

# Machinerieën van geborgenheid en angst

Massa, stedelijkheid, popcultuur, suburbia, geweld. Het zijn centrale begrippen

in het werk van de Amsterdamse filosoof en popliefhedder

## René Boomkens

Patrick Allegaert en Marleen Baeten lazen zijn publicaties

en hadden een gesprek met hem.

We ontmoeten René Boomkens na een voorstelling van *Bernadetje* (Victoria) in Leuven. Voor hem heeft *Bernadetje* iets klassiek stedelijks, 'een soort *West Side Story*, maar dan zonder romantisch sluitstuk'. Hij hoort er de kreet *I wanna live in Brussels* – of *Gent* – in. Boomkens denkt aan Molenbeek of Schaarbeek, maar niet aan het 'suburbia' waaraan hij heel wat aandacht schenkt in zijn analyses. Ook met 'geweld', een thematiek die hij aansnijdt in *De Angstmachine*, heeft *Bernadetje* niet danig veel te maken, wél met verheviging. 'De personages hebben allemaal een dreun van de molen gekregen; het visuele van de voorstelling is uiterst spannend; er wordt gedanst met auto's, house zegeviert in de contrastrijke muziekkeuze, er wordt gespeeld met soundmix. De scène waarin de vijf jongens en mannen met hun botsauto's de vijf meisjes bestormen heeft veel weg van een verkrachting. De jongen die te veel gedronken heeft, valt geen drie maar wel twintig keer. Zo wordt een dronkemanscène verhevigd tot choreografie. In *Bernadetje* worden harde theatrale en choreografische middelen gebruikt en hoewel het niet gaat om traditionele theatrale middelen zijn ze allesbehalve netjes verpakt en afgewerkt zoals dat bij televisie het geval is.'

Het verwondert Boomkens niet dat *Bernadetje* de stad als milieu heeft, en niet suburbia. Suburbia doet het eigenlijk in geen enkele kunstvorm. Literatuur leent zich er blijkbaar nog het best toe. Boomkens: 'Er zijn weinig kunstenaars die over voldoende verbeeldingskracht beschikken om scheppend om te gaan met iets dat zo weinig verbeelding oproept als suburbia.' Veel kunstenaars vinden datgene dat het meest zichtbaar is het minst interes-

sant om over te praten. Bovendien is er geen vertoog te vinden dat uitroept: 'lang leve suburbia'. En als er geen verdedigers zijn is het moeilijk om een anti-verhaal te maken. Gevolg: als suburbia al eens figureert in een kunstwerk, dan ligt het thema van de vervreemding er vingerdik bovenop. Suburbia als metafoor voor de definitieve ondergang van de beschaving, zoals bij Peter Handke of Rainer Werner Fassbinder.

'Suburbia' betekent letterlijk: 'het gebied van de voorsteden'. Waarover hebben we het?

Peter ter Horst, tot voor kort correspondent voor NRC-Handelsblad in Zuid-Afrika, geeft in zijn boek *De Trek. Thuisland Zuid-Afrika* (1996) een mooie omschrijving: 'Dalpark was *suburbia*, de droom van modaal Zuid-Afrika. Het was zo'n buurt waarin Amerikaanse horrorfilms zonnig beginnen. De ruime bungalows lagen financieel in het bereik van politiemannen, onderwijzers, veiligheidsbeambten, verzekeringsagenten en taxi-chauffeurs. De huizen stonden in licht glooiende straten met grote tuinen rondom. Lang niet alle huizen waren aan het zicht onttrokken door muren, zoals in de stad. Het leek er doods en saai. De bewoners noemden het "netjes en lekker rustig".'

Suburbia ontstond in de negentiende eeuw als een uitweg voor de burgerij uit de wanor-

delijke, gevaarlijke, vuile en overvolle steden, uit de als onmenselijk ervaren levensomstandigheden. Het begon met tuinvijken en nam uitbreiding tot grote monotone voorsteden. 'Aanvankelijk representeerde het een utopie voor de rijken – en het klassieke Amerikaanse Suburbia heeft nog steeds de uitstraling van een serie namaak-landgoederen. Een droomwereld voor de rijke burger, de ideale mix van natuur en cultuur, iets tussen stad en platteland dat "the best of both worlds" combineerde.' (*Ontwerpen voor de onmogelijke stad*).

