 'origin' van ons denken. Zen is in zekere zin een anarchistische filosofie, die zich afkeert van orde, "since order, of whatever category, prevents us from experiencing the world in its inexhaustible fulness—a fulness beyond any conceptual (or institutional) scheme."⁹³ Ook hier wordt weer benadrukt dat de ervaring van de (alledaagse) dingen in feite niet 'zegbaar' is, niet in woorden is uit te drukken. Een poging de wereld toch met 'wordiness and intellection' te vangen, leidt ons in feite altijd weer (verder) weg van de oorspronkelijke ervaring. Zoals we reeds bij Parret zagen spreekt de menselijke geest geen alledaagse taal, is ze altijd een verheffing en staat daardoor altijd van het alledaagse af. Of zoals D. T. Suzuki stelt; op het moment dat "language is forced to be used for things of this world, it becomes warped and assumes all kinds of crookeness: oxymora, paradoxes, contradictions, contortions, absurdities, odities, ambiguities, and irrationalities."⁹⁴

Ook opvallend is de wijze waarop Sengcan de grote 'ledigheid' of 'one Suchness' beschrijft als een 'diep mysterie', zoals ook Magritte de ontmoeting tussen mens en ding een 'deelnemen aan het mysterie' noemt. Om een dergelijke ontmoeting te kunnen bewerkstelligen, is het nodig de

⁹² Saisetz Teitaro Suzuki. *Manual of Zen Buddhism*: 51-54.

⁹³ Jos de Mul, "Zen and the Art of Computer Maintenance", a.w.: 9.

⁹⁴ D.T. Suzuki. *Mysticism: Christian and Buddhist*. London: Routledge, 2003: 49.

dingen tegemoet te treden met een 'beginnersgeest'. Zelfs dan is de 'verlichting' die plaatsvindt in een werkelijke ontmoeting met alledaagse dingen kortstondig van aard. Zen wordt daarom ook wel eens 'sudden enlightenment' genoemd⁹⁵. Zoals de schittering van een uit het water opspringend visje, is het moment van 'verlichting', van een ontmoeting met de dingen, kort van aard en alleen zichtbaar voor degene die op dat moment (met een open blik) kijkt. In de Dai-o Kokushi ('On Zen') staat te lezen:

There is a reality even prior to heaven and earth;
Indeed, it has no form, much less a name; [...]
Absolutely quiet, and yet illuminating in a mysterious way,
It allows itself to be perceived only by the clear-eyed.⁹⁶

Ball heeft, door het bestuderen van Boeddhistische filosofieën, in zijn geest wellicht een kleine 'opening' of een 'luwte' weten te creëren, die de voor hem indrukwekkende ontmoeting met een plastic zak mogelijk heeft gemaakt. Voor een kort moment was hij 'clear-eyed', zoals ook ik letterlijk tot zwijgen werd gebracht door de boven de markt zwevende plastic zak, die een ontroering opriep, welke onmogelijk in woorden te vangen is. Weten, zo stelt de Zenleer, is onmogelijk zonder 'zien', alle kennis heeft zijn wortels in het zien. "Seeing is experiencing enlightenment."⁹⁷ Een dergelijke verlichting is altijd een toen-moment, in het nu zo ver weg. Het is een ervaring die enkel een vage afdruk achter heeft gelaten op de geest; een ervaring waaraan echter wel herinnerd kan worden, het liefst visueel. Bijvoorbeeld door middel van een video.

⁹⁵ Shunryu Suzuki. *Zen mind, Beginners mind*. New York: Waterhill, 1995: 99.

⁹⁶ Idem, 100.

⁹⁷ D.T. Suzuki. *Mysticism: Christian and Buddhist*, a.w.: 40.

10. Het kleine sublieme

De esthetische ervaring, zo zagen we reeds, vindt niet per se plaats in de 'hoge kunst', maar kan ook worden gevonden in alledaagse praktijken. De alledaagse 'sleur' vertoont af en toe plotseling een breuk, waarachter kort een glinstering is waar te nemen. Kunst, of in het geval van de Zenleer meditatie en filosofie, kan helpen een dergelijke breuk of scheur te veroorzaken, maar dit is geen vereiste.⁹⁸ De wereld, de ledigheid, het Alles wat we achter de dingen in een moment van een pure 'dingervaring' kunnen zien is 'ondenkbaar' voor het menselijk subject, of zoals Sengcan het verwoord, "this is where the imagination fails to measure".⁹⁹ In dit opzicht is de alledaagse esthetische ervaring ook wel een sublieme ervaring te noemen.

In eerste instantie lijkt het wat vreemd om een 'ontmoeting met een plastic zak' te benaderen in termen van sublimiteit. Het 'sublieme' wordt veelal geassocieerd met grootse dingen zoals een orkaan, tsunami of het heelal, niet met zoiets relatief kleins en vooral banaals als een plastic zak. Ook geldt het sublieme over het algemeen als datgene dat het alledaagse overstijgt¹⁰⁰, terwijl de plastic zak zich juist kenmerkt door een alledaagsheid. Daarbij komt, dat de voorvechters van de dingervaring, zoals Heidegger, Magritte en diverse Zenmeesters, zich over het algemeen niet wensen op te houden met technologie en massacultuur¹⁰¹, waar de plastic zak onlosmakelijk mee verbonden is. Ik stelde echter reeds met Parret dat ook het alledaagse zich kenmerkt door momenten waarin de sleur wordt onderbroken door kleine momenten van esthetische vervoering en – zoals de ontmoeting tussen Alan Ball en een plastic zak al liet zien – er is geen reden uit te sluiten dat de plastic zak hier onderdeel van kan zijn. Ik wil in het nu volgende daarom een poging wagen dat, wat ik enigszins paradoxaal het 'kleine sublieme' zal noemen, te benaderen.

Het sublieme wordt volgens de handboeken voor het eerst beschreven door Longinius, al slaat dit begrip in zijn *Sublimitas* voornamelijk op een literaire techniek. Wil een literair werk subliem genoemd kunnen worden, dan moet zij handelen over grootse en belangrijke onderwerpen, verbonden zijn met heftige emoties, gebruik maken van fraaie beeldspraak en een nobele dictie, en tenslotte al deze elementen tot een stilistische eenheid brengen.¹⁰² Een verhandeling over een plastic zak lijkt hiervoor niet meteen in aanmerking te komen. In de receptie van Longinus' werk, met name in de zeventiende eeuw, krijgt het begrip 'subliem' echter meerdere invullingen.

⁹⁸ Shunryu Suzuki. *Zen mind, Beginners mind*, a.w. 99.

⁹⁹ Saisetz Teitaro Suzuki. *Manual of Zen Buddhism*, a.w.:54.

¹⁰⁰ Jos de Mul. "Le sublime (bio)technologique". *Diogenes*. No. 233-234, 2011: 47-48.

¹⁰¹ Jos de Mul, "Zen and the Art of Computer Maintenance", a.w.: 2.

¹⁰² Longinus noemt deze vijf kenmerken in hoofdstuk 8 van zijn verhandeling. "On the Sublime". In: T.S. Dorsch (ed.), *Classical Literary Criticism*, Baltimore: Penguin Books, 1965, 108-109.

Er zijn twee hoofdbetekeningen die vanaf dan het meest gangbaar zijn. Enerzijds kan 'subliem' slaan op objecten, als een eigenschap van dingen. Deze opvatting van het begrip wordt onder anderen gehanteerd door Edmund Burke en verwijst naar dingen die boven de menselijke maat uitgaan en daarmee vreeswekkend zijn. Anderzijds bestaat er een (meer) subjectieve invulling van het sublieme. Een dergelijk gebruik van het begrip hanteert bijvoorbeeld Immanuel Kant. In zijn ogen is het sublieme niet zozeer een eigenschap van de dingen, al wordt het sublieme wel opgeroepen door dingen, "die door hun onbegrensde, mateloze of chaotische karakter ons begrip en onze verbeelding te boven gaan."¹⁰³ Kant legt de nadruk daarmee op de *subjectieve dimensie* van het sublieme; sublimiteit is geen eigenschap van de dingen, maar een toestand waarin het subject ervaart dat zijn zintuiglijkheid en verbeelding tekort schieten. Om uit te leggen waarom dat zo is, dien ik kort stil te staan bij Kants kritisch onderzoek van de rede.

