

# Urban Clinamen

## Individuation and the Avant-Garde, Paris 1965/1995

Charissa N. Terranova

### Introduction: Avant-Gardist Individuation and the Urban Clinamen

Now you see, don't you, that although an external force pushes many, and often forces them to move forward or be thrown headlong against their will, there is nonetheless something in our breast which is able to resist and fight back?

Epicurus<sup>1</sup>

The different moments of situationist activity can only be understood from the perspective of the new appearance of revolution, not only cultural, but social and of which the site of action should be much greater than all attempts before.

Anonymous, *Journal of the Internationale Situationniste*<sup>2</sup>

Heard about the guy who fell off of a skyscraper? On his way down past each floor, he kept saying to reassure himself, 'so far so good, so far so good.' How you fall doesn't matter. It's how you land.

Hubert, in the film *Hate*<sup>3</sup>

There is a certain dynamic logic to the avant-garde, a careening movement that takes form through choice and resistance: the choice to think and act differently as a mode of resistance against dominant forms of power and normative modes of living. While historians tell us that the avant-garde is modern, emerging at its earliest in the seventeenth century with the Quarrel between the Ancients and the Moderns and truly taking form as we know it today among militant bohemians of the nineteenth century, the trope of individuation so central to avant-garde strategy arose much earlier in time, in the ancient Greek atomism of Epicurus.<sup>4</sup> It was Epicurus, scientist and materialist

philosopher of the fourth century B.C., who conceptualised early on the individual will as part of a larger continuum of matter in motion. This plenum in flux constituted Epicurus's theory of reality, an idea of the world in which individuals, their bodies, souls and enveloping environments are made up of solids moving within a void: minute, indivisible and impenetrable bits, or atoms, falling, vibrating and pulsating in space.<sup>5</sup> The movement of the individual, or so the fragments of Epicurus's writings tell us, is that which is marked and driven by the clinamen swerve, the unpredictable atom that swerves away from those more determinable atoms cascading downward in uniform, straight-line synchronicity, defining our universe, possibility and impossibility. The deviating movement of the clinamen atom was considered by Epicurus to be a plausible scientific explanation for the *libera voluntas*, a materialist yet pre-empirical explanation of individual acts that would become for later thinkers a valid and potent social metaphor for the individual acting on her own cognisance and according to her free will.

It was the Epicurean-cum-avant-garde logic, or, in so many words, the wilful affirmation that accompanies the avant-gardist critique and negation of social orthodoxy, that would so intrigue Karl Marx in his dissertation.<sup>6</sup> For Marx, the Epicurean clinamen represented the well-nigh necessity of the individual will, its ability and drive to break out from the herd and think

1

Epicurus quoted in Walter G. Englert, *Epicurus on the Swerve and Voluntary Action*, Atlanta, 1987, p. 67.

2

Anonymous, 'Instructions pour une prise d'armes', *Internationale Situationniste* No. 6 (1961), pp. 4-5.

3

*Hate* (orig. *La Haine*), 1995, a film by Mathieu Kassovitz.

4

Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Durham, 1987, pp. 95-108.

5

See Englert, *Epicurus on the Swerve and Voluntary Action*, pp. 27-62; Epicurus, *Letters, Principal Doctrines, and Vatican Sayings* (trans. Russel M. Geer), Indianapolis, 1964, pp. 18-27; Cyril Bailey, *Epicurus*, Oxford, 1926, pp. 19-55.

6

Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 114-15; 136.



# Stedelijk 'clinamen'

## Individuatie en de avant-garde, Parijs 1965/1995

Inleiding: avant-gardistische individualisering en stedelijke *clinamen*

Je begrijpt dus zeker wel dat er van buitenaf een kracht inwerkt op velen, hen vaak vooruit dwingt of tegen hun wil voorover werpt, maar dat er toch iets is in onze borst dat weerstand weet te bieden en terugvecht?

Epicurus<sup>1</sup>

De verschillende momenten van situationistische activiteit kunnen slechts worden begrepen vanuit het perspectief van de opkomst van een nieuwe revolutie, die niet alleen cultureel is maar ook maatschappelijk, en die zich over een veel breder terrein uitstrekt dan alle eerdere pogingen.

Anoniem, tijdschrift van de *Situationistische Internationale*<sup>2</sup>

Wel eens gehoord van die vent die van een wolkenkrabber afviel? Bij elke verdieping waar hij in zijn val langskwam bleef hij zichzelf geruststellen: 'Tot nu toe gaat het goed, tot nu toe gaat het goed.' Het maakt niet uit hoe je valt, het gaat erom hoe je neerkomt.

Hubert, in de film *La Haine*<sup>3</sup>

De avant-garde heeft een zekere dynamische logica, een voortrazende beweging die vorm krijgt via een proces van keuze en weerstand; de keuze om anders te denken en te handelen als een vorm van weerstand tegen de overheersende machtsvormen en de normatieve leefwijzen. Historici plegen ons te vertellen dat de avant-garde modern is, dat ze op haar vroegst begin zeventiende eeuw is ontstaan met de Ruzie tussen de Ouden en de Modernen, en de vorm zoals wij die vandaag de dag kennen heeft gekregen onder militante bohémiens in de negentiende eeuw. In feite is de

individuatie die zo kenmerkend is voor de strategie van de avant-garde echter al veel vroeger opgekomen, in het Oudgriekse atomisme van Epicurus.<sup>4</sup> Het was Epicurus, wetenschapper en materialistisch filosoof, die al in de vierde eeuw voor Christus het concept ontwikkelde van de individuele wil als onderdeel van een groter continuüm van materie in beweging. Deze gevulde ruimte in beweging vormde de kern van de theorie van de werkelijkheid van Epicurus, een opvatting van de wereld waarin individuen, hun lichaam, ziel en de hen omringende omgeving bestaan uit vaste deeltjes die zich bewegen in een leegte; minieme, ondeelbare en ondoordringbare deeltjes of atomen, die in de ruimte vallen, vibreren en pulseren.<sup>5</sup> De beweging van het individu – zo vertellen de fragmenten van Epicurus' geschriften ons tenminste – wordt gekenmerkt en in beweging gebracht door de afwijkende baan van het *clinamen*, het onvoorspelbare atoom dat afdwaalt van de koers van de andere, gemakkelijker te definiëren atomen die uniform, gelijktijdig en in een rechte lijn omlaag vallen en zo ons universum bepalen in zijn mogelijkheden en onmogelijkheden. Epicurus beschouwde de afwijkende beweging van het *clinamen*-atoom als een plausibele wetenschappelijke verklaring voor de *libera voluntas*. Latere denkers vonden in deze materialistische maar pre-empirische verklaring voor individuele daden een steekhoudende en krachtige sociale metafoor voor het individu dat handelt vanuit zijn eigen kennis en volgens zijn eigen vrije wil.

1  
Epicurus aangehaald in Walter G. Englert, *Epicurus on the Swerve and Voluntary Action*, Atlanta, 1987, p. 67.

2  
Anoniem, 'Instructions pour une prise d'armes', *Internationale Situationniste*, nr. 6 (1961), pp. 4-5.

3  
*La Haine* (1995), film van Mathieu Kassovitz.

4  
Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, 1987, pp. 95-108.

5  
Zie Englert, *Epicurus on the Swerve and Voluntary Action*, pp. 27-62; Epicurus, *Letters, Principal Doctrines, and Vatican Sayings* (Eng. vert. Russel M. Geer), Indianapolis, 1964, pp. 18-27; Cyril Bailey, *Epicurus*, Oxford, 1926, pp. 19-55.



differently.<sup>7</sup> It is here in this early work that we see Marx's fledgling individualism, shot first through the prism of ancient science and later to become a full-bodied call to revolution in that paean to the industrial era, the Communist Manifesto. Yet it is the more recent appropriation of Epicurus's science by the literary critic Harold Bloom that directs the essay that follows, for it was Bloom who used the term to describe 'poetic misprision', the literary clinamen swerve or creative misreading, as a necessary mode of invention.<sup>8</sup> This essay takes issue with what for all of these thinkers, from Epicurus to Bloom, constitutes the fuzzy white noise from which the singular atom emerges. And by such a maelstrom I mean to invoke the setting of individuation: from health and education to lifestyle and shopping, the political economic *mise en scène* that allows for and propagates the emergence and vibrancy of the individual. By modifying clinamen with the powerful adjective 'urban' - what is revealed in this focus upon individuation's armature is that it was not clinamen-style individuation, a seeming *fait accompli*, that alone has been the linchpin of avant-garde action (the individual self-generating like the parthenogenesis of so many spores on rotten bread), but rather the very bourgeois structure through which the swerving act of individuation occurs.

It is through a swerve of the swerve - the act of folding avant-garde individuation back onto itself - that I propose an inventive re-reading of the mid-twentieth-century avant-garde, the Situationist International [SI], and, more precisely, a critique of their very logic. The clinamen swerve retooled and invented anew according to social context, what from this point onward will be called the 'urban clinamen', lays bear a contradiction at the core of the avant-garde. While the avant-garde as it has been classically conceived in the twentieth century was a vibrant critical voice that offered alternative spaces of thought and creativity, it was nevertheless rooted in and trapped by the very culture it sought to resist, namely that of the bourgeoisie. Just short of eradicating itself by way of its own charade, the avant-garde shows itself to be largely constituted by two unfortunate but very real forces: its position as merely the critical conscience of the bourgeoisie and its internal economy of annihilation fuelled by an inherent pull toward recuperation by the marketplace.<sup>9</sup> In short the tendency of the avant-garde to fashion itself according to hot and cool, the critical-minded and chic, was part of its teleological system: its ineluctable evolution towards a final position and resting place in the

market as a commodity to be purchased and consumed like any other. In what follows, the avant-garde's damning logic works itself out in urban context, in the city of Paris, its centre and environs, both in the mid-twentieth-century irony-laden guerrilla tactics of the neo-avant-garde group, the situationists, and the not-so-ironic urban stumblings of three teenagers in the 1995 film by Mathieu Kassovitz, *Hate* (La Haine).

