



Universiteit Gent

Academiejaar 2012-2013

DE FANTASMAGORIE IN ELECTRIFIED III – THE RESPONSIVE CITY

Een onderzoek naar de grens tussen het alledaagse en de spektakelwaarde van performances in de publieke ruimte met gebruik van technologie

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,

voor het verkrijgen van de graad van de master,

door Charlotte Dhont (00803853)

Promotor: prof. dr. Christel Stalpaert

“Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Un matin cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur.”¹

(uit Charles Baudelaire, Les sept vieillards)

¹ Charles Baudelaire, “Les sept vieillards,” in *Les fleurs du mal*, red. Yves Florenne (Parijs: Librairie Générale Française, 1972), 214.

1. DANKWOORD

Vooreerst wil ik graag enkele mensen bedanken voor hun bijdrage aan deze masterproef. Hun kritische geest, medewerking en steun droegen bij tot dit mooi resultaat.

Graag wil ik professor dr. Christel Stalpaert bedanken voor haar tijd, wijze duidingen en geruststellende woorden. Samen zijn we bovendien op mijn belangrijkste bron gebotst. Daarbij wil ik eveneens dra. Evelien Jonckheere bedanken voor haar kritische bedenkingen en terechte opmerkingen.

Kunstencentrum Vooruit wil ik ook zeer graag mijn dank betuigen voor hun vlotte medewerking en aangename stage. Zonder de hulp van Lies Verboven en Eva de Grootte was ik nooit in contact gekomen met de deelnemers. Daarbij wil ik dan ook de enthousiaste deelnemers bedanken die een kort interview met mij wilden aangaan. Deze ervaringen en opinies waren zeer bruikbaar voor mijn masterproef.

Verder wil ik mijn ouders en zus bedanken voor hun onuitputtelijk vertrouwen in mij, Leon voor zijn goedlachs optimisme en gezonde afleiding, Laura en Laure voor de productieve studiedagen en de collectieve doorzettingsdrang. Bovendien wil ik zeker ook Isabel Devriendt bedanken voor het grondige nalezen en verbeteringswerk.

2. INHOUDSTAFEL

1. DANKWOORD	3
2. INHOUDSTAFEL	4
3. INLEIDING	6
4. ELECTRIFIED	11
4.1. De filmische ervaring bij Circumstance	13
4.2. De componist van het moeras	15
4.3. De wondere wereld van de botanica	16
5. ALLEDAAGSE LEVEN	18
5.1. De publieke ruimte	24
5.1.1. De ruimte als praktische plaats	24
5.1.2. De verschillende dimensies van de sociale ruimte	25
5.1.3. De poëtische ruimte	28
5.2. De stad	32
5.2.1. Stadsmotieven	32
5.2.2. Op het niveau van Der Wandersmänner	33
5.2.3. De stad als oeuvre	36
5.3. De Straat	39
5.4. Wandelen	42
5.4.1. Overleven in de jungle van de stad	42
5.4.2. Marcheren in het koor van de voetstappen	44
5.4.3. Alle wegen leiden naar Ledeberg	46
5.5. Geschiedenis	48
5.6. De creatieve kracht van het alledaagse leven	51
6. SPEKTAKEL	53
6.1. Surrealisme	54
6.1.1. Oorsprong en invloed	54
6.1.2. Surrealistisch vitalisme	55
6.1.3. De surrealistische straat	56
6.1.4. Walter benjamin en fantasmagorische stad	59
6.2. Situationisme	69
6.2.1. Oorsprong en invloed	69

6.2.2.	Concepten	72
6.2.3.	Spel als kunst	79
6.2.4.	Henri Lefebvre	80
6.3.	Electrified III – The Responsive City	83
6.3.1.	Verderzetting van het efemere	84
6.3.2.	Van vervreemding naar schizofrenie	88
6.3.3.	De virtuele fantasmagorie	91
7.	CONCLUSIE	96
8.	EPILOOG	101
9.	BIBLIOGRAFIE	102
10.	BIJLAGE	110
10.1.	Bijlage I: Interview Maaïke Boomstra	110
10.2.	Bijlage II: Interview Jeroen De Coster	116
10.3.	Bijlage III: Interview Pieter Deweydt	120
10.4.	Bijlage IV: Interview Veerle Huygens	128
10.5.	Bijlage V: Interview Ida Jonniaux	134
10.6.	Bijlage VI: Interview Matthias Lefebvre	138
10.7.	Bijlage VII: Interview Tessa Leroy	142
10.8.	Bijlage VIII: Interview Isis Mulleman	147
10.9.	Bijlage IX: Interview Steffi Seynaeve	151
10.10.	Bijlage X: Interview Annelies Vancraeynest	155

3. INLEIDING

In het themanummer over de stad in het tijdschrift *Rekto Verso* stelt Laura Herman volgende bedenkingen met bijhorende vraagstellingen:

“De jongste jaren schieten allerhande kunstevenementen als paddenstoelen uit de urbane grond. Wat maakt de stad zo aantrekkelijk dat kunstenaars door kunstorganisaties en curatoren massaal de stad ingestuurd worden? De overwegingen zijn divers. Na de museumvlucht en de institutionele kritiek lijken artistieke projecten het over alles te kunnen hebben, zodra ze hun vlagje in de stad planten. Op het snijvlak tussen engagement en city marketing verkondigen organisatoren ‘de blik van de toeschouwer te verruimen’, ‘een nieuwe ervaring van de urbane ruimte teweeg te brengen’ of ‘gemeenschappen dichterbij elkaar te brengen’. Hoe en met welk doel dat gebeurt, verschilt naargelang de aard van het project en de opdrachtgever. Dat maakt ook de impact en de betekenis van dat soort stedelijke ingrepen erg wisselend.”²

Deze overpeinzingen had ik zelf toen ik vorig jaar werkte op het grootschalig kunstevenement *T.R.A.C.K.* in Gent. Wat maakt kunst in de publieke ruimte zo aantrekkelijk? Hoe blijft zo’n project artistiek relevant zonder in de valkuil van entertainment terecht te komen? Waar ligt de scheidinglijn tussen kunst en spektakel of tussen “*acties en attracties*” om het met de woorden van Laura Herman te zeggen?

Deze tendens betreft niet enkel beeldende kunstevenementen. Podiumkunsten spelen zich ook steeds meer af in de publieke ruimte die aanzien wordt als een nieuw speelveld. De integratie van nieuwe technologieën is daarbij een opmerkelijke artistieke strategie. Dergelijke projecten worden onder andere georganiseerd door kunstencentrum Buda in Kortrijk (o.a. Roger Bernat – *Domini Public*), Vooruit in Gent (Duncan Speakman – *As if it were the last time*), Theater Aan Zee (o.a. Braakland/ZheBilding – *Naast/Hinterland*), Documenta in Kassel (o.a. Janet Cardiff & George Bures Miller – *Alter Bahnhof Video Walk*). Van waar komt die interesse om de publieke ruimte op te zoeken?

Theater in de open ruimte is al eeuwen oud. De mysteriespelen tijdens de Middeleeuwen en *Commedia del’ Arte* in Italië zijn enkele voorbeelden. Vanaf de jaren zestig uit de vorige eeuw is er een heropleving met *site specific theatre*. Het theater verplaatst zich naar het alledaagse leven waarbij de architectuur of een specifieke locatie een betekenisdrager kan

² Laura Herman, “Stadsfestival: Kunst of Kermis?,” *Rekto Verso* 10, nr. 54 (2012), 61.

zijn.³ Bij de *Performance Art* speelt het alledaagse leven nog een grotere rol: “*the space of the everyday, the wide field that opens up between framed theatre and ‘unframed’ everyday reality as soon as parts of the latter are in some way scenically marked, accentuated, alienated or newly defined.*”⁴ Welke rol speelt de ruimte in onze hedendaagse postmoderne cultuur? Hoe worden nieuw ontwikkelde technologieën geïncorporeerd in deze artistieke ruimte? Technologische apparatuur en audiovisuele media krijgen een prominentere positie binnen de podiumkunsten. Ze vormen een bron van inspiratie, bepalen de esthetiek of dienen de productie. Daarenboven kunnen technologie en de podiumkunsten de handen in elkaar slaan. Uit deze kruisbestuiving ontstaan theatrale virtuele ruimtes, die nieuwe perspectieven voor de podiumkunsten creëren.⁵

Over podiumkunsten, ruimte en plaats is er de laatste twee decennia heel wat geschreven: Marvin Carlson (*Places of performances: Semiotics of Theatre Architecture*, 1993), Una Chaudhuri (*Staging Place: The Geography of Modern Drama*, 1995; *Land/Scape/Theater* (ism Elinor Fuchs), 2002), Gay McAuley (*Space in performance. Making meaning in the theatre*, 1999), Helen Paris en Leslie Hill (*Performance and Place*, 2003), David Wiles (*A Short Story of Western Performance Space*, 2003), Joanne Tompkins (*Space and geographies of the theatre* (in *Modern Drama*, 2004)), Michael McKinnie (*City Stages. Theatre and urban space in a global city*, 2007; *The State of this Place: Convictions, the Courthouse and Geography of performance in Belfast*, 2009), Jen Harvie (*Theatre and the City*, 2009), D.J. Hopkins, Shelley Orr en Kim Solga (*Performance and the city*, 2009). Deze lijst is niet exhaustief, maar toont aan dat er over dit onderwerp heel wat literatuur bestaat.

Over podiumkunsten en technologie wordt de laatste jaren veel geschreven en daarbij blijkt de interesse voor de wisselwerking tussen de podiumkunsten en technologie: Susan Broadhurst (*Performance and technology: practices of virtual embodiment and interactivity* (ism Josephine Machon), 2006; *Digital practices: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology*, 2007; *Identity, performance and technology: practices of empowerment, embodiment and technicity* (ism Josephine Machon), 2012), Steve Dixon (*Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, 2007), Matthew Causey (*Theatre and performance in digital culture: from*

³Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vert. Karen Jürs-Munby (Oxon: Routledge, 2006), 152.

⁴Ibidem

⁵Ibid., 167-170.

simulation to embeddedness, 2009). Dit is opnieuw geen exhaustieve lijst, maar een opsomming van de belangrijkste publicaties.

Deze publicaties betreffende podiumkunsten, ruimte en plaats en de relaties tussen podiumkunsten en technologie handelen grotendeels over de geschiedenis van de theatrale ruimte (Marvin Carlson), de ruimte als een productief en actief element voor de vorming van identiteit (Una Chaudhuri, Susan Broadhurst), de gentrificatie en beeldvorming van een stad (Michael McKinnie) of over de ontmoeting van de Ander en de stad en het geheugen (D.J. Hopkins, Shelley Orr en Kim Solga).

In deze masterproef wil ik ruimte en technologie in de podiumkunsten verbinden met de spektakelwaarde, en aldus de theatraliteit van performance bespreken/onderzoeken. Wanneer men een kunstproject in de publieke ruimte organiseert met gebruik van technologie, wordt daar bijna vanzelfsprekend een spektakelgehalte aan toegevoegd. De bijzondere en magische effecten van technologie hebben daar een groot aandeel in. Wat is echter de kunstzinnige toets van zulke performances? Vaak is de stap van artistiek verantwoord naar vermakelijk entertainment snel gezet.

Deze masterproef neemt als casus twee performances van het theaterfestival *Electrified III – The Responsive City* (2012). Beide performances vinden in de publieke ruimte plaats en maken gebruik van GPS-bestuurde technologie. In deze performances is de grens tussen kunst en spektakel ook heel vaag of liggen kunst en spektakel dicht bij elkaar. Wat zou de artistieke strategie van het gebruik van technologie in *Electrified III – The Responsive City* kunnen zijn?

In het eerste deel wordt het theaterfestival kort voorgesteld en worden de intenties van de organisatoren en de deelnemende kunstenaars of kunstenaars-collectieven kort beschreven. In het tweede deel wordt het fenomeen van de alledaagse werkelijkheid uiteengezet. Belangrijke filosofen en denkers uit de twintigste eeuw hebben zich over dit onderwerp gebogen. De theorieën van Michel de Certeau en Henri Lefebvre worden in deze masterproef aangehaald als theoretisch kader voor deze casus. Want wat is uiteindelijk het dagelijkse leven? Zijn dit de dagelijkse beslommeringen en routines? Of zit er een bepaalde kracht in dit gegeven? Is het meer dan slechts een banale en passieve kwestie? De performances van *Electrified III – The Responsive City* spelen zich af in het dagelijkse leven. De performances strekken zich uit in een deel van de stad waar de deelnemer doorheen de straten wandelt of fietst op zoek naar verborgen geschiedenissen. Fenomenen als de stad, de straat, het wandelen en

stadsgeschiedenis worden geanalyseerd door Lefebvre en de Certeau en worden aangevuld met benaderingen van Gaston Bachelard, Walter Benjamin en Rebecca Solnit.