Kant kent in zijn *Kritik der reinen Vernunft* (1781) aan het menselijk subject drie vermogens toe; de zintuiglijkheid (*Sinnlichkeit*), het verstand (*Verstand*) en de rede (*Vernunft*) en zijn opvatting van kennis biedt een interessante overeenkomst en uitweiding op het reeds besprokene. Kennis geldt bij Kant niet als een soort afspiegeling van de werkelijkheid, maar is een combinatie van wat ons gegeven is en wat onze geest daar vervolgens 'op drukt'. Hierbij maakt hij een onderscheid tussen a priori kennis (hetgeen dat uit de geest zelf voortkomt) en a posteriori kennis (hetgeen uit de ervaring voortkomt). Vervolgens maakt hij een onderscheid tussen analytische en synthetische uitspraken. Bij een analytische uitspraak zit het predicaat al in het subject ("deze cirkel is rond"), terwijl het predicaat in een synthetische uitspraak iets nieuws over het subject zegt ("deze cirkel is rood"). Dit combinerend kunnen er vervolgens drie soorten oordelen worden gevormd; een analytisch oordeel a priori ("deze cirkel is rond"), een synthetisch oordeel a posteriori ("deze cirkel is rood") en een synthetisch oordeel a priori. Deze laatste vorm zegt iets nieuws over het object, maar komt wel uit de geest voor. Om dit synthetisch a priori is het Kant bij uitstek te doen, omdat volgens hem dit type oordelen ten grondslag ligt aan logisch noodzakelijke en algemeen-geldige wetenschappelijke kennis, aan morele oordelen en teleologisch oordelen (m.b.t. de kunst en de natuur).

Wanneer we de wereld ervaren (en hier uitspraken over doen) gebruiken we onder andere onze zintuiglijkheid. Indien we alles dat uit de zintuiglijke ervaring komt proberen weg te denken, blijven er volgens Kant enkel ruimte en tijd over. Hij ziet deze aspecten dan ook niet als eigenschappen van de dingen, maar als apriorische vormen van de zintuiglijkheid. Ruimte en tijd bestaan met andere woorden enkel voor het menselijk subject. Hiermee benadrukt Kant de beperking of begrensdheid van

¹⁰³ Immanuel Kant, *Kritik Der Urteils kraft. Theorie-Werkausgabe*. Band X, Frankfurt: Suhrkamp, 1968.

de menselijke geest: we kennen de wereld enkel in zoverre zij aan ons verschijnt.¹⁰⁴ Hierdoor kunnen we niet het *Ding an sich* kennen, enkel het *Ding für mich*, een opvatting die we in verschillende modificaties al eerder zijn tegengekomen. Het menselijk verstand verbindt de verschillende waarnemingen, bijvoorbeeld door het zien van een causaal verband. Onze zintuiglijkheid en ons verstand zijn samen constitutief voor onze fenomenale wereld. We kennen de wereld *an sich* niet, maar enkel onze ervaringswerkelijkheid.

Naast waarnemingen die we in de werkelijkheid opdoen, hanteren we ook begrippen waar geen onmiddellijke waarneming van mogelijk is. Bijvoorbeeld het begrip 'wereld', dat wordt gebruikt om de totaliteit van mogelijke waarnemingen aan te geven. 'Wereld' is geen ervaringsbegrip, maar een transcendent begrip; het gaat letterlijk en figuurlijk boven onze ervaring uit. Dergelijke begrippen verbindt Kant aan de menselijke rede en noemt hij ook wel een *Idee*. De begrippen van de menselijke rede zijn niet constitutief voor de ervaring, maar eerder regulatief. We hebben ze met andere woorden nodig om de totaliteit van de ervaring te kunnen denken. Onze redelijkheid maakt het mogelijk boven de zintuiglijke ervaring uit te denken. Wanneer het zintuiglijke en het verstand in harmonie samenkomen dan ervaren we iets als 'mooi' (*schön*). Maar wanneer het zintuiglijke in relatie wordt gebracht tot de *Vernunft*, dan ervaren we daarentegen een discrepantie. Je kunt immers geen zintuiglijke ervaring hebben van het oneindige. Het sublieme is in de woorden van kunstwetenschapper Bert Vandenabeele:

een ervaring van het absolute karakter van de onmogelijk te overschrijden grenzen van ons vermogen tot comprehensie als zodanig. [...] In het sublieme eist de rede dat de verbeelding het immense object in één beeld vangt en in één ogenblik vastlegt. De verbeelding tracht het onmetelijk object in één beeld te vangen en zolang de verbeelding haar kracht voelt toenemen, ervaren we genot, maar uiteindelijk stuit ze op haar limieten: het ontzagwekkend grote in één beeld samenvoegen blijkt onmogelijk.¹⁰⁵

Deze onoverkomelijkheid vormt bij Kant een grote kloof, waar romantici later - voortbouwend op Kants *Kritik der Urteilskraft*, waarin onder andere aan de kunst een verzoenende functie wordt toegeschreven - een artistieke brug over trachten te bouwen.

Hoewel Kant spreekt over schoonheid (*das Schöne*) en het sublieme (*das Erhabene*), richt hij zich hierbij nog niet direct op de kunsten. Hij maakt een onderscheid tussen schoonheid en het sublieme, waarbij schoonheid betrekking heeft op de vorm (hetgeen Kant ook wel omschrijft als

¹⁰⁴ Antoon van den Braembussche. *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, a.w.: 149.

¹⁰⁵ Bart Vandenabeele, "Het sublieme in de kunst. Van Kant tot Duchamp en verder." In: *Tijdschrift voor Filosofie*, 4.4, 2011: 708.

‘doelmatigheid zonder doel’¹⁰⁶) en de grenzen van een object, terwijl het sublieme eerder verwijst naar een ervaring van grenzeloosheid.

In het sublieme, zo stelt Kant in de *Kritik der Urteilskraft*, ervaren we een grootsheid die boven iedere vergelijking uitgaat:

Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist [...], was über alle Vergleichen groß ist [...] Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.¹⁰⁷

Het sublieme doet onze verbeelding geweld aan: “Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft [...]”.¹⁰⁸ Of zoals de Amerikaanse filosoof Anthony Graybosch het verwoordt: “beautiful objects are compatible with our nature and preadapted to our purposes while the sublime does violence to the imagination.”¹⁰⁹ Het sublieme brengt onlust teweeg omdat we ervaren dat ons voorstellingsvermogen en verbeelding tekort schieten. Tegelijkertijd tilt de sublieme ervaring ons als het ware – zij het op een negatieve wijze – boven dit tekort schieten uit. In de sublieme ervaring wordt het transcendente (dat wat de ervaring te boven gaat) geëvoceerd, zonder dat we er echt greep op kunnen krijgen.

Kant maakt vervolgens nog een nader onderscheid tussen het mathematisch en het dynamisch sublieme. Het eerste begrip verwijst naar kolossale dingen die zo groot zijn dat we ze niet kunnen bevatten, dingen die als ‘oneindig’ kunnen gelden, zoals een oneindige reeks getallen of het heelal. Het tweede begrip verwijst naar (natuurlijke) dingen die zo machtig zijn dat ze ons zouden kunnen vernietigen, bijvoorbeeld een tsunami of een vulkaan.¹¹⁰

Het sublieme krijgt in het werk van de romantische Amerikaanse schrijver en filosoof Ralph Emerson een enigszins andere invulling dan bij Kant. Emerson legt de nadruk op de kinderlijke tendens van de esthetische ervaring, wanneer hij stelt dat slechts weinig volwassen hun omgeving nog echt ‘zien’¹¹¹, een opvatting die we al eerder zijn tegengekomen. Dit betekent overigens niet dat de Kantiaanse zintuigelijkheid van de ‘volwassen geest’ niet overweldigd kan worden. Zo omschrijft Emerson in *Nature* (1836) een ervaring van het sublieme die hij ondervond tijdens een wandeling, gelijkend op de reflectie van Ball op zijn ontmoeting met een plastic zak op straat:

¹⁰⁶ Idem, 163.

