

Zou het kunnen dat al de toestellen die we hebben, onze smart phones, laptops, ... magische dingen zijn?

Een gesprek met Kris Verdonck en een epiloog door Kristof van Baarle

In 2006 creëerde de Belgische beeldend kunstenaar en theatermaker Kris Verdonck de installatie *STILLS (I-II)*. Gigantische naakten werden geprojecteerd op de façades van de fascistische architectuur van de EUR-wijk in het zuiden van Rome. *EUR* – een afkorting voor *Esposizione Universale di Roma* – is de naam van de wijk die in de periode 1937-1941 onder aansturen van dictator Mussolini en architecturale leiding van Marcello Piacentini, in het Zuiden van Rome gebouwd werd naar aanleiding van de (afgelaste) wereldtentoonstelling in 1942. Piacentini's vereenvoudigde neoclassicistische stijl die kenmerkend is voor fascistische regimes, bijvoorbeeld ook voor de ontwerpen van Albert Speer, bevat vormen die terugverwijzen naar de Antieke architecturen, maar dan in een meer 'egale' en uitgepuurde variant. De representatieve architectuur, die de macht en oorsprong van het 'imperium' moest uitstralen, is het meest herkenbaar in het *Palazzo delle civiltà Italiana* ook wel het *Palazzo Geometrico* genoemd (fig. 1). De megalomane omvang, grote witte vlakken en geometrische structuren vormen de achtergrond voor Verdoncks eerste *STILLS*. De grootte van de projecties komt overeen met de afmetingen van een vlak element van de architectuur (fig. 2). *STILLS* is een misleidende titel en speelt in de ambiguïteit tussen stilstand en beweging. Deze naakten, gepositioneerd en zich bewegend alsof ze zich in een onbepaalde, beperkende ruimte bevinden, die dan wel overeenkomt met de architecturale oppervlakte waarop ze geprojecteerd zijn, maar waarvan de figuren zich niet bewust lijken te zijn.¹ Het onbestemde komt voort uit de confrontatie van een tweedimensionale architecturaal vlak met een driedimensionale ruimte waarin de figuren zich (althans tijdens de opnames) bevinden. De *STILLS* zijn een hedendaags antwoord op de antieke Griekse kariatiden, de antropomorfe steunpilaren van architecturale constructies die een religieuze of politieke macht representeerden.

¹ Technisch gezien wordt dit 'effect' veroorzaakt door de manier waarop de opnames gebeuren. In een zwarte doos, waarvan één wand opengelaten is, bewegen de performers zich langzaam. De beperkte ruimte creëert een verkrampde en geconcentreerde manier van bewegen. De beelden worden vervolgens een kwartslag gedraaid, waardoor de onderwand van tijdens de opnames, in de projectie de zijwand wordt, waardoor de sensatie van ingesloten te zitten, versterkt wordt.

Het fascisme uit de twintigste eeuw is niet het enige systeem dat mensen in een verkrampde situatie bracht. Met de *STILLS* doet Verdonck nadenken over welke regimes vandaag een vergelijkbare impact hebben. De meest recente versies van de *STILLS* verwijzen door hun locatie en timing naar zulk een regime: het kapitalisme in relatie tot politieke structuren zoals de EU, de ECB en het IMF. Verdonck maakte immers nieuwe versies van *STILLS* (IV-VII) voor het Fast Forward Festival in Athene in mei 2015, in volle austeriteitscrisis en net na het fnuiken van de poging van Syriza om de besparingen opgelegd door de ‘troika’ (EU, IMF en ECB) tegen te gaan. Twee van deze *STILLS* (IV en V) bevatten een variatie op de naakte lichamen uit de eerdere versies. Twee rijkelijk getatoeëerde lichamen werden geprojecteerd op de muur van een gebouw aan de Klafthmonos Square in een arme wijk van Athene (fig. 3). Het fascisme, of beter totalitarisme, zat bij deze *STILLS* niet langer in de architectuur zelf, maar in het systeem dat de stad bestuurt, namelijk het besparingsbeleid dat rechtstreeks verantwoordelijk is voor de armoede in Athene (en Griekenland). De vorm, esthetiek en omvang van de initiële *STILLS* blijft dus behouden, maar de locatie is hier veel meer symbolisch geladen. Na een aantal dagen werd deze installatie stilgelegd ten gevolge van een klacht van een orthodoxe priester, wegens het tonen van genitaliën in de publieke ruimte. Het Athene van vandaag lijkt zo een stuk minder open te staan voor naaktheid dan tijdens haar gouden eeuw tweeduizendvijfhonderd jaar geleden. De censuur van *STILLS* (IV-V) leidde in de Griekse media tot een discussie over de invloed van de orthodoxe kerk op de Griekse politieke beslissingen en, in het verlengde daarvan, over de impact van de politiek op het verwijderen en vernielen van kunst. De impact van de Griekse politiek op de kunst en het verwijderen van het beeld in de publieke ruimte resoneert op een wrange manier met Elias Canetti’s stelling in *Masse und Macht* dat “Die Zerstörung von Bildwerken, die etwas vorstellen, ist die Zerstörung der Hierarchie, die man nicht mehr anerkennt.” (Canetti 14) Omdat de *STILLS* in Athene virtuele beelden zijn, betrof dit een bijzondere manier van ‘vernielen’. De beelden op zich werden niet vernield, de projectie werd (legaal) verhinderd. Wet, politiek, macht en representatie vormen een hechtere en tegelijkertijd complexere verknoping wanneer het gaat over digitale, nieuwe media, zo lijkt het wel.

Deze reflectie vormt de achtergrond voor een gesprek met Kris Verdonck over de relatie tussen politiek en media in de publieke ruimte. Je zou vermoeden dat er eigenlijk een andere politiek achter de *STILLS* schuilt, dan diegene die aan de oppervlakte kwam in Athene.