In these two Parisian tableaux set some thirty years apart, we find the act of individuation to be adjudicated according to the city, that is, according to the political economy of the given act of individuation. For the situationists, the pan-European and avant-garde art movement led by Guy Debord, the thrust of individuation was the source of playful urban games and, ultimately, benign poetic recalcitrance. While situationists roamed the streets of old bourgeois Paris, claiming to *détourner* its Haussmannian infrastructure in the name of ludic antics and *la paresse*, they simultaneously directed a critique in print of the new Paris, those working-class suburbs defined by modern high-rise housing that dotted the periphery of Paris and characterised new French regional urbanism *tout court*. These same suburban developments are the subject of *Hate*. Yet instead of being the scornful object of middle-class derision, as these housing estates were for members of the SI, they are the real and palpable home of the cast of *Hate*: the lower-class setting of purposeless rioting, self-destruction, social abandonment and teenage delinquency in the early 1990s. The crime-ridden existence of the youths of this film mimics the avant-gardist logic of the clinamen swerve, in particular as it takes form in an anarchic game of urban vandalism and stress-worn experience: the simultaneous and seemingly contradictory rejection and appropriation of their urban habitat. While the young men of this film may have nominal power in their own ghettoised neighbourhoods, attempting to individuate themselves through destruction and territorialisation, vandalism and tagging, they are in turn rejected by the dominant (viz. bourgeois) society of the city centre, finding themselves ostracised and abandoned late one night in the centre of Paris. For the teenagers of counterfeit Paris, the landscape of suburban housing develop-

7

See Karl Marx, *Collected Works*, Volume I, New York, 1975 and Michael Evans, *Marx's Doctoral Thesis*, Manchester, 1995.

8

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, 1997, pp. 19-48.

9

Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indianapolis, 1991, pp. 92-110 and Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 111-112.



Het was de Epicurische/avant-gardistische logica, of, anders gezegd, de halsstarrige (zelf)bevestiging die gepaard gaat met de avant-gardistische kritiek en ontkenning van de maatschappelijke orthodoxie, waar Karl Marx in zijn dissertatie zo'n fascinatie voor toonde.<sup>6</sup> Voor Marx stond het Epicurische *clinamen* voor de onontbeerlijkheid van de individuele wil en voor het vermogen en de drang los te breken uit de kudde en anders te denken.<sup>7</sup> Hier, in dit vroege werk, zien we het individualisme van Marx gestalte krijgen, dat in eerste instantie wordt gericht door het prisma van de antieke wetenschap, maar later zou uitgroeien tot een regelrechte oproep tot revolutie in zijn lofzang op het industriële tijdperk, het *Communistisch Manifest*. Het is echter de recentere toe-eigening van Epicurus' wetenschap door de literatuurcriticus Harold Bloom die als leidraad zal dienen voor het nu volgende essay, want het was Harold Bloom die de term gebruikte voor het beschrijven van 'poëtische misprijzing', de literaire *clinamen*-beweging of creatieve misinterpretatie als noodzakelijke methode om tot nieuwe inzichten te komen.<sup>8</sup> In dit essay ga ik in op wat voor al deze denkers, van Epicurus tot Bloom, de verwarrende witte ruis vormt waaruit het afzonderlijke atoom tevoorschijn komt. Met het beeld van zo'n maalstroom wil ik de setting van de individuatie oproepen: van gezondheid en onderwijs tot lifestyle en winkelen, de politiek-economische *mise en scène* die de opkomst van het individu in al zijn levendigheid mogelijk maakt en stimuleert. Als we nu het woord *clinamen* nader definiëren met het krachtige adjectief 'stedelijk', en we nemen de toerusting van de individuatie nader onder de loep, dan zien we dat het avant-gardistisch handelen niet louter voortkomt uit een soort *clinamen*-achtige individuatie, een kennelijk voldongen feit (een individuele autogene vergelijking met de parthenogenese van sporen op beschimmeld brood), maar eerder de burgerlijke structuur zelf waardoor de afzwenkende beweging van het individualisme plaatsvindt.

Ik wil voorstellen via een zwenkbeweging in de zwenkbeweging – een in zichzelf terugvrouwen van de avant-gardistische individuatie – de avant-garde uit het midden van de twintigste eeuw, de Situationistische Internationale (SI), opnieuw en met andere ogen te gaan bekijken en meer in het bijzonder: een kritiek op hun logica te formuleren. De *clinamen*-beweging, maar dan bezien binnen een maatschappelijke context en voorzien van nieuwe werktuigen, een toespitsing die we vanaf dit punt het 'stedelijk *clinamen*' zullen noemen, legt een contradictie bloot in het hart van de avant-garde. Weliswaar was de avant-garde in de klas-

sieke, twintigste-eeuwse zin een levendig kritisch geluid dat nieuwe ruimte bood aan denken en creativiteit, maar zij was evengoed geworteld en gevangen in de cultuur waar zij zich nu juist tegen wilde verzetten, namelijk die van de bourgeoisie. Met deze schijnvertoning graaft de avant-garde nog net niet haar eigen graf, maar het maakt wel duidelijk dat zij vooral het product is van twee nogal ongelukkige, maar daarom niet minder reële krachten: haar positie als het kritische geweten van de bourgeoisie, en niet meer dan dat, en haar eigen innerlijke vernietigingsmechanisme dat wordt gevoed door een ingeboren neiging om zich weer door de markt te laten annexeren.<sup>9</sup> Kortom, de neiging van de avant-garde om zich aan te passen aan heet of koud, kritisch of chic, maakte deel uit van haar teleologisch systeem: haar onontkoombare evolutie naar een uiteindelijke positie en rustpunt als gebruiksartikel dat men, zoals ieder gebruiksartikel, kan kopen en consumeren. De destructieve logica van de avant-garde ontrolt zich vervolgens verder in een stedelijke context, in de stad Parijs, het centrum en de periferie van de stad, zowel in de van ironie doortrokken guerrillatactieken van de situationisten, een neo-avant-gardegroep uit het midden van de twintigste eeuw, en in het allesbehalve ironische gestuntel van drie tieners in de film *La Haine* uit 1995 van Mathieu Kassovitz.

Dit levert twee Parijse taferelen op, die zo'n dertig jaar uit elkaar liggen. Hier zien we dat de daad van individuatie wordt beoordeeld in termen van de stad, dat wil zeggen, in termen van de politieke effectiviteit van de betreffende daad van individuatie. Voor de situationisten, de pan-Europese, avant-gardistische, door Guy Debord aangevoerde beweging in de kunst, was de impuls van de individuatie aanleiding tot stedelijke spelletjes en uiteindelijk ook tot een goedmoedige poëtische recalcitrantie. De situationisten zwierven door de straten van het burgerlijke Parijs en riepen van de daken dat ze de Haussmanniaanse infrastructuur ervan zouden 'omturnen' (*détourner*) in naam van ludieke fratsen en *la paresse* (de luiheid), maar leverden tegelijkertijd ook via de drukpers kritiek op het nieuwe Parijs, het Parijs van de voorsteden met hun vele torenflats voor arbeiders, die overal in de periferie van Parijs stonden en het nieuwe Franse urbanisme *tout court* symboliseerden. Diezelfde bouwprojecten in de

6 Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 114-15; 136.

7 Zie Karl Marx, *Het communistisch manifest*, Amsterdam, 1998 en Michael Evans, *Marx's Doctoral Thesis*, Manchester, 1995.

8 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, 1997, pp. 19-48.

9 Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indianapolis, 1991, pp. 92-100, en Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 111-112.





**La ville de Mourenx.** Les 12.000 habitants logent dans les blocs horizontaux s'ils sont mariés, dans les tours s'ils sont célibataires. A droite de l'image s'étend le petit quartier des cadres moyens, composé de villas identiques, symétriquement partagées entre deux familles. Au-delà, dans le quartier des cadres à plus haut salaire, se reproduit un autre type de villa entièrement dévolue à son occupant. Les cadres plus réellement dirigeants du travail effectué à Lacq sont implantés à Pau, Toulouse et Paris.

Fig. 1 Lacq-Mourenx

ments beyond the historic core, this need to individuate and act out against society brings only further anger, frustration and violence. The film *Hate* thus acts as a counter-manifesto to the avant-garde of some thirty years prior, sending a message of despair in opposition to avant-gardist hope, a perverse flash of the hard-worn and tough reality of city living that runs counter to the idealism of the situationist promise of critique and revolution. The film's poignant inscription of the urban clinamen carries, at least, a critical statement on the avant-garde and, at most, a politics of individuation-cum-criminality. Most importantly though, it resoundingly tells us that the 'individual' never arrives *ex nihilo*.

Agency through Critique and Action:  
The Situationist International and the  
Discourse of Urbanisme

What one wishes to make of architecture is a prescription close enough to what one would like to make of his life. Beautiful adventures, as one says, can only originate in and be enframed by beautiful neighbourhoods [beaux quartiers]. The idea of beautiful neighbourhoods [beaux quartiers] will change.