¹⁰⁷ Immanuel Kant, I. *Kritik Der Urteilskraft. Theorie-Werkausgabe*. Band X, Frankfurt: Suhrkamp, 1968: B74.

¹⁰⁸ Idem, B79.

¹⁰⁹ Antony Graybosch, “American Beauty”, in: *Acta Analytica* 17-1, 2002: 138.

¹¹⁰ Idem, B102-105.

¹¹¹ Antony Graybosch, “American Beauty”: 140.

Crossing a bare common, in snow puddles, at twilight, under a clouded sky, without having in my thoughts any occurrence of special good fortune, I have enjoyed a perfect exhilaration. Almost I fear to think how glad I am.¹¹²

Het feit dat Emerson een wandeling door een weinig bijzonder landschap op een gewone avond presenteert als een (mogelijk) scenario voor een ervaring van het sublieme, tekent een belangrijk verschil tussen de opvattingen van Emerson en Kant. Waar Kant de ervaring van het sublieme verbindt met het kolossale, gaat Emerson er van uit dat "all objects properly regarded"¹¹³ een mogelijk toneel bieden aan het sublieme. Het treft me dat in de wijze waarop Emerson de ervaring van het sublieme omschrijft de woorden van de Zenmeesters lijken door te klinken, in zowel inhoud als stijl:

Standing on the bare ground, my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. The name of the nearest friend sounds then foreign and accidental. To be brothers, to be acquaintances, master or servant, is then a trifle and a disturbance.¹¹⁴

Graybosch plaatst het filmscript van *American Beauty* dat Alan Ball schreef daarom niet in een Boeddhistische traditie, maar oppert dat de uitgedragen opvatting van de schoonheid van het alledaagse in de film geworteld is in de denkbeelden van Emerson.¹¹⁵ Emerson laat zien dat in de sublieme ervaring de begrensende geest en bestaande conventies en structuren even achterwege worden gelaten. Het menselijk subject wordt een 'transparante oogbal', een 'Niets' dat 'Alles', het 'Universele zijn' (de ledigheid) kan zien. En in dit moment van een opgaan in de wereld komen dualistische ideeën (zoals 'master' en 'servant') niet zozeer te vervallen, maar gelden ze als kleinigheidje (*trifle*), en stoorzender (*disturbance*).

Bij zowel Longinus als Kant heeft het sublieme betrekking op de ervaring van grootse, *buitengewone* dingen. Het sublieme is weliswaar een esthetisch begrip, maar het heeft ook een transcendente, haast religieuze connotatie, waardoor het niet voor de hand ligt het te verbinden met (de ervaring van) alledaagse dingen. Hier komt verandering in bij Friedrich Schiller, in zijn analyse van het sublieme in *Vom Erhabenen* (1793).¹¹⁶ Hier bespreekt hij de door Kant beschreven vormen van het sublieme, maar geeft ze een andere lading. Zo vat hij het mathematische sublieme van Kant op als een 'theoretisch sublieme', omdat peinzend naar een sterrenhemel staren de mens wellicht doet nadenken over en reflecteren op 'het oneindige', maar

¹¹² Ralph Emerson. *Nature*. Boston: James Munroe and company, 1836: 12.

¹¹³ Graybosch, a.w.: 137.

¹¹⁴ Ralph Emerson, 1836: 13.

¹¹⁵ Graybosch: 143.

¹¹⁶ Friedrich Schiller. "Vom Erhabenen." In *Sämtliche Werke*. München: Hanser, 1962, 489-513.

het oneindige niet echt aan de lijve doet *ervaren*. Wanneer dit wel het geval is, bijvoorbeeld wanneer we in een heftige orkaan terechtkomen – hetgeen Kant zou aanduiden met het dynamisch sublieme – is er volgens Schiller sprake van het ‘praktisch sublieme’ (*Praktisch-Erhabene*¹¹⁷).

Bij Schiller krijgt het sublieme een veel intiemere invulling dan bij Kant, die stelt dat het sublieme van een veilige afstand kan worden ervaren, wanneer we bijvoorbeeld naar een schilderij van een tsunami kijken of in de bioscoop naar de 3D beelden van een schip te kijken dat langzaam door het kille zwarte water van een uitgestrekte oceaan naar de diepte wordt gesleurd. Volgens Schiller kan de mens van een dergelijke veilige afstand wel de grootsheid van, bijvoorbeeld, een oceaan, ervaren, maar is deze ervaring in zo’n geval niet subliem te noemen. Dit zou pas het geval zijn als we zelf direct zouden ervaren dat ons leven op het spel staat door de vernietigende kracht die we aanschouwen. Sterker nog, werkelijk subliem is degene die sneuvelt “in een glorieuze strijd tegen de overmacht van natuurlijk of militair geweld.”¹¹⁸

Door het sublieme letterlijk dichterbij de mens te plaatsen, haalt Schiller het begrip uit zijn esthetisch hekwerk en plaatst hij het tussen de dingen en mensen, in het echte leven. De sublieme ervaring is niet te beleven in een museum (aangezien we hier enkel de grootsheid van ‘echte dingen’ kunnen ervaren), maar in een werkelijke confrontatie met het overweldigende. Het sublieme is in deze opvatting nog niet zozeer alledaags te noemen, omdat oorlogen of natuurrampen voor de meeste mensen niet een dagelijkse aangelegenheid zijn. Schiller plaatst de ervaring van het sublieme dus weliswaar, anders dan Kant, in het echte leven, maar verbindt die ervaring nog met uitzonderlijke gebeurtenissen. Maar we kunnen nog een stapje verder gaan: ook in het alledaagse leven kan het sublieme worden ervaren. Of zoals Parret het stelt: “de alledaagsheid [...] *behelst* het sublieme”¹¹⁹, bijvoorbeeld door onze voortdurende (technologische) strijd tegen de vernietigende natuur.

Wat opvalt aan Schiller’s invulling van de ervaring van het sublieme, is dat deze ervaring een tragische connotatie krijgt: “Groß kann man sich im Glück, erhaben nur im Unglück zeigen”¹²⁰. Hier tekent zich bij Schiller een ervaring af, die kenmerkend wordt voor de vroege Romantiek. In de woorden van Jos de Mul:

De romantische ervaring wordt gekenmerkt door een streven naar het ultieme geluk – in de omgang met de natuur, in de liefde en de

¹¹⁷ Idem, 497.

¹¹⁸ Idem, 9.

¹¹⁹ Parret, 76 .

¹²⁰ Schiller. "Vom Erhabenen", a.w., 502.

politiek – maar dit streven gaat voortdurend gepaard met het sublieme besef van een onvermijdelijk falen.¹²¹

Dit ‘falen’ toont – met Schiller – de werkelijkheid en echtheid van de sublieme ervaring; we kunnen er letterlijk aan ten onder gaan. In het bijzonder in onze omgang met de natuur speelt technologie in de moderne tijd een belangrijke rol in zowel de sublieme ervaring in de meer traditionele ‘goddelijke’ zin, als ook in dit sublieme besef van een onvermijdelijk falen. Waar eerst God gold als de schepper van Alles, is de mens steeds meer centraal komen te staan als ‘grote schepper’. In de moderne tijd worden de wereld en samenleving immers maakbaar geacht. Als *Mängelwesens* leveren we voortdurend strijd met de natuur en onze eigen tekorten, die we proberen te compenseren met uiteenlopende technieken. Plastic kan hierbij worden gezien als een tamelijk wonderlijke technologie, die de basis vormt voor veel van de dingen die we maken om onszelf te versterken. De mens sprak: daar zij een stoel, een televisie, een vliegtuig, een kunststof kerstboom, een fles, een speelgoedautootje, een fietslampje, een plastic zak. En daar werden zij.