Kris Verdonck: Ik beschouw de publieke ruimte als de intieme ruimte van de inwoners van een stad. In deze zin vallen 'binnen' en 'buiten' enigszins samen in een urbane omgeving. Het enige verschil met je woonkamer is dat je de intieme ruimte van de stad moet delen met de andere inwoners. Het gevoel van te *leven* in je stad en het belang van de locatie waar je woont en leeft, zijn ongelooflijk belangrijk. Je ziet dat ook in de vastgoedmarkt: die werkt zeer gesitueerd en locatie-gericht. Sommige wijken zijn erg duur, maar de huizen tweehonderd meter verderop kunnen veel plots veel goedkoper zijn. Dit belang en de prijs van een locatie zorgen ook voor de grote winsten die steden maken op het verkopen van publieke ruimte aan reclamefirma's. Steden kunnen hun publieke ruimte commercialiseren op zo een lucratieve manier precies omwille van de intimiteit van die ruimte. Het is alsof je bij iemand op schoot zou zitten en je reclame zou maken voor Coca Cola. Bedrijven zoals JCDecaux en Clear Channel weten dit heel goed en verdienen miljoenen dankzij de commodificatie van deze intieme, publieke ruimte, en dit terwijl die publieke intimiteit een heel kwetsbaar gegeven is.

Met de *STILLS* in Athene wilde ik een cadeau aan de stad geven, zonder enige intentie om een confrontatie te zoeken met de inwoners; de mensen in Athene bevinden zich immers al in een erg precare situatie. De basis van kunst is evenwel een bepaald conflict, een frictie. Ik heb geprobeerd deze frictie zo subtiel mogelijk te maken. Ze bevindt zich niet tussen het werk en zijn toeschouwers, maar tussen de geprojecteerde lichamen en de omgeving waar ze getoond worden. Oorspronkelijk werden de *STILLS* geprojecteerd op de muren van een nationaalsocialistische architectuur. Misschien is de projectie van naakte, fragiele lichamen wel het tegengif voor het geweld van die architectuur. De fragiliteit en schoonheid van deze lichamen tegenover de ruwe omgeving, daar ligt de confrontatie.

De *STILLS* zijn gigantische naakten waarvan ik zoveel mogelijk heb vermeden om de genitaliën te tonen tijdens de opnames, wat niet helemaal gelukt was, vandaar de censuur in Athene. Je zou ook kunnen denken dat de priester die het werk zag en

heeft laten verbieden de inhoud ervan net heel goed begrepen had. Het refereert aan de onderdrukking van een volk dat een systeem moet blijven dragen terwijl het tegelijkertijd verpletterd wordt. De geprojecteerde naakten zijn de slachtoffers van zulk een systeem. Het zijn heel normale individuen, geen specifieke minderheden. De Griekse kerk, met haar politieke macht, heeft een grote verantwoordelijkheid voor dit systeem en de gevolgen ervan voor het Griekse volk. Je kan je dus ook inbeelden waarom een priester deze projecties zou willen verbieden op basis van de inhoud, maar ik denk niet dat is wat er gebeurd is.

(auteur): Ik zou graag verder gaan op jouw beeld van de stad als een gedeelde intieme ruimte. Is er in *STILLS* een verband tussen het feit dat het gaat over ‘een volk’ en de representatie ervan in de publieke ruimte? En is er daarbij aansluitend in jouw werk een reden waarom iets in de publieke ruimte of in een theater of museum getoond wordt?

Dit onderscheid is er niet echt. De installatie *GOSSIP* (2010)² werd bijvoorbeeld zowel binnen als buiten getoond. Meestal werk ik niet in de publieke ruimte omdat dit technisch te ingewikkeld is. Ik heb echter wel ervaring met werken voor de publieke ruimte dankzij mijn vroegere ervaringen bij City Mine(d), een initiatief dat interventies in de publieke ruimte realiseert, zoals doorheen de stad gaan met een grote opblaasbare bal, etc. Tijdens dergelijke interventies merkte ik vooral de impact van het kunstwerk op in arme buurten, zoals die waar de *STILLS* in Athene getoond werden, louter op basis van de kwaliteit van een kunstwerk. De mensen die in zulke buurten leven worden doorgaans als tweederangsburgers behandeld, zonder toegang tot kwalitatieve huizen, scholen en openbare voorzieningen. Het cadeau van *STILLS* bestond voor mij uit de poging om hetzelfde niveau van kwaliteit – van de projecties, de technologie, de inhoud – te bereiken, die men ook zou verwachten in het museum of het theater.

Wat me bij deze *STILLS* in Athene verraste, was de impact van de tattoos. Ze zorgden ervoor dat deze lichamen compleet opgingen in de met graffiti gevulde muren. Het zijn werkelijk urbane figuren die je niet zou vinden in rurale regio's of in

² In *GOSSIP* zien we een lang scherm met daarop een videoprojectie van mensen die schouder tegen schouder staan, netjes gekleed, terwijl ze roddelen met hun burens. Het lijkt over ons, de toeschouwers te gaan, zeker wanneer ze even ophouden met praten, hun gezichten naar 'ons' keren en liefelijk grijnzen. *GOSSIP* maakt ook deel uit van het installatieparcours van Verdonck, gebaseerd op het werk van Franz Kafka, *K, a society*.

het museum. Deze lichamen zijn naar mening te authentiek om geneutraliseerd te worden door de *white cube* van het museum. Anders dan in de eerdere *STILLS*, waarin meer geciviliseerde lichamen van dansers en oudere mensen getoond werden, werden deze getatoeëerden ook deel van de graffiti op de architectuur van de stad. Ik geloof dat het Lou Reed was die zei dat je de staat van een stad kan aflezen aan haar graffiti. Dat is waarschijnlijk waarom het zo sterk voelt alsof deze getatoeëerde lichamen thuishoren in de socio-politieke realiteit van Athene; het zijn werkelijk contemporaine urbane inwoners. Je kon deze twee reuzen bijna zien vechten tegen de impact van de architectuur, een intiem gevecht in een publieke omgeving. *STILLS* toont deze publieke intimiteit of de intimiteit van het publieke. Misschien is de poging om iets zachts te plaatsen in zo een ruimte al een politieke geste, net omdat het in de publieke ruimte is.

Als je streeft naar dezelfde kwaliteit in het theater, het museum en de publieke ruimte, en als de intimiteit van deze publieke ruimtes het verschil tussen binnen en buiten opheft, hoe zou je het verschil tussen de ruimte van het theater en die van de stad dan definiëren? Hoe verschilt het tonen van werk in de publieke ruimte van het presenteren van werk in het theater of museum?