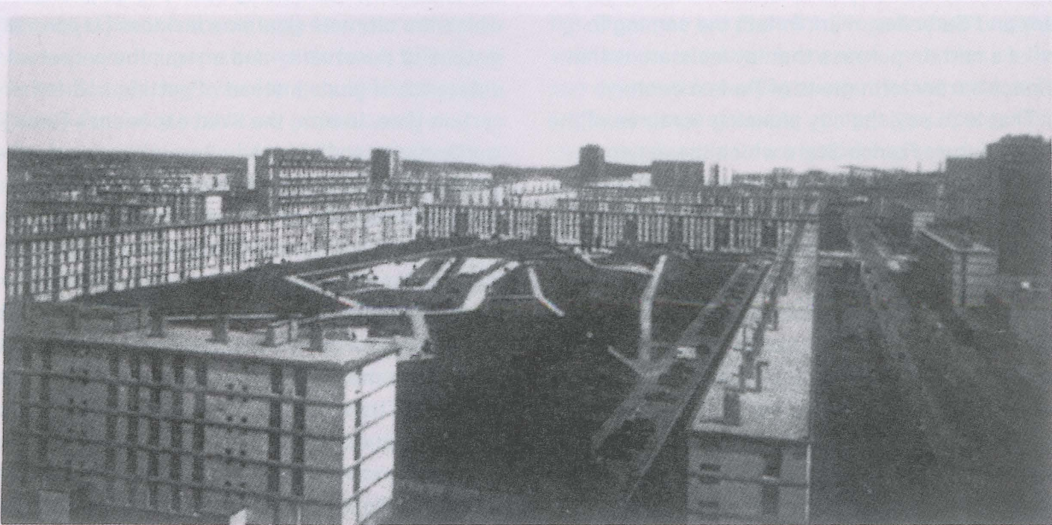
Guy Debord<sup>10</sup>

Written in 1955, Debord's words capture what would become visually palpable in the photographs (Figs. 1-2) appearing in the SI journal in the following decade: a critique of French city planning [*urbanisme*], State-built housing developments and the concomitant technologisation of the landscape. If the two images posit such criticism by way of the representation of architectural modernism and the brutal reality along the urban periphery, the above quote does so by the inverse, by the invocation of traditional city form, in particular 'the neighbourhood', a modest translation of le quartier, and its purported experience of the 'beautiful adventure'. With these words Debord betrays his position on the city, a traditionalist stance premised on a certain old-world 'beauty' and constituted by iconoclasm directed at the one-time futurism of architectural modernism. Seemingly in contrast to the 'traditional' architecture of Paris, an idea of Parisianness largely inscribed by Haussmann's interventions of the mid-nineteenth century, the two images depict the city newly conceived, as it was championed in the twentieth century according to the modernist ideals of functionalism and efficiency and a radically new vocabulary of white towers, bars and slabs built at the behest of the French State. While these two images stand in vivid contrast to the urban

10

Guy-Ernest Debord, *Potlatch*, 20 compendium of the journal: (May 30, 1955) p. 138, paginated *Potlatch 1954-1957*, Paris, 1985. according to the following





### La Nature captive.

A Sarcelles, la « réserve » du paysage magnanimement reconstitué par les urbanistes.

voorsteden vormen ook het onderwerp van *La Haine*. Hier zijn deze woonwijken echter niet, zoals voor de leden van de SI, het verachtelijke object van spot op het kleinburgerdom, maar een werkelijk, tastbaar thuis voor de cast van *La Haine*: een rauwe setting voor doeleloos relschoppen, zelfdestructie, maatschappelijke verwaarlozing en jeugddelinquentie in de vroege jaren negentig. Het door criminaliteit getekende bestaan van de jongeren in deze film is een nabootsing van de avant-gardistische logica van de *clinamen*-beweging, met name zoals die vorm krijgt in een anarchistisch spel van stadsvandalisme en een door spanningen getekend bestaan: de gelijktijdige en ogenschijnlijk tegenstrijdige verwerping en toe-eigening van de stedelijke leefomgeving. De jongeren lijken de baas te zijn in hun eigen tot getto verworven buurt en trachten een eigen identiteit te verwerven via destructie en terrorisering, vandalisme en meeloperij. Op hun beurt worden zij echter afgewezen door de dominante (lees: burgerlijke) gemeenschap van het stadscentrum: op een nacht zitten ze verstoten en verlaten in het centrum van Parijs. Voor de tieners die opgroeien in dit namaak-Parijs, het naargeestige landschap van nieuwbouwwijken rond het historische hart van de stad, brengen de behoefte aan een eigen identiteit en het zich afzetten tegen de maatschappij alleen maar meer woede, frustratie en geweld met zich mee. De film *La Haine* werkt zo als een tegen-manifest tegen de avant-garde

Fig. 2 Sarcelles

van zo'n dertig jaar eerder. De boodschap van wanhoop is een ontkenning van de hoop van de avant-garde, een perverse blik op de rauwe en harde werkelijkheid van het moderne stadsleven die lijnrecht staat tegenover het idealisme van de situationistische belofte van kritiek en revolutie. De scherpe tekening die de film geeft van het stedelijk *clinamen* behelst op zijn minst een kritisch commentaar op de avant-garde, maar draagt wellicht ook een politieke boodschap uit van individuatiet-criminaliteit. Maar vooral vertelt zij ons op niet mis te verstane wijze dat het 'individu' nooit uit de lucht komt vallen.

#### Zelfbeschikking via kritiek en actie: de Situationistische Internationale en de discours van het *Urbanisme*

Aan architectuur zou je het liefst de eisen stellen die je ook aan je eigen leven stelt. Mooie avonturen, zo wordt gezegd, kunnen alleen ontstaan in mooie buurten [*beaux quartiers*]. Het idee van mooie buurten [*beaux quartiers*] zal veranderen.

Guy Debord<sup>10</sup>

10  
Guy-Ernest Debord, *Potlatch*,  
20 (30 mei 1955), p. 138, gepagi-  
neerd volgens het volgende  
compendium van het journaal:  
*Potlatch 1954-1957*, Parijs, 1985.

fabric of the Parisian city centre, the two *cités*, Lacq-Mourenx and Sarcelles, mark in fact the coming to fruition of a certain purpose that lay inchoate within Haussmann's transformations of Paris a century earlier. That is to say, the city planning ventures of the twentieth-century French State which these two projects embody are but the realisation of a French mode of technocratic modernisation set in motion at the origins of industrial modernity in the nineteenth century.<sup>11</sup> Lacq-Mourenx's picturesque siting in the Pyrenean region of France points to the necessarily parasitic relationship the city has immemorial with nature. Sarcelles reverses this play of green and concrete, natural and artificial, as, per modernist ideals, namely those of Le Corbusier, the slabs of housing demarcate a large swathe of green space interior to the blocks instead of surrounding them, thereby displacing the traditional street and reinventing the courtyard in terms of the gargantuan scale of mass housing along the Parisian perimeter.

Made ideological by photographic aperture and caption, these modernist compositions functioned for the SI with precision and directed intent. The new architecture of the urban periphery offered a dialectical counterpoint to the city centre, the historic setting of the group's subversive psychogeographic games, those urban clinamens of the *dérive*, or urban drifting, and spatial *détournement*, or the ludic appropriation of conventional Parisian places.<sup>12</sup> By now well known strategies of situationist urban inhabitation, these playful gestures must be seen in relationship markedly to what they are not: life in housing estates outside of the city centre. Situationist games were meant to be acts of resistance against the urban machine of efficiency, both internal to the city, its system of circulation and guts that lay at the core, and its reflection along the periphery, Paris's bluntly reified and distorted suburban doppelgänger along the edge. Embodying in many ways the situationist *raison d'être*, that is, the critique of alienation and fragmentation, or 'separation', and its necessary complement of Hegelian totality, the situationist discourse of the city was all-inclusive and visionary, at once activated by play in the streets of the centre and pointing outside to the world beyond.<sup>13</sup>

It is with one scheme in particular, unitary urbanism [*urbanisme unitaire*], an intentional foil to true city planning [*urbanisme*], that we are witnesses to the centrality of such idealist totality in situationist thinking. Through the practice of unitary urbanism, the situationists proffered urban living against the grain:

life in the city, Paris's city centre to be precise, in which the ultimate goal was laziness [*la paresse*] instead of punctuality and arrival, the perpetual deference of goals instead of getting somewhere by a certain time. In turn, the lived experience [*vécu*] lent 'authenticity' to life in the city, a glimpse into the true totality of the uncommodified experience as opposed to the false totality of the capitalist city, where routinisation and speed obfuscate an otherwise fragmented existence. In distinction to the planning, zoning and boundary-making of real city planning [*urbanisme*], unitary urbanism was 'opposed to fixing the city in time. It results in recommending, contrary to permanent transformation, an accelerated movement of abandonment and rebuilding of the city in time.'<sup>14</sup> Yet, there was in point of fact a 'goal' to this game of urban orientation, namely the restoration of total existence defined according to a greater, or 'total', consciousness of economic struggle.

The 'world beyond' to which the game of unitary urbanism thus pointed was that of post-war housing development, the newly extended urban landscape of housing estates rapidly constructed for an evolving demography: early on, an in-migrating French labour class and, later, a new immigrant labour class made up of formerly colonised peoples arriving in France after the Algerian war.<sup>15</sup> Debord would later transform this ironic critique of city planning into forthright denunciation, describing the methods of order used by the State as the 'the modern way of tackling the ongoing need to safeguard class power by ensuring the atomisation of workers dangerously massed together by the conditions of urban production'.<sup>16</sup>

11

Bruno Vayssière, *Reconstruction Déconstruction. Le hard french ou l'architecture française de trente glorieuses*, Paris, 1988, pp. 9-24.