De mens stelt zichzelf in de positie van schepper, een wezen met een vormende hand die de wereld naar zijn wens kan vormen. In zijn *Mythologies* (1957) wijdt Roland Barthes een opmerkelijk hoofdstukje aan het materiaal plastic, dat in zijn ogen meer dan een substantie is; het is eerder “l’idée même de sa transformation infinie”¹²² Plastic is met andere woorden ‘oneindigheid’ en dat maakt het materiaal in zeker opzicht subliem. Het is om deze reden dat Barthes plastic een zeker ‘wonderlijk’ (*miraculeuse*) aspect toekent, wat weer herinnert aan Magritte’s idee van het mysterie. Plastic als ruw materiaal behelst een belofte van oneindige mogelijkheden. Barthes:

D’un côté la matière brute, tellurique, et de l’autre, l’object parfait, humain; et entre ces deux extrêmes, rien; rien qu’un trajet, à peine surveillé par un employé en casquette, mi-dieu, mi-robot.¹²³

Opvallend aan deze observering is dat Barthes de goddelijke notie van een ‘subliem’ materiaal aanhaalt, maar deze goddelijkheid (in de moderne tijd reeds ‘half-robot’) zonder nadere motivatie niet direct bij de mens neerlegt. Dit impliceert dat de mens, hoewel de scheppende factor in het geheel zoals ook Barthes waarneemt (het uiteindelijke object humain), niet precies de rol van ‘god’ aanneemt in het proces van technologische schepping. Er zit een groot ‘niets’ tussen de ruwe grondstof plastic en het uiteindelijke menselijk object. Het feit dat plastic zich niet laat definiëren door zijn uiteindelijke vorm, maakt het ongrijpbaar, want

¹²¹ Jos de Mul, “Verheven onder de zeespiegel”, in: *Zeeuws Tijdschrift*, nr. 1-2, 2007: 9.

¹²² Roland Barthes. *Mythologies*, a.w.: 187.

¹²³ Idem, 187.

oneindig invulbaar. Barthes:

Devant chaque forme terminale (valise, brosse, carrosserie d'auto, jouet, étoffe, tuyau, cuvette ou papier), l'esprit ne cesse de poser la matière primitive comme un rébus. C'est que le frégolisme de plastique est total; il peut former aussi bien des seaux que des bijoux. D'où un étonnement perpétuel, le songe de l'homme devant les proliférations de la matière, devant les liaisons qu'il surprend entre le singulier de l'origine et le pluriel des effets.¹²⁴

In dit fragment noemt Barthes plastic letterlijk een raadsel (*rébus*), dat de mens doet verzinken in een verwondering (*songe*), omdat – om weer met Kant te spreken – zintuiglijkheid (het ruwe materiaal plastic) en rede (alle mogelijke vormen die het aan kan nemen) niet samenvallen.

Barthes ziet deze verwondering echter niet als een negatieve ervaring, het biedt zelfs een aangenaam gevoel omdat de oneindigheid aan mogelijkheden van plastic de mens een maatstaf geeft voor zijn eigen kracht, even grenzeloos. Het geeft de mens "l'euphorie d'un glissement prestigieux le long de la Nature."¹²⁵ Plastic neemt in dit 'ontglippen aan de natuur' een bijzondere plek in binnen de technologische samenleving, aldus Barthes. Plastic is op het eerste gezicht het perfecte imitatie materiaal, omdat het vele natuurlijke materialen kan nabootsen. Maar tot op heden behoorden 'imitatiematerialen' niet tot de 'echte' wereld, ze behoorden tot de wereld van verschijningen, ze dienden enkel tot het nabootsen van materialen die schaars of duur zijn (goud, zilver, bont, diamanten). Plastic heeft zich echter uit de wereld van verschijningen losgemaakt en een plek verworven te midden van de alledaagse wereld: "c'est la première matière magique qui consente au prosaïsme [...]."¹²⁶

Omdat het magische materiaal plastic wordt gekenmerkt door een oneindig aantal mogelijkheden, is het vooral het mysterieuze 'niets' dat tussen ruw materiaal en uiteindelijk *object humain* bestaat dat het sublieme van plastic behelst. Het uiteindelijk, alledaagse object dat uit het ruwe materiaal wordt gemaakt, bestaat echter geheel en uitsluitend voor gebruik, het wordt "geheel opgeslorpt in zijn gebruik" ("entier englouti dans son usage"¹²⁷). Het materiaal plastic heeft immers verder geen echte betekenis op zichzelf, buiten het feit dat we er 'alles' uit kunnen maken. Waar Heidegger in het moderne tijdperk een dominant technologisch verstaan waarneemt, voorspelt Barthes dat door de uitvinding van plastic – een materiaal dat de hiërarchie van materialen teniet doet en hen uiteindelijk allemaal zal vervangen – objecten op den duur enkel en alleen zullen worden gecreëerd ter wille van het plezier dat we erin hebben ze te

¹²⁴ Idem, 188.

¹²⁵ Idem.

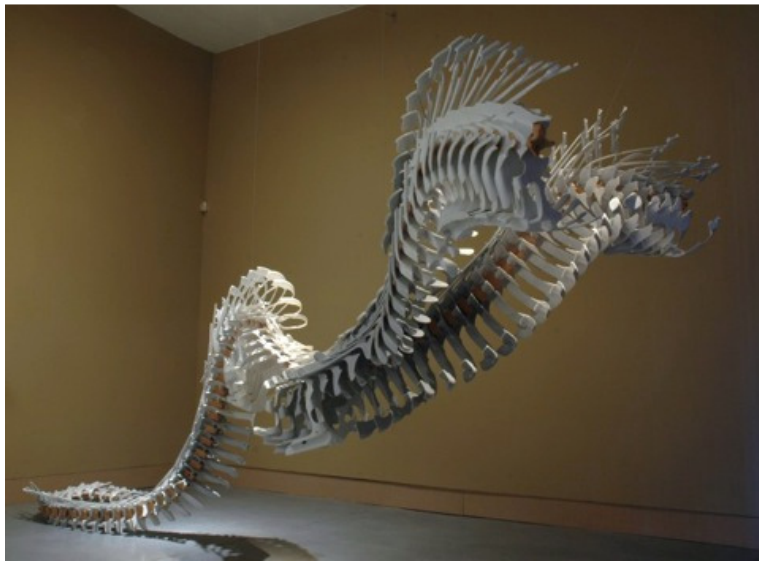
¹²⁶ Idem, 189.

¹²⁷ Idem.

verbruiken.¹²⁸ In tegenstelling tot natuurlijke materialen, die een eigen onafhankelijk bestaan kennen voordat ze worden getransformeerd door de mens, bestaat plastic enkel en alleen in termen van menselijk gebruik.¹²⁹

Plastic staat voor de macht van de mens, die heeft uitgevonden dat de hele wereld geplastificeerd kan worden, maakbaar is. Het goddelijke aspect hiervan komt tot uitdrukking in het feit dat zelfs het leven te vormen en manipuleren blijkt te zijn, bijvoorbeeld door de uitvinding van plastic aorta's.¹³⁰ In discussies aangaande medische technologieën wordt als argument dan ook vaak aangehaald dat we 'niet voor God moeten spelen'.

Dat plastic de mens een soort goddelijk vermogen geeft tot schepping brengt kunstenaar Uriel Miron op treffende wijze tot uitdrukking in zijn werk *Cryptozoid Zoological Skeleton* (2009), waarin hij de wereldwijd bekende stapelbare plastic stoel heeft gebruikt om een dinosaurusachtig skelet te maken. De opzet van Miron is om magische, mythologische wezens te creëren met een alledaags materiaal als plastic, dat zich kenmerkt door zijn mogelijkheid tot eeuwige transformatie.¹³¹



9. Uriel Miron. *Cryptozoid Zoological Skeleton*. 2009

Doordat plastic zich – als eerste magische materiaal – ophoudt in het alledaagse en zich bij uitstek kenmerkt door dienstbaarheid, is het niet vreemd dat we over het algemeen niet in een grote verwondering verzinken wanneer we bijvoorbeeld onze lunch in een plastic boterhamzakje laten glijden; dit object is – om met Heidegger te spreken – een *Bestand*.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Smith, D., "Le Temps du plastique": The Critique of Synthetic Materials in 1950s France": 139.