Het zijn twee verschillende ruimtes in die zin dat de publieke ruimte werkelijk publiek is: iedereen kan het werk tegenkomen. Meestal is die ontmoeting geen expliciete keuze van de 'toeschouwer', het gebeurt eerder accidenteel. Je kunt het vergelijken met iets tonen op televisie – denk aan Heiner Müllers uitspraak over hoe het geweld de huiskamer binnenstroomt doorheen de televisie in *Hamletmachine* – omdat je als kunstenaar in de intieme ruimte van mensen komt. Op televisie is er dan ook nog de mogelijkheid om van zender te veranderen... Het is zoals reclame tijdens een televisieprogramma, je koos er niet voor om het te zien, maar het is er toch. Zo gaat het ook bij *STILLS*: plots is het daar, en als voorbijganger word je ermee geconfronteerd. In het theater is deze 'confrontatie' meer een keuze. Het publiek deed de moeite om een ticket te kopen en naar het theater te komen.

De onvermijdelijkheid van een compleet gecommuniceerde publieke ruimte en het geweld dat daarmee gepaard gaat, is een onderwerp dat ook terugkeert in het oeuvre van J.G. Ballard, die vaak schreef over de commercialisering van de publieke ruimte door reclame, media en spektakel. Het bankroet van het

externe landschap deed hem kijken naar 'mindscapes', naar de manieren waarop de psyche gemanipuleerd, geblokkeerd en veranderd wordt (Baker 16). In de installatie *ISOS* (2015), die gebaseerd is op het oeuvre van J.G. Ballard, worden er negen diorama's getoond waarin zich korte scènes afspelen. Wanneer je aan de bovenkant in de dozen kijkt, zie je 3D figuren met een *unheimliche* aanwezigheid. Deze virtuele 3D-figuren (Verdonck werkt me 3D-televisieschermen) bevinden zich in een abstracte omgeving, een zwart-wit grit, dat zijn oorsprong heeft in de achtergrond die Edward Muybridge gebruikte voor zijn *Human figures in motion*. Zie je een verband tussen *STILLS* en *ISOS* in de manier waarop beide met nieuwe media werken en jouw visie op ruimte?

Zowel *ISOS* als *STILLS* zijn inderdaad projecties of 3D, maar eigenlijk weten we niet zo goed wat 3D werkelijk is en we weten dat eigenlijk ook niet over projecties. We denken dat we het weten, maar eigenlijk weten we het niet. Het moment waarop je deze technieken erg ver doorduwt, blijken ze iets helemaal anders te zijn, wat we er voorheen niet in gezien hadden. De projecties van de *STILLS* zijn meer dan twintig meter hoog en in een danig hoge kwaliteit – dit zijn we niet gewend. Ik denk dat de verwondering over technieken waarvan we dachten dat we ze begrepen, de twee werken al met elkaar verbindt. Daarnaast is er ook een interactie tussen ruimtes. Binnen en buiten, privé en publiek vloeien in elkaar over zoals in een Möbiusring. De grens tussen binnen en buiten is verdwenen. De rellen in Londen in 2011, die de achtergrond vormen voor één van de diorama's in *ISOS*, compliceerden ook de relatie tussen binnen en buiten. Mensen zoals u en ik waren in onze steden rel aan het schoppen en aan het plunderen: een nogal ongezien fenomeen. Het geweld penetreerde onze intieme levenssfeer. Dit spel met intimiteit in verhouding tot de agressie van buitenaf, het kijken naar enorme uitvergrotingen van kleine, intieme bewegingen in *STILLS*, vertaalt zich in *ISOS* ook naar het neerwaartse gluren in de diorama's van *ISOS*. Een belangrijk verschil is wel dat in *ISOS* de figuurtjes waarop neergekeken wordt, "weten" dat ze bekeken worden, zonder de bron van de blik te kunnen zien. Zoals bij de blik van een camera of God. De personages in *ISOS* zijn gevangen in de dozen waarin ze gepresenteerd worden. De buitenwereld komt in hun omgeving binnen doorheen de televisie aan de ene kant, en doorheen de kijkgaten waardoor de toeschouwer binnengluurt. Enerzijds is op TV de revolutie gaande en anderzijds zitten de figuren vast in de doos waarin ze tentoongesteld en

bekeken worden. Dit creëert een grote druk van buitenaf op wat binnenin de dozen gebeurt. Er is een perverse verhouding tussen de toeschouwer-voyeur en de performer – ook al is deze laatste niet live aanwezig, maar door middel van een 3D-opname aanwezig gesteld. De confrontatie doet zich voor op het moment waarop de personages recht naar boven kijken, in de ogen van de toeschouwer. Daar zit een conflict dat de grens tussen binnen en buiten vanuit de andere richting doet vervagen (fig. 4). Ook hartslagen, ademhaling en kleine bewegingen en geluiden worden versterkt in verschillende diorama's van *ISOS* waardoor er van binnen naar buiten wordt getreden.

In de soundscape kan je ook de druk in deze kijkdozen voelen doorheen de bassen en zoemgeluiden die weerklinken. De geluidsbron, de luidsprekers, bevinden zich in de dozen, zodat het geluid letterlijk uit de dozen komt in een gedempte vorm. De spanning lijkt dus van twee kanten te komen, van binnen én van buiten en wordt versterkt door de aanwezigheid van de ene ruimte in de andere.

Het doet me denken aan *Erasurehead* van David Lynch, waarin het verschil tussen externe en interne geluiden niet langer bestaat en de fabrieksgeluiden in de publieke ruimte weerklinken. Dit is een soort agressie die bij Ballard en in *ISOS* ook aanwezig is.³

Wanneer we kijken naar *ISOS* en het gebruik van nieuwe media in deze installatie, zie je dan een verband tussen de politieke inhoud van het werk – namelijk het geweld van de mediatie en de suburbane levensstijl – en de technologie die aangewend wordt?