### Bijlmer

Ook de Bijlmermeer werd tussen 1966 en 1973 – in de geest van Le Corbusier – ontworpen voor een middenklassepubliek. De promotiefilmpjes tonen dames in plooirok met kindervagen en heren in maatpak met auto. Maar intussen heeft de Bijlmer voor heel Nederland het imago gekregen dat vroeger op de Amsterdamse binnenstad rustte: het grootste gevaar op elkaar gehoopt. Nu is de Zeedijk 'een museumstraatje waar ter verhoging van de feestvreugde enkele afgeleefde junks rondhangen, verzorgd door de staat'. De nieuwe junks wonen in Bijlmermeer. Het zijn Surinamers, Antillianen en andere inwijkelingen uit de Nederlandse koloniën. Het stadsbestuur wil de Bijlmer afbreken. Journaliste Bernadette de Wit is lid van het wijkcomité dat protesteert tegen deze plannen en stem geeft aan een ander soort ervaring van deze uit de hand gelopen planologie: 'Ik woon in de Bijlmermeer, het meest besproken en grootste stukje buitenland van Nederland. (...) Toen ik erheen verhuisde, duurde het even voordat de inwoners van het eeuwenoude centrum me wisten

te vinden. Ze sloegen het telefoonboek open en geloofden hun eigen ogen niet: B. de Wit, freelance journaliste en dan een straatnaam die klinkt als zo'n Bijlmerflat. Dat kan niet waar zijn, dachten ze, en ze belden de krant voor het juiste adres.

Zoals mij in feministische kringen tot vervelens toe werd gevraagd hoe ik op "die hoge hakken" kon lopen – het soort vragen waarbij de steller het antwoord eigenlijk al weet en de vraagvorm gebruikt voor het geven van een oordeel – zo willen centrumbewoners steevast van mij horen hoe ik "daar" kan wonen. Een grijsgedraaide vraag verdient een welgemikt antwoord. Ingeval van de hakken probeerde ik het gezegde over de wil om mooi te zijn en de noodzakelijke consequentie van het pijn lijden daarna. Of ik poneerde: "Waar een wil is, is een weg". Het antwoord op de vraag waarom ik in de Bijlmer woon, wil ik u met alle plezier geven. Het is er groen, het is er internationaal en multicultureel, mijn woning is ruim en niet duur. Bovendien heb ik vanaf de tiende etage een adembenemend mooi uitzicht over de skyline van Zuidoost en pik ik het mooiste van Holland mee: de luchten. Dankzij de metro sta ik binnen twintig minuten bij mijn opdrachtgevers op de stoep; na afloop maak ik een toeristisch wandelingetje door het monumentenreservaat. (*Ontwerpen voor de onmogelijke stad*)

Op dit ogenblik werkt het Amsterdamse jeugdtheatergezelschap Huis aan de Amstel aan een locatieproject in de Bijlmermeer. De voorstelling die pas in 1998 in première gaat, zal handelen over 'gewone mensen, die naast elkaar wonen op de galerij van een flat. Mensen die met elkaar te maken hebben en vaak ook niet, die van elkaar verschillen en op elkaar lijken: een alleenstaande, een oud echtpaar, een Surinaamse familie, een Hollands gezin en een Marokkaans gezin. (...) De teksten van deze vijf korte voorstellingen worden geschreven door vijf jonge schrijvers met een verschillende culturele achtergrond' (seizoensbrochure Huis aan de Amstel).

Boomkens: 'Ook zonder theatrale middelen worden er al jarenlang dergelijke politiek correcte initiatieven genomen. Zo stimuleert het wijkopbouwwerk bijvoorbeeld een burenbetocht bij andere culturen. Ik geloof eigenlijk niet in de pedagogische kant van een dergelijk project, maar het feit dat het om een locatieproject gaat, biedt in elk geval een aanleiding tot een wandeling in deze wijk. En ik moet zeggen, de eerste keer dat ik een fietstocht maakte door de Bijlmer was dat een heel indringende ervaring.'