Het derde deel van deze masterproef keert terug in de recente geschiedenis. Daarbij worden twee kunststromingen – het surrealisme en het situationisme – beschreven, meer bepaald de ideeën over de stad, het dagelijkse leven en het spektakel binnen deze stromingen. Beide artistieke interventies en opvattingen tonen hun fascinatie voor de wisselwerking tussen het alledaagse leven en het spektakel. De surrealisten zien in het dagelijkse leven een bovennatuurlijke, surreële realiteit. Deze surrealiteit heeft een wonderbaarlijk karakter met een intrinsiek spektakelgehalte. De situationisten daarentegen verzetten zich tegen de spektakelmaatschappij en zoeken naar manieren om bevrijd in het leven te staan. Bij elk van deze kunstbewegingen wordt een filosoof betrokken: Walter Benjamin bij de surrealisten en Henri Lefebvre bij de situationisten. Beide filosofen hebben een bijzondere relatie tot de bepaalde kunststroming en gaan dieper in op de kunstzinnige concepten binnen de desbetreffende stroming. Daarna worden deze theorieën vergeleken met de artistieke opvattingen met *Electrified III – The Responsive City*. Zijn er verschillen en/of gelijkenissen op te merken? Hoe verhouden de postmoderne performances zich tegenover de modernistische stromingen? Wat zou de achterliggende boodschap kunnen zijn?

Wat de bronnen betreft, is mijn onderzoek voornamelijk gebaseerd op *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* van Michael Sheringham. Dat boek beschrijft de filosofie en geschiedenis van het dagelijkse leven. De auteur haalt in deze publicatie ook even de wisselwerking tussen het alledaagse leven en het spektakel aan, maar gaat er niet dieper op in. Sheringham bouwt zijn verhaal rond vier denkers – Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau en Georges Perec. Omdat Lefebvre en Certeau een revolterende kracht zien in de alledaagse realiteit, haal ik ze in deze masterproef aan. Ik heb hun basiswerken bestudeerd – *L'invention du quotidien I* (Michel de Certeau), *Critique de la vie quotidienne I* en *II* en *La production de l'espace* (Henri Lefebvre) om een grondige notie te krijgen over hun denkwijzen. Secundaire bronnen van o.a. Edward W. Soja, Tim Unwin en Mark Purcell gaven een coherente en samenvattende blik op deze publicaties. De andere schrijvers zoals Walter Benjamin, Gaston Bachelard en Rebecca Solnit heb ik erbij betrokken omdat ze interessante ideeën hebben over stadsgeschiedenis, ruimte en wandelen. Opnieuw daarvoor heb ik primaire en secundaire bronnen gebruikt.

Walter Benjamin krijgt een prominentere plaats in het tweede deel. Zijn relatie met het surrealisme wordt aangehaald, maar er wordt voornamelijk uitgeweid naar zijn huzarenwerk *Das Passagen-Werk*. Dit werk is dan weer een beginsel om mijn postmoderne notie over *Electrified III – The Responsive City* uit te werken. De relatie tussen de situationisten en Lefebvre worden in *Everyday Life* van Michael Sheringham grondig besproken, maar in deze masterproef wordt de kunststroming verder toegelicht aan de hand van artikels uit contemporaine tijdschriften. *Situationist International Anthology* van Ken Knabb was hierbij een belangrijke bron.

Voor de postmoderne notie over theater, technologie en ruimte heb ik me gebaseerd op *The Condition of Postmodernity* van David Harvey en *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Beide denkers zijn ingebed in de geografische studies, maar omdat ze beide de kunsthistorische achtergrond erbij betrekken en gebruik maken van denkers als Lefebvre, Certeau, Debord, ... zijn hun ideeën over postmodernisme geschikt om in deze masterproef te gebruiken.

Het theoretische gedeelte van deze masterproef wordt aangevuld en gestaafd met de ervaring en mening van deelnemers. Ik heb stage gelopen tijdens *Electrified III – The Responsive City* omdat ik het project van dichtbij wilde volgen en de reacties en ondervindingen van de deelnemers wilde horen. Mijn functie aan de onthaalbalie was daar op afgesteld. Zo kon ik de participanten informeren, begeleiden en nadien interviewen. Vooreerst heb ik de performances zelf meerdere malen uitgeprobeerd om een eigen interpretatie en mening te kunnen formuleren. Op basis van deze ervaring en mijn doelstelling voor deze masterproef heb ik een thema- en vragenlijst opgesteld. Omdat ik toen nog niet de volledige literatuur doornomen had, heb ik de vragenlijst zo open mogelijk gehouden. Dat bleek achteraf een goed idee te zijn, omdat na het bestuderen van de literatuur overeenkomsten op te merken zijn tussen theorie en praktijk. Ik heb twaalf interviews afgenomen, waaronder twee zeer slecht verstaanbaar zijn en dus niet bruikbaar. De overige tien interviews worden als de bijlage bij deze masterproef opgenomen. Heel af en toe verwijs ik naar informatie ingewonnen tijdens mijn stage die ik niet terug vind in bronnen of op de website van Vooruit. Dergelijke informatie wordt in de voetnoten aangeduid met “Stage *Electrified III – The Responsive City*, Vooruit, 01/09/2012-04/11/2012”.

4. ELECTRIFIED

Electrified is een biënnale opgericht in 2008 door Vooruit en S.M.A.K. waarbij vooral geluidskunstenaars in de verf worden gezet.⁶ In de eerste editie staan op het programma live optredens van o.a. Boris en Brecht Debackere,⁷ Rikkert Brok en Maarten Halsmans en een tentoonstelling in het S.M.A.K. met installaties van o.a. Edwin van der Heide en Ronald Kuivila.⁸

Twee jaar later wordt de tweede editie georganiseerd. In *Electrified 02 – Hacking Public Space* staat de publieke ruimte centraal. Zestien kunstenaars met verschillende achtergronden (o.a. Lucas Murgida, Julius von Bismarck, Christophe Bruno, ...) bezetten de publieke ruimte om die te manipuleren en in een ander daglicht te plaatsen. Opnieuw is er een tentoonstelling in het S.M.A.K., waaraan een historisch luik wordt gekoppeld. Er wordt een onderzoek opgestart rondom de notie ‘publieke ruimte’ en hoe die in de laatste dertig jaar geëvolueerd is. Ten slotte wordt er een salonavond georganiseerd met lezingen van Johan Pas en Alessandro Lucovico, beide onderzoekers rond het fenomeen van de publieke ruimte.⁹

Naast de biënnales worden in 2009, 2010 en 2011 door Vooruit en Timelab (een open laboratorium voor hybride kunsten) Electrified Summercamps georganiseerd. Tijdens de summercamps nemen een groep kunstenaars deel aan verschillende workshops georganiseerd door Timelab, Constant vzw en C.R.A.S.-lab. Op het einde vindt er een publieksmoment plaats waarbij de kunstenaars hun ideeën en werk tentoonstellen.¹⁰ Bij de tweede editie van de summercamps zijn de rode draden de *stad als laboratorium, de driehoek kunst, technologie en samenleving en de notie re-spark: het herbezielen, hergebruiken, hertoepassen van ideeën, objecten of projecten*.¹¹ Het thema van de derde summercamp is hoe kunstenaars de publieke ruimte voor zich kunnen herwinnen in tijden van *citymarketing*. Vragen die oprijzen zijn: *Hoe*

⁶ Eva De Groote, “Electrified 02 – Hacking Public Space,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/619/Electrified_02_Hacking_Public_Space.

⁷ “Openingsavond en live programma Electrified,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://vooruit.be/nl/show/detail/4269/Openingsavond_en_live_programma_Electrified.

⁸ Eva De Groote, “Electrified 02 – Hacking Public Space.”

⁹ Ibidem.

¹⁰ “Electrified Summercamp,” laatst geraadpleegd op 20/05/2013, http://vooruit.be/nl/show/detail/3365/Electrified_Summercamp.

¹¹ “Electrified Summercamp 2010 Workshops,” laatst geraadpleegd op 20/05/2013, http://vooruit.be/nl/show/detail/2631/Electrified_Summercamp_2010.

*kunnen stedelingen (opnieuw) ruimte opeisen? Kunnen kunstenaars een activerende rol spelen in het heroveren van (onderdelen van) de openbare ruimte?*¹²

Electrified 02 – Hacking the public space wordt in 2010 in Hong Kong voorgesteld op het Microwave International New Media Art Festival, een van de grootste videokunst festivals van het Oosten. Eva De Groote (ex-programmator mediakunst Vooruit en huidig Timelab medewerker) en Thibaut Verhoeven (curator S.M.A.K.) geven daar een lezing over Electrified.¹³ Daarnaast tonen ze documentatiefilmpjes van de interventies in Gent en worden zes lokale kunstenaars aangewezen om in de publieke ruimte van Hong Kong actie te ondernemen. De sublemob *'As if it were the last time'* van Duncan Speakman wordt daar uitgevoerd en men kan van een succes spreken.¹⁴

Het uitgangspunt in de derde editie – *Electrified III - The Responsive City* – is het blootleggen van de verborgen lagen van de stad. Drie kunstenaars halen de onleesbare of onhoorbare verhalen over Gent naar boven aan de hand van nieuwe technologische vernuiftigheden. Circumstance brengt de deelnemers met *Tomorrow the ground forgets you were here* in een cinematografische wereld. Geluidskunstenaar Kaffe Matthews laat de participant de verborgen plekken in Gent zien op een operafiets met *The swamp that was... a bicycle opera*.¹⁵ FoAM stelt de plantenwereld als nieuwe samenlevingsvorm voor in *Borrowed Scenery*. *Electrified III*¹⁶ liep, samen met de slotperiode van TRACK, van 1 september tot en met 4 november 2012.¹⁷

¹² Eva De Groote, "Summercamp Electrified 2011: Reclaiming public Space," laatst geraadpleegd op 20/05/2013, http://vooruit.be/nl/show/detail/1781/Electrified_Summercamp_2011.

¹³ Eva De Groote, "Microwave festival haalt Electrified – Hacking Public Space naar Hong Kong," laatst geraadpleegd op 20/05/2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/493/Microwave_festival_haalt_Electrified_Hacking_Public_Space_naar_Hong_Kong.

¹⁴ Eva De Groote, "Electrified 02 – Hacking Public Space made it to Hong Kong. Verslag van Microwave Festival," laatst geraadpleegd op 20/05/2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/521/Electrified_02_Hacking_Public_Space_made_it_to_Hong_Kong_Verslag_van_Microwave_festival.

¹⁵ Eva De Groote, "Electrified III 'The Responsive City'," laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/445/Electrified_III_%27the_Responsive_City%27.

¹⁶ Vanaf nu gebruik ik de afgekorte versie *Electrified III*

¹⁷ Eva De Groote, "Electrified III," laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/479/Electrified_III.

4.1. De filmische ervaring bij Circumstance

*“And when there was nothing left we had to create something,
we made words out of water so they could flow between us,
we waited for a boat to come,
hoping these seas we made would not dry out.”¹⁸*

Het collectief Circumstance is opgericht in 2010 door de leden Duncan Speakman, Sarah Anderson en Emilie Grenier. Al gauw betrekken ze meerdere kunstenaars voor specifieke projecten. Het is een open collectief waar mensen komen en gaan.¹⁹ *The ground forgets you were here* is volgens de beschrijving van Circumstance een nieuwe cinematografische ervaring. De deelnemer wandelt met een klein apparaat met ingebouwde microfoontjes en koptelefoon door de straten en pleinen, net als een onzichtbare engel.²⁰ In *Electrified III* start de participant bij de voormalige snoepwinkel naast Vooruit en loopt richting het shoppingscomplex aan het Woodrow Wilsonplein (in de Gentse volksmond beter bekend als 't Zuid). Er speelt een elektronische soundscape tot plotseling een vrouwenstem halt roept. Stilstaand en luisterend naar de vrouwenstem wordt de deelnemer zich in zekere zin bewust van de omgeving. De stem vraagt om naar de mensen in de omgeving te kijken, te bedenken hoe zij elk hun eigen leventje leiden; om dan vanuit een vogelperspectief te kijken naar de eigen positie in deze menigte; om tijd te nemen om over dit alles te reflecteren. De deelnemer mag kiezen waarheen hij/zij gaat, naar de bibliotheek of het shoppingscentrum, gaan wandelen in het park, een koffie drinken in Or.... Er wordt dus eigenlijk een grote vrijheid aan de participant gegeven.²¹

Via een GPS-positionering worden allerlei muziek- en geluidsfragmenten getriggerd. In de bibliotheek worden andere geluiden afgespeeld, dan bijvoorbeeld in het park. Er worden bij de deelnemer ook gedachten getriggerd die hij/zij verbindt met gedachten van een voorbijganger. Daarenboven worden via kleine microfoontjes aan het apparaat omgevingsgeluiden opgenomen en vermengd in een soundscape. De eigen voetstappen klinken plots veel luider dan gewoonlijk of een bus die langsrijdt, veroorzaakt een bijzonder geluidseffect. Vandaar de link naar een cinematografische ervaring: de toeschouwer wordt

¹⁸ Circumstance, “Tomorrow the ground forgets you were here,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://productofcircumstance.com/new/index.php/project/tomorrow-the-ground-forgets-you-were-here/>.

¹⁹ Circumstance, “About Us,” laatst geraadpleegd op 31 juli 2013, <http://wearecircumstance.com/index.html>.

²⁰ Ibidem.