³ In *Erasurehead* worden geluiden uit de huiselijke sfeer, de werksfeer, het zichtbare en het onzichtbare verwerkt tot een soundscape die desoriënteert en grenzen doet vervagen. Het gevolg is een constante spanning en een agressieve ondertoon (voor een sterke analyse van dit procedé bij Lynch: Christophe De Boeck, 'Het oor van David Lynch', in: *De Witte Raaf*, nr. 101, 2003). In *ISOS* wordt een gelijkaardige strategie toegepast op kleine en grotere schaal. Op niveau van de kijkdozen komt het geluid van 'in' de dozen naar buiten, en specifiek in het geval van het diorama met het televisiescherm komt het geluid van 'buiten' naar binnen via dit toestel. Op een groter niveau kunnen we de gehele ruimte waarin *ISOS* staat beschouwen. De geluiden uit de verschillende dozen klinken door elkaar. Het geluid van vechtende, etende, ademende, pratende, lachende en bewegende mensen mengt zich met het wapperen van een plastic zakje, het knetteren van een vuurwerkstokje, een nieuwsreportage en een onderliggende drone-toon. Dit zet druk op deze ruimte die daarnaast ook een auditieve ruimte wordt waarin het fluisteren en schuifelen van de toeschouwer opgenomen wordt.

Ik weet niet genoeg over sociale media of de manier waarop die gebruikt worden in bijvoorbeeld de Arabische Lente om er werkelijk mee te werken vanuit dat expliciet politieke perspectief. Maar *ISOS* is wel absoluut een high-tech project. Technisch duwt de stereografie – filmen met 2K-camera's in meer dan Full High Definition – de oude 3D-technieken zo ver dat we letterlijk moesten wachten tot een bepaald nieuw type 3D televisietoestel op de markt kwam om *ISOS* te kunnen maken, terwijl we weten dat binnen de zes maanden deze toestellen alweer 'verouderd' zullen zijn. Technologieën zijn tegenwoordig zo snel verouderd dat ze bij wijze van spreken van zodra ze op de markt komen, al voorbijgestreefd zijn. Ik ben evenwel heel benieuwd naar hoe *ISOS* zal verouderen. Er is immers een relatie tussen Ballard en slechte of 'verouderde' science fiction en klungelige futuristische trucs, zoals in *Voyage dans la lune* van George Méliès of *Human Figures in Motion* van Edward Muybridge. Ik denk ook dat Ballard daardoor onder andere wees op onze huidige high-tech omgeving en op hoe onze science fiction dromen eigenlijk al bewaarheid geworden waren.⁴ We leven in de toekomst. Voor Ballard is die toekomst er wel één met high-tech burgeroorlogen en ruw geweld dat schuil gaat onder het gladde, strakke design van toestellen en steden.

***ISOS* lijkt die high-tech samen te brengen met een illusie – de 3D figuren in de diorama's lijken er te 'zijn'. Technologie en zinsbegoocheling gaan vaak hand in hand. Ballard schreef zo verschillende verhalen over de gevolgen van nieuwe technologieën, zoals subliminale boodschappen (*The subliminal man*), repressieve controle (*The Watch-Towers*) en psychopathologieën zoals hallucinaties en mentale inzinkingen (*Manhole 69, The atrocity exhibition*) die te verbinden zijn met een spectaculaire, alomtegenwoordig gemediatiseerde wereld. In het kortverhaal *The thousand dreams of Stellavista* wordt allusie gemaakt op technologieën die onze emoties opnemen. Het verhaal gaat over een huis gemaakt van zogenaamde 'bioplastics', waardoor de woning de**

⁴ In een interview met Lynn Barber uit 1970 vertelt Ballard dat *we're living in the year 1970, the science fiction is out there, one doesn't have to write it any more. One's living science fiction. All our lives are being invaded by science, technology and their applications* (Sellars and O' Hara 23). De technologische toestellen in de verhalen van Ballard zijn minder 'clean' dan hoe ze meestal in futuristische visies voorgesteld worden. Hij was sterk beïnvloed door surrealistische schilders en dit zet zich door in zijn gehele oeuvre waarin vrouwen vaak een bijzondere uitstraling en ongenaakbaarheid hebben en technologieën surreële vormen en doelen krijgen. Vaak werken toestellen niet meer, zijn ze verstrengeld met natuurlijke, organische fenomenen of wordt er vanuit de toekomst met nostalgie terug gekeken naar de gevorderde technologieën uit ruimtevaart, kernenergie en computers.

emoties van zijn bewoners absorbeert en zich eraan aanpast. Wanneer een jong koppel intrekt in een huis waar eerder een psychisch gestoorde vrouw woonde, keert het huis zich tegen hen. Ballard wijst in dit verhaal onder andere de onverwachte gevolgen van uitvindingen die we in alle optimisme ontwikkelden.

Zou het kunnen dat al de toestellen die we hebben, onze smart phones, laptops, ... eigenlijk magische dingen zijn? Het is werkelijk ongeloofelijk wat die toestellen allemaal kunnen op het vlak van communicatie, coördinatie, registratie en dergelijke meer. Als je ze tot het uiterste duwt worden ze echt 'high-tech' en dan ontdek je het potentieel van deze apparaten. In die zin zijn ze wel degelijk 'magisch'. We dragen ze bij ons in onze broekzak, zonder ze te kennen. We weten evenmin hoeveel deze machines 'liegen' tegen ons, daar hebben we geen idee of controle over.

Hoe zou je dit politiek kunnen lezen in bijvoorbeeld *ISOS*? Bij Ballard wordt technologie vaak gekoppeld aan macht en toezicht. Zit de politiek van zo een werk dan meer in de inhoud dan in de technologische vorm?

Jarenlang heb ik de reputatie gehad van absoluut a-politiek werk, het is enkel recentelijk dat er een politieke lezing gemaakt wordt van mijn werk, hoewel er voor mij geen verschuiving heeft plaats gevonden. Dezelfde ideeën zitten bijvoorbeeld achter één van mijn eerste werken uit 2003, *IN (waarbij een performer in een met water gevulde, rechtopstaande tentoonstellingskast geplaatst wordt, terwijl de hartslag en ademhaling versterkt worden, kvb)*. *IN* en *ISOS* kunnen naast elkaar geplaatst worden; er is in beide werken een gelijkaardige druk op een personage in een technologische omgeving (fig. 5). Het is dezelfde high-tech sensatie die als repressief apparaat op een levend (of bij *ISOS*: virtueel) lichaam druk uitoefent.