'De Bijlmer is de enige buitenwijk die echt niet saai is. Maar uit onderzoek naar de woon-

wensen blijkt dat wonen op de eerste plaats geassocieerd wordt met veiligheid en rust, vooral beargumenteerd in functie van de kinderen. Eentonigheid neemt men er graag bij. De films *Flodder 1*, *Flodder 2*, *Flodder in Amerika* verzamelen alles in zich wat men niet in de buitenwijken wil zien: handelaren in tweedehandsauto's, halve hoertjes, dikke vrouwen in wapperende jurken die sigaren roken. En dan de welzijnswerkers die er machteloos omheen cirkelen en die de a-socialiteit proberen te bestrijden. Meer dan vijftig procent van de Nederlanders wil in suburbia wonen. Slechts bij drie à vijf procent van de ondervraagden stelt men een omgekeerde beweging vast. Die willen terug naar de stad, in de iets "gevaarlijker" gebieden wonen.'

### Blinde vlek

Dat ook suburbia zeker niet gewelddoos is, is het uitgangspunt van de nieuwe roman van Saskia Van Rijnsouw. *Snoer* speelt zich af in Heerhugowaard, een enorm uitgestrekt suburbiegebied in Noord-Holland. René Boomkens: 'Het is er echt wel de hel. Incest, verkrachtingen, dieren mishandeling, enzovoort. Maar het grote verschil met het Amerikaanse stadsgeweld is dat het zich allemaal onderhuids afspeelt.'

Dat sluit aan bij wat Boomkens in *De angstmachine* schrijft over geweld als liberaal taboe. In het liberale denken worden de alledaagsheid en de normaliteit van geweld miskend. Er is een blinde vlek met betrekking tot verschillen. In de openbare sfeer moet gelijkheid heersen; verschillen worden teruggedrongen tot de privé-sfeer. Het bestaan van geweld wordt wel erkend in de liberale samenlevingen, maar die erkenning gaat hand in hand met een drievoudige 'neutralisering' van dat geweld: monopolisering van geweld door de overheid (alleen de overheid heeft het recht om 'namens allen' in uitzonderingssituaties geweld te gebruiken), naturalisering van economisch geweld (de ongelijkheid als gevolg van de vrije markt wordt buiten de orde van het menselijk ingrijpen geplaatst) en privatisering of criminalisering van geweld onder burgers.

In *De angstmachine* beschrijft Boomkens hoe de 'planologische machinerie', waarin suburbia en de hang naar veiligheid een prominente rol spelen, hand in hand gaat met een 'compensatiemachinerie' die zich op het niveau van de verbeelding situeert.

Villawijken in suburbane gebieden, *mega-stores*, pretparken en bedrijvenparken zijn monofunctionele ruimtes. Ze hebben met elkaar gemeen dat ze voor een belangrijk deel van de tijd dode ruimtes zijn. Dat scheidt een probleem van veiligheid. Uit een 'ecologie van

de angst' ontstaat de behoefte aan wat Boomkens de 'geborgenheidsmachine' noemt: een geheel van praktijken dat bij ontstentenis van een levend openbaar domein en ter compensatie van de teloorgang van traditionele sociale en culturele verbanden, zorg draagt voor de beveiliging en bewaking van ons alledaagse bestaan. De geborgenheidsmachine omvat vormen van ruimtelijke ordening en stedenbouw, praktijken van ordediensten en bewakingsbedrijven, van politie en justitie, maar evenzeer de werkzaamheid van sociaal-pedagogische instellingen, die rondom het kerngezin gegroepeerd zijn. Er is een diep verlangen naar een veilig omhulsel, men heeft een hekel aan de 'riskante' grootstedelijke publieke ruimte.

De televisie vormt een eenheid met het suburbane leven: 'Televisie biedt een venster op de wereld buiten het cocon. Dankzij spelletjes en *reality television* is er zelfs de suggestie van deelname aan die echte wereld, en dat in toenemende mate. Televisie haalt de wereld binnen, maar ontdaan van haar concrete zintuiglijkheid. Tijdens ons gesprek vergelijkt Boomkens plattelandscultuur met stadscultuur en televisiecultuur. Plattelandscultuur is zonder veel omhaal: men gaat zeer direct met elkaar om. Stedelijke cultuur is secundair; vanuit een zekere afstandelijkheid bouwt men vertrouwde op. Televisiecultuur gaat nog een stap verder: er is alleen de suggestie van vertrouwde. Er is de simulatie van stedelijke ervaring, avontuur en natuur. 'Tien procent van het aanbod op de Nederlandse televisie bestaat uit natuurfilms. Misschien is dat wel typisch Nederlands – "Gods schepping" – maar toch.' De grote betekenis van de televisie ligt erin dat het het enige medium is dat samenvalt met de huiskamer en dus met een soort intieme sfeer. Samen met suburbia suggereert televisie ons dat we immuun zijn tegen geweld. Honderd procent geborgenheid: griezelen voor de knetterende open haard.