²¹ “Stage *Electrified III – The Responsive City*, Vooruit, 01/09/2012-04/11/2012”

door de muziek en het geluid als het ware in een bepaald frame gezogen. *Tommorow the ground forgets you were here* past volledig binnen het oeuvre van Circumstance. In hun beschrijving over hun werk zeggen ze het volgende:

*“We sometimes say we create cinematic experience in unexpected locations. To be more specific, we make things like sublemobs, intimate in-ear stories, pedestrian symphonies and books that go beyond the page. We use both everyday and emergent technology, we create and publish our own software tools and sometimes craft objects. We work with the narrative of experience, taking the politics of public space and mobile technology and wrapping them up in melancholy and romance.”*²²

Een wederkerend kenmerk in de performances van Circumstance is de sublemob. Het kunstenaarscollectief beschrijft een sublemob als volgt:

*“A sublemob is an invisible flashmob, it integrates with the beauty of the everyday, so only its participants are aware of it. It’s like walking through a film. [...] A mixture of narrative and richly textured music fills your ears. [...] Sometimes you’ll just be watching, sometimes you’ll be following instructions. There’s nothing embarrassing or dangerous, you’re almost just playing yourself...”*²³

Eerder in Vooruit bracht Circumstance performances *Our Broken Voice* (2011) en *As if it were the last time* (2010).²⁴ Het zijn beide sublemobs die doorgaan in de publieke ruimte. Deelnemers moeten dan een mp3-bestand downloaden, naar een afgesproken plek gaan en gelijktijdig het bestand laten afspelen. Dan gebeurt er iets wonderbaarlijk. Er speelt zich als het ware een choreografie af aan de hand van instructies door het geluidsbestand. De klemtoon bij Circumstance ligt dus op het alledaagse leven dat door gebruik van technologie omgetoverd wordt in een filmische setting. Toeschouwer wordt deelnemer, voorbijganger wordt toeschouwer.²⁵ *As if it were the last time*²⁶ vond plaats op de graslei terwijl *Our Broken Voice*²⁷ zich afspeelde in het Sint-Pietersstation. Bovendien gaan deze performances de wereld rond, en dus op verschillende plekken opgevoerd. Dat toont de openheid van sublemobs aan.

²² Circumstance, “We are,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://productofcircumstance.com/new/>.

²³ Ibidem.

²⁴ Circumstance, “Our broken voice,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://vooruit.be/nl/magazine/detail/851/Circumstance_Our_Broken_Voice.

²⁵ Circumstance, “As if it is the last time,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://productofcircumstance.com/new/index.php/project/as-if-it-were-the-last-time/>.

²⁶ *As if it were the last time*, Duncan Speakman (Gent: Vooruit, 21 oktober 2010).

²⁷ *Broken Voice*, Circumstance (Gent: Vooruit, 13 oktober 2011).

4.2. De componist van het moeras

Hoewel Kaffe Matthews niet bekend is bij het podiumpubliek, is ze dat wel in de nichebranche van de elektronische muziek. Daarin speelt zij een pioniersrol betreffende elektronische improvisatie en live compositie. Ze heeft een eigen label *Annette Works* waaronder ze zes Cd's heeft uitgebracht, een onderzoeksproject *Music for bodies*²⁸ waarin alternatieve muziek- en geluidservaringen worden onderzocht en ze maakt geluidsperformances.²⁹ Dit alles is onder de noemer AudRey (**A**udio **R**esearch **L**ab) gevestigd in Hackney, East London).³⁰

Kaffe Matthews presenteert op *Electrified III – The Responsive City* een fietsopera, *The swamp that was, a bicycle opera*. Met deze GPS-gestuurde fiets met geluidboxen fietst de deelnemer door Gent richting Ledeborg. Ze wil met dit project de verborgen lagen van de stad opgraven en de stemmen laten weerklinken.

*“Do these soils, these layers of stones beneath our feet still hold some resonance of the lives that lived here? That shouted and bred and wept and toiled here? These streets and pavements cover land that was water marsh. [...] Do you know there was a zoo here? This handsome city has seen wealth and war and heard millions of lives. What has happened to those voices?”*³¹

Er zijn drie routes die allemaal naar Ledeborg leiden. Elke route heeft een kleur. De gele is de historische route, de paarse is de spirituele route en de rode is de waterroute. De keuze van de route bepaalt dus ook het soort muziek en de verhalen die te horen zijn. Langs de waterroute wordt bijvoorbeeld verteld over het economische belang van water in de geschiedenis van de stad Gent. Op de spirituele route is er een verhaal over het begijnhof. Uiteindelijk komt de deelnemer terecht in *Ledeborg Garden*. Ledeborg, een van de grauweste plekken uit Gent, wil Kaffe Matthews opvrolijken door muziek en verhalen. Ook de Ledebirds – het plaatselijke koor uit Ledeborg – is te horen met fragmenten van Turkse gezangen en vogelgeluiden. Door deze fietsopera krijgt de bezoeker de verborgen lagen van Gent te horen, waarbij hij/zij als het ware als componist de muziekscore bepaalt.³²

²⁸ “Music for bodies,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://www.musicforbodies.net/wiki/Main_Page.

²⁹ Kaffe Matthews, “Biography,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://www.kaffematthews.net/biography/>.

³⁰ “Audrey,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://www.kaffematthews.net/contact/>.

³¹ “Bicycle opera,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://www.kaffematthews.net/bicycle_opera/.

³² “Music of the bicycle opera,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, http://www.kaffematthews.net/bicycle_opera/m_u_s_i_c/.

4.3. De wonderse wereld van de botanica

Het Brussel collectief FoAM is de derde gast van Electrified III. Achteraan in de snoepwinkel bouwden zij hun eigen botanische laboratorium dat voor iedereen toegankelijk is. De bezoekers konden een praatje met hen slaan, in hun prulletjes snuisteren of hun boeken bekijken.

Het concept van *Borrowed Scenery* is dat er naast onze werkelijkheid nog een parallelle werkelijkheid bestaat waarin planten en mensen interageren. Een plant kan zichzelf in stand houden, voeden, recycleren, ... en volgens FoAM kunnen wij uit de flora dus veel leren.³³

*“Borrowed Scenery encourages us to see urban plant life with fresh eyes and re-imagine our cities as places of sinuous interaction between humans and plants: where plants don’t just provide us with food and materials but become neighbours, teachers, and gateways to the planetary ‘Other’.”*³⁴

FoAM is een cultureel laboratorium die onderzoek voert naar kruisbestuivingen tussen wetenschap, kunst, de natuur en het dagelijkse leven. Bij *Borrowed Scenery* is de stad de setting geworden en worden toeschouwers aan de hand van activiteiten overtuigd van de kracht van de natuur.³⁵ Zo werden plantenwandelingen, tweetimes (theenamiddagen) en een Harvest Fest georganiseerd.³⁶

Voor mijn analyse van performances in de publieke ruimte zal ik mij toespitsen op *The ground forgets you were here* van Circumstance en *The swamp that was... a bicycle opera* van Kaffe Matthews. De reden waarom ik *Borrowed Scenery* van FoAM achterwege laat, is tweevoudig. Ten eerste is het geen coherente uitvoering. De bezoekers konden de snoepwinkel bezichtigen, maar er was geen specifiek handeling. De activiteiten waren ook niet gestructureerd of dramaturgisch gecomponeerd. Vaak was het gewoon een samenkomst. Ten tweede maakt FoAM geen gebruik van nieuwe technologieën zoals Circumstance en Kaffe Matthews. En dat is wel een belangrijk element in mijn uiteenzetting.

Zowel in het project van Kaffe Matthews als dat van Circumstance is de publieke ruimte het speelveld. Vanzelfsprekend heeft men dus te maken met de dagelijkse realiteit. Het speelt zich

³³ “Borrowed Scenery,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://fo.am/borrowed-scenery/>.

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem

³⁶ “Foam – Borrowed Scenery,” laatst geraadpleegd op 29 juni 2013, <http://vooruit.be/nl/show/detail/477/Foam>.

af op plekken waar de meeste mensen en vooral de Gentenaars al meermaals geweest zijn. Maar zelfs voor toeristen voelt het alledaagse herkenbaar aan. Wat is dat dan, die alledaagse realiteit? Hoe komt het dat het zo natuurlijk aanvoelt? Is het concreet of transcendentiaal? Kunnen we er iets aan veranderen? Over de alledaagse werkelijkheid is er al heel wat geschreven en in het volgende deel zal dit uitvoerig besproken worden.

5. ALLEDAAGSE LEVEN

In de vorige eeuw hebben heel wat denkers en filosofen zich gebogen over het fenomeen van de dagelijkse werkelijkheid. In *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* wijdt Michael Sheringham zijn hele boek aan dit onderwerp. Hij neemt zijn lezers mee beginnend bij het modernisme (Baudelaire, Simmel, surrealisme, ...), langs belangrijke denkers over het alledaagse (Barthes, Foucault, de Certeau, ...) tot een hedendaagse reflectie van postmoderne denkers (David Harvey, Edward Soja, Ben Highmore, ...). Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau en Georges Perec zijn de vier centrale filosofen. Alle vier gesitueerd in Frankrijk rond de periode 1960-1980 hebben ze geschreven over *le quotidien* en zorgen voor verschillende, nieuwe inzichten.³⁷ Hoewel afkomstig uit verschillende intellectuele stromingen, hebben ze elkaars denken sterk beïnvloed. Lefebvre kunnen we in relatie zien met het humanistische marxisme, Barthes met het (post)structuralisme, Certeau met geschiedenis, antropologie en sociologie en Perec in het literaire experiment. Al deze intellectuele stromingen kunnen in verband gebracht worden met het surrealisme. Sheringham begint zijn boek dan ook met de uiteenzetting van de relatie tussen het alledaagse en surrealistische stroming.³⁸ In dit hoofdstuk zal ik er twee bespreken namelijk Henri Lefebvre en Michel de Certeau. Zij worden vaak aanzien als de twee grootste denkers over het alledaagse, waarbij Certeau de opvolger van Lefebvre wordt gezien en op diens theorie voortbouwt.³⁹

Henri Lefebvre (1901-1991) heeft een trilogie geschreven over de kritieken op het alledaagse leven (*Critique de la vie quotidienne*; 1947, 1962, 1981). Sterk beïnvloed door het marxisme – voornamelijk in de vervreemdingstheorie en de idee van de mens als totaliteit – zocht hij naar nieuwe richtingen, uitbreidingen en aanpassingen om het marxisme toepasbaar te maken op het dagelijkse leven.⁴⁰

De eerste kritiek, *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, is gepubliceerd in 1947 en telt slechts 150 pagina's.⁴¹ Daarin is de centrale doelstelling om de alledaagse realiteit tot hoofdonderwerp te maken van het menselijk bestaan.⁴² Na de ontdekking van de concentratiekampen en de misdaden uit de tweede wereldoorlog had men nood aan een

³⁷ Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 6.

³⁸ *Ibid.*, 9.

³⁹ *Ibid.*, 7.

⁴⁰ *Ibid.*, 134.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I Introduction* (Parijs: L'Arche Éditeur, 1958), 140.

nieuwe frisse wind.⁴³ Men mag echter deze gruwelijke gebeurtenissen niet uitwissen, want volgens Lefebvre zijn ze de uitdrukking van de abstracte rationaliteit van de kapitalistische maatschappij.⁴⁴ In plaats van de dagelijkse werkelijkheid aan te vallen (zie bijvoorbeeld Flaubert of de existentialisten) of op te hemelen (surrealisme), zoekt Lefebvre een uitweg in het marxisme. Vervreemding zorgt ervoor dat de mens niet beseft dat het dagelijkse niveau zijn menselijkheid bepaalt.⁴⁵ Daarom moet de mens bewust worden van deze vervreemding om ervan bevrijd te worden. Dat kan men bereiken door specifieke handelingen en gedrag te onderzoeken dat het individuele isoleert. Dat maakt het dagelijkse dubbel: het is de plek waar de mens zijn vervreemding tegelijkertijd herkent én afschaft. “*L’ambiguïté est une catégorie de la vie quotidienne, et peut-être une catégorie essentielle.*”⁴⁶ Vervreemding moet gezocht worden in de geleefde realiteit; in liedjes, financiële transacties, reclames, ...⁴⁷ Aan de hand van interviewmethodes zou men de echte werkelijkheid leren kennen. Daarbij moet men het leven als een kunstwerk zien (“*la vie quotidienne [...] devienne oeuvre d’art*”)⁴⁸, zodat het leven als einddoel op zich wordt bekeken.⁴⁹

In zijn tweede kritiek (*Critique: Fondements pour une sociologie de la quotidienneté*) slaat Lefebvre het over een andere boeg en geeft hij de verlangens een centrale plaats. Hij beweert dat in de consumptiemaatschappij “*le consommateur ne désire pas. Il subit.*”⁵⁰ Verlangens zouden tegen deze maatschappij in gaan en de mens bevrijden van het noodlottig lijden van het consumeren. Hij merkt dat de notie rond aliënatie niet meer toepasbaar is en dat er nieuwe concepten moeten worden ontwikkeld. Hij zal meer vanuit een sociologisch denkkader redeneren in plaats van uit een filosofische oriëntatie. Zo kan hij het dagelijkse beter definiëren.⁵¹

Hij meent dat *le quotidien* ongrijpbaar is en dat het enkel gelinkt is met verandering en ongerealiseerde mogelijkheden (“*possibilités inaccomplies*”⁵²). Maar wat is dat nu, dagelijks leven?

⁴³ Sheringham, *Everyday Life*, 134.

⁴⁴ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, 243-245.

⁴⁵ *Ibid.*, 180.

⁴⁶ *Ibid.*, 26.

⁴⁷ *Ibid.*, 197.

⁴⁸ *Ibid.*, 214.

⁴⁹ *Ibid.*, 209-214.