Om het verder over die politieke interpretatie te hebben, is het interessant om te zien hoe dat bij de Russische schrijver Daniel Charms (1905-1942) ging. Hij werd (onder andere) in 1941 gearresteerd wegens subversief gedrag tijdens het Stalinistische regime en stierf vervolgens van de honger in de goelag in 1942. Op de laatste foto die van hem genomen werd, net voor zijn dood in deze verschrikkelijke omstandigheden, toonde hij het wit van zijn ogen: is dit een politieke geste of niet? Charms zelf bleef benadrukken dat zijn werk niet politiek was en toch organiseerde

hij een performance avond met als titel Drie Linkse Uren. Ik ben ervan overtuigd dat politiek niet zijn voornaamste drijfveer was en voor mij is het ook zo.

Charms is een interessante figuur, omdat ondanks zijn zelfverklaarde a-politieke houding hij vaak erg politiek geïnterpreteerd wordt en werd, zeker tijdens het Stalinistische regime.

Het regime heeft hem nooit iets ten laste kunnen leggen. Hoewel, je kan natuurlijk wel stellen dat het extreme anarchisme van Charms' stelling dat $1 + 1$ niet 2 was, absoluut niet in het systeem paste, tot op het punt dat het wel verwijderd moest worden. Momenteel werk ik aan een opera, *BOSCH BEACH* (première in de herfst van 2016) waarin we ons verhouden tot de huidige vluchtelingencrisis en de toeristen die geconfronteerd worden met aanspoelende vluchtelingen aan de grenzen van Europa. Voor mij is dit echter geen politieke performance, hoewel het letterlijk gaande is aan de kusten van Kos. Het gaat hier opnieuw om het micro-macro perspectief en het vervagen van grenzen tussen binnen en buiten, publiek en privé en de verwarrende gevolgen hiervan. Stel je voor dat je op vakantie bent aan een strand in het Zuiden van Europa terwijl vluchtelingen toekomen in deze ruimte van ontspanning en ontsnapping. Het is een klein verhaal over de balans tussen onze eigen levens en globale gebeurtenissen.

Dat is dan weer vergelijkbaar met het geweld dat via de televisie in onze leefruimte binnen komt.

Inderdaad. Plots zijn binnen en buiten niet meer van elkaar te onderscheiden. Vanuit dat perspectief is het ware probleem dat vele politici en burgers vandaag hebben niet dat er mensen sterven aan de poorten van Europa, maar dat ze door die poorten gaan en hier in onze steden zijn. Het is pas wanneer ze onze intieme stedelijke ruimte betreden dat we ze als 'ons' probleem beginnen te beschouwen. Zo lang het op televisie blijft, kan het ons niet echt iets schelen. In die zin is de uitspraak van Müller misschien zelfs verouderd. We zijn zo afgestompt en gewend geraakt aan geweld op televisie of online, dat we er niet langer diep door verstoord worden. De buitenwereld komt dichtbij ons, maar het appèl bereikt ons niet meer. In de omgekeerde richting zijn er ook vreemde fenomenen zoals Twitter of Facebook. Iemand kan tweeten dat hij op het toilet zit of zijn of haar meest intieme details delen op Facebook. Er ontstaat zo een grote grijze zone tussen privé en publiek, waardoor

er tal van conflicten ontstaan. *STILLS* en *ISOS* vertellen daar zeker iets over, maar of dat het werk ook politiek maakt, weet ik niet. De wereld is zodanig geglobaliseerd dat de scheiding tussen het kleine, het microniveau en het grote, het macroniveau, verloren gegaan is. De wereld is geen dorp, maar bij je thuis, op je laptop, in je bed. Het gebeurt tegenwoordig dat hackers mensen chanteren met het dreigement om foto's die van hen genomen zijn via de webcam, terwijl ze naar porno aan het kijken waren, online te verspreiden. Men heeft dus letterlijk toegang tot ons bed dankzij deze nieuwe media-apparaten. Intimiteit vanuit deze optiek, is compleet bankroet door deze apparaten.

Hartslagen, ademhaling en calorieën worden alle gemeten en geregistreerd door bijvoorbeeld smart watches. Dit zou kunnen leiden tot de situatie dat je verzekeringsmaatschappij weet dat je een onregelmatige hartslag hebt waardoor je polis duurder zou worden. Een intiem, persoonlijk probleem leidt zo tot wantrouwen vanwege je verzekeringsmaatschappij. Vervolgens kijken we dan naar onze smart watch en denken we 'hoe zouden ze dat toch weten?', terwijl we actief die gegevens verspreid hebben. Al deze toestellen hebben desastreuze gevolgen voor alles wat intiem is.

Deze erg *ballardiaanse* verbinding tussen binnen en buiten, intimiteit en publieke communicatie is met andere woorden sterk gelinkt aan bepaalde toestellen en software. Heb je deze toestellen dan ook nodig om er iets over te vertellen?

Dit doet mij denken aan de vraag of de Grieken alles al wisten en verteld hebben of niet. Alle menselijke intriges en emoties zoals verliefd zijn, chantage, jaloezie en moord werden al op fantastische manieren verhaald door de Grieken. Ze spitten het uit en schreven er prachtige tragedies en filosofische teksten over. De vraag is dan of nieuwe media een nieuw soort conflict kunnen representeren. Is globalisering een potentieel nieuw of ongekend conflict? Al die media omringen ons en zijn beschikbaar, dus werk ik er ook mee. Die dingen hebben zo een niet-politieke politieke invloed op onze dagelijkse levens. Ik ben een media-kunstenaar in de zin dat ik me bezig houd met de vraag of media een invloed hebben die tot nieuwe conflicten of vormen zou kunnen leiden, maar daar houdt het ook wel op. Dan ga ik verder met het lichaam, de gedachten van het personage, de figuren, de

performance zelf en dan verdwijnt de expliciete reflectie op het medium zelf vrij snel uit de discussie.