¹³⁰ Idem, 99.

¹³¹ Merav Perez, "Under a blazing sun", in: *Programma* 04, 2001: 111.

Barthes maakt met zijn reflectie op het materiaal echter duidelijk dat juist een alledaags plastic object deel uitmaakt van een sublimiteit die we kortstondig ervaren wanneer de alledaagsheid plotseling een breukje vertoont.

Het sublieme van plastic bestaat ook op een wijze die buiten het wezen van het materiaal ligt. Het feit dat de mens het materiaal in handen heeft, het kneedt en vormt tot het gewenste resultaat, maakt de mens – zoals ook Barthes opmerkt – tot een machtig wezen dat zelfs de overweldigende natuur denkt te kunnen trotseren. Dit maakt de mens in de ogen van Heidegger ‘ontzagwekkend’, wat tot uitdrukking komt in de wijze waarop de mens de technologie gebruikt om de meester van levende en niet-levende natuur te worden en zo een samenleving voor zichzelf op te bouwen.¹³² Technologie speelt ook in Kants opvatting van het sublieme een rol, en wel in die zin dat de ervaring van het sublieme volgens hem alleen mogelijk is wanneer de mens zich ontdoet van zijn primitieve staat en zijn eigen wereld vorm gaat geven. Voor de natuurlijke mens is de kracht van de natuur dusdanig bedreigend en overweldigend dat alle ervaring wordt beheerst door angst. Voor een ervaring van het sublieme is geen ruimte over. In de woorden van Donald Loose: “[...] Savage men have, through the lack of technical capabilities, little power over their surroundings [...]. Technical and cultural development are empirical conditions for any experience of the sublime.”¹³³

Aan de andere kant – en hier zien we een overeenkomst met Schiller’s opvatting van het sublieme – is de mens ‘ontzagwekkend’ omdat de technologie die hij hiervoor gebruikt een onvoorstelbaar grote kracht is die zowel de mens als zijn zelfgeschapen leefwereld kan vernietigen.¹³⁴ Een technologie als het ‘magische’ plastic is daarmee niet alleen zelf subliem te noemen, het maakt ook de mens (op een enigszins tragische wijze) tot een subliem wezen. Het machtgevende, want oneindig kneedbare, plastic bezit enerzijds een onvoorstelbaar grote kracht die de mens tot een bijna goddelijk wezen maakt dat zijn eigen wereld kan vormen. Anderzijds is het juist deze technologie die onze leefwereld op onvoorstelbare wijze in gevaar brengt, zoals het sublieme voorbeeld van het eerder besproken plastic continent indringend laat zien.

Het ‘kleine sublieme’ van een technologisch, alledaags object zoals een plastic zak onthult zich in verschillende dimensies en verwijst veelal daarbij ook naar een groter sublieme. In het geval van de plastic zak is het sublieme al gelegen in het materiaal waaruit het bestaat. De plastic zak – hoewel reeds een afgewerkt menselijk object voor gebruik – herinnert

¹³² Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* [1953]. Tübingen: M. Niemeyer, 1976: 123.

¹³³ Donald Loose, “The Kantian Sublime and its Aftermath”, in: Donald Loose (ed.), *The Sublime and Its Teleology. Kant – German Idealism – Phenomenology*. Leiden/Boston: Brill, 2011: 15.

¹³⁴ Idem, 11.

aan het oneindige, sublieme materiaal waar hij uit is ontstaan en daarmee aan de onvoorstelbare macht van de mens. Terugkerend naar de scene van de plastic zak uit *American Beauty* kunnen we een nieuw perspectief aan het begrip van de in de wind dansende plastic zak toevoegen. Eerder stelde ik dat de scene een herbeleving is van de 'dingervaring' die scriptschrijver Ball had tijdens zijn ontmoeting met een plastic zak. Hier kan nu aan toe worden gevoegd dat deze dingervaring in het geval van de plastic zak voorbijgaat aan een 'objectervaring' (in termen van nut) en in die 'dingervaring' ook het onvoorstelbare, sublieme van de technologie is gelegen, evenals het besef van het (tragisch) sublieme karakter van het menselijk subject. Hierin speelt juist die 'dans' van de zak een grote rol, omdat hij als het ware een eigen leven lijkt te zijn gaan leiden, los van de knedende handen van de mens.

11. De zak op zichzelf

In *De dingen de baas* (1976) krijgt schrijver Herman Schönfeld Wichers, beter bekend onder zijn pseudoniem Belcampo, samen met zijn vrouw en drie kinderen een rol toebedeeld in een enigszins absurd verhaal. De familie wordt op een ochtend wakker in hun huis in Amsterdam-Oost, om tot de ontdekking te komen dat zij zich niet meer kunnen verroeren. Dit heeft niets te maken met hun lichamen – alles blijkt nog uitstekend te werken. Nee, het probleem ligt bij de dekens, die het klaarblijkelijk vertikken ook maar één centimeter van hun plek te gaan. Dit voorval blijkt slechts een aankondiging voor wat volgt; al snel gaat het hele meubilair aan de wandel en glijden uiteindelijk zelfs de pyjama's van de lijven van de ontstelde familie om ook door de deur te vertrekken. Alleen het huis blijft staan, maar dit is alleen het geval omdat huizen 'de bomen onder de dingen' zijn, ze kunnen zich niet verplaatsen. Wanneer de Belcampo met zijn gezin voor het raam gaat staan, voltrekt zich voor hun ogen een eigenaardige parade: het complete meubilair van Amsterdam-Oost schuifelt in een lange stoet voorbij. De familie krijgt echter niet de kans de bonte stoet beter te bekijken, "want helaas zijn de verrekijkers er ook vandoor."¹³⁵

Belcampo maakt met *De dingen de baas* op eigenzinnige wijze duidelijk dat de mens, die zoals ik reeds liet zien 'van nature kunstmatig is', in grote mate afhankelijk is van 'zijn' techniek. Ik plaats 'zijn' hier tussen aanhalingstekens, want het geval wil dat Belcampo de dingen in zijn korte verhaal niet alleen bewegingsvrijheid maar ook letterlijk een stem geeft. De dingen pikken het niet langer om door de mens al slaaf te worden behandeld en enkel in termen van hun nut te worden beoordeeld. Op een ochtend plegen ze daarom een staatsgreep en vertikken het de mens langer te dienen. Een aambeeld – die geldt als een van de dingen die het het zwaarst te verduren hebben gekregen onder de menselijke regering – legt aan de naakte mensen uit:

[...] Er is een eind gekomen aan ons eeuwenlang en bovenmenselijk dulden. Wij willen niet meer dulden, wij willen niet meer dienen en nog veel minder door u worden gehanteerd. [...] Gij mensen zijt gewoon u te beschouwen als de hoogste wezens, waarop steunt die overtuiging? [...] Die overtuiging is gevestigd enkel en uitsluitend op uw onrust, op uw innerlijke onrust waar uw uiterlijke onrust weer uit voortkomt. Het krioelen van uw zenuwen drijft u om zelf te gaan krioelen over de aardbol en daar een atmosfeer te scheppen van altijdurende onbehaaglijkheid.¹³⁶

¹³⁵ Belcampo. *De wondere wereld van Belcampo. De keuze uit zijn werk*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1996: 239.

¹³⁶ Idem, 239-240.