12

Guy-Ernest Debord, 'Théorie de la dérive', *Internationale Situationniste* No. 2 (1958) pp. 19-23; Anonymous, 'Le détournement comme négation et comme prélude', *Internationale Situationniste* No. 3 (1959) pp. 10-11.

13

Anonymous, 'L'urbanisme unitaire à la fin des années 50', *Internationale Situationniste* No. 3 (1959) p. 12. That the group romantically propounded harmonious 'totality' is clear in the following claim: 'not one separated discipline can be accepted in itself. We move toward a new total existence' (p. 12). The critique of 'separation' is also thematic in Debord's films,

a medium constituted by the very process of fragmentation that he criticises. This challenge to totality underscores the complexity of Debord's aesthetic and is in many ways reminiscent of the density of Adorno's negative dialectics.

14

Anonymous, 'L'urbanisme unitaire à la fin des années 50', p. 13.

15

Guy Le Moigne and André Lebon, *L'immigration en France*, Paris, 1986, pp. 9-10.

16

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, New York, 1994, pp. 121. In the same section, Debord refers to city planning as the 'technology of separation itself'.



In dit fragment uit 1955 brengt Guy Debord onder woorden wat in de daaropvolgende tien jaar concreet zichtbaar zou worden gemaakt via de foto's (zie fig. 1-2) die in het SI-tijdschrift werden gepubliceerd: een kritiek op de Franse stedenbouw (*urbanisme*), in opdracht van de staat gerealiseerde bouwprojecten en de daarmee gepaard gaande technologisering van het landschap. Bij de twee afbeeldingen bestaat de kritiek uit het tonen van architectonisch modernisme en de brute realiteit in de stedelijke periferie, terwijl in het bovenstaande citaat juist het tegenovergestelde gebeurt: door de traditionele stadsvorm voor de geest te roepen, met name de 'buurt', een bescheiden vertaling van *le quartier*, en het 'mooie avontuur' dat daarbij zou horen. Deze woorden verraden Debords stellingname tegenover de stad: hij vertegenwoordigt het traditionalistische standpunt dat een zekere 'schoonheid' in de oude wereld vooronderstelt en is ingegeven door een iconoclastische houding tegenover wat eens de futuristische stroming was binnen het architectonisch modernisme. De twee afbeeldingen laten een nieuwe opvatting van de stad zien die lijnrecht tegenover die van de 'traditionele' architectuur van Parijs lijkt te staan. Deze opvatting straalde een 'Parijs-achtigheid' uit die sterk het stempel droeg van de ingrepen die Haussmann halverwege de negentiende eeuw pleegde. In de architectuur volgens deze nieuwe opvatting, in de twintigste eeuw gepropageerd in overeenstemming met de modernistische idealen van functionaliteit en doelmatigheid, was er sprake van een radicaal nieuw vocabulaire van witte torens, pijlers en platen, gebouwd in opdracht van de Franse staat. De twee afbeeldingen geven een sterk contrast te zien met het stedelijk weefsel van de Parijse stad. De twee *cités*, Lacq-Mourenx en Sarcelles, markeren de verwezenlijking van een doelstelling die al in de kiem aanwezig was in Haussmanns transformaties van Parijs een eeuw eerder. Dat wil zeggen: wat de Franse staat in de twintigste eeuw aan stedenbouw ondernam en waarvan deze twee projecten de belichaming zijn, is slechts de verwezenlijking van een Franse variant van de technocratische modernisering die in de negentiende eeuw in gang is gezet aan het begin van het moderne industriële tijdperk.<sup>11</sup> De pittoreske ligging van Lacq-Mourenx in de Franse Pyreneeën is een duidelijke illustratie van de noodzakelijkerwijs parasitaire relatie die de stad van oudsher met de natuur heeft. In Sarcelles wordt dit spel van groen en beton en van natuurlijk en kunstmatig omgedraaid, want hier bakent de bebouwing, overeenkomstig de modernistische idealen (namelijk die van Le Corbusier), een grote groen-

strook af die niet om maar tussen de huizenblokken ligt. Daarmee wordt de traditionele straat ingeruild voor een herontdekte binnenhof, maar dan op de schaal van de massale woningbouwprojecten rondom Parijs.

Deze modernistische composities, fotografisch vastgelegd en daardoor geïdeologiseerd, hadden voor de SI een heel exacte en doelgerichte functie. De nieuwe architectuur van de stedelijke periferie vormde een contrapunt voor het stadscentrum, de historische setting van de subversieve psycho-geografische spelletjes van de groep, de stedelijke *clinamens* van de *dérive*, of stedelijke ontworteling, en ruimtelijke *détournement*, of het zich speels toe-eigenen van traditionele Parijse locaties.<sup>12</sup> Deze speelse gebaren, inmiddels alom bekende strategieën van situationistische stadsbewoning, moeten met name in relatie worden gezien met wat ze niet zijn: woonwijken buiten het stadscentrum. De situationistische spelletjes waren bedoeld als daden van verzet tegen de stedelijke doelmatigheids-machinerie, binnen de stad zelf, in het circulatiesysteem en de ingewanden die er de kern van vormen, maar ook in de weerspiegeling van de stad aan de rand ervan, in Parijs' botweg geconcretiseerde en vervormde voorstedelijke dubbelganger in de perifere zone. Het situationistische discours van de stad, ofwel de kritiek op de vervreemding en de fragmentering of 'isolering', en de noodzakelijke aanvulling op de Hegeliaanse totaliteit, dat in veel opzichten de bestaansgrond vormde van het situationisme, was alomvattend en visionair: enerzijds gevoed door het spel in de straten van het centrum, maar anderzijds ook op de wereld buiten de stad gericht.<sup>13</sup>

Met name in één project, het unitaire urbanisme (*urbanisme unitaire*), bedoeld als opzettelijk contrast met de eigenlijke stedenbouw [*urbanisme*], is goed te zien hoezeer deze idealistische totaliteit centraal stond in het denken van de situationisten. Via de prak-

11

Bruno Vayssière, *Reconstruction D construction. Le hard french ou l'architecture française de trente glorieuses*, Parijs, 1988, pp. 9-24.

12

Guy-Ernest Debord, 'Théorie de la dérive', *Internationale Situationniste*, nr. 2 (1958) pp. 19-23; Anoniem, 'Le détournement comme négation et comme prélude', *Internationale Situationniste*, nr. 3 (1959), pp. 10-11.

13

Anoniem, 'L'urbanisme unitaire à la fin des années 50', *Internationale Situationniste*, nr. 3 (1959), p. 12. Dat de groep romantisch een harmonieuze

'totaliteit' voorstelde blijkt duidelijk uit de volgende bewering: 'Geen enkele afzonderlijke discipline kan op zichzelf worden geaccepteerd. We zijn op weg naar een totaal nieuw bestaan.'

De kritiek op het aanbrengen van scheidslijnen is ook een terugkerend thema in Debords films, een medium dat bestaat uit een proces van fragmentering, precies datgene waar Debord kritiek op heeft. De uitdaging van de totaliteit benadrukt nog eens de complexiteit van Debords esthetica en doet in veel opzichten denken aan de compactheid van Adorno's negatieve dialectiek.



Yet in looking outside and beyond his familiar surroundings Debord's critique is oddly narrow-minded and 'aesthetic' in the worst sense of the word: frivolous opinion clothed in Marxist morality directed at very real problems of a housing shortage and the continued unravelling of French imperialist landholdings.

Debord's was indeed a profound, if not revolutionary, analytic of classical hubris, Promethean in every way: a tale told through romantic fragments, both filmic and textual, of humankind's lucrative and violent toying with technology. As much as it was profound it was also naïve, couched in the rhetoric of those individuals so truly unfettered by the limitation of need; members of the SI given the freedom to revolt in part by the very technology they sought to destabilise. As we look back through the faint glow of history, Debord's tenor seems of its time, set in the 1960s, a brief epoch of change and emancipation when the individual of the avant-gardist challenge seemed well-equipped with class-engendered anger and confidence to employ her agency. As we look to the creative potential and realisation of some thirty years later, those given to us in the film *Hate*, questions beg. What remains of this belief in agency? What did this avant-garde bequeath to us other than models of individuation rooted in middle-class possibility?

#### Agency Thwarted: Hate and Life on the Urban Edge

Between incomplete urban life and degraded rural life, is the periphery of the city a place of industrial civilisation's contradictions, of the marginalisation of groups without power, of the reserve of manpower for the economy, big

business's land of conquest, the occasion for the States of all political regimes to affirm their power and, for the parties, to conquer their electoral fiefs? Is the periphery of the city a place of popular expression in the form of original culture, of urban struggles opening new ways, a cradle of civilisation, the occasion for the liberation of new modes of emergence of new forms of social life?