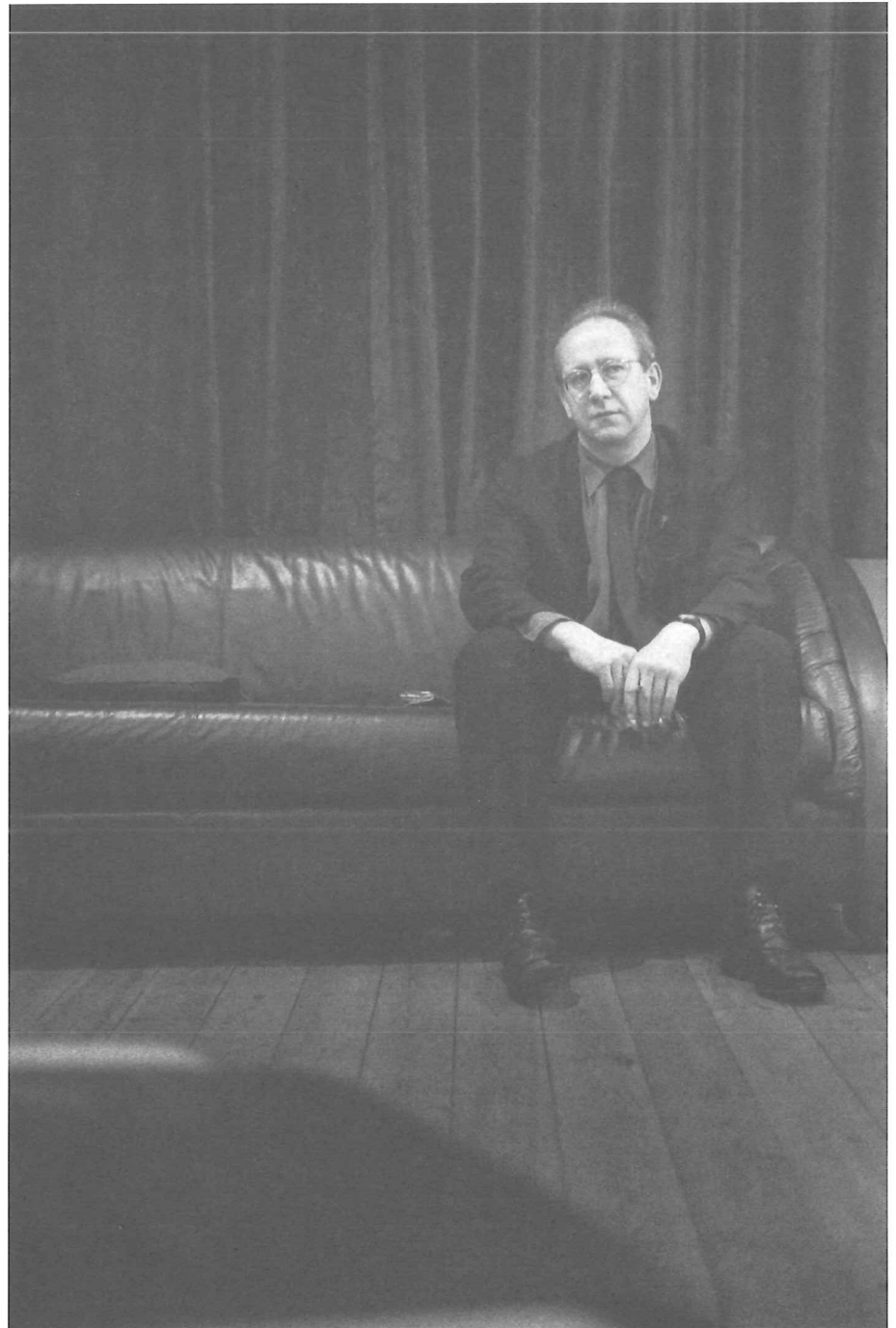
Boomkens in *De angstmachine*: 'Als tenslotte is de geborgenheidsmachine wel degelijk uiterst gevaarlijk. Zij is de gematerialiseerde, verruimtelijke vorm van ons (liberale) onvermogen om te gaan met de gevaarlijke en soms gewelddadige kanten van onze alledaagse realiteit. Dat onvermogen wordt des te zichtbaarder wanneer we onze aandacht richten op de keerzijde van de geborgenheidsmachine: op de angstmachine van onze collectieve verbeelding. De angstmachine ontstaat in de diverse media en kunstvormen waarin wij onze verhouding verbeelden en reflecteren ten opzichte van al wat bijdraagt of juist afdoet aan onze eigen persoonlijke en collectieve identiteit.' In hedendaagse massacultuur, denken we maar aan sommige popmuziek, haalt geweld