⁵⁰ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II Fondements d’une sociologie de la quotidienneté* (Parijs: L’Arche Editeur, 1961), 16.

⁵¹ Sheringham, *Everyday Life*, 144-145.

⁵² Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II*, 24.

*“La vie quotidienne, comment la définir? De tous côtés, de toutes parts, elle nous entoure et nous assiège. Nous sommes en elle et hors d’elle. Aucune activité dite ‘élevée’ ne se réduit à elle mais aucune ne s’en détache. Ces activités naissent, croissent, émergent ; aucune ne peut se constituer et s’achever pour et par elle-même, en quittant le sol natal et nourricier.”*⁵³

We zitten in en buiten het dagelijkse leven. Deze hogere werkelijkheid is onze voedende vruchtbare bodem waar we geen grip op kunnen krijgen. De hoogste creaties van de mens ontstaan uit deze dagelijkse werkelijkheid: *“C’est dans la vie quotidienne et à partir d’elle que s’accomplissent les véritables créations.”*⁵⁴ In de werkelijkheid zelf vinden we creatieve energie.

Er is zowel *“l’informel”*⁵⁵ als *“contenu des formes”*⁵⁶. Het dagelijkse is vormloos in zijn essentie; de onherleidbare menselijke materie, maar het krijgt vorm in ideologieën, instituties en discours (inhoud van vormen). Er is echter een deel van de inhoud dat niet gevormd wil worden, dat zich verzet. Het dagelijkse leven is in wezen de wil om zich te verzetten tegen de bureaucratie, tegen organisatie, daarbij gebruik makend van listen, strategieën en tactieken.⁵⁷ *“La quotidienneté en tant que réalité à métamorphoser [...] se constate au niveau des tactiques, des forces et de leurs rapports, des ruses et des défiances. C’est au niveau des événements, des stratégies, et des moments historiques qu’elle se transforme.”*⁵⁸

Deze notie dat het dagelijkse leven een soort revolterende kracht heeft, is later door de situationisten en Michel de Certeau (1925-1986) overgenomen. Listen (ruses), strategieën en tactieken zijn veelvoorkomende concepten bij Certeau en ze komen dan ook centraal te staan in zijn theorie over *le quotidien*. Certeau is jezuïet, historicus en cultureel antropoloog en schreef zeer gedreven over cultuur en in het bijzonder over mei ’68. Daarom krijgt hij in 1974 een opdracht van het Franse Ministerie van Cultuur om over toekomstige vooruitzichten te schrijven. Hij stelde een team samen en daaruit vloeide in 1980 *L’Invention du quotidien I: Arts de faire*. In samenwerking met Luce Giard en Pierre Mayol publiceerde hij *L’Invention du quotidien II, Habiter, cuisiner*.

⁵³ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II.*, 46.

⁵⁴ Ibid., 50.

⁵⁵ Ibid., 68.

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Ibid., 68-69.

⁵⁸ Ibid., 139.

L'Invention du quotidien I: Arts de faire is de invloed van Henri Lefebvre zeer duidelijk merkbaar.⁵⁹ In deze publicatie maakt Certeau een verschil tussen strategieën en tactieken. Een strategie is een som van machtsrelaties die slechts mogelijk zijn wanneer de subjecten van macht (een eigenaar, bedrijf, stad of wetenschappelijke institutie) geïsoleerd worden van hun omgeving. Een strategie veronderstelt een plaats van bezit (*propre*⁶⁰) en kan enkel relaties aangaan met de buitenwereld (huurders, particulieren, objecten, ...). Eigendom of bezit betekent een overwinning van ruimte over tijd.⁶¹

Een tactiek daarentegen is een analyse die niet tot een eigendom (ruimtelijke of institutionele locatie) kan gerekend worden. De plaats is dus deze van de ander, het rekent zichzelf tot de plaats van de ander. Het is slechts fragmentarisch zonder enige afstand. Men kan de totaliteit niet overzien. Omdat de tactiek geen eigendom heeft, is het afhankelijk van de tijd. Het moet steeds de juiste momenten afwachten wanneer het kan toeslaan. Het heeft slechts enkele kansen, dus een juiste timing is zeker van belang.⁶²

Vele dagelijkse handelingen (lezen, praten, wandelen, koken, ...) zijn volgens Certeau tactieken. Het zijn manieren om te handelen (“*manières d’emploi*”⁶³). Hij haalt zijn inspiratie uit *Les ruses de l’intelligence: la metis de Grecs* (1974) van Marcel Detienne en Jean-Pierre Vernant. *Metis* staat hier voor de pientere praktijk van een zwakkere groepering die blinde plekken of kansen opmerkt en grijpt om de sterkere groepering te overwinnen. Dit doen ze aan de hand van trucs, kunstgrepen, list, schandalen, ...⁶⁴

Certeau legt de focus op de activiteiten tussen gebruikers of consumenten van het dagelijkse leven: “*une interrogation sur les opérations des usagers, supposés voués à la passivité et à la discipline.*”⁶⁵ Hij schildert deze gebruikers echter niet gemakzuchtig of gemanipuleerd af. Hij meent daarentegen dat zij actief en productief te werk gaan. Het materiaal dat hen zagezegd manipuleert, wordt wederzijds gemanipuleerd. Consumenten of gebruikers gebruiken allerhande tactieken om de gecontroleerde maatschappij te kunnen subverteren. Hij vergelijkt het met de Spaanse veroveraars die hun cultuur probeerde op te leggen aan de inheemse Indianen. Er onstond echter een omgekeerd effect. Binnen de hen opgelegde cultuur

⁵⁹ Sheringham, *Everyday Life*, 212-213.

⁶⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de Faire* (Parijs: Gallimard, 1990), xlvi.

⁶¹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, vert. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 2011), xix.

⁶² *Ibid.*, xix.

⁶³ Certeau, *L'invention du quotidien I*, xlvi.

⁶⁴ Sheringham, *Everyday Life*, 216.

⁶⁵ Certeau, *L'invention du quotidien I*, xxxi.

ontwikkelden de Indianen eigen symbolen en betekenissen.⁶⁶ “*Ils lui échappaient sans le quitter.*”⁶⁷

Certeau waarschuwt wel voor het verschil van de gebruikers die maken en de gebruikers die consumeren. De eerste soort gebruikers produceren verborgen systemen in de maatschappij (bijvoorbeeld televisie, stedelijke ontwikkeling, ...), de tweede groep consumeert binnen dat systeem, maar zal dus ook wel manipuleren.⁶⁸

De schakel productie – consumptie kunnen we volgens Certeau ook linken met de schakel schrijven – lezen. Allebei de schakels hellen naar de passiviteit. “*La lecture (de l’image ou du texte) paraît d’ailleurs constituer le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur, constitué en voyeur (troglodyte ou itinérant) dans une “société du spectacle.”*”⁶⁹ Maar deze activiteit van lezen heeft langs de andere kant ook tactische kenmerken. De ogen glijden over de bladzijden, en tegelijkertijd ontspint zich in de geest door slechts enkele woorden een verhaal. Lezers kunnen zelf het verhaal bepalen. Ze krijgen de woorden en maken er zelf hun eigen beeld van.⁷⁰

Postmoderne denkers en sociale geografen zoals Edward Soja, Michael J. Dear en Nigel Thrift hebben op hun beurt deze theorieën bestudeerd om eigen interpretaties over de stad en de publieke ruimte te ontwikkelen. Deze geografen zien de noodzaak om de dagelijkse realiteit niet louter als een passief gegeven te zien, maar als actief element om de stad en omgeving leefbaar te maken.⁷¹ Ze bekijken deze teksten voornamelijk uit stedelijk bouwkundig oogpunt.

Deze revolterende kracht van het alledaagse met tactische kenmerken is ook terug te vinden in *Electrified III – The Responsive City*. Wat gezegd wordt in *Tommorow the ground forgets you were here* heeft de deelnemer een gevoel van vervreemding. De participant wordt gedwongen om er naar te kijken, dus ook te herkennen. In *The swamp that was... a bicycle opera* is dit minder expliciet, maar door met een geluidsfiets door de publieke ruimte te fietsen, wordt deze vervreemding verbroken. De deelnemers kijken om zich heen en lachen. Ook leidt deze fietsopera naar Ledeberg, een plek waar niet veel mensen komen, behalve als ze er wonen.

⁶⁶ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xi – xiii.

⁶⁷ Certeau, *L’invention du quotidien I*, xxxviii.

⁶⁸ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xii.

⁶⁹ Certeau, *L’invention du quotidien I*, xlix.

⁷⁰ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xxi.

⁷¹ Kim Solja, et al, “Introduction: City/Text/Performance,” in *Performance and the City*, red. D.J. Hopkins, Shelley Orr, Kim Solga. (Londen: Palgrave Macmillan, 2009), 4.

Door de wandel- of fietstocht kan de participant even het dagelijkse leven grijpen omdat er op gewezen wordt. De tactische kenmerken uit *Electrified III* is enerzijds hoe de deelnemers het evenement invullen en anderzijds dat de bewustwording van de tactische ingrepen van het dagelijkse leven waarin de deelnemer wandelt. Sommige deelnemers volgen de instructies, maar velen zullen hun eigen invulling geven aan het project. Ida Jonniaux bijvoorbeeld volgde de routes niet, maar kriskraste door de straten heen, willekeurig op zoek naar de triggering van muziekfragmenten.⁷² Een andere deelnemer, Pieter Deweydt, is bijvoorbeeld een winkel binnengestapt om er iets te kopen, maar zonder zijn hoofdtelefoon af te zetten.⁷³

Zowel *Tomorrow the ground forgets you were here* als *The swamp that was... a bicycle opera* spelen zich af in de (publieke) ruimte in de stad. Je loopt/fietst door de straten aan de hand van een twee soorten wegbeschrijvingen. En de bedoeling is om je bewust te worden van de onleesbare, onzichtbare omgeving en geschiedenis rondom je.

In het volgende deel worden de verschillende kenmerken van het alledaagse van de twee projecten besproken aan de hand van de theorieën van Michel de Certeau.

⁷² Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 138.

⁷³ Bijlage III: interview Pieter Deweydt, 126.

5.1. De publieke ruimte

5.1.1. De ruimte als praktische plaats

In *L’Invention du quotidien I: Arts des faire* wijdt Michel de Certeau een heel hoofdstuk aan de ruimtelijke handelingen (“*Pratiques d’espace*”) dat verder opgedeeld is in drie hoofdstukken – *Marches dans la ville*, *Naval et carcéral* en *Récits d’espace*.⁷⁴ In dit laatste hoofdstuk komt het verschil tussen ruimte (*espace*) en plaats (*lieu*) aan bod. Deze laatste term staat voor een orde waarin de relaties van het samenleven gedefinieerd zijn. De regel van *le propre* heerst; dat wil zeggen dat alle elementen naast elkaar bestaan, elk op hun eigen locatie. Daardoor sluit het de mogelijkheid uit dat er twee dingen bestaan op dezelfde locatie.⁷⁵ Een plaats is dus “*une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.*”⁷⁶

Ruimte daarentegen bestaat uit richtingsvectoren, snelheden en tijdsvariabelen. De kruising van mobiele elementen bepalen ruimte. Ruimte komt tot stand door handeling van oriëntatie, situatie, temporalisatie en functioneert in een polyvalente eenheid van allerlei conflicten. Ruimte is zoals een uitgesproken woord; vanaf dan heeft de zender er geen grip meer op en wordt het geactualiseerd en in verschillende contexten en betekenissen geplaatst. Het straalt dus in tegenstelling tot plaats geen stabiliteit uit.⁷⁷

Kort en bondig: een ruimte is een in praktijk gebrachte plaats. Bijvoorbeeld: een straat, een geometrisch stedenbouwkundige plaats, verandert in een ruimte van wandelaars. Een geschreven tekst is de plaats waar de ruimte van het lezen doorgaat.⁷⁸ De uitgekozen plaats van de bibliotheek, het shoppingscomplex, Ledeberg, ... zijn de plekken die de ruimte worden van *Electrified III – The responsive city*.

⁷⁴ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 349.

⁷⁵ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 117.

⁷⁶ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 173.

⁷⁷ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 117.

⁷⁸ *Ibidem*

5.1.2. De verschillende dimensies van de sociale ruimte

Tijdens *Tomorrow the ground forgets you were here* en *The swamp that was... a bicycle opera* dwaalt de deelnemer door de stad; wandelend langs de bibliotheek of in het park, langzaam fietsend langs de visserij. De ruimte rondom is als een product om te gebruiken. Er zijn fietspaden aangelegd of bankjes gezet om te genieten van de ruimte. “*L’espace (social) est un produit (social)*”⁷⁹ zegt Henri Lefebvre in *La Production d’Espace* (1974). In dit traktaat komen al zijn onderwerpen samen – dagelijkse leven, maatschappelijke vervreemding, de stedelijke conditie, ... – in relatie tot de ruimte.⁸⁰

In dit werk probeert Lefebvre twee eeuwenoude denkwijzen met elkaar te verzoenen; namelijk de mentale filosofische idee over ruimte en de echte fysieke ruimte. Ruimte wordt in de filosofie voor Lefebvre in een nogal enge mathematische zin bestudeerd en staat daardoor mijlenver van de ervaring van ruimte in het dagelijkse leven. Hij probeert theorie en praktijk, filosofie en realiteit te overbruggen.⁸¹ Twee elementen zorgen echter voor opposities, voor contrasten en antagonismes meent Lefebvre. Daarom neemt hij er steeds een derde element of concept bij. Hij introduceert bijvoorbeeld naast de mentale en de fysieke ruimte de sociale ruimte. Geen Hegeliaanse dialectiek van thesis-antithesis-synthesis, maar een trialectiek dat rekening houdt met de toegevoegde andere.⁸²

In *La Production de l’Espace* heeft Lefebvre het over drie niveaus van de sociale ruimte, de uiteindelijke kern van zijn theorie over ruimte. Een soort conceptuele traide, namelijk: de waargenomen ruimte, de conceptuele ruimte en de representatieve ruimtes.