Paul-Henry Chombart de Lauwe<sup>17</sup>

The opening scenes of the film *Hate* are not of actors but of real participants, a melange of authentic footage of various demonstrations occurring inside and outside the city of Paris. Toward the end of this introductory mixture the viewer is introduced to the setting of the movie, a suburban housing development, or *une cité*, appearing war-torn, lit afire and made anarchic by impending mob rule one riotous night (Fig. 3). The film segues from one mode of *cinéma vérité* to another, changing milieus from one type of street performance to another. Based on the riots of 1992, the film tells a story of one twenty-four hour period in the life of three male teenagers: Saïd, an Arab, Hubert, a black, and Vinz, a Jew. Covering the passage of one day just after the riots, time passes as usual – aimless, ruthless, and nihilistic – until the discovery of a gun lost by a policeman during a riot skirmish. The gun provides neither worth nor meaning to their existence but raw impetus, the disinterested technological force of violent vectors. What were already the anger-stricken and potentially violent urban meanderings of

17

Paul-Henry Chombart de Lauwe, *naux de Sociologie*, Vol. 72 (Jan-Juin, 1982), pp. 5-6.  
civilisation', *Cahiers Internatio-*



Fig. 3 Riots in early 1990s, from *Hate*  
Rellen in de jaren negentig uit *La Haine*



tijk van het unitaire urbanisme opperden de situacionisten een model van stadsbewoning tegen de stroom in: leven in de stad, het centrum van Parijs om precies te zijn, waarin het uiteindelijke doel luiheid (*la paresse*) was in plaats van punctualiteit en aankomst. Het ultieme doel was niet langer ergens op een bepaalde tijd aankomen, maar doelstellingen voortdurend voor zich uit schuiven. Op haar beurt verleende de beleefde (*vécu*) ervaring 'authenticiteit' aan het leven in de stad, een glimp van de ware totaliteit van de onvervalste ervaring als contrast met de onechte totaliteit van de kapitalistische stad, waar routinisering en snelheid een verder gefragmenteerd bestaan vertroebelen. Ter onderscheiding van het plannen, zoneren en begrenzen van de echte stedenbouw (*urbanisme*) was het unitaire urbanisme 'tegen het fixeren van de stad in de tijd. Dat leidt niet tot een voortdurende transformatie, maar eerder tot het stimuleren van een steeds snellere verwaarlozing en het herbouwen van de stad in de tijd.'<sup>14</sup> Er was in dit spel van stedelijke oriëntatie echter wel degelijk sprake van een 'doel', namelijk het herstel van een totaal bestaan gedefinieerd volgens een sterker, of 'totaal' bewustzijn van de economische strijd.

De 'buitenwereld' waarnaar het spel van unitair urbanisme aldus verwees was die van de naoorlogse woonwijken, het verder uitgebouwde stadslandschap van woonwijken die snel uit de grond waren gestampt voor een uitdijende bevolking; in eerste instantie een in-migrerende Franse arbeidersklasse en later een nieuwe arbeidersklasse van immigranten die bestond uit de voormalige gekoloniseerde volken die na de Algerijnse oorlog naar Frankrijk kwamen.<sup>15</sup> Debords ironische kritiek op de stedenbouw zou later veranderen in een regelrechte veroordeling, en hij zou de manier waarop de staat de zaken regelde beschrijven als: 'de eigentijdse manier om de macht van de heersende klasse veilig te blijven stellen door te zorgen voor een versplintering van de arbeiders die door het stedelijk productiepatroon gevaarlijk *dicht op elkaar gepakt zitten*'.<sup>16</sup> Hoewel Debord verder kijkt dan zijn directe, bekende omgeving is zijn kritiek vreemd genoeg toch kleingeestig en 'esthetisch' in de ergste zin van het woord. Hij verpakt zijn lichtzinnige mening in een marxistische moraal, gericht op zeer reële problemen als een tekort aan huisvesting en het voortdurend afkalven van de Franse koloniale bezittingen.

Debord gaf een werkelijk diepgaande, zo niet revolutionaire analyse van de klassieke hybris, in alle opzichten prometheïsch: een verhaal verteld in romantische fragmenten, zowel filmisch als tekstueel, over

het lucratieve en gewelddadige spel van de mensheid met de technologie. Zijn analyse was echter niet alleen diepzinnig, maar ook naïef, want geformuleerd in de retoriek van individuen die zelf geen enkele last hadden van de beperkingen van de armoede; de leden van de SI hadden hun vrijheid om te rebelleren in feite gedeeltelijk te danken aan de technologie die zij nu juist wilden destabiliseren. Als we door de zwakke gloed van de geschiedenis terugkijken, lijkt de inhoud van Debords betoog tijdgebonden, een typisch verschijnsel van de jaren zestig, een korte periode van verandering en emancipatie toen het individu van de avant-gardistische opstand goed toegerust leek met klassegebonden woede en zelfvertrouwen om zijn zelfbeschikkingsrecht uit te oefenen. Als we kijken naar het creatieve potentieel en de verwezenlijking daarvan zo'n dertig jaar later, zoals we die in de film *La Haine* te zien krijgen, dan komen vragen op. Wat blijft er over van dit geloof in zelfbeschikking? Wat heeft die avant-garde ons nagelaten behalve modellen van individuatie geworteld in kleinburgerlijkheid?

#### Gedwarsboomde zelfbeschikking;

#### La Haine aan de stadsrand

Is, tussen een incompleet stadsleven en verloederd plattelandsbestaan, de periferie van de stad de plaats van de tegenstrijdigheden van de industriële beschaving, van de marginalisering van groepen zonder macht, van de reserves aan mankracht voor de economie, het te veroveren gebied voor de *big business*? Krijgt hier de staat – van welk politiek regime dan ook – de kans om zijn macht te bevestigen en andere partijen om hun electorale leengoed te veroveren? Is de periferie van de stad de plek waar het volk zich kan uiten door middel van een oorspronkelijke cultuur, het toneel van een stedelijke strijd die nieuwe wegen opent, een wieg van de beschaving, de plaats waar nieuwe vormen van maatschappelijk leven de kans krijgen op te bloeien? Paul-Henry Chombart de Lauwe<sup>17</sup>

14

Anoniem, 'L'urbanisme unitaire à la fin des années 50', p. 13.

15

Guy le Moigne en André Lebon, *L'immigration en France*, Parijs, 1986, pp. 9-10.

16

Guy Debord, *De Spektakelmaatschappij*, Baarn 1976 (vert. van *Le Sociétés du Spectacle*, Parijs, 1967). In hetzelfde

gedeelte verwijst Debord naar stadsplanning als de 'technologie van het scheiden zelf'.

17

Paul-Henry Chombart de Lauwe, 'Périphérie des villes et crise de civilisation', *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 72 (jan.-juni 1982), pp. 5-6.



the three teens become altogether volatile and explosive provocations of anyone who crosses their path when one of them, Vinz, commandeers the gun, totes it through their suburban neighbourhood and brings it to the centre of Paris one night. While the gun remains most of the time hidden in the back of his pants, its existence on his being excites Vinz's machismo, serving as a catalyst for unwarranted confrontation and causing the boys to wind up in many intense scenarios, bringing them often to the brink of destruction.

Do the aforementioned riots and the appropriation of the gun constitute what the above-cited geographer and sociologist Chombart de Lauwe described some ten years before, in 1982, as 'original culture . . . a cradle of civilization . . . a new form of social life'? Are the 'meanderings' of the three male teens in the suburban housing development but examples of the situationist *dérive* and the expressive *détournement*, insouciant boys merely drifting through and appropriating the once-utopian and experimental ideals of modern design that characterise their neighbourhood? Or, are they delinquents in pursuit of trouble, proverbial idle minds inviting the devil's play?

The boys and their acts fall altogether outside of this rubric. They are not participants and theirs are not acts of a new social venue. They are not an avant-garde. And they are not the devil's protégés. Theirs is a life captured in filmic production illustrating a different spectrum of being, one caught in the distorted funny-mirror of cinematic technique, reflecting the folly of classical middle-class political critique and agency. The two quotes coupled above nevertheless elucidate the crux of the urban clinamen as individuation run amuck somewhere in-between and outside of such middle-class description, frustrated and derailed into a life of delinquency. While the decentralization of the city has displaced the young men beyond the prized centre thereby bringing them plenty of green and parking space, there is no room for acts of the 'free will'. It is the space of the economy that has limited their impetus to swerve, or individuate, crowding them out of the market while giving them all the peripheral land to roam. The perverse child of Debord's 'spectacle', the life of hate along the periphery of Paris indeed operates according to the system of capital, lending credence to Debord's analyses of city planning discussed above while also making a mockery of its concomitant call to resist and revolt. The frustrations of *Hate* thus describe those

limitations inborn to 'agency' conceived according to modern and middle-class tradition, including those of the avant-garde, strictures attached to economic parameters that obstruct participation. One cannot be an agent unless one speaks the cultural language of those who are already agents, namely the educated middle-class.

The fulcrum of the capitalist system maintaining the life shown in *Hate* is indeed the commodity. In a related fashion, the boys' existence is one characterised by desire: hunger for food, need of money, want of action. While Kassovitz borrows much from the cinematography of American film makers, from the split-screen views of Martin Scorsese to the vertiginous reversed focusing of Spike Lee, he takes pivotal cues from the French filmmaker Jean-Luc Godard. *Hate* recalls in particular Godard's 1966 film *Two or Three Things I Know About Her*, the story of a malaise-driven house wife who makes money surreptitiously as a prostitute. Similar to *Hate*, the film takes place in a post-war suburban housing development; moreover, the commodity takes a central position. While with Godard this obsession with commodities is more explicit, becoming delightfully dumbing in the movie's closing shot where the director models a series of household goods, such as boxes of detergent, floor cleaner, and sugar, after the towers, bars and slabs of the greater ensemble of housing around him (Fig. 4). In the work of Kassovitz the commodity makes its presence felt in streamline fashion, as its lack or abundance defines the movement of the story. One scene brings us to the suburban high-rise residence of the character 'Darty' (in English subtitles, 'Wal-Mart'), named after a French discount retailer because he is the purveyor of stolen merchandise (Fig. 5). While the three teens partake in playful tussling in the merchandise-filled apartment, Darty complains about the loss of his car to rioters, pointing to the burnt-out husks of automobiles outside the windows. Meanwhile, a television in the background reports on the riots, drawing the boys near where they hear that their friend, another Arab teenager, lies in a coma in the hospital after the violent beatings of a policeman.