De dingen stellen daarop 'de ladder der zijnden' bij; de dingen zijn voortaan de hoogste wezens, gevolgd door de mens, de dieren en planten. De mens is volgens de dingen een gevaarlijk wezen, zijn 'menszijn' maakt dat hij altijd onrustig is, terwijl hij wel altijd lijkt te streven naar rust. De mens is erfelijk belast met een menselijkheid die zijn wezen vertroebelt en hem een gevaar maakt voor zichzelf en voor het hele heelal.¹³⁷ De mens moet daarom als een dier in een kooi worden gehouden en mag het huis niet meer verlaten.

Door de dingen in de steek gelaten, ervaart Belcampo en zijn gezin hoe weerloos de mens is zonder 'zijn' technologie.

Wij voelden ons bedreigd in het kostbaarste wat we hadden. Wij zagen nu opeens dat elk mens een fakkel draagt, indertijd geheven, flakkerend nog, door de holbewoner en door elk volgende geslacht aangeblazen tot hoger gloed - als een fakkeloptocht van miljarden fakkels zagen wij opeens nu de geschiedenis - en wij voelden hoe alles wat nu brandde dreigde te worden uitgeblust.¹³⁸

Zonder de dingen vindt de mens zich terug in zijn primitieve staat, een tekortwezen zonder warme vacht ter bescherming tegen de kou, zonder scherpe tanden om te vechten en te scheuren, zonder scherpe klauwen om te verwonden en zonder uitmuntende zintuigen. Het enige wat Belcampo en zijn familie rest, zijn hun fantasie en intellect.

Ook bij Ball zien we een zekere mate van bezieling van de dingen. Doordat hij, verhalend over zijn ontmoeting met een plastic zak, stelt dat het was alsof de plastic zak met hem een dans begon, kent hij de zak tot op zekere hoogte menselijke trekken toe en 'blaast hij hem leven in'. In de op de ontmoeting geïnspireerde scene in *American Beauty* gebeurt iets soortgelijks wanneer filmpersonage Ricky stelt dat de zak net een klein kind is die hem smeekt met hem te spelen. Waarom deze bezieling van een levenloos object?

De plastic zak uit *American Beauty* is niet het enige voorbeeld van het tot leven brengen van een specifiek ding. Een ander bekend voorbeeld is de *mockumentary* (een 'fictieve documentaire') *The Majestic Plastic Bag* (2010), waarin op een *National Geographic* achtige wijze een plastic zak wordt gevolgd bij zijn migratie van het land naar de oceaan waar hij deel kan worden van het plastic 'continent'. De kijker volgt met de camera een plastic zak langs diverse plekken en in verschillende situaties en de voice-over zorgt met zijn 'natuurdocumentaire stem' dat de bewegingen van de zak een verhaal krijgen toebedeeld. Ineen gedoken in een park is hij nog wat 'onzeker', totdat hij zich fier opbolt in de wind en zijn reis begint. Onderweg komt hij vele gevaren en vijanden tegen, waaronder de

¹³⁷ Idem, 241.

¹³⁸ Idem, 243.

schoonmaakdienst, een hondje en scherpe takken langs een rivier. Uiteindelijk bereikt hij onder begeleiding van een bombastische soundtrack de zee waar hij zich kan voegen bij exemplaren van zijn 'fellow petroleum species'. *The Majestic Plastic Bag* is een ironische *mockumentary* van de natuurorganisatie *Heal the Bay* uit Californië. Door de plastic zak in deze satire 'tot leven' te roepen, wordt juist duidelijk gemaakt dat hij juist niet in de natuur thuishoort. Het filmpje is door deze ironische opzet eerder hilarisch dan ontroerend te noemen. In het geval van de documentaire is de achterliggende gedachte van de bezieling van deze zak duidelijk niet gericht op de zak zelf.

Zoals de plastic zak op zichzelf in onze alledaagse omgang ermee verdwijnt achter zijn nuttige functie, zo kan - zoals ik in het zesde hoofdstuk uiteen heb gezet - diezelfde plastic zak, wanneer hij als kunstobject gaat fungeren, achter zijn betekende functie verdwijnen. We zouden - Barthes' terminologie uit zijn semiologische geschriften volgend - kunnen stellen dat in zo'n geval het teken (d.w.z. de eenheid van betekenaar (*signifiant*), het materiële videobeeld van de plastic zak, en betekende (*signifié*), het mentale beeld van de plastic zak in ons hoofd) niet zozeer 'verticaal' naar het ding zelf verwijst, maar gaat functioneren in een betekening van een hogere orde, namelijk als een betekenaar die 'horizontaal' naar het betekende 'milieuproblematiek' verwijst.¹³⁹

Anders is het bij *Plastic Bag* (2010) van Ramin Bahrani, een korte film die onderdeel uitmaakt van een reeks educatieve films (onder de naam *Futurestates*) die op soms experimentele wijze tonen hoe de Westerse wereld (met name Noord-Amerika) er over enkele eeuwen uit zou kunnen zien als we doorleven zoals we nu doen. In Bahrani's film volgt de kijker wederom een plastic zak op zijn indrukwekkende reis door de wereld. Bij aanvang van het filmpje zien we de plastic zak in een welbekend, ietwat clichématig beeld op een strand 'peinzend' (voor zover dat gaat zonder gelaat) over de oceaan naar de ondergaande zon staren. De voice-over - ditmaal de plastic zak zelf die de toeschouwer toespreekt - stelt droevig dat "nobody needs [him] anymore" en maakt door middel van een flashback duidelijk waarom hij zo eenzaam op het strand ligt.

De plastic zak vertelt over zijn maker, waarmee hij doelt op de vrouw die hem in de supermarkt van de rol trok en hem zo zijn eerste adem schonk. "I met my maker. I had a purpose." Hij mag haar helpen de boodschappen te dragen en wordt al snel opgenomen in haar huishouden, waar hij onder

¹³⁹ Roland Barthes, "Le message photographique", in: *Communications*, nr.1, 1964: 127-138. Barthes noemt als voorbeeld van een dergelijk ideologisch gebruik van tekens een foto waarin de Franse vlag samen met een Franse soldaat staat afgebeeld. Het teken vlag (de afbeelding op de foto en het mentale beeld dat ik me van de vlag vorm) verwijst dan niet langer uitsluitend en zelfs niet in de eerste plaats verticaal naar 'het ding' vlag, maar wordt als geheel tot een betekenaar die - horizontaal - verwijst naar andere tekens. Afgedrukt in een nationalistisch tijdschrift betekent de vlag bijvoorbeeld primair 'vaderlandsliefde'.

andere dient als ijskompres en lunchzakje. De relatie is intiem, hij wordt overall mee naartoe genomen. "I made her happy. She made me happy. I thought we would be together forever." Maar zijn geluk blijkt al snel om te slaan. De plastic zak wordt steeds minder vaak ter hand genomen door zijn 'maker', en belandt achter in een gangkast om uiteindelijk voor een laatste maal te dienen wanneer de hond van het gezin op het parket gepoept heeft.

Na deze traumatische ervaring belandt de plastic zak op een vuilnisbelt, waar hij ontsnapt aan de klauwen van de verbrandingsmachines en voor lange tijd (maanden, jaren, misschien wel eeuwen) blijft liggen, terwijl hij voelt hoe hij langzaam wordt afgebroken. Hij worstelt met zijn schijnbare onsterfelijkheid en voelt zich verloren, niet meer van nut en daarmee ontdaan van zijn doel. Onderwijl blijft de gedachte aan zijn maker in zijn hoofd rondspoken. "I thought it must have been a mistake, that she was worried sick about me. I imagined her crying; "Where is he?! Where is he?!" Op een gegeven moment besluit de plastic zak niet langer te blijven liggen, maar zijn maker te gaan zoeken. Een reis door een post apocalyptisch Noord-Amerika volgt, van mensen is geen spoor te bekennen. Er zijn hier en daar nog wel dieren te vinden, maar de plastic zak is voor hen van geen nut en dat geldt daarom ook andersom. Zij kunnen hem niet ter hand nemen. Tijdens zijn lange reis door spooksteden en bossen begint de zak te filosoferen. Hij vraagt zich af wie hij is, vergelijkt zichzelf met de zon en de aarde. Uiteindelijk belandt hij in de oceaan, daar naar toe geleid door andere - oudere - zakken die hem vertellen dat er geen maker bestaat, dat hij zijn vrijheid moet omhelzen en naar de *vortex* moet reizen. In het water begint de zak te twifelen aan het feit of er ooit een maker was; misschien heeft hij het zich allemaal verbeeld. Toch koestert hij de hoop haar weer terug te vinden. "And if I do, I will tell her just one thing; I wish you had created me so I could die."