Er is natuurlijk ook nog de vraag of een straatgevecht vandaag hetzelfde is als in het Antieke Griekenland. Behalve het feit dat iemand onmiddellijk beelden van hoe iemands neus gebroken wordt, op Twitter kan en zal plaatsen, leidt deze mediatisering ook tot een andere dynamiek, een andere psychologie? Het feit dat we allemaal onze smart phones bij ons dragen als extern geheugen, wil dat zeggen dat ons eigen geheugen aan het afkalven is? Ik kan me een personage voorstellen dat totaal niet in staat is om iets te weten, zonder het online op te zoeken. Wanneer de batterij leeg is, of de telefoon kapot, dan staat hij daar maar gewoon, onwetend en compleet verloren. Dat zou een situatie kunnen zijn waar de Grieken niet aan hebben gedacht, hoewel Plato met zijn kritiek op het schrift al in de buurt kwam. De vraag blijft dan of deze vorm van verloren zijn verschilt van iemand die 'normaal' verloren is, zonder het technologische aspect. Mijn werk gaat over een diepere menselijke conditie, uitvergroot of veroorzaakt door technologische ontwikkelingen in onze dagelijkse levens.

In een andere voorstelling met een meer klassieke theatrale opzet, *M, a reflection* (2012), werk je ook met projecties om een 3D-illusie te creëren. Deze voorstelling is gebaseerd op het leven en werk van Heiner Müller, waarvan teksten en interviews gespeeld worden. Een live acteur (Johan Leysen) speelt tegen of met zijn virtuele, op voorhand opgenomen, dubbelganger (fig. 6). Protagonist en antagonist zijn niet langer van elkaar te onderscheiden in deze voorstelling, die gaat over de noodzaak van de Ander en de ontdebbling van live en virtuele realiteit.

Dit was tegelijk het fantastische en het problematische in deze voorstelling: het idee om een virtuele acteur naast een 'live' acteur te plaatsen en dit zo goed mogelijk te doen, werkte. Voor mij ging het meer om het vormgeven van het 'niet-met-en-niet-zonder'. Als Johan Leysen een tweelingbroer had gehad zou het misschien makkelijker geweest zijn om met hem te werken en zou dit misschien tot dezelfde situaties geleid hebben. De ontdebbling representeert Müllers eigen interne conflict, dat doorheen zijn hele oeuvre speelt op kleine en grote schaal. Wanneer de Berlijnse muur viel, stuikten de identiteiten die erdoor gevormd werden, mee in elkaar. Müller

kon grootschalige politieke en intieme psychologische conflicten naadloos aan elkaar verbinden. In *M, a reflection* was het probleem dat het publiek gewend werd aan het zien van de dubbel, nadat ze een tijdje hadden gezocht naar wie de 'echte' was zonder naar de teksten te luisteren. Daarna luisterde men naar de teksten zonder aandacht te besteden aan het visuele conflict. Dat was als regisseur de moeilijke evenwichtsoefening in deze voorstelling, tussen een high-tech inhoudelijk gefundeerde 'truc' enerzijds en de teksten anderzijds. Geen van beide mag de overhand krijgen, want het is net de combinatie waarin de vorm overloopt in de inhoud en vice versa, die betekenis geeft. We merkten ook dat net door het werken met die high-tech toestellen in *M, a reflection* de voorstelling uitmondde in een bijna klassiek theaterstuk: twee mannen die met elkaar praten op een podium.

Epiloog: De Machine in Ogen Kijken

Dramaturgische beschouwingen door Kristof van Baarle

Ik ben mijn gevangene. Ik voer de computer met mijn data. Mijn rollen zijn speeksel en spuugbak mes en wond tand en strot hals strop Ik ben de databank. Bloedend in de menigte. (Hamletmachine, Müller 59)

In de negen diorama's waaruit *ISOS* bestaat, staat een koppel uit de gegoede middenklasse centraal. Ze wachten, dineren, kijken televisie, lachen en bevinden zich in situaties van herhaling, vervreemding, verdubbeling en inactiviteit. Naast het koppel dat samen of gedeeltelijk in zes van de negen kijkdozen aanwezig is, bevatten de drie overige dozen een duo vechtende zakenmannen, een wapperende plastic zak en een vuurstokje. Het koppel representeert het typische bourgeois huishouden, dat volgens Giorgio Agamben het model is voor hoe onze samenleving er uiteindelijk zal uitzien. De *petit bourgeoisie* is "the form in which humanity has survived nihilism" (Agamben *The Coming Community* 63). De meerderheid van Ballards personages verkeert in een waaier aan post-apocalyptische en dystopische situaties en allen delen ze eenzelfde lethargie. Deze passiviteit ten opzichte van hun situatie is een staat van zijn die Ballard in de bundel *Vermillion Sands* (1971) treffend "beach fatigue" noemde. Het is een staat van zijn in een samenleving van consensus, die Rancière kenmerkte als een politie-maatschappij waarin een latent

geweld schuilt (Rancière 83). Om de middenklasse-consensus waarvan de *ballardiaanse* voorsteden het emblematische beeld vormen, te behouden is een gewelddadige pacificatie nodig. Wanneer de homeostase niet langer te controleren is, leidt dit tot rellen en burgeroorlog.⁵

Dit geweld speelt zeker een rol in *ISOS* maar er is een andere vorm van agressie die deze installatie verbindt met *STILLS*. In beide installaties zijn de personages 'ingeblikt' in een structuur die meer of minder gedefinieerd is. In *ISOS* is dit de ruimte van de kijkdoos, in *STILLS* is het een onzichtbare begrenzing die samenvalt met de randen van het architecturale oppervlak waarop de lichamen geprojecteerd worden. Er is een Heideggeriaanse 'ordening' van lichamen gaande in beide werken. De figuren zijn blootgesteld aan het oog van de toeschouwer, of in het geval van *STILLS*, de voorbijgangers. Dit blootgesteld zijn, deze transparantie, is het andere geweld in deze twee installaties, waarop ik in deze dramaturgische beschouwingen dieper wil ingaan.