- (i) De waargenomen ruimte. Spatiale praktijken produceren en reproduceren zodat elke functie of formatie binnen een ruimte een bepaalde locatie krijgt. Dit zorgt voor continuïteit en samenhang binnen de samenleving. Deze (re)producties zijn echter verborgen en zijn slechts te ontcijferen in de ruimte zelf. Het is zowel het middel als het resultaat van menselijke handelingen. Deze gerealiseerde, empirische ruimte is de ruimte die men waarneemt, “*l’espace perçu*”⁸³.

⁷⁹ Henri Lefebvre, *La Production de l’espace* (Parijs: Éditions Anthropos, 1974), 35.

⁸⁰ Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996), 44.

⁸¹ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, vert. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell Publishing, 1991), 1-9.

⁸² *Ibid.*, 39.

⁸³ Lefebvre, *La Production de l’espace*, 48.

- (ii) De conceptuele ruimte. De voorgestelde ruimte is de ruimte van de architecten, burgerlijke ingenieurs en stedenplanners, “*l’espace conçu*”⁸⁴. Deze ruimte bestaat uit tekens, kennis en codes. Volgens Lefebvre is dit de heersende ruimte van de maatschappij omdat ze de representatie van ideologie, controle en bewaking voorstelt.
- (iii) De geleefde ruimte. De representationele ruimte is de ruimte van de inwoners, gebruiker, van sommige kunstenaars, schrijvers en filosofen. Dit is de gedomineerde ruimte die slechts passief beleefd wordt. In deze ruimte maakt men gebruik van de verbeelding aan de hand van (non) symbolische en (non) verbale tekens.⁸⁵ Deze ruimte bezit de kinderherinneringen, dagdromen, ...: het is een ruimte die leeft en spreekt (“*l’espace vécu*”⁸⁶).⁸⁷

Het zijn als het ware drie dimensies van de sociale ruimte, telkens door andermans ogen bekeken. Het stelt een triadische relatie tussen het waargenome, het voorgestelde en het geleefde voor.⁸⁸ Deze concepten gelden volgens Lefebvre voor alle gemeenschappen, periodes en modes van productie. Het zijn weliswaar abstracte representaties, maar ze kunnen op concrete gevallen uitgeoefend worden.⁸⁹ Toegepast op de beide performances van *Electrified III* is de waargenome wereld (*l’espace perçu*) deze van de deelnemers. Zij wandelen rond in de (publieke/sociale) ruimte en produceren hun eigen verhaal. Hun enige taak is om de ruimte rondom bewust op te nemen door te kijken (en te luisteren). Deze spatiale praktijk is zowel het middel om het verhaal in zijn hoofd te maken, maar tegelijkertijd ook het resultaat van het project. De leefwereld – en dus de ruimte – op een andere manier leren kennen. *L’espace conçu* is de ruimte van Circumstance of Kaffe Matthews. Zij kiezen deze ruimtes uit om een bepaalde visie mee te geven. Zo gaan de deelnemers bijvoorbeeld naar Ledeberg, omdat Kaffe Matthews deze plek van de stad met haar inwoners in de licht wil plaatsen. Daarmee wil ze onder andere de problematiek van vervreemding en het fenomeen van buitenwijken aankaarten. Ten slotte hoort de representationele ruimte toe aan de voorbijgangers/toeschouwers. Zij leven hun leven verder, zij horen tot die ruimte; ze leven en spreken die ruimte.

⁸⁴ Lefebvre, *La Production de l’espace*, 48.

⁸⁵ Lefebvre, *The Production of Space*, 39.

⁸⁶ Lefebvre, *La Production de l’espace*, 49.

⁸⁷ Lefebvre, *The Production of Space*, 38-42.

⁸⁸ *Ibid.*, 39.

⁸⁹ *Ibid.*, 41.

Binnen de ervaring van de drie momenten van sociale ruimte geeft Lefebvre het lichaam een prominente plek. Hij reageert daarbij op de Westerse filosofie die het lichaam lang heeft genegeerd. “*La philosophie occidentale a trahi le corps; elle a contribué activement à la grande métaphorisation qui abandonne le corps; elle l’a désavoué.*”⁹⁰ In de sfeer van de waarneming (*l’espace perçu*) wordt het gebruik van het lichaam verondersteld – het gebruik van handen, lichaamsdelen en zintuigen. De deelnemers van *Electrified III* moeten hun zintuigen gebruiken; kijken naar de ruimte, luisteren naar de muziek en verhalen. Op vlak van het voorgestelde (*l’espace conçu*) is het wetenschappelijke van belang: de fysionomie, anatomie en de relatie van het lichaam tegenover zijn omgeving. Zowel Kaffe Matthews als Circumstance hebben gebruik gemaakt van nieuwe technologieën. De fysionomie en de relatie van deelnemer ten opzichte van de ruimte is hierbij van cruciaal belang. Ten derde hoort de relatie van het lichaam met culturele praktijken bij de geleefde dimensie (*l’espace vécu*). Geloofsovertuigingen, culturele handelingen, ...⁹¹ Mensen die op weg zijn naar hun werk, naar de winkel. Mensen die een boek lezen in de bibliotheek of shoppen in het winkelcentrum voeren allemaal culturele handelingen uit.

Is dit nu een politiek project waaraan Lefebvre werkt? “*Oui et non. Il enveloppe une politique de l’espace, mais va plus loin que la politique et suppose une analyse critique de toute politique spatiale et de toute politique générale.*”⁹² Het wil vooral een andere soort sociaal leven en andere productiewijze naar voor brengen, dat tussen utopie en wetenschap, tussen realiteit en idealiteit staat. “*Quel projet? Celui d’une société autre (d’un autre mode de production) où d’autres déterminants conceptuels orienteraient la pratique sociale.*”⁹³ Edward W. Soja ziet echter wel een politieke dimensie in *La Production de l’Espace*. De geleefde ruimte is volgens hem een terrein van tegenruimte; waar men de dominante orde kan weerstaan, net door in een ondergeschikte, marginale positie te zitten. “*Lived social space, more than any other, is Lefebvre’s limitless Aleph, the space of all inclusive simultaneities, perils as well as possibilities: the space of radical openness, the space of social struggle.*”⁹⁴ Tim Unwin vindt echter dat Lefebvre, maar eveneens Soja niet slagen in een politieke verandering van ruimte. Ze blijven te academisch. “*In a nutshell, Lefebvre, Harvey and Soja waste space from the viewpoint of actually implementing radical and political change. To effect such change, it is important to listen to other voices, and perhaps even to leave space*

⁹⁰ Lefebvre, *La Production de l’espace*, 467.

⁹¹ Lefebvre, *The Production of Space*, 40.

⁹² Lefebvre, *La Production de l’espace*, 73.

⁹³ *Ibid.*, 481.

⁹⁴ Soja, *Thirdspace*, 68.

behind together.”⁹⁵ Ik denk dat wanneer men de theorie van Lefebvre toepast op projecten zoals deze van Kaffe Matthews en Circumstance, men toch kan spreken van een zeker politiek-maatschappelijk statement. Lefebvre onderneemt zelf geen praktijk gerichte acties, maar hij bouwt wel mee aan een theoretisch kader om een andere kijk te krijgen op de (sociale/publieke) ruimte.

*“L’espace devient l’enjeu principal des luttes et des actions visant un objectif. Il n’a jamais cessé d’être le lieu des ressources, le milieu où se déploient les stratégies, mais il devient quelque chose d’autre que le théâtre, la scène indifférente, le cadre des actes. [...] [c’est vrai que l’espace est un] Medium? Milieu? Intermédiaire? Oui, mais de moins en moins neutre, de plus en plus actif, à la fois comme but. Ce qui outrepassé singulièrement la catégorie dans laquelle on l’emprisonne, le ‘medium’.”*⁹⁶

5.1.3. De poëtische ruimte

L’espace perçu in de *Electrified III* is dus de ruimte waarin de deelnemer alles waarneemt door te kijken. De verhalen en muziek die door de boxen of hoofdtelefoon spelen, creëren nog een andere ruimte, een verbeeldende ruimte. Een ruimte die er niet letterlijk is, maar gecreëerd wordt door de wisselwerking van *l’espace perçu* en de verhalen/muziek. Over het verbeeldingsvermogen en het poëtische beeld vertelt Gaston Bachelard (1884-1962) in *La Poétique l’Espace*.

Gaston Bachelard begint zijn carrière als wetenschappelijke filosoof. Hij bestudeerde de epistemologie en geschiedenis van de wetenschap.⁹⁷ In 1938 schrijft hij voor de eerste keer over een literair onderwerp, maar nog steeds volgens een wetenschappelijke methode. Deze omkering van koers was bepaald door zijn interesse om literaire onderwerpen objectief te analyseren. Dit resulteerde in vier psychoanalyses van de basiselementen van de alchemie.⁹⁸ Met de psychoanalytische methode vond Bachelard een ideale methode om mythe en kennis, poëzie en wetenschap met elkaar te verbinden.⁹⁹

⁹⁵ Tim Unwin, “A waste of space? Towards a critique of the social production of space...,” *Transactions of the Institute of British Geographers* 25, nr. 1 (2000): 24.

⁹⁶ Lefebvre, *La production*, 472.

⁹⁷ Caroline Joan S. Picart, “Metaphysics in Gaston Bachelard’s ‘Reverie’,” *Human Studies* 20, nr. 1 (1997): 60.

⁹⁸ Jacques Ehrmann, “Introduction to Gaston Bachelard,” *MLN* 81, nr. 5 (1966): 572.

⁹⁹ *Ibid.*, 575.

Later, met *La Poétique de l'Espace* (1957) en *La Poétique de la Rêverie* (1960)¹⁰⁰, verlaat hij de psychoanalyse en gaat hij voluit voor de fenomenologie van de verbeelding. Het is indrukwekkend dat hij zo laat in zijn carrière nog steeds zichzelf bevraagt en opnieuw van koers durft te veranderen. Psychoanalyse onderzoekt enkel de oorsprong buiten het beeld, terwijl de fenomenologische benadering het poëtisch beeld als product van het hart, de ziel en de mens in zijn totaliteit bestudeert.¹⁰¹

*“Seule la phénoménologie – c’est-à-dire la considération du départ de l’image dans une conscience individuelle – peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l’ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l’image. Toutes ces subjectivités, transsubjectivités, ne peuvent être déterminés une fois pour toutes. L’image poétique est en effet essentiellement variationnelle. Elle n’est pas, comme le concept, constitutive.”*¹⁰²

Bachelard stelt de verbeelding centraal in zijn filosofie, en vooral de creatieve kracht van de verbeelding tegenover de eenvoudige reproductie van de perceptie. “[T]he imaginative force which enables man to create new images instead of adjusting to reality as given.”¹⁰³ Dit noemt hij het poëtische functie: door een ongebreidelde verbeelding kan men een nieuwe vorm aan de realiteit geven. Zo wordt de verbeelding ontologisch gezien autonoom van de perceptie.¹⁰⁴

Door de verhalen en de muziek in zowel *The swamp that was... a bicycle opera* als *Tomorrow the ground forgets you were here* is er sprake van een poëtische functie. Deelnemers wandelen/fietsen door de publieke ruimte en nemen zintuigelijk de omgeving waar. Toch zullen de verhalen en muziek voor een andere soort ruimte zorgen. De anekdote van de olifant in de zoo zal men bijna letterlijk verbeelden, net zozeer als de begijntjes langs het begijnhof. Maaike Boomstra vertelde over hoe de verhalen lijken te kloppen met de beelden die je ziet.

“Want er lag net een vrouw te slapen en net zo’n tekst die dan toevallig in haar oren terecht moet komen, dus dat maakt het gewoon. [...] alsof iemand dat aan het denken is, kijkend zo over het water en opeens hoor je een vrouw te zeggen alsof dat zijn

¹⁰⁰ Edward K. Kaplan, “Gaston Bachelard’s Philosophy of Imagination: an Introduction,” *Philosophy and Phenomenological Research* 33, nr. 1 (1972): 1n.

¹⁰¹ Ehrmann, “Introduction to Gaston Bachelard,” 576.

¹⁰² Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace* (Parijs : Presses Universitaires de France, 1957), 3.

¹⁰³ Kaplan, “Gaston Bachelard’s Philosophy of Imagination: an Introduction,” 3.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 3-4.

fantasie is. Dus het maakt het gewoon alsof de innerlijke wereld van mensen gewoon even uitgesproken wordt.”¹⁰⁵

Pieter Deweirtdt heeft net hetzelfde mee gemaakt toen hij aan het wandelen was in het shoppingscomplex:

“De eerste stem ging over een vrouw wiens man overleden was denk ik en die was een beetje depri. Ze wist niets meer wat met haar leven aan te vangen en hoe ze opnieuw moest beginnen. En zag ik inderdaad een ouder vrouwtje zitten, zenuwachtig en helemaal alleen. Met haar sjakos aan het zoeken naar papieren. Dus dat kwam heel goed overeen met wat die stem die aan het vertellen was.”¹⁰⁶

De deelnemers leggen dus linken tussen de omgeving van het alledaagse leven en de verhalen/muziek die ze horen. Zo wordt het dagelijkse leven in de verbeelding rijker.