Objects and commodities litter the cinematic screen, providing the backdrop for the film in both forms of high and low art. The sculptural objects and murals that once defined the greater architectural composition of this suburban landscape now provide a setting for the purposeless passing of time and drug deals. Meanwhile, large wall-size murals of famous French authors are provocative reminders of the



In de openingsscènes van de film *La Haine* zijn geen acteurs te zien maar mensen die daar werkelijk zijn, een mix van authentiek filmmateriaal waarop verschillende demonstraties te zien zijn in en buiten het centrum van Parijs. Tegen het eind van deze inleidende reeks beelden maakt de kijker kennis met de setting van de film, een woonwijk in een voorstad, of *une cité*, die eruitziet of er een oorlog of een brand heeft gewoed, en of zij tot anarchie is vervallen nadat terroriserende bendes er een nacht hebben huisgehouden (afb. 3). De film springt van de ene *cinéma vérité*-techniek naar de andere, bij elke persoon die op straat wordt gevolgd komen we in een ander milieu terecht. De film is gebaseerd op de rellen van 1992 en het verhaal laat vierentwintig uur zien uit het leven van drie jongeren: Saïd, Hubert en Vinz, een Arabier, een neger en een jood. De film beschrijft een dag net na de rellen, en het leven verloopt zoals gewoonlijk: doelloos, meedogenloos en nihilistisch – tot er een pistool wordt ontdekt dat tijdens de rellen door een politieagent is verloren. Het pistool heeft voor hun bestaan geen enkele andere betekenis of waarde dan een rauwe impuls, de onverschillige technologische kracht van gewelddadige vectoren. Als een van hen, Vinz, zich het wapen toe-eigent, het meedraagt door hun buitenwijk en het op een avond meeneemt naar het centrum van Parijs, ontwaarden de van woede doortrokken en potentieel gewelddadige omzwervingen van de drie tieners in volledig onvoorspelbare en explosieve provocaties van iedereen die hun weg kruist. Het pistool blijft weliswaar het grootste deel van de tijd verborgen in zijn achterzak, maar het feit dat hij het op zijn lichaam draagt prikkelt het *machismo* van Vinz en werkt als katalysator voor levensgevaarlijke confrontaties, waardoor de jongens in allerlei spannende situaties verzeild raken en meer dan eens op de rand van hun ondergang balanceren.

Passen de bovengenoemde rellen en de toe-eigening van het pistool binnen wat de hierboven geciteerde geograaf en socioloog Chombart de Lauwe tien jaar eerder, in 1982, beschreef als 'een oorspronkelijke cultuur [...]. Een wieg van de beschaving [...] een nieuwe vorm van maatschappelijk leven'? Zijn de 'omzwervingen' van de drie jongens in de buitenwijken slechts voorbeelden van de situationistische *dérive* en de uitdrukking van *détournement*, zorgeloze jongens die alleen maar rondhangen in de ooit met zoveel utopisch en experimenteel idealisme ontworpen buurt en deze in bezit nemen? Of zijn het misdadigers en onruststokers, spreekwoordelijke leeglopers die moeilijkheden zoeken?

De jongens en hun daden vallen volledig buiten deze classificatie. Ze zijn geen deelnemers en hun daden spelen zich niet af op een nieuw maatschappelijk terrein. Ze zijn geen avant-garde, en geen beschermelingen van de duivel. Hun op film vastgelegde leven is een illustratie van een ander bestaansspectrum, gevangen in de vervormende lachspiegel van de filmtechniek, en weerspiegelt de dwaasheid van de klassieke burgerlijke politieke kritiek en zelfbeschikking. Het tweetal citaten hierboven werpt echter wel een helder licht op de essentie van het stedelijk *clinamen* als uit de hand gelopen individuatie, die zich in zekere zin wel, maar ook weer niet in dit soort beschrijvingen laat vangen, een individuatie die is gefrustreerd en ontspoord tot een leven van misdaad. De decentralisering van de stad heeft de jongelui verjaagd uit het geliefde centrum, naar een plaats waar ze een overvloed aan groen en parkeerruimte tot hun beschikking hebben, maar ruimte voor daden van 'vrije wil' is er niet. Het is de ruimte van de economie die hun neiging om te gaan zwerven, zich individueel te uiten inperkt, hen uit de markt dringt en hun onderwijl in de periferie alle ruimte geeft om rond te zwerven. Het perverse kind van Debords 'spektakel', zoals hij het leven van haat in de buitenwijken van Parijs noemt, functioneert daadwerkelijk overeenkomstig het kapitalistisch systeem, wat Debords analyse van de stedenbouw zoals hierboven besproken geloofwaardiger maakt, maar tegelijk het ridicule van zijn oproep tot verzet en revolte onderstreept. De frustraties van *La Haine* illustreren zo de beperkingen die eigen zijn aan 'zelfbeschikking' in de opvatting van de moderne en burgerlijke traditie (inclusief de avant-garde). Volgens deze opvatting worden deze beperkingen bepaald door economische factoren die deelname in de weg staan. Je kunt geen zelfbeschikking hebben als je niet de culturele taal spreekt van degenen die deze al hebben, in dit geval die van de goed opgeleide middenklasse.

Het kapitalistische systeem waar het leven zoals dat in *La Haine* wordt getoond het stempel van draagt, staat of valt in feite met het gebruiksartikel. Het bestaan van de jongens wordt gekenmerkt door verlangen: honger, gebrek aan geld, behoefte aan actie. Kassovitz ontleent veel aan de Amerikaanse manier van filmen, van de split-screenbeelden van Martin Scorsese tot de duizelingwekkende omgekeerde focus van Spike Lee, maar hij is toch vooral beïnvloed door de Franse filmer Jean-Luc Godard. *La Haine* doet met name denken aan een film van Godard uit 1966, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, het verhaal van een door onbehagen gekwelde huisvrouw die heimelijk de kost



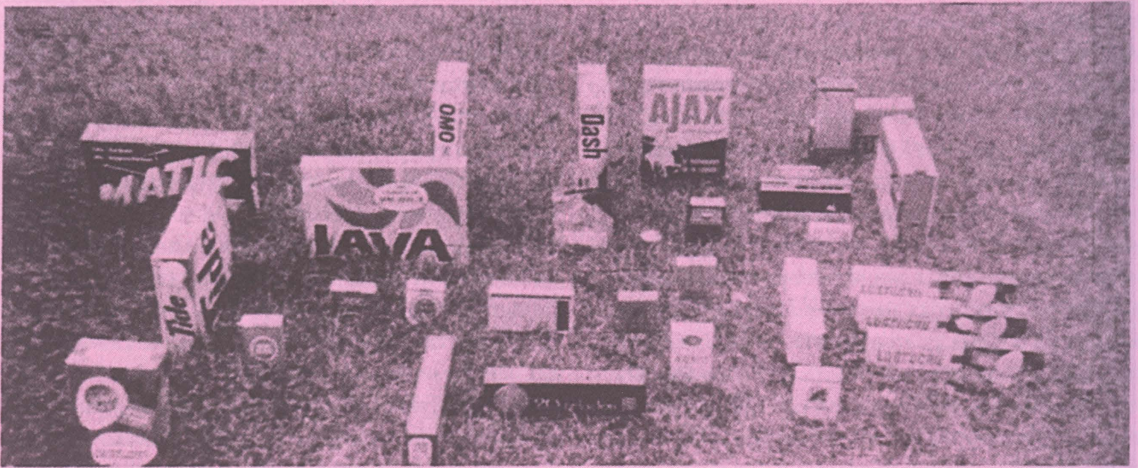


Fig. 4 *Commodities (boxes and packages) in the grass*  
Handelswaren (dozen en pakjes) in het gras

paternalist origins of the housing estate as a type. Kassovitz decidedly pronounces this juxtaposition when a mural of the hands from Michelangelo's Sistine Chapel looms in giant scale behind Hubert, mimicking his exchange of money for hashish (Fig. 6). In terms of 'low art', here taking form in the vernacular landscape, the boys wander through a terrain of abandoned parking lots abutted by derelict unilateral big-box-style sheds, once housing merchandise like Darty in corrupt but perhaps necessary fashion does for them in the present (Fig. 7).

In a brief but tumultuous excursion to Paris, the scenography shifts from the emptiness and abandonment of the big box to the abundance and vigour of the dense city centre, an affluence to which they have little access. Cultural decadence and exclusion come together, giving life to a proscenium of privilege and excess within an art gallery. There the boys find art-objects that seem ridiculous, food that is free for the taking, and girls beautiful but of another class. After a gracious introduction to two young women by the daring and less obnoxious Hubert, Saïd and Vinz bungle the interaction with the women through belligerence, insecurity and ill manners. This scene is quite poignant as it is here that the boys appear truly as outsiders looking in on a culture inaccessible to them. Ultimately they are thrown out of the gallery because of their violent and threatening behaviour. In the city centre the boys experience a cosmos of commodities and lifestyle, namely that of the middle and upper classes, to which they have no access. Yet they have no mode of critique, much less retaliation: they lack agency by

little fault of their own other than being born in the modern ghetto along the periphery of the old city. They do not playfully hijack and appropriate Haussmannian infrastructure in the name of a critique of capitalism as did the situationists some thirty years prior, for it is that very culture, namely that of the avant-garde, that has excluded them. Instead they find themselves desperately racing to catch the last train out of Paris, only to miss it and spend the night wandering the dangerous streets of the Parisian city centre.