STILLS toont in verschillende versies telkens gigantische naakte lichamen, van een oudere man en vrouw, van dansers, of zoals in Athene, van getatoeëerde lichamen. De enorme uitvergroting van deze naakten (tot vierentwintig meter hoog) in hun precaire situatie is tegelijk de uitvergroting van een intiem moment. De repressieve structuur die de figuren ondersteunen, genereert in het werk van Verdonck (bijvoorbeeld ook in *FRIEZE*, 2010) scènes van een intieme strijd, die in het geval van *STILLS* naar de publieke ruimte worden gebracht. Het is alsof een wand van dozen waarin ze zich bevinden, weggenomen wordt en de toeschouwers een blik binnen laat werpen. De analogie met de vierde wand van het theater is niet ver weg en verklaart de staat van absorptie (Fried) waarin de figuren zich bevinden. Deze transparantie legt enerzijds de intimiteit van de publieke ruimte bloot en anderzijds het systemische geweld gerepresenteerd door de structuur die de figuren omringt en dat tot op het intiemste niveau doorwerkt (Žižek 8,10). De druk van het systemische geweld lijkt vandaag afkomstig te zijn van de eis tot transparantie die vanuit verschillende hoeken gesteld wordt. Niet alleen de staat en haar bureaucratie willen

⁵ Agamben schreef twee essays over het onderwerp van de *stasis* of burgeroorlog, als paradigma voor het verband tussen het a-politieke huis (*oikos*) en de politieke stad (*polis*). Wanneer er een situatie ontstaat met een te zeer gedepolitiseerde stad of een te veel gepolitiseerd huis, leidt dit tot burgeroorlog om het evenwicht te herstellen (Agamben *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*). In het Westen leven we momenteel in een staat van depolitiserings ten voordele van de *oikos*, het management.

steeds meer van ons weten, waardoor ze in toenemende mate informatie van de burgers (en niet-burgers, getuige de omgang met migranten en vluchtelingen) verzamelt. Ook het hyperkapitalistische systeem en de sociale media laven zich aan onze persoonlijke informatie die als een lucratieve commoditeit aan ons onttrokken wordt. De vraag naar transparantie – *Hoe voel je je vandaag?*, zoals Facebook het zo lief vraagt – is een symptoom van hoe ons huidig kapitalisme openheid, toegang, vloeibaarheid en flexibiliteit nodig heeft om zich te ontplooien en optimaal te kunnen functioneren (Han 52). Transparante consumenten en burgers zijn hier een noodzakelijk element in, waardoor ze gereduceerd worden tot een functioneel deeltje in een systeem. Echter, stelt de Duits-Koreaans filosoof Byung-Chul Han, *alleen een machine is transparant* – hoewel dat voor de gebruiker steeds minder het geval is – *een mens is niet eens voor zichzelf doorzichtig*, laat staan voor anderen (Han 53). De schoonheid en de afwezige aanwezigheid van de figuren – die veroorzaakt is door hun staat van absorptie – voegt een laag van opaciteit toe in *STILLS*. Het is alsof de performers benomen worden door een probleem dat wij als toeschouwer niet kunnen waarnemen. De blootstelling van deze figuren aan de blik van de toeschouwer door de gecreëerde transparantie wordt zo meteen vertroebeld door de intieme strijd waarmee we ons verwant voelen, maar waarvan de antagonist onaangetast blijft. De figuren vechten, net als wij, tegen een systeem dat nog meer opaak is dan zij zelf.

De transparante samenleving homogeniseert en vervlakt, stelt Han (96). Deze standaardisering ten gevolge van de globalisering van de economie wordt weerspiegeld in de titel van *ISOS*, wat Grieks is voor 'gelijk'. Alle kijkdozen in de installatie hebben dezelfde afmetingen en hetzelfde gladde ontwerp, en staan opgesteld zoals in een tentoonstelling (een verwijzing naar J.G. Ballards *Atrocity Exhibition*). De standaardisering en objectificatie van wat zich in de diorama's bevindt, wordt versterkt door het zwart-wit raster dat over de bodem en de wanden van de dozen loopt en zo het 'landschap' voor de figuren die zich erin bevinden, vormt. Deze 'objectieve' of objectiverende omgeving verwijst naar de fotografierreeksen van Edward Muybridge, waarin menselijke en dierlijke bewegingen gecatalogiseerd en pseudo-wetenschappelijk opgemeten werden tegen de achtergrond van een dergelijk zwart-wit rooster. Ballard studeerde twee jaar geneeskunde en de anatomievakken waren daarin bepalend voor hem. De objectiverende, gefascineerde blik van de wetenschapper-geneesheer die het

lichaam dissecteert en tot in de details beschrijft in een precieze terminologie, vormt een terugkerend perspectief doorheen zijn hele oeuvre in de beschrijving van lichamen, medische en wetenschappelijke fenomenen en socio-economische problematieken. Transparantie doet zich hier voor in de vorm van een haast gewelddadige atomisering en bijgevolg standaardisering van lichamen en intimiteit, alsof het openbreken en beschrijven van deze private aangelegenheden ze geschikt maakt voor consumptie.

De diorama's van *ISOS* worden bekeken doorheen twee kijkgaten in de bovenzijde van de doos, waardoor een Godsperspectief gecreëerd wordt. Zoals Baudrillard schreef over hologrammen in *Simulacra and Simulation*: "you bend over the hologram like God over his creature" (105). Ondanks het feit dat ze slechts virtuele 3D sculpturen zijn, hebben de figuren in *ISOS* toch een sterke aanwezigheid. De kijker krijgt het gevoel dat er 'iets' in de dozen zit. Baudrillard indachtig kunnen de 3D figuren als virtuele homunculi beschouwd worden. Zoals God de mens geschapen heeft, creëert de mens zijn digitale dubbel naar zijn eigen beeld (fig. 7). Misschien is zo de alchemistische wens tot het creëren van artificieel leven wel bereikt op een manier die niet voorzien was.