In de introductie van *La Poétique de l’Espace* geeft Bachelard een uiteenzetting over de fenomenologie van het poëtische beeld. Daarbij wil hij de oorsprong van de pure verbeelding bestuderen en niet de compositie van een gedicht als groepering van verschillende beelden.¹⁰⁷ De poëzie is volgens hem dan ook ontstaan uit de ziel (en niet uit de geest). “[L]’image est avant la pensée.”¹⁰⁸ Een gedicht bezit ons helemaal. Het gaat verder dan sentimentele resonanties. In deze resonantie hoort men het gedicht, dat als een weerkaatsing in zich slaat. Deze weerkaatsing brengt een verandering in het zijn. Een gedicht bezit het resonantie-weerkaatsing doublet: enerzijds zorgt de weerkaatsing voor een poëtische creatie in de ziel. Het bouwt een geheel linguïstisch mechanisme in ons uit. Anderzijds voelt men door deze weerkaatsing een poëtisch kracht in zich open bloeien.

*“C’est après le retentissement que nous pourrons éprouver des résonances, des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. [...] Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. [...] elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu’elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d’expression et un devenir de notre être. Ici, l’expression crée de l’être.”*¹⁰⁹

¹⁰⁵ Bijlage I: interview Maaïke Boomstra, 115.

¹⁰⁶ Bijlage III: interview Pieter Deweirtdt, 124. (vrij geciteerd)

¹⁰⁷ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, vert. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994), xxiv.

¹⁰⁸ Bachelard, *La poétique de l’espace*, 4.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 7.

Dit is volgens mij ook de bedoeling in *Tommorrow the ground forgets you were here* van Circumstance. De deelnemers wandelen door de ruimte en worden tegelijkertijd aangesproken door een vrouwenstem. Ze worden zich bewust van de ruimte en kijken daardoor anders naar de ruimte. Dit voelt als een weerkaatsing in het zijn. Ze worden betraapt op het dagelijkse leven. Dit bewustzijn kan bij vele deelnemers nazinderen, ook na de voorstelling. Wanneer ze nogmaals door een drukke straat lopen, zullen ze zich dit gevoel herinneren. Het geeft een poëtische creatie in onze ziel en kan als het ware een soort van zienswijze/zijnswijze creëren. Eveneens bij *The swamp that was... a bicycle opera* krijgen plekken of straten andere connotaties en kijkervaringen. Deelnemers die gewoon zijn om in Gent rond te fietsen, zien gevaarlijke kruispunten, drukke steenwegen en neutrale plekken opeens in een ander daglicht. Ze zullen zich dat herinneren wanneer ze daar een volgende keer opnieuw voorbij rijden. Ida Jonniaux vertelt dat de banen en verkeerspunten waar ze normaal dagelijkse passeert net een andere “*kleur*” krijgen door er met muziek en verhalen door te fietsen. De interactie van de verschillende parameters – auto’s, spelende kinderen, de gebouwen, ... – kleuren de perceptie in samenwerking met de muziek.

5.2. De stad

Beide voorstellingen van *Electrified III – The Responsive City* spelen zich af in Gent. Deze historische stad met zijn rijke geschiedenis wemelt van studenten, inwoners, zelfstandigen, toeristen, ... Gent is misschien geen echte metropool, maar wel een druk bevolkte gekleurde stad. Maar wat is precies een stad? Wat kenmerkt een stad? Hoe percipiëren wij een stad? Wat bakent een stad af en wie neemt deel aan de beslissingen?

5.2.1. Stadsmotieven

Op het kaartje van *Tomorrow the ground forgets you were here* bekijkt, kan men een aantal archetypische gebouwen van een stad terug vinden. De bibliotheek, het shoppingscomplex, een koffiehuis, een begijnhof, ... Deze gebouwen vindt men in elke stad terug en men heeft daarbij een bepaald gevoel, bijvoorbeeld de stoffige sfeer bij een bibliotheek. Walter Benjamin (1892-1940) heeft een soortgelijke aandacht voor de fenomenen in de negentiende metropool. Toen de academische wereld haar deuren voor hem sloot, richtte hij zich op cultuurkritiek en journalistiek. Met *Einbahnstraße* (1928) slaat hij een nieuwe methodologische richting in waarbij hij gebruik maakt van stadsmotieven. Deze methodiek culmineert in *Passagen-Werk*, een onafgewerkt postuum uitgebracht huzarenwerk.¹¹⁰

Einbahnstraße bestaat uit zestig korte prozateksten, waarvan elke tekst getiteld is met een motief uit de stad. Voorbeelden hiervan zijn *Tankstelle* (het tankstation), *Feuermelder* (brandalarm), *Zum Planetarium* (op het planetarium), ...¹¹¹ Er zijn ook beschrijvende stukken, stadsgedichten, polemieken, ...¹¹² Deze literaire snapshots doorheen de stad kan men vergelijken met *Electrified III – The Responsive City*. De gedachten in de bibliotheek, de anekdote van de zoo, het belang van de Gentse wateren, ... worden allemaal getriggerd door langs een bepaalde plek te fietsen of te wandelen. De gedachten en verhalen die bij een bepaalde plaats worden beluisterd, zijn stadsmotieven zoals beschreven door Benjamin.

¹¹⁰ Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism* (Londen: Pluto Press, 2000), 2.

¹¹¹ *Ibid.*, 5-7.

¹¹² Michael Jennings, "Walter Benjamin and the European avant-garde," in *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, red. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 23.

5.2.2. Op het niveau van Der Wandersmänner

De vrouwenstem in het begin van *Tomorrow the ground forgets you were here* wijst de deelnemers op de omgeving. Ze lopen door straten die ze kennen, als een onzichtbare engel.¹¹³ Ze worden als het ware opgetild om de stad vanuit vogelperspectief te bekijken, maar blijven tegelijkertijd letterlijk met de voeten op de grond. Michel de Certeau heeft geschreven over het verschil tussen vogelperspectief en het zicht vanop de begane grond. Het hoofdstuk *Pratiques d'espace* begint met de gekende passage waarbij hij New York uit vogelperspectief beschrijft vanuit het voormalig World Trade Center. Hij beschrijft hoe de stad als een rooster van horizontale en verticale lijnen voor hem ligt. Zoals een god uit de hemel heeft hij een panoramisch zicht op de stad.¹¹⁴

Certeau spreekt over het plezier om de totaliteit te kunnen overzien. Hij verlaat de massa en kijkt als een voyeur toe op het schouwspel onder hem. Dat creëert een afstand. Net zoals de Middeleeuwse en Renaissancistische schilderijen – door de uitvinding van het perspectief – kan hij zien wat het blote oog niet kan. Een totaliteit over de werkelijkheid. Er is sindsdien niet zoveel veranderd: *“L’oeil totalisant imagine par les peintres d’antan survit dans nos réalisations. La meme pulsion scopique hante les usagers des productions architecturales en matérialisant aujourd’hui l’utopie qui hier n’était que peinte.”*¹¹⁵ Maar is dit niet meer dan een representatie van een optisch gezichtsveld, niet meer dan een plan van een burgerlijk ingenieur? *“La ville-panorama est un simulacra ‘théorique’ (c’est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques.”*¹¹⁶

Want beneden, op de straat, kijken de mensen vanuit een heel ander gezichtsveld. Dit is de plaats van de dagelijkse praktijk. Er is geen overzicht, er is slechts een fragmentarisch blik zonder enige betekenis:

“C’est ‘en bas’ au contraire (down), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils

¹¹³ Circumstance, “Tomorrow the ground forgets you were here”

¹¹⁴ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 91.

¹¹⁵ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 141.

¹¹⁶ *Ibid.*, 141.

sont des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un 'texte' urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire."¹¹⁷

Met deze andere – fragmentarische – blik krijgt het dagelijkse leven een vervreemding om zich heen. De andere manier van handelen in de stad zorgt voor een andere ruimtelijkheid die een antropologische, mythische en misschien zelfs poëtische uitdrukking krijgt. De mensen krielen als mieren door de stad. Ze zijn als het ware blind omdat ze de totaliteit niet kunnen overzien. Dit is ook wat de voorstellingen van *Electrified III* doen. Als deelnemer ontdekt men de stad vanaf de begane grond. Men wandelt op het niveau van de *Wandersmänner*. "Onzichtbaar staan tussen de mensen" zoals Pieter Deweirtd het vertelt.¹¹⁸ In *Tommorow the ground forgets you were here* wordt men echter bewust gemaakt van het vogelperspectief omdat de vrouwenstem letterlijk zegt om als een engel vanuit de hemel te kijken. Door de wisselwerking van beide perspectieven, wordt men heel gevoelig voor de omgeving en krijgt de ervaring een poëtisch inslag. Maaïke Boomstra beweert bovendien dat diezelfde bewustwording in *The swamp that was... a bicycle opera* terug te vinden is door de wisselwerking van verhalen en stadsgeluiden. "Zo'n flarden teksten komen dan even naar je oren net terwijl een auto langs je racet. Dan hoor je die tekst er net bovenuit klinken en dat maakt dat je zelf ook beetje opstijgt boven het geluid van de stad."¹¹⁹

De stad in utopisch en stedelijk discours kan drievoudig verklaard worden: (i) De productie van een eigen ruimte ("un espace propre"¹²⁰). Dit is de rationele organisatie van een stad, die het fysiek landschap bepaalt. (ii) De wetenschappelijke strategieën die de tactische en revolterende praktijken aan banden leggen om een homogeniteit te verkrijgen. (iii) De creatie van een universeel en anoniem subject, de stad zelf.¹²¹ "La ville', à la manière d'un nom propre, offre ainsi la capacité de concevoir et construire l'espace à partir d'un nombre fini de propriétés stables, isolables et articulées l'une sur l'autre."¹²²

Deze conceptstad leidt tot de mystificatie van de strategische handelingen met enkel een functionalistisch doel. De administratie stagneert en het functioneert enkel op basis van transformatie en appropriatie. De ruimte wordt een blinde vlek.¹²³

¹¹⁷ Certeau, *L'invention du quotidien I*, 141.

¹¹⁸ Bijlage III : interview Pieter Deweirtd, 124.

¹¹⁹ Bijlage I : interview Maaïke Boomstra, 114. (vrij geciteerd)

¹²⁰ Certeau, *L'invention du quotidien I*, 143.

¹²¹ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 94.

¹²² Certeau, *L'invention du quotidien I*, 143.

¹²³ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 94-95.

“La Ville devient le thème dominant des légendaires politiques, mais ce n’est plus un champ d’opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l’idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle – impossible à gérer.”¹²⁴

De conceptstad is vergelijkbaar met de *espace conçu* van Lefebvre, de ruimte van de stedenplanners en burgerlijke ingenieurs die de stad zo willen samenstellen om een bepaald idee eruit te laten groeien. Dit is inderdaad de dominante ruimte waarbij de ideologie, macht en controle tot uiting komt.

Volgens Certeau is die conceptstad dus in verval. Certeau stelt voor om de ondergrondse, meervoudige praktijken die het verval overleven nader te analyseren. Volgens Certeau moeten we leren kijken naar de tactieken van inwoners en gebruikers van de stad. Dat zijn de krachten die de administratie en politiek proberen te onderdrukken. Zij hebben een illegitiem bestaan gecreëerd die de dagelijkse realiteit reguleert.¹²⁵

Met *The ground forgets you were here* en *The swamp that was... a bicycle opera* maken de deelnemers kennis met deze tactieken. Ze horen de gedachten van passanten, letten erop hoe mensen zich verplaatsen in de ruimte. Niet vanuit vogelperspectief, maar vanop de grond. Niet enkel de plaatsen die ze kennen, maar ook verborgen gemeenschappen. Jeroen de Coster heeft het ervaren: *“We kunnen [als toerist] naar de drie torens gaan kijken of naar de restauratie van het schilderij [Van Eyck]. En Vooruit daar en ’t S.M.A.K. daar. Maar Ledeberg is ook Gent en ik vind dat veel mensen dat overslaan, omdat daar inderdaad andere gemeenschappen wonen.”¹²⁶* De inwonende – politiek uitgesloten – burgers worden meestal niet betrokken in grote stadsevenementen. Over de rechten en plichten van stadsbewoners heeft Lefebvre uitvoerig geschreven.

¹²⁴ Certeau, *L’invention du quotidien 1*, 95.

¹²⁵ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 95-96.