de boventoon: het flirten van de gangstarappers bijvoorbeeld met moord, verkrachting, wapens, drugs, diefstal en seks toont dat we de zogenaamde veiligheid van suburbia niet echt vinden. Pop reveleert het werkzaam zijn van de angstmachine.

### Suspens

In *De angstmachine* neemt Boomkens aan de hand van enkele voorbeelden de verbeelding van geweld in film, literatuur en popmuziek onder de loep. En hoe kijkt hij aan tegen de verbeelding van geweld in theater? Vooral wat het element 'suspens' betreft ziet hij een groot verschil tussen literatuur enerzijds en film en theater anderzijds. 'Omwille van zijn "afwezigheid" roept een boek de lezer op tot grotere activiteit dan film en theater, waarin veel meer opgevuld wordt. In *American Psycho* (Brett Easton Ellis) bijvoorbeeld is er maar één woordvoerder, de ik-figuur, die driehonderd bladzijden lang een verhaal vertelt. De grens tussen de fantasie en de realiteit van het personage zijn allesbehalve duidelijk. Wie het boek leest, voelt zich betrap: heb ik het hoofdpersonage al deze wreedheden laten begaan of knoop ik alleen maar de gegevens uit het boek aan mekaar? De suspens zit in de angst, in de eigen verbeelding: zijn alle gruwelijkheden verzonnen of niet? En wie heeft ze verzonnen: de auteur of de lezer? Deze suspens is moeilijker te realiseren in een visueel medium. Wanneer je ook nog de dromen en fantasieën gaat spelen wordt het al gauw een platte bedoening. Maar in de monoloog heeft het theater een stapje voor op de film. De monoloog is één en al suggestie. Dat was de kracht van een voorstelling als *Wittgenstein incorporated*.

Toch zijn begrippen als 'aanwezigheid', 'directheid' en 'authenticiteit' lange tijd de grote inzet geweest van het theater. Wanneer we hem om een verklaring vragen, verwijst Boomkens naar *The Fall of Public Man*, de omvangrijke studie van Richard Sennett over de geschiedenis van het moderne publieke domein in de grote steden, waarin hij ook ingaat op de relatie tussen stedelijke openbaarheid en theater. 'In de achttiende eeuw is de stedelijke openbaarheid theater, een podium waarop mensen in rollen met elkaar omgaan. In de negentiende eeuw trekken de mensen zich meer en meer terug in de intieme sfeer, waardoor de stad stilvalt. Er bestaat geen principieel verschil meer tussen privé en openbaar: het publieke gedrag is nog slechts de meest aan de oppervlakte liggende laag van het complete handelen van een individu. Er is slechts een gradueel verschil tussen intiem gedrag en publiek handelen. Dat impliceert dat het openbare leven veel van zijn theatrale aspecten ver-



René Boomkens / Rob Stevens

liest en verwordt tot het terrein waarop alleen de minst schokkende, minst onthullende en meest gangbare dimensies van iemands persoonlijkheid worden prijsgegeven. Het publieke leven komt zo in het teken van de angst te staan: angst voor ontmaskering, angst voor een te veel tonen en afstaan van het eigen innerlijk leven. Sennett poneert de hypothese dat het theater de rol overneemt van het openbare stadsleven. Hij staft dat met de rol van de virtuoos. Die is een soort volksheld à la Lamartine. Wij, de burgers, kunnen niet meer in rollen met elkaar omgaan, durven onze extreme kanten niet meer tonen, maar de vir-

tuoos kan het nog wel. De theatraliteit in het theater neemt toe terwijl ze uit de stad verdwijnt. Als Sennetts hypothese klopt, dan hebben we in elk geval wat een bepaalde historische periode betreft een verklaring voor de connotatie tussen theater en echtheid.'