Het Godsperspectief en dat van de wetenschapper die door zijn microscoop kijkt, worden nog aangevuld met een derde ontledende blik: die van de panoptische toezichthouder. De transparantie van het Godsperspectief en de objectiverende en dissecerende blik van de wetenschapper impliceren een controle van het geobserveerde. Vandaag zijn we allen elkaars toezichthouder. Bovendien wordt de zelf-disciplinerende versterkt door de actieve verspreiding van onze data via het internet, waardoor een digitaal, a-perspectivitsch panopticon ontstaat (Han 104). De huidige inwoner van de panoptische gevangenis verschilt dus van de gevangene die Foucault beschrijft in de zin dat hij zelf zijn gevangenis bouwt door het afstaan van zijn intieme gegevens. We zijn onze eigen gevangenen omdat we tot onze eigen toezichthouder 'gepromoveerd' zijn. Het a-perspectivisme van het hedendaagse digitale panopticon is tegelijk een symptoom en een resultaat van onze gefragmenteerde identiteit en leidt tot een nervositeit en stress voor het subject dat zijn versplinterde zelf moet controleren en beheren. Het resultaat is een totalitaire, *inhumane controlesamenleving*, bewoond door een auto-gedomesticeerd volk (Han 104). *ISOS* adopteert deze gefragmenteerde panoptische blik op gewone mensen en

dingen in gewone situaties. De negen diorama's vormen geen lineair narratief, maar creëren meer een geheel via resonanties en een atmosfeer in de ruimte waarin de installatie opgesteld staat. Het publiek dwaalt van kijkdoos naar kijkdoos, wacht, keuvelt en lijkt zich wel zelf in een diorama te bevinden. Als toeschouwer krijg je inkijk in verschillende situaties, maar de connectie creëer je zelf. De toeschouwer is bij Verdonck niet langer de almachtige God die zijn creatie controleert. Hij kijkt toe als een machteloze maker en ervaart hoe hij zijn eigen creaties niet beheerst en werkelijk gereduceerd is tot toe-schouwer, die zelf een leidend voorwerp geworden is.⁶

Dit wordt bevestigd en tegelijk bevraagd in enkele opmerkelijke momenten in *ISOS*, wanneer de figuren in de kijkdozen terugkijken, dat wil zeggen: recht naar boven staren, in de ogen van de toeschouwer. Ze zijn zich bewust van hun benarde situatie, van het transparante apparaat waarin ze zich bevinden. Agamben schrijft in *Means Without Ends: Notes on Politics* over de porno-actrice en het model dat ze met hun blik recht in de lens, zonder enige weerstand, maar met pure beschikbaarheid, het transparante apparaat verstoren. De blik onthult de logica van het apparaat, namelijk de uitverkoop van het leven in al zijn aspecten, de commodificatie van emoties, seks en geweld. Het kader dat je gevangen houdt recht in de ogen kijken, zonder weerstand, maar met kennis van de werking van het apparaat, biedt volgens Agamben een opening om het apparaat onwerkbaar te maken (Agamben *Means without Ends: Notes on Politics* 94). De onwerkzaamheid wordt bereikt op het moment waarop het apparaat tegelijk in werking en opgeheven is. In *ISOS* is het apparaat van de transparante blootstelling in werking, maar op de momenten van oogcontact – ondanks en precies omdat we weten dat het feitelijk slechts éénzijdig is – wordt het apparaat opgeheven.

Le Comité Invisible schreef in deze context het volgende: “technology is the neutralization of all the particular techniques. In this sense capitalism is essentially technological; it is the profitable organization of the most productive techniques into a system” (Committee 42-43). In onze verhouding tot technologie kunnen we ons losworstelen uit een winst- en controlegeoriënteerde werking van apparaten. Door

⁶ In de Franse grammatica gebruikt men de terminologie *sujet* – *objet* om het verschil tussen onderwerp en leidend voorwerp aan te duiden. De verschuiving van subject naar object, die een inactivering veronderstelt, is hier tekenend.

een dysfunctioneel of oneigenlijk gebruik te maken van apparaten, draaien we de blikrichting om en kijken we onze technologieën recht in de ogen. Begrijpen hoe onze apparaten werken en hoe ze controle en discipline uitoefenen op hun gebruikers maakt het voor deze laatste mogelijk om het hoofd te bieden aan de eersten. We kunnen onze houding ten opzichte van technologie veranderen en ze 'gebruiken' op een nieuwe manier. "True technology begins when man is able to oppose the blind and hostile automatism of the machines and learns how to move them into unforeseen territories and uses. Inoperativity [...] leads to new use" (Agamben *Nudities* 100). Kris Verdonck's gebruik van technologie licht een tip van de sluier van hoe dit nieuwe gebruik eruit zou kunnen zien, op de drempel van de dystopie en de schoonheid.

Bibliografie

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Trans. Hardt, Michael: Minneapolis (Minn.) : University of Minnesota press, 2007. Print.
- . *Means without Ends: Notes on Politics*. Trans. Binetti, Vincenzo and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. Print.
- . *Nudities*. Trans. Kishik, David & Pedatella, Stefan. Stanford (CA): Stanford University Press, 2011. Print.
- . *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Trans. Heron, Nicholas. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. Print.
- Baker, Brian. "The Geometry of the Space Age: J.G. Ballard's Short Fiction and Science Fiction of the 1960s." *J.G. Ballard*. Ed. Baxter, Jeanette. London and New York: Continuum, 2008. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Glaser, Sheila Faria. Ann Arbor (Mich.): Michigan University Press, 2001. Print.
- Canetti, Elias. *Masse Und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. Print.
- Committee, Invisible. *To Our Friends*. Cambridge (MA): MIT Press, 2014. Print.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality*. Chicago: Chicago University Press, 1988. Print.
- Han, Byung-Chul, Frank Schuitemaker (transl). *De Vermoeide Samenleving: Drie Essays*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep, 2014. Print.
- Müller, Heiner. *Het Eiland Van Het Grote Bloedbad*. Trans. Otten, Marcel. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1990. Print.
- Rancière, Jacques, Garbiel Rockhill and Slavoj Žižek *The Politics of Aesthetics : The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2009. Print.
- Sellars, Simon , and Dan O' Hara, eds. *Extreme Metaphors. Selected Interviews with J.G. Ballard, 1967-2008* London: Fourth Estate, 2012. Print.
- Žižek, Slavoj *On Violence*. London: Profile Books, 2009. Print.

Foto's:

Fig. 1: Palazzo della Civiltà Italiana, EUR, Rome

Fig. 2: STILLS I, EUR, Rome. © Kris Verdonck

Fig. 3: STILLS: IV en V © Stavros Petropoulos

Fig. 4: ISOS, "Two Tawnys" © A Two Dogs Company

Fig. 5: IN © A Two Dogs Company

Fig. 6: M, a reflection © A Two Dogs Company

Fig. 7: Vernissage ISOS © Anna Scholiers