¹²⁶ Bijlage II: interview Jeroen de Coster, 124. (vrij geciteerd)

5.2.3. De stad als oeuvre

In *Le Droit à la ville* (1968), *Espace et Politique* (1973) en *La Production d'Espace* geeft Henri Lefebvre een uiteenzetting over de stad, in het bijzonder over burgerschap. Volgens Mark Purcell geeft hij een radicale nieuwe invulling aan wat de doelstelling, de inhoud en de definitie van burgerschap kan zijn.¹²⁷ Het is een oproep voor een herstructurering van sociale, politieke en economische relaties binnen een stad.¹²⁸ “*Face à ce droit ou pseudo-droit, le droit à la ville s’annonce comme appel, comme exigence. [...] comme droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée.*”¹²⁹

Vooreerst stelt Lefebvre dat de stemgerechtigheid van een stad niet tot de staatsburgers horen, maar tot de leden van de bewoners van een stad, “*d’abord de tous ceux qui habitent.*”¹³⁰ *Les citadins* moeten beslissingen kunnen nemen in hun stad.¹³¹ Dit is gelinkt met zijn theorie van het alledaagse leven. Zij die hun dagelijkse routines tekenen in de stad (*espace vécu*), zouden de legitieme recht van een stad moeten bemachtigen. Want uiteindelijk produceren zij ook die de ruimte van het dagelijkse leven (zie supra, 26). In *The swamp that was... a bicycle opera* worden enkele inwoners van Gent (Ledeberg) in de schijnwerpers gezet die normaal nooit te zien zijn. Maaïke Boomstra merkt op:

“*Maar je krijgt dus wel, doordat ze ons daarheen leidt, een andere perceptie. Want waarom leidt ze ons hierheen? Dus dan zie je veel meer. En dan opeens spelen kinderen in een heel stille straat. Het maakt... Het is een beetje vervreemdend. Het voegt toe aan een wijk die daar zo stil ligt te zijn*”¹³²

Maaïke Boomstra bekijkt die gemeenschap of wijk met een andere blik.¹³³ De deelnemers maken bovendien kennis met de muziek, de verhalen en de gebruiken van de inwoners van de wijk. “*De ethnische klankjes met veel variaties die je aan Ledeberg zou koppelen,*” zoals Jeroen de Coster opmerkt.¹³⁴

¹²⁷ Mark Purcell, “Citizenship and the Right to the Global City: Reimagining the Capitalist World Order,” *International Journal of Urban and Regional Research* 27, nr. 3 (2003): 576.

¹²⁸ Mark Purcell, “Excavating Lefebvre: the Right to the City and its Urban Politics of the Inhabitant,” *GeoJournal* 58, nr. 2 (2002): 101.

¹²⁹ Henri Lefebvre, *Le Droit à la Ville* (Parijs : Éditions Anthropos, 1968), 132.

¹³⁰ *Ibid.*, 133.

¹³¹ *Ibidem*

¹³² Bijlage I: interview Maaïke Boomstra, 115. (vrij geciteerd)

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ Bijlage II: interview Jeroen de Coster, 119. (vrij geciteerd)

Volgens Lefebvre hebben inwoners twee rechten: het participatierecht en het appropriatierecht. Het eerste recht houdt in dat ze een cruciale rol krijgen bij beslissingen omtrent de stad en de productie van ruimte, dat op meerdere niveaus gevolgen kan hebben (lokaal, nationaal en globaal). Mark Purcell merkt op dat Lefebvre niet duidelijk is over het al dan niet alleenrecht van de inwoners. Alleszins wordt hun centraliteit wel benadrukt.¹³⁵ Het tweede recht, die van toeëigening bepaalt dat inwoners ten volle gebruik mogen maken van de stedelijke ruimte om er te kunnen wonen, werken, spelen, ontspannen, ...¹³⁶ Appropriatie is een gebruikersrecht, stelt Mark Purcell vast, eerder dan een recht van uitwisseling. Dat wil zeggen dat de publieke ruimte hier niet als commodificatie aanzien kan worden waardoor het geruimd kan worden voor een marktwaarde.¹³⁷

Door het gebruikersrecht van de stad, kunnen de inwoners de stad als kunstwerk aanschouwen. *“La ville comme oeuvre”*¹³⁸ bekijkt de stad als een creatief product. Kunst kan de stedelijke omgeving opfleuren, maar natuurlijk niet doordat er kunstwerken worden opgehangen.

*“Quittant la représentation, l’ornement, la décoration, l’art peut devenir praxis et poèsis à l’échelle sociale: l’art de vivre dans la ville comme oeuvre d’art. Revenant au style, à l’oeuvre, c’est-à-dire au sens du monument et de l’espace approprié dans la Fête, l’art peut préparer des ‘structures d’enchantement’.”*¹³⁹

De dagelijkse routines van de inwoners van de stad vormen een kunstwerk.¹⁴⁰ Daarom kan het geen commodificatie worden, omdat de dagelijkse handelingen niet gecapteerd kunnen worden. Het gebruikersrecht bepaalt de stad als oeuvre, een steeds veranderende tendens van gebruiken en handelingen.¹⁴¹ Opnieuw is *Electrified III* hier een voorbeeld van. De stad wordt het kunstwerk doordat de dagelijkse handelingen van de inwoners, maar ook de verhalen en de muziek de kern uitmaken. *Electrified III* concretiseert hier wat Lefebvre theoretiseert. Annelies Vancraeynest, zelf wonende te Gent, vertelt over de andere blik op alledaagse fenomenen in haar stad:

¹³⁵ Purcell, “Excavating Lefebvre,” 102.

¹³⁶ Henri Lefebvre, *Writing on Cities*, vert. Eleonore Kofman en Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1996), 179.

¹³⁷ Purcell, “Citizenship and the Right to the Global City,” 578.

¹³⁸ Lefebvre, *Le Droit à la Ville*, 154.

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Lefebvre, *Writing on Cities*, 172-173.

¹⁴¹ Purcell, “Citizenship and the Right to the Global City,” 578.

“Ik ben op voor mij vertrouwde plaatsen geweest. Maar door wat je hoort, kijk je op een heel andere manier. Wat mij opviel dat je ook andere dingen ziet die je anders niet zou zien. Al die dingen krijgen een andere betekenis: bijvoorbeeld een koppel dat zit te babbelen op de bank. Maar met die soundscape die je hoort, krijgt het plots een heel dubbele betekenis. Je vraagt je af: ‘Wat is er daar gaande?’ terwijl dat eigenlijk gewoon een koppeltje is dat op een bank zit te babbelen. Dus ja, dat zijn wel de dingen die mij zeer hard opgevallen zijn.”¹⁴²

De gewone dagelijkse fenomenen en handelingen krijgen opeens een poëtische kracht door het in een bepaald kader te plaatsen en door de wisselwerking met muziek en verhalen. De vertrouwde plekken krijgen een bijzondere, verfrissende blik.

¹⁴² Bijlage X : interview Annelies Vancraeynest, 158. (vrij geciteerd)

5.3. De Straat

In *Electrified III* slaat de deelnemer kriskras straten, in op zoek naar meerdere verhalen en muziek. De straat is een plek van kijken en bekeken worden. Van toevallige ontmoetingen, *windowshopping*, stiekem oogcontact en toeterend verkeer. Het alledaagse leven krijgt hier haar vorm. “*La rue passagère [...] représente la quotidienneté dans notre vie sociale. Elle en est la figuration presque complète*”¹⁴³ zegt Lefebvre dan ook. Tussen de private en publieke grens, schrijft de straat een sociale tekst.¹⁴⁴ Rebecca Solnit geeft een opstandig karakter aan de straat:

*“The very word street has a rough, dirty magic to it, summoning up the low, the common, the erotic, the dangerous, the revolutionary. A man of the streets is only a populist, but a woman of the streets is, like a streetwalker, a seller of her sexuality. [...] The street means life in the heady currents of the urban river in which everyone and everything can mingle.”*¹⁴⁵

Michael Sheringham schrijft in het hoofdstuk *Configuring the Everyday* over “*the street [as] a stage that produces events: political, sociological, and psychological.*”¹⁴⁶ De straat is een plek van participatie, appropriatie en interactie.¹⁴⁷ Hij stelt vast dat zowel Certeau als Benjamin een actieve rol geven aan straatnamen:

*“The connection between streets, words, and stories confirm how, as Benjamin and Certeau insisted, street names – at once indispensable and utilitarian, prosaic and poetic, tangible and verbal – keep cultural memory alive in the everyday and at the same time, as the tools of daily practices and rituals, stand more widely as a figure of everydayness itself.”*¹⁴⁸

Walter Benjamin wijdt in zijn *Passagen-Werk* (1927-1940) een hoofdstuk of convoluut aan de straten van Parijs. Volgens hem hebben straatnamen – naast namen van pleinen, theaters ... – een macht die standhoudt tegen de tijd.¹⁴⁹ Straatnamen zijn lang geleden ontwikkeld en wanneer een voetganger dezer dagen door een straat wandelt, voelt hij/zij volgens Benjamin

¹⁴³ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II*, 309.

¹⁴⁴ Ibid., 306-312.

¹⁴⁵ Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking* (Londen: Verso, 2002), 176.

¹⁴⁶ Sheringham, *Everday Life*, 376.

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Ibid., 383.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, vert. Howard Eiland en Kevin McLaughlin (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 516.

een spanning tussen heden en verleden. *“Und in der Tat sind Straßennamen in solchen Fällen wie berauschende Substanzen, die unser Wahrnehmen sphärenreicher und vielschichtiger machen.”*¹⁵⁰ Benjamin ziet straatnamen dan ook niet in isolatie, maar in een samenhangend netwerk.¹⁵¹ *“Die Stadt ist durch die Straßennamen ein sprachlicher Kosmos.”*¹⁵² De straten rond de vroegere zoo in Gent laten bijvoorbeeld nog sporen na. De Leeuwstraat, Olifantstraat, Zebrastraat, ... zijn als het ware *“Durchdringung der Bilder”*¹⁵³ Het beeld van het verleden sluimert nog na.

Certeau ziet de verhouding van straatnamen ten opzichte van de orde van een stad als een *speech act* ten opzichte van een linguïstisch systeem. Straatnamen zijn *“tropismes sémantiques”*¹⁵⁴ die tijdens een wandeling het individu zowel aantrekken als afstoten.¹⁵⁵ . Straatnamen roepen op tot activiteit. Ze creëren een opening met de wandelaar:

*“Dans les espaces brutalement éclairés par une raison étrangère, les noms propres creusent des réserves de significations cachées et familières. Ils ‘font sens’; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d’appels qui tournent ou détournement l’itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisible. Ces noms créent du non-lieu dans les lieux; ils les muent en passages.”*¹⁵⁶

Volgens Certeau verliezen straatnamen stilletjes aan hun historische, functionalistische betekenis en worden ze in een andere context ingebed. Daardoor klopt hun semantische betekenis niet steeds ten opzichte van de locatie. Daardoor verliest de stad een deel van haar controle. Doordat voorbijgangers er hun eigen betekenis aan geven, kunnen straatnamen meerdere betekenissen krijgen. Dat zijn de magische krachten van straatnamen.¹⁵⁷ *“Ils semblent portés par les main voyageuses qu’ils conduisent en les ornant.”*¹⁵⁸

Straatnamen verliezen hun oorspronkelijke, letterlijke en legitieme betekenis en schudden daardoor hun primaire rol van zich af. Ze worden dan bevrijdde plaatsen, waarop een tweede, poëtische laag gebouwd kan worden. Nieuwe routes mogen de functionele en historische orde

¹⁵⁰ Walter Benjamin, “Die Straßen von Paris,” in *Aufzeichnungen und Materialien*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 645.

¹⁵¹ Benjamin, *The Arcades Project*, 522.

¹⁵² Benjamin, “Die Straßen von Paris,” 650.

¹⁵³ Ibid, 646.

¹⁵⁴ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 156.

¹⁵⁵ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 103.

¹⁵⁶ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 156.

¹⁵⁷ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 103-104.

¹⁵⁸ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 157.

van beweging verstoren.¹⁵⁹ Ze maken plaats voor een leegte, een open ruimte waarin een speelruimte (“*un espace de jeu*”¹⁶⁰) gecreëerd kan worden. Dat is wat Kaffe Matthews letterlijk doet met haar drie fictieve routes. Aan de oorspronkelijke straatnamen – Visserij, Brusselsepoortstraat, Muinkkaai, ... - voegt ze een tweede, poëtische laag toe, die de betekenis maar ook het gevoel van de route verklaren. Langs de rode route wordt verteld over het economische belang van de Schelde en andere Gentse wateren voor de geschiedenis van de stad. De gele route is de historische route, waar verteld wordt over de zoo, de componis Louis de Meester, de Sint-Pieterskerk, ... De parse route is de spirituele route, met verhalen over de begijntjes en de stokerij van Roomer. Daarenboven is er nog de meditatieroute die langs de Schelde loopt en waar men vogelgeluidjes en rustgevende muziek hoort. Door een creatieve omgang met stratennamen, creëert Kaffe Matthews dus een nieuwe speelruimte.

Straatnamen zijn dus zowel een geheugensteuntje als een middel voor dagelijkse praktijken. Ze zorgen voor een deelname aan het dagelijkse leven. Straatnamen zetten tevens aan tot activiteit, namelijk het verlangen om de wandelen, te circuleren door de ruimte. Deze handeling van wandelen wordt in het volgende stuk uitvoerig besproken.

¹⁵⁹ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 105.

¹⁶⁰ Certeau, *L'invention du quotidien I*, 159.