### Guy next door

Boomkens: 'Ik vind deze sociologische invalshoek heel interessant, maar hij staat los van de discussies over echtheid van het theater als gevolg van zijn directe confrontatie met het publiek. Die hangen dan weer samen met de vraagstelling met betrekking tot technische

kunstmedia als film en video. Een technisch gegeven als ‘afstand tussen zender en ontvanger’ verklaart waarom van theateracteurs andere dingen gevraagd worden dan van filmacteurs. De filmacteur moet alleen maar zichzelf spelen; de theateracteur moet een rol neerzetten. Als je de eerste films ziet, dan zie je nog resten theater: erg ‘overdreven’, erg ‘onecht’. Zeker vanaf het ogenblik dat filmregisseurs als Eisenstein met close-ups begonnen te werken, leverde dat met theateracteurs aapachtige vertoningen op. Het spel van een filmacteur is gebaseerd op het naturel. De toneelspeler moet echt zijn maar kan dat alleen door onecht te zijn. Hij moet versterken, verheiligen, distilleren. Misschien kun je jezelf wel spelen, maar dat kun je niet door naturel te zijn. Walter Benjamin verklaart de sterrencultus van Hollywood uit het feit dat filmspelers niets deden en lekker zichzelf waren. Om zich dan toch een sterrencultus à la Lamartine of Liszt aan te meten, deden ze een aantal dingen die andere mensen niet deden: overspel plegen, steeds maar scheiden en dan weer trouwen,... Zo waren ze ster én acteur. Als acteur mochten ze niet schitteren, moesten ze zoveel mogelijk lijken op jou en mij.

Pas in de popcultuur is dit veranderd. Popsterren zijn geen filmsterren meer, ze fungeren volgens het *guy-next-door*-principe. Tevoren werden populaire liedjes vertolkt door leeftijdloze sterren, wier sociale afkomst in het midden bleef. In de rock-'n-roll deden leeftijd en sociale afkomst er juist wél toe. Niet voor niets werd Elvis Presley de popster – hij was jong, zelfbewust, openlijk sensueel en erotisch, maar een gewone jongen – en niet Carl Perkins, de grijzende cowboyachtige schrijver en eerste vertolker van *Blue Suede Shoes*, één van Presley's grootste hits. Madonna is een *material girl*, dat zingt ze, maar dat is ze ook echt. Het is een van de sterren waar de meeste *look-alike's* van zijn. Van meet af aan werden twaalfjarige meisjes massaal Madonna. Dat komt omdat Madonna zo ontzettend dat meisje was; ze wilden niet een soort heilige vrouw vereren. Het gaat niet altijd op, maar popsterren zijn geen filmsterren meer: ze hebben geen apart verhaal nodig waardoor ze in een soort hemelse, quasi bovennatuurlijke status terechtkomen. Hun sterrenstatus halen ze hoogstens uit hun succes.

### Beschavingsproces

Voor Boomkens is de opkomst van de rock-'n-roll een van de belangrijkste revoluties van deze eeuw geweest. In *Kritische massa* schrijft hij: ‘Het lijkt niet behoorlijk om een “louter cultureel” fenomeen een dergelijke omvattende betekenis toe te schrijven. Toch doe

ik dat: de revolutie van de rock-'n-roll was niet slechts een muzikale of artistieke revolutie, het was zelfs helemaal geen muzikale revolutie en in algemeen kunstzinnige termen was er slechts sprake van een zeer adequate vertaling van een bestaand idioom naar een nieuw publiek.’

Rock-'n-roll is een sociaal-culturele omwenteling. Deze muziekvorm ontwikkelt in korte tijd een dominant cultureel patroon, dat de teneur bepaalt voor de meest uiteenlopende domeinen in de cultuur. Dit gebeurt vooral omdat zij, wellicht voor het eerst in de geschiedenis, een beschavingsproces in gang zet dat niet van ‘hoog naar laag’ verloopt, maar grotendeels andersom. De belangrijkste beschavingstheorieën gaan uit van een distributiemodel, waarbij centrale waarden door elites verbreid worden over de overige bevolkingsgroepen, waarbij vaak rekening wordt gehouden met enige ‘terugwerking’ van onder.