Emanating from the streets of Paris at night, even on the cusp of a new millennium, are the smoke and moon-glow of old bohemian transgression and surrealist dream. Criss-crossing the aura of this time-worn haze, the boys seem out-of-place yet very much part of Parisian urban tradition, the at once uncanny and canny interlopers from the new outer world haplessly roving around the historic inner world. At 2:57 a.m. the boys are perched atop a building, looking out across the electric firmament of the Parisian skyline. A brief interlude occurs in the night, allowing for momentary philosophical reflection. The thoughtful Hubert and anxious Vinz converse while smoking hash:

Hubert: Sometimes you feel so small.

Vinz: Got anymore bullshit wisdom?

Hubert: The early bird gets the worm. A stitch in time saves nine. Haste makes waste.

Vinz and Hubert together:

Liberty, equality, fraternity. (laughing)

Vinz: I save that one for special occasions.



verdient als prostituee. Net als *La Haine* speelt de film zich af in een naoorlogse voorstedelijke nieuwbouwwijk. Bovendien spelen ook hier gebruiksartikelen een centrale rol. Bij Godard is deze obsessie voor gebruiksartikelen expliciet aanwezig, met een prachtig hoogtepunt van onnozelheid in het eindshot van de film, als de regisseur met pakken wasmiddel, vloerreiniger en suiker de torens, pijlers en platen nabouwt van de huizenblokken die hem omringen (fig. 4). In het werk van Kassovitz is het gebruiksartikel eerder aanwezig als sturende factor: het gebrek of de overvloed aan goederen bepaalt waar het verhaal heen gaat. Een scène uit de film brengt ons naar het flatgebouw waar het personage 'Darty' woont. Hij is genoemd naar een Franse discountwinkel, omdat hij in gestolen koopwaar handelt (fig. 5). Terwijl de drie jongens een beetje zitten te dollen in de met koopwaar volgestouwde flat, wijst Darty naar de uitgebrande autokarkassen buiten en beklagt zich erover dat relschoppers zijn auto hebben gemold. Onderwijl wordt de aandacht van de jongens getrokken door het geluid van de televisie op de achtergrond, en uit het televisiecommentaar op de rellen begrijpen ze dat een vriend van hen, ook een Arabische tiener, in coma in het ziekenhuis ligt nadat hij door een politieman in elkaar is geslagen.

Het bioscoopscherm is bezaaid met objecten en gebruiksgoederen: voorbeelden van 'hoge' en 'lage' kunst die de achtergrond vormen voor de film in vormen. De sculpturale objecten en muurschilderingen, die ooit mede de totaalcompositie van dit voorstedelijke landschap bepaalden, zijn nu de achtergrond voor doelloos gelanterfant en drugshandel. Intussen herinneren reusachtige portretten van beroemde Franse schrijvers op de muren ons op provocerende wijze aan de paternalistische oorsprong van de woonwijk als type. Kassovitz plaatst de twee werelden wel heel duidelijk naast elkaar als achter Hubert een gigantische muurschildering te zien is van de twee handen van Michelangelo uit de Sixtiynse kapel, in eenzelfde gebaar als dat waarmee op de voorgrond hasjes en geld van eigenaar wisselen (fig. 6). Wat de 'lage kunst' betreft, die neemt hier de vorm aan van het plaatselijke stadslandschap: de jongens zwerven door een gebied met verlaten parkeerplaatsen met leegstaande, eenvormig-rechthoekige loods en eraan, waar ooit koopwaar lag opgeslagen van het soort dat nu bij Darty voor hen klaarligt, oneerlijk verkregen maar misschien kon dat niet anders (fig. 7).

Tijdens een kort maar rumoerig uitstapje naar Parijs maken de leegheid en verlatenheid van de blokkendozen plaats voor de overvloed en vitaliteit van het

dichtbebouwde stadscentrum, een overvloed waar zij nauwelijks toegang toe hebben. Culturele decadentie en uitsluiting komen hier samen, culminerend in een tafereel dat zich afspeelt in een kunstgalerie, een toonbeeld van overdaad en elitarisme. Daar treffen de jongens in hun ogen belachelijke kunstwerken aan, gratis eten en meisjes die mooi zijn maar van een andere maatschappelijke klasse. Nadat de dappere en minder aanstootgevende Hubert hen hoffelijk aan twee jonge vrouwen heeft voorgesteld, verpesten Saïd en Vinz de situatie weer met hun agressieve houding, onzekerheid en onbehouwenheid. Deze scène is nogal schrijnend, want hier wordt pas echt duidelijk dat deze jongens buitenstaanders zijn die even een blik wordt gegund in een cultuur waartoe zij geen toegang hebben. Uiteindelijk worden ze vanwege hun agressieve gedrag de galerie uitgegooid. In het stadscentrum komen de jongens in aanraking met een wereld van gebruiksartikelen en lifestyle, en wel die van de midden- en hogere klasse, die voor hen onbereikbaar blijven. Toch hebben ze geen enkel handvat om kritiek uit te oefenen, laat staan terug te slaan; ze hebben geen mogelijkheid tot zelfbeschikking. Dat valt niet henzelf te verwijten maar ligt aan het feit dat ze zijn geboren in het moderne getto aan de buitenrand van de oude stad. Ze gaan niet op speelse wijze aan de haal met de Haussmanniaanse infrastructuur bij wijze van kritiek op het kapitalisme, zoals de situationisten dat zo'n dertig jaar geleden deden, want het is nu juist die cultuur, namelijk die van de avant-garde, die hen buitensluit. In plaats daarvan moeten ze zich verschrikkelijk haasten om de laatste trein te halen, maar ze missen hem en zwerven de hele nacht door de gevaarlijke straten van het centrum van de stad.

Het nachtelijke Parijs ademt naar de buitenwijken, zelfs op het breukvlak van een nieuw millennium, nog

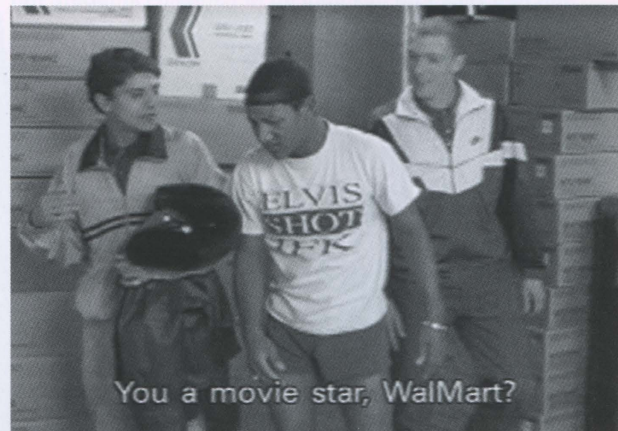


Fig. 5 Darty among his merchandise, from *Hate*  
Darty tussen zijn handelswaren, uit *La Haine*



Hubert: I'm wasted.

Vinz: Your shit is dope!

Hubert: Did you hear the one about the man falling from the skyscraper? He says to himself as he falls, 'So far, so good. So far, so good.'

Vinz: I heard it with a rabbi.

Hubert: It's like us in the cité. So far so good, so far so good, but how will we land?

Vinz: I feel like an ant lost in intergalactic space.

Beneath visages of toughness and anger, the boys feel lost and powerless. Feelings of disenfranchisement and being disempowered have historically lead to the creation of groups and action. Yet, the movie *Hate* reveals that such important group formation has been made possible by specific circumstances, one such being the existence of hope sustained through a belief system, a constellation of new possibilities directed toward the future. And this seems morbidly absent from the life of *Hate*.

The excursion to the centre finally comes to a close as the boys catch an early-morning train back to the suburbs. They arrive home to the *cité* where the sun is just rising. The angst-ridden Vinz gives the more peaceful Hubert the gun for safe keeping and the movie seems on its way to a peaceful ending. They part ways, Hubert going to his tower and Vinz and Saïd going to theirs. As Hubert moves on he hears in the distance a police car. He turns around and sees policemen jumping out of the car and proceeding to harass the tired Vinz as Saïd looks on. Hubert protectively races toward them. One policeman holds Vinz in his arms, playfully aiming a gun at his head threatening to shoot him. The gun accidentally goes off shooting Vinz in the head, killing him in front of Saïd, Hubert and the other police. The last scene

shows Hubert and the policeman in a standoff, each holding a gun to the other's head.