Ook deze korte film zinspeelt duidelijk op de milieuproblematiek, door te illustreren hoe lang het duurt voordat een plastic zak wordt afgebroken, de plastic vortex in beeld te brengen en te impliceren dat er over onbepaalde tijd geen mensen meer op aarde zullen zijn als we in grote mate afval blijven produceren. Maar waar *The Majestic Plastic Bag* vooral satirisch is en met name gericht is op de problemen van plastic afval, daar wordt de plastic zak in *Plastic Bag* heel anders ten tonele gevoerd, zo wel visueel als inhoudelijk.

De scènes waarin de zak door een door mensen verlaten landschap zwerft, zijn verstild en haast poëtisch. We zien de zak, net als in *American Beauty*, zweven in de wind, maar ook langs een reeds overwoekerd spoor dwalen, op zoek naar zijn maker die al lang aan zijn einde is gekomen. De korte film is natuurlijk sentimenteel te noemen op diverse niveaus. Aandoenlijk en tragisch is de plastic zak zelf, in het leven geroepen door een menselijk zijn die zijn leefwereld ont-werpt, om vervolgens door deze

maker weg-geworpen te worden. De plastic zak wordt hier enkel gedefinieerd in termen van zijn nut voor de mens. Zonder de mens blijkt hij geen doel te hebben en ten onder te gaan aan de zware last van onsterfelijkheid. Deze plastic zak heeft in deze film echter zijn stem gekregen van de mens en er klinkt (ook) een menselijke wens uit. Want, zoals Belcampo met zijn korte verhaal reeds illustreerde, zonder de dingen, zonder technologie zijn we primitieve wezens, naakt en kwetsbaar. Technologie maakt ons machtig, maar is subliem in die zin dat we haar nooit geheel onder controle hebben. Technologie boezemt naast ontzag ook een zekere angst in, omdat zij een vernietigende kracht heeft – of omdat zij ons zomaar ineens zou kunnen verlaten, in de steek zou kunnen laten. Het is dan ook een geruststellende gedachte om ons in te beelden dat de dingen, technologisch in de breedste zin van het woord, ons net zo hard nodig hebben als andersom. Dat zij in hun zijnswijze worden gedefinieerd door menselijkheid, dat zij bestaan om door ons gebruikt te worden.

Waar Belcampo met zijn *De dingen de baas* een angst om door de dingen in de steek te worden gelaten tot uitdrukking brengt, speelt ook in zijn verhaal een dergelijke sentimentele hoop op reciproke solidariteit een rol. Een paar nachten na de coup der dingen keert Mimiënpop, het popje van Belcampo's dochter Maartje, terug naar huis. Het blijkt dat veel van de dingen 'hun' mens erg missen en zelfs graag weer willen dienen. Zo voelen de kleren zich helemaal niet gelukkig als ze vrij zijn maar doelloos op een hoop liggen, ze worden veel liever gedragen en bewogen door een mens. De pop mist de speel- en praatsessies met Maartje en haar beentje is gescheurd, die kan ze zelf niet maken.

De sentimentele hoop die uit bovenstaande voorbeelden spreekt, is te situeren tussen een technologisch verstaan van objecten om ons heen en een besef van de (ledigheid der) dingen. Enerzijds lijken zowel de angst om onze greep op de dingen te verliezen, als de hoop op een wederzijdse nood tot samenzijn, voort te komen uit een verstaan dat de wereld aanschouwt in termen van nut. Anderzijds kan het verhaal van Belcampo, evenals de scènes uit *American Beauty* en *Plastic Bag*, begrepen worden als een voorzichtige verkenning van het *Ding an sich*, een subliem en overweldigend zijn dat buiten onze controle en voorstellingsvermogen ligt. De plastic zak is bij uitstek een ding dat uitnodigt tot een sublieme ervaring, omdat het – hoewel het ook als symbool kan dienen voor bijvoorbeeld de milieuproblematiek – vooral verwijst naar zichzelf. Plastic kenmerkt zich zoals we zagen door een 'eeuwige transformatie' en is een subliem materiaal dat ons daarmee herinnert aan onze eigen macht én, vooral ook, onmacht.

Elize neemt afscheid van de dingen

Laat ik aan het eind van mijn dans met de plastic zak een poging wagen de choreografie kort samen te vatten, alvorens ik – althans voor wat deze scriptie betreft – afscheid van de dingen neem.

De plastic zak blijkt een ding met vele dimensies en gezichten. Sinds hij zijn intrede heeft gedaan in de moderne, technologische samenleving is zijn reputatie ambivalent te noemen; enerzijds een handig, goedkoop en makkelijk te produceren object dat de last van de mens dienstig draagt, anderzijds een van de hoofdoorzaken van grote vervuiling en als zodanig het boegbeeld van de wegwerpcultuur. In beide gevallen is de plastic zak onooglijk te noemen, we kijken enkel naar hem in termen van nut of overlast. We kijken daarmee veelal door de zak heen en zien hem niet als het ding dat het vanuit zichzelf is.

Bijzonder is het dan ook dat juist dit onooglijk object wel degelijk een doorbreking van de op het louter gebruik gerichte alledaagsheid kan bewerkstelligen. Deze ‘esthetische breuken’ in de alledaagsheid worden niet zozeer veroorzaakt door kunstprojecten die de zak gebruiken als materiaal om iets mee te maken; dergelijke projecten maken de plastic zak, ook al stellen ze hem daarbij vaak in een positiever licht, toch weer tot voertuig van een bepaald esthetisch of moreel ideaal. De plastic zak toont zich pas werkelijk aan ons als het ding dat het vanuit zichzelf is wanneer hij wordt ontdaan van een gebruikscontext. Wanneer hij zich toont als een *Ding an sich*, ontstaat er een kleine denkruimte die momentaan – als een schokervaring – ontglipt aan het gestructureerde menselijke intellect. Zo is de plastic zak het grootste slachtoffer van de wegwerpcultuur en tegelijkertijd een belangrijke gids naar de dingen *an sich*.

Het materiaal waaruit de plastic zak is geconstrueerd is paradoxaal te noemen. Enerzijds magisch, doordat het zich kenmerkt door een grenzeloze manipuleerbaarheid, die het maakt tot de metafysische substantie bij uitstek van de tomeloze beheersingsdrift van de moderniteit; anderzijds is plastic het meest banale en alledaagse materiaal in de moderne samenleving te noemen. De plastic zak is een ding dat een ‘kleine sublimiteit kan bewerkstelligen voor al wie kijkt met een ‘beginnersgeest’. Dit kleine sublieme evoceert tegelijk iets kolossaals: de sublimiteit van de mens, de techniek en het metafysische materiaal waaruit de moderne cultuur is opgebouwd.

In ‘Zen and the Art of Computer Maintenance’ stelt Jos de Mul dat verlichting ook voort kan komen uit het voorzien en erkennen van de mogelijkheid van een ineenstorting van een (technologisch) systeem. Jezelf openstellen voor een dergelijke gebeurtenis is een verre van gemakkelijke manier om een moment van verlichting te ervaren. “Both you and your

information get lost.”¹⁴⁰ Het is dan ook prettiger om snel weer het vertrouwde, gestructureerde (technologisch gedomineerde) intellect aan te spreken en ons voor te stellen dat er geen geheimzinnige wereld achter al de nuttige dingen die ons omringen te vinden is, waarin de dingen een eigen leven leiden, maar dat zij ons daarentegen altijd trouw zullen blijven. Zo houden we de *dingen* op een veilige afstand en onze *objecten* tegelijkertijd veilig dichtbij. Dit betekent echter een oppervlakkig leven zonder mysterie. Hoe is het zo ver gekomen dat een plastic zak ons daaraan moet herinneren?