‘Geen enkele beschavingstheorie lijkt de mogelijkheid van een autonoom initiatief ‘van onderaf’ te erkennen. Rock-'n-roll was zo'n initiatief – geheel onbedoeld en ongepland. Het gebeurde, en allengs werd het onderworpen aan uiteenlopende sturingsprocessen, ging het zichzelf meer sturen, maar bleef het de doorbraak die het vanaf de aanvang was: een beschavingsproces dat zich onttrok aan de heersende kaders van de bestaande cultuur, dat verwarring en ongelooft zaaide en ten langen leste werd aanvaard als nieuwe code. Inmiddels zijn we allen ‘pop’ geworden, tot op grote hoogte. Dat wil zeggen: anders dan voorheen verzetten we ons niet langer principieel tegen de idee deel uit te maken van een cultuur, die gemaakt wordt voor en door ‘massa’. Afgezien van de Steiners onder ons. Wat overigens niet wil zeggen dat de massa voor de meesten nu een veilig en vanzelfsprekend ‘thuis’ is geworden. Verzet en kritiek vindt sinds de rock-'n-roll plaats *binnen* de grenzen, de veilige en soms ook beklemmende grenzen van de massacultuur. In die zin heeft ‘trash’ gewonnen.’ Toch heeft pop ook nu nog een kritische betekenis. Op het ogenblik dat zij geldende culturele afspraken op het spel zet, ofwel door ze via de roes te overschrijden ofwel door ze in een zelfbewust spel met bestaande identiteiten af te wijzen. Het kritische potentieel, bijvoorbeeld het te berde brengen van onrust over de zogenaamde veiligheid in suburbia, sluimert doorheen hedendaagse pop.

### Verstrooiing

De popcultuur is gestoeld op twee principes die bij uitstek de steen des aanstoots vormen voor de verdedigers van de traditionele burgerlijke cultuur: het *guy-next-door*-principe en het principe van roes en verstrooiing. In

de roes verlies je je in een andere realiteit dan de dagelijks geldende; je overschrijdt de grenzen van het regulerende bewustzijn. Extreme roeservaringen vormen echter slechts de grensgevallen van het meer algemene principe van de verstrooiing, waarop productie en consumptie van popmuziek gebaseerd zijn. In de lijn van Benjamin hanteert Boomkens de notie ‘verstrooiing’ om de kwalitatieve omslag tussen traditionele en moderne kunstervaring te verduidelijken. ‘Verstrooiing dient hier heel precies te worden genomen: in plaats van de op één punt gerichte aandacht (concentratie) treedt er een in diverse richtingen tegelijkertijd verspreide aandacht (verstrooiing), die een kennisname impliceert, die gebaseerd is op gewinning en gewoonte.’

Boomkens: ‘In die zin heeft *Bernadette* veel met pop van doen. De nadruk op het niet-woordelijke is tekenend. De voorstelling staat voor verstrooiing van aandacht. Als toeschouwer zie je flarden van het geheel. De minuscule verhaallijntjes worden niet tot het einde toe uitgewerkt; je moet er zelf je verhaal bij maken. Of je kan het mooi vinden zonder dat je precies weet waarover het gaat. In die zin is het kijken naar deze theatervoorstelling vergelijkbaar met de wijze waarop we met popliedjes omgaan.’

---

#### Literaturopgave

- René Boomkens, *Kritische massa*. Over massa, moderne ervaring en popcultuur, Van Gennep, Amsterdam, 1994
- René Boomkens, *De Angstmachine*. Over geweld in films, literatuur en popmuziek, De Balie, Amsterdam, 1996
- René Boomkens (red.), *Ontwerpen voor de onmogelijke stad*, De Balie, Amsterdam, 1993
- René Boomkens en René Gabriëls (red.), *Een alledaagse passie*. Twintig essays over popmuziek, De Balie, Amsterdam, 1996
- René Boomkens bereidt een doctoraatsverhandeling voor die handelt over steden: het Parijs van Hausmann, het modernistische Amsterdam begin deze eeuw, New York en suburbia in de jaren zestig en de niet-stad Los Angeles.