In closing, we are left, like Darty with his burnt-out chassis, with what seems to be but the chassis of the avant-garde. These skeletal remains are vestiges of the unfortunately naïve belief in total social change, the holdout for a utopian world other than the capitalist, a world that might actually be better than the capitalist one. What the urban clinamen has revealed in the passage of this essay is that the Hegelian myth of totality can only work in terms of economy, that there can be no 'authentic' existence untouched by economic exchange and the marketplace. For to call for such a thing is to nihilistically exclude the world, to deny reality in a metaphysical venture all over again. If we have learned anything from the mistakes of our modern avant-gardes, it is that all acts and ideas emerge from an economic fabric of possibility or impossibility, even those calling for emancipation through the poetics of critical thought. Dismal or not, nothing escapes the touch of the marketplace and capital. In this irrevocable reality, we must then separate 'authenticity' from 'freedom' and erase the lapsarian call for a return to a better and more total past. Freedom thereby becomes something neither authentic nor inauthentic but that which is possible in the palpable existence of a given moment in space and time. Yet from a more prosaic point of view, the issues brought forward by the urban clinamen, those of self-determination, delinquency, and their odd mimetic relationship, are altogether pressing for other reasons in this current moment. These 'reasons' are indeed political, from the frightening recent successes in French politics of Le Pen to the peculiar similitude between international acts of self-determination,



Fig. 6 Wall mural in housing development, duplication of hands of God en Adam at Sistine Chapel in Rome, from *Hate*  
Muurschildering in een woonwijk, kopie van de handen van God en Adam uit het Sixtiijnse Kapel in Rome, uit *La Haine*

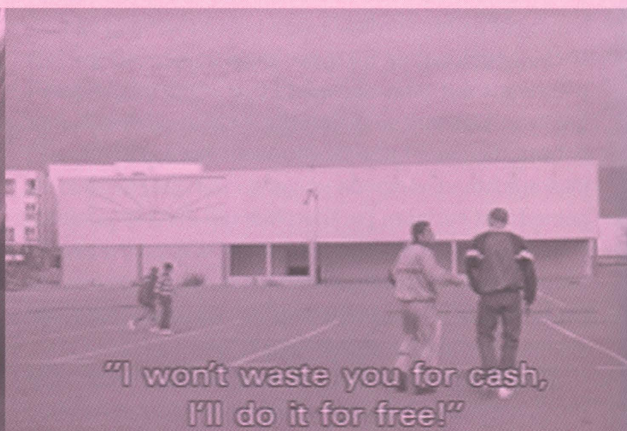


Fig. 7 Boys walking in empty parking lot in front of an empty warehouse, from *Hate*  
Jongens op een leeg parkeerterrein voor een leeg pakhuis, uit *La Haine*



altijd de geheimzinnige sfeer van excentriek, grensoverschrijdend gedrag en surrealistische dromen. De jongens doorkruisen het aura van deze sleets geworden gloed, als vreemde eenden in de bijt maar ook als onderdeel van de Parijse stedelijke traditie, de tegelijkertijd inheemse en ontheemde indringers vanuit de buitenwereld die mismoedig ronddolen in de historische binnenwereld. Om 2:57 uur 's nachts staan de jongens boven op een gebouw en kijken uit over het elektrisch verlichte firmament van de Parijse skyline. Er vindt een kort nachtelijk intermezzo plaats, met ruimte voor enige filosofische reflectie. De bedachtzame Hubert en de angstige Vinz hebben een gesprek terwijl ze staan te blowen:

Hubert: Soms voel je je zo klein.

Vinz: Heb je nog meer van die nep-wijsheden?

Hubert: De morgenstond heeft goud in de mond.

Werk op tijd maakt wel bereid. Hardlopers zijn doodlopers.

Vinz en Hubert samen:

Vrijheid, gelijkheid, broederschap (lachen).

Vinz: Die bewaar ik voor speciale gelegenheden.

Hubert: Ik ben stoned.

Vinz: Goeie shit, man!

Hubert: Ken je die van die man die van een wolkenkrabber afvalt? Terwijl hij valt zegt hij tegen zichzelf: 'Tot zover gaat alles goed. Tot zover gaat alles goed.'

Vinz: Die ken ik, maar dan met een rabbi.

Hubert: Zo is het met ons in de *cité*. Tot zover gaat alles goed, maar hoe komen we neer?

Vinz: Ik voel me net een mier die is verdwaald in de intergalactische ruimte.

Onder hun masker van stoerheid en woede voelen de jongens zich verloren en machteloos. Door de hele geschiedenis leiden gevoelens van rechteloosheid en machteloosheid tot groepsvorming en actie. De film *La Haine* laat echter zien dat dit soort belangrijke groepsvorming alleen mogelijk is onder bepaalde omstandigheden. Zo moet er hoop zijn die door een bepaald geloof levend wordt gehouden, een constellatie van nieuwe mogelijkheden die zicht geven op een toekomst. En die hoop lijkt onheilspellend afwezig in het leven in *La Haine*.

Het uitstapje naar het centrum eindigt ten slotte als de jongens een van de eerste treinen terug naar de buitenwijken nemen. Ze komen aan in de *cité* waar de zon net opkomt. De neurotische Vinz geeft de rustiger Hubert het pistool in bewaring en de film lijkt op weg naar een vredig einde. Ieder gaat zijns weegs, Hubert naar zijn torenflat en Vinz en Saïd naar de hunne. Terwijl Hubert naar huis loopt hoort hij in de verte een politieauto. Hij draait zich om en ziet agenten uit de wagen springen en de vermoeide Vinz treiteren terwijl Saïd toekijkt. Hubert rent naar ze toe om ze bij te staan. Een van de agenten houdt Vinz omklemd en zet hem voor de grap zijn pistool tegen zijn hoofd, zogenaamd dreigend hem dood te schieten. Het pistool gaat per ongeluk af en Vinz valt voor de ogen van Saïd, Hubert en de andere agenten dood neer. In de laatste scène zien we Hubert en de agent, beiden met een pistool tegen het hoofd van de ander.

Uiteindelijk blijven we, net als Darty met zijn uitgebrande autowrak, zitten met wat het wrak van de avant-garde lijkt te zijn. Het zijn de overblijfselen van het onzalig-naïeve geloof in de maakbaarheid van de samenleving, een nog niet geheel verdwenen verlangen naar een utopische wereld die niet kapitalistisch is, die wellicht echt beter is dan de kapitalistische. Wat het stedelijk *clinamen* in de loop van dit essay aan het licht heeft gebracht is dat de Hegeliaanse mythe van totaliteit alleen kan functioneren in termen van de economie, dat er geen sprake kan zijn van een 'authentiek' bestaan dat niet is bedorven door economische uitwisseling en de markt. Want de roep om zoiets betekent dat men de wereld op nihilistische wijze buitensluit, zich opnieuw in een metafysisch avontuur stort en de werkelijkheid ontkent. Als we al iets hebben geleerd van de vergissingen van onze moderne avant-gardes, dan is het dat alle daden en ideeën voortkomen uit een economisch weefsel van mogelijkheden en onmogelijkheden, zelfs de ideeën en daden die oproepen tot emancipatie via de poëzie van het kritisch denken. Of we het leuk vinden of niet, alles is





avant-garde action and suicide-cum-martyrdom.<sup>18</sup>

The urban clinamen thus acts at two different levels, broaching the confrontation between France and its past while giving voice to the bizarre and unexpected semblance between criminal acts and those of the avant-garde. While but a beginning, giving voice to such circumstances is to give language, and to give language is to ignite discourse. Beyond these suggestions and admonitions, we are left streaming, floating, and flying, like so many swerving atoms, at times aimless and others full of direction and power: falling through space not unlike Hubert's man from the top of a skyscraper.

18

France currently suffers from high rates of violent crime committed by underclass teenagers, most of whom are *banlieusards* [people living in the suburbs] and are the children or grandchildren of formerly colonised peoples. These teenagers are French in national origin. Le Pen continues to raise xenophobic fervour, blaming

such high rates of crime on immigrants and ignoring the fact that those who commit the crimes are his own countrymen. Le Pen, along with even the more leftist French, are reticent about the fact that these crimes and this underclass might have something to do with the French colonial past.



onderhevig aan de invloed van de markt en het kapitaal. In deze onherroepelijke werkelijkheid moeten we vervolgens 'authenticiteit' onderscheiden van 'vrijheid' en afstand doen van de al te naïeve roep om een terugkeer naar een beter en completer verleden. Op die manier wordt vrijheid iets dat noch authentiek, noch niet-authentiek is, maar datgene wat mogelijk is in het concrete bestaan van een bepaald moment in ruimte en tijd. Vanuit een meer prozaïsch gezichtspunt zijn de kwesties die door het stedelijk *clinamen* aan het licht komen, zoals die van zelfbeschikking en misdaad en de merkwaardige overeenkomsten daartussen, op het moment echter om nog andere redenen maar al te dringend. Deze 'redenen' zijn zo politiek als maar zijn kan, van de beangstigende recente successen in de Franse politiek van Le Pen tot de ongewone overeenkomst tussen internationale daden van zelfbeschikking, avant-gardistisch handelen en martelaarschap-via-zelfmoord.<sup>18</sup> Het stedelijk *clinamen* is zo op twee niveaus werkzaam: het stelt de confrontatie tussen Frankrijk en zijn verleden aan de orde en maakt tegelijkertijd de bizarre en onverwachte gelijkenis duidelijk tussen misdaden en de daden van de avant-garde. Het is maar een begin, maar het concreet aan de orde stellen van zulke zaken betekent dat er een taal wordt aangereikt, hetgeen op zijn beurt leidt tot het op gang brengen van een dialoog. Deze suggesties en waarschuwingen buiten beschouwing gelaten blijven wij stromend, drijvend en zwevend achter, als evenzovele dolende atomen, soms doelloos en soms ook heel doelgericht en machtig: vallend door de ruimte, een beetje zoals de man die van de wolkenkrabber valt in het verhaal van Hubert.

Vertaling: Bookmakers

18

Frankrijk kampt momenteel met hoge criminaliteitscijfers. Veel geweldsmisdrijven worden begaan door tieners uit de onderklasse, onder wie veel *banlieusards* (inwoners van de voorsteden) die de kinderen en kleinkinderen zijn van immigranten uit de voormalige kolonies. Deze tieners zijn Fransen van geboorte. Le Pen blijft het xenofobe vuur maar opstoken en

geeft de immigranten de schuld van de hoge misdaadcijfers, daarbij het feit negerend dat degenen die de misdaden begaan zijn eigen landgenoten zijn. Le Pen en ook de linksere Fransen zwijgen over het feit dat deze misdaden en deze onderklasse wel eens iets te maken zouden kunnen hebben met het Franse koloniale verleden.