¹⁴⁰ Jos de Mul, “Zen and the Art of Computer Maintenance”, a.w.: 12.

Literatuur

- Barthes, R. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Barthes, R. "Le message photographique", in: *Communications*, nr.1, 1964: 127-138.
- Barthes, R. *Image, Music, Text*. London: Fontana Paperbacks, 1984.
- Barthes, R. *De Lichtende kamer*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1988.
- Braembussche, A. van den. *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho, 2000.
- Benjamin, W. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1974, Band 12: 471-508.
- Belcampo. *De wondere wereld van Belcampo. De keuze uit zijn werk*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij, 1996.
- Day, R. H., Shaw, D. G., Ignell, S. E. "The Quantitative Distribution and Characteristics of Neuston Plastic in the North Pacific Ocean, 1985-88", in: R. S. Shomura en M. L. Godfrey (red.). *Proceedings of the Second International Conference on Marine Debris, 2-7 April 1989. Honolulu, Hawaii*. NOAA Tech, 1990: 247-266.[Digitale versie: http://swfsc.noaa.gov/publications/TM/SWFSC/NOAA-TM-NMFS-SWFSC-154_P247.PDF]
- Edwards, J., C. "The Thinging of the Thing- The Ethic of Conditionality in Heidegger's Later Work", hoofdstuk 28 in: Dreyfus, H. L., Wrathall, M. A. *A Companion to Heidegger*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- Ehrlich, P., R. *The population bomb, A Sierra Club-Ballantine book*. New York: Ballantine Books, 2nd edition 1968.
- Emerson, R. *Nature*. Boston: James Munroe and company, 1836.
- Foucault, M. *Dit is geen Pijp*, Amsterdam: Aramith Uitgevers, 1988.
- Raoul Eshelman. "Performatism in the Movies (1997-2003)", in: *Anthropoetics* 8-2, 2003.
- Graybosch, A. "American Beauty", in: *Acta Analytica* 17-1, 2002: 133-150.
- Gehlen, A. *Der Mensch. Seine Stellung in der Welt*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1966.

- Harpham, G. "Things and Theory", in: *Raritan* 25.2, 2005: 134-145.
- Heidegger, M. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954.
- Heidegger, M. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: M. Niemeyer, 1976: 123.
- Heidegger, M. "Der Ursprung des Kunstwerkes", in: *Holzwege. Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt a/M: Klostermann, 1977.
- Heidegger, M. *Sein und Zeit* (15. Auflage) Tübingen: Max Niemeyer, 1979.
- Hosking, R. *Ban the Plastic Bag. A Community Action Plan*. Oxford: Seacourt LTD, 2008.
- Kant, I. *Kritik Der Urteils kraft. Theorie-Werkausgabe*. Vol. X, Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- Kaulingfreks, R. *Meneer Iedereen – Over het denken van Magritte*. Nijmegen 1984.
- Longinus. "On the Sublime". In: T.S. Dorsch (ed.), *Classical Literary Criticism*, Baltimore: Penguin Books, 1965, 97-158.
- Loose, D. (ed.). *The Sublime and Its Teleology. Kant – German Idealism – Phenomenology*. Leiden/Boston: Brill, 2011.
- May, R. *Heidegger's Hidden Sources : East Asian Influences on His Work*. Translated, with a Complementary Essay, by Graham Parkes. London/New York: Routledge, 1996.
- Meadows, D. et al. *Rapport van de Club van Rome*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum, 1972.
- Meikle, J. *American Plastic. A Cultural History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- Meikle, J. L. "Material Doubts: The Consequences of Plastic Author(s)", in: *Environmental History*, Vol. 2, No. 3, 1997: 278-300.
- Moore, C. "Trashed. Across the Pacific Ocean, Plastics, Plastics, Everywhere." In: *Natural History Magazine*, 112.9 Nov. 2003: 46-51.
- Mul, J. de. "Zen and the Art of Computer Maintenance". In: Gao Jianping (Ed.), *International Yearbook of Aesthetics*. Vol. 11, 2007: 35-56.
- Mul, J., de. "Verheven onder de zeespiegel", in: *Zeeuws Tijdschrift*, nr. 1-2, 2007: 6-11.
- Mul, J. de. "Le sublime (bio)technologique". *Diogenes*. No. 233-234, 2011: 25-37.

Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches II* in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter: Band 2.

Nietzsche, F. *Menselijk, al te menselijk: Een boek voor vrije geesten*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1980.

Ostaijen, P. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker, 1996.

Parret, H. "Werkelijkheid, schoonheid en de uitvinding van het alledaagse", in: Koenraad Geldof en Rudi Laermans (red.). *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*. Nijmegen: SUN, 1996: 72-80.

Perez, M. "Under a blazing sun", in: *Programma* 04, 2001: 104-111.

Plessner, H. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

Prins, A.W. *Uit verveling*. Kampen: Klement, 2007.

Schiller, F. "Vom Erhabenen." In *Sämtliche Werke*. 489-513. München: Hanser, 1962.

Smith, D. "Le temps du plastique': The Critique of Synthetic Materials in 1950s France", in: *Modern & Contemporary France*, 15:2, 2007: 135-151.

Suzuki, D.T. *Mysticism: Christian and Buddhist*. London: Routledge, 2003.

Suzuki, S. *Zen mind, Beginners mind*. New York: Waterhill, 1995.

Suzuki, S. T. *Manual of Zen Buddhism*. 1935.

Vandenabeele, B. "Het sublieme in de kunst. Van Kant tot Duchamp en verder.", in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 4.4, 2011: 701-733.

Websites:

<http://en.paperblog.com/alan-ball-one-of-the-defining-story-tellers-59368/>, interview met Alan Ball, 28 augustus 2011. (laatst bezocht op 06-08-2012)

[http://www.spiritualteachers.org/alan ball.htm](http://www.spiritualteachers.org/alan%20ball.htm), interview met Alan Ball door Amazon.com. (laatst bezocht op 07-08-2012)

<http://www.statisticbrain.com/plastic-bag-statistics/> (laatst bezocht op 30-07-2012)

<http://www.abc.net.au/news/2011-09-06/true-blood-creator-on-vampires/2874012> (laatst bezocht op 10-08-2012)

<http://www.milieucentraal.nl/thema%27s/thema-2/afval-heb-je-zelf-in-de-hand/verpakkingen/kunststof/> (laatst bezocht op 18-07-2012)

Afbeeldingen:

1: <http://www.stayfreemagazine.org/archives/24/meikle-history-plastic.html> (laatst bezocht op 18-07-2012)

2: <http://katinkadejonge.blogspot.nl/> (laatst bezocht op 03-07-2012)

3: <http://www.lostateminor.com/joshua-allen-harris/> (laatst bezocht op 05-7-2012)

5: <http://www.wow-imports.com/proddetail.asp?prod=small4-recycled-bag-chicken> (laatst bezocht op 05-7-2012)

6: <http://www.ryanfrank.net/limited-edition/item/> (laatst bezocht op 06-07-2012)

7: http://ionaloyolatextile.blogspot.nl/2008_07_01_archive.html (laatst bezocht op 04-07-2012)

8: <http://www.treehugger.com/style/seriously-cool-boots-from-recycled-plastic-bags.html> (laatst bezocht op 06-07-2012)

9: <http://www.schir.net/en/921/uriel-miron.html> (laatst bezocht op 14-08-2012)

Beeldmateriaal:

Alan Ball, Sam Mendes. *American Beauty*. USA: Dreamworks SKG, 1999.

Mike Nichols. *The Graduate*. USA: MGM, 1967.

Nick Stringer, *Turtle: the Incredible Journey*. UK: F.A.M.E. Film & Music Entertainment AG, 2009.