5.4. Wandelen

In *Tommorow the ground forgets you were here* wandelt de deelnemer gedurende veertig minuten in de buurt van Vooruit rond. Het is de bedoeling te wandelen, waarheen en hoe snel doet er niet toe. Bij het project van Kaffe Matthews wordt er niet gewandeld, maar gefietst. Toch zal ik het fietsen beschouwen als trappend wandelen omdat het de bedoeling is dat er traag wordt gefietst. “*The faster or slower you pedal, so the less or more will be revealed.*” schrijft Matthews op haar website.¹⁶¹ Indien er snel wordt gefietst, heeft het GPS-systeem geen tijd om de signalen op te nemen voor de muziek en het verhaal. Er wordt dus stapsgewijs gefietst.

5.4.1. Overleven in de jungle van de stad

Er wordt gewandeld als ontspanning, of om zich te verplaatsen, met tegenzin of met een goed gemoed. Wandelen om te protesteren of wandelen met vrienden langs de zee. Iedereen doet het en toch denkt niemand erover na. We wandelen al van bij de prehistorie en we zijn nog steeds niet uitgewandeld. In *Wanderlust: A History of Walking* (2002) beschrijft Rebecca Solnit de geschiedenis van het wandelen. Het is natuurlijk gedeeltelijk haar persoonlijke geschiedenis, “*this history of walking I am writing can only be partial, an idiosyncratic path traced through them by one walker*”.¹⁶² Het boek bevat vier delen – *The Pace of Thought*, *From the Garden to the Wild*, *Live of the Streets* en *Past the End of the Road* en verkent verschillende gebieden in het verleden waar wandelen aan de orde is. Solnit onderstreept ook het belang van wandelen in onze hedendaagse technologische cultuur.¹⁶³

In haar introductie stelt ze vast dat wandelen vaak gelijk wordt gesteld met tijdsverspilling. Omdat het zoveel tijd in beslag neemt in vergelijking met andere transportmiddelen. Vaak wordt het wandelen daarvoor opgevuld met het afspelen van muziek via de hoofdtelefoon of met het bellen via een GSM, om toch geen tijd te verliezen. Dit is volgens Solnit een reactie tegenover de eenzaamheid, het ongekende en de stilte die wandelen teweeg brengt.¹⁶⁴ Tijdens het wandelen interageren het lichaam en de geest met elkaar, zodat wandelen een fysieke,

¹⁶¹ “Music of the bicycle opera”

¹⁶² Solnit, *Wanderlust*, 4.

¹⁶³ *Ibid.*, 10.

¹⁶⁴ *Ibid.*, xiii.

ritmische handeling wordt.¹⁶⁵ “*Exploring the world is one of the best ways of exploring the mind, and walking travels both terrains.*”¹⁶⁶

In het hoofdstuk *The Solitary Stroller and the city* maakt Solnit het verschil tussen landelijk wandelen en stedelijk wandelen. Beide geschiedenissen zijn er van plezier, genot en voldoening. Maar waar de klemtoon bij het landelijke wandelen op de liefde voor de natuur ligt, staat de gejaardheid bij de stedelijke wandeling centraal. “*Urban walking has always been a shadier business, easily turning into soliciting, cruising, promenading, shopping, rioting, protesting, skulking, loitering, and other activities*”¹⁶⁷ Solnit beweert zelfs dat de stedelijke wandeling meer op jagen lijkt dan de landelijke wandeling.¹⁶⁸ Een wandeling in de natuur brengt lichaam en de kosmos bij elkaar, een stedelijke wandeling zorgt voor onverwachtse toevallige ontmoetingen en abrupte ophoudingen. De stedelijke wandelaar is alert, snel en haastig.

In het hoofdstuk *The Shape of a Walk* stipt Solnit het belang aan van wandelen in de performance kunst in de jaren '60. Veel kunstenaars – o.a. Allen Kaprow, Carolee Schneemann, Richard Long, Marina Abramovic – nemen het wandelen op in hun performances. Wandelen als kunst zet de aandacht op de kleinste details. Maar bovenal zorgt wandelen voor een sterkere relatie tussen geest en lichaam, “*the way walking reshapes the world by mapping it, treading paths into it, encountering, the way each act reflects and reinvents the culture in which it takes place.*”¹⁶⁹

Wanneer dit geprojecteerd wordt op *Electrified III* zijn er toch een aantal verschillen. In *Tomorrow the ground forgets you were here* wordt er net gebruik gemaakt van hoofdtelefoons om eenzaamheid en ontmoeting met de andere mogelijk te maken. Duncan Speakman gaf ons mee dat we de deelnemers moesten overtuigen om deze tocht alleen af te leggen en niet per twee of in groep.¹⁷⁰ Met dit project moet de eenzaamheid in de drukte worden opgezocht. De vrouwenstem geeft dit ook aan. De deelnemer kijkt met een afstand naar de mensen en gebeurtenissen rondom zich. Hij/zij wandelt alleen door de menigte. Dus eenzaamheid dankzij het technologische apparaatje. Bij *The swamp that was... a bicycle opera* is er een gelijkaardige beleving. De geluidboxen dienen om de ontmoeting met het ongekende

¹⁶⁵ Solnit, *Wanderlust*, xv.

¹⁶⁶ Ibid., 13.

¹⁶⁷ Ibid. 174.

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Ibid., 276.

¹⁷⁰ “Stage *Electrified III – The Responsive City*, Vooruit, 01/09/2012-04/11/2012”

aan te gaan. In beide voorstellingen komt de gejaagdheid wel voor, maar de deelnemers moeten juist daartegenin gaan. Door te wandelen of traag te fietsen vechten zij tegen de dagelijkse haastigheid en sleur. Daarbij leggen ze ook contacten met toevallige passanten, zoals Maaïke Boomstra vertelt: *“Maar wat nu zo leuk is, is dat mensen je echt helemaal volgen. En een mevrouw echt: Waar zitten die vogels? En ik moest even wijzen: het komt daar uit! Ze was echt zo aan het zoeken. Nou ja, dat vind ik dan geweldig.”*¹⁷¹ Andere deelnemers voelen net dat deze performance hen een duwtje in de rug geeft om contact te maken: *“Een beetje, ik denk een beetje de anonimiteit van de stadsbewoners een stuk te doorbreken. [...] we zijn allemaal mensen met de intenties. Ze komen niet altijd naar boven. De hand wordt niet altijd bereikt. [...] een beetje dichterbij elkaar brengen van stadsbewoner.”*¹⁷²

5.4.2. Marcheren in het koor van de voetstappen

Wandelen is een handeling. Maar het is geen onschuldige activiteit. De geschiedenis van het wandelen houdt ook een tal van protestmarsen, vredesoptochten, revolutionaire betogingen, ... in. Wandelen heeft dus ook een semantische betekenis; het spreekt, het draagt een boodschap uit. In *“Marches dans la ville”* stipt Michel de Certeau het belang van wandelen aan:

*“L’histoire en commence au ras du sol, avec des pas. Ils sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif: un style d’appréhension tactile et d’appropriation kinésique. Leur grouillement est un innumérable de singularités. Les jeux de pas sont façonnages d’espaces. Ils trament les lieux. A cet égard, les motricités piétonnières forment l’un de ces ‘systèmes réels dont l’existence fait effectivement la cité’.”*¹⁷³

Voetstappen zijn volgens hem een van de tactische praktijken van de stad. De chaotische ritmes van verschillende voetstappen – op hakken, luide, sloffende, trippelende, ... – vormen de ongecontroleerde praktijken van een stad. Wandelen is dus een ruimte van verkondiging, een *speech act* voor het stedelijke systeem en heeft een drievoudige uitdragende functie: (i) het is een proces van toeïgening van het topografisch systeem van de voetganger; (ii) het is

¹⁷¹ Bijlage I: interview Maaïke Boomstra, 113-114. (vrij geciteerd)

¹⁷² Bijlage III: interview Pieter Deweydt, 127. (vrij geciteerd)

¹⁷³ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 147.

een spatiale uitvoering op een plaats, (iii) en het impliceert relaties tussen verschillende posities.¹⁷⁴

Deze voetgangers *speech act* heeft drie kenmerken. Ten eerst speelt het zich in de tegenwoordige tijd af. Wandelen bestaat slechts omdat het uitgevoerd wordt. De voetganger zorgt er voor dat het blijft voortbestaan door verder te stappen en vindt het tegelijkertijd uit. Daardoor transformeert hij/zij elke betekenisdrager in een andere, maar selecteert ondertussen ook.¹⁷⁵ “*L’usager de la ville prélève des fragments de l’énoncé pour les actualiser en secret.*”¹⁷⁶ Ten tweede bouwt de voetganger een bepaalde retoriek op. Bijvoorbeeld door te sloffen laat de voetganger zijn ongenoegen weten. Maar hij/zij kan zich ook omdraaien of struikelen. Elke soort variatie biedt een kans tot een soort retoriek.¹⁷⁷ Onder het deeltje “*Rhétoriques cheminatoires*” haalt Certeau nog allerlei linguïstische stijlfiguren aan die hij dan vergelijkt met verschillende soorten voetstappen.¹⁷⁸ Ten laatste heeft de voetgangers *speech act* ook een fatische functie. In taalkunde heeft Roman Jakobson een zestal functies ontdekt, waarbij de fatische functie het starten, verbreken of onderhouden van contact is. Wandelen doorheen de stad zorgt voor fatische communicatie en creëert enkele topoi – plekken waar mensen contact leggen (bijvoorbeeld een plein of in de metro).¹⁷⁹

Er kan dus besloten worden dat wandelen inderdaad een verkondigende functie heeft. Het is meer dan enkel een ‘transportmiddel’, fysieke beweging. Terwijl men wandelt drukt men iets uit. Het wandelen bepaalt de dynamiek van een stad.

*“La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu’elle ‘parle’. Toutes les modalités y jouent, changeantes de pas en pas, et réparties dans des proportions, en des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs.”*¹⁸⁰

Het wandelen of fietsen bij *Electrified III* heeft ook een verkondigende functie. Bij Circumstance staan de voetstappen symbool voor de weerstand tegen de gejaagdheid van de andere voorbijgangers. Deelnemster Annelies Vancraeynest werd er zich bewust van: “*En op het einde stapte ik zo traag. Dus dat is misschien dan wel ja, bewust-onbewust omgaan –*

¹⁷⁴ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 97-98.

¹⁷⁵ Ibid., 98.

¹⁷⁶ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 149.

¹⁷⁷ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 98-99.

¹⁷⁸ Ibid., 100-102.

¹⁷⁹ Ibid., 99.

¹⁸⁰ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 150-151.

*ik weet het niet. Op den duur heb ik daar wel op gelet om niet te rap te stappen.*¹⁸¹ Ze stemde haar voetstappen af op het ritme van de stad. Bij de fietsopera kan men een vergelijkende analyse maken. Door trager te fietsen, wordt meer muziek en geluid getriggerd. De deelnemer voegt dus een nieuwe melodie toe aan de bassen van de stad. Fietsende kinderen vroegen aan Steffi Seynaeve of ze naast hen wilde blijven rijden zodat ze van de vogelgeluidjes konden genieten.¹⁸² Ida Jonniaux vond de interactie tussen de muziek en de stadsgeluiden interessant.¹⁸³ Net door te fietsen ontstaat er een kruisbestuiving tussen de geluiden van de stad en de geluiden die uit boxen komen. Dit resulteert tot een verkondigende boodschap; een antwoord op de geluiden van een stad.

5.4.3. Alle wegen leiden naar Ledeberg

De deelnemers krijgen tijdens hun tocht een wandel- of fietskaartje mee zodat ze zich grotendeels kunnen oriënteren. Vooral bij *The swamp that was... a bicycle opera* is dat van belang. Kaffe Matthews heeft een deel van Gent afgebakend en in kleuren de verschillende routes aangeduid. Ledeberg wordt begrensd als de *Ledeberg Garden*. Zo kunnen toeristen ook hun weg vinden in de stad. Op de fiets zelf zijn er ook richtingsaanwijzers. De fietst pinkt – net zoals het geluid van een auto – wanneer men moet afslaan. De GPS-positionering is op zich eveneens een soort wandelkaart. Buiten de GPS gestuurde zone hoort men ook niets. Circumstance geeft de deelnemers ook een kaartje van de zone rondom Vooruit. Het is geen traditionele kaart, eerder een schetsmatig beeld van de omgeving. Op het kaartje staan de Muinkschelde, de bibliotheek, het shoppingscentrum, koffiebar Or, café Marimain, ... Er zijn geen richtingsaanwijzers meegegeven, maar opnieuw is het GPS-systeem een plaatsbepaling. Bepaalde verhalen of muziek worden slechts op bepaalde locaties getriggerd.

In het hoofdstuk “*Récits d’espace*” beschrijft Michel de Certeau de twee verschillende soorten wegbeschrijvingen, een route en een kaart. Een route is een beschrijving aan de hand van handelingen en zegt welke paden moeten worden bewandeld. Bijvoorbeeld: op het einde van de gang moet je naar rechts. Het houdt dus een *speech act* in waarbij men virtueel de route al aan het volgen is. Het routetype is bepaald door beweging. Het andere type, de kaart, lokaliseert de plaats. Bijvoorbeeld: de badkamer is rechts van de keuken. Men krijgt een

¹⁸¹ Bijlage X: interview annelies craeynest, 160.

¹⁸² Bijlage IX: interview Steffi Seynaeve, 154.

¹⁸³ Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 137.

mentale kaart waaruit een ruimte bestaat. Hier wordt een tableau gepresenteerd en ligt de focus op het zicht.¹⁸⁴

Wat zijn nu de specifieke indicatoren van deze twee soorten wegbeschrijvingen? Het routetype (reeks van handelingen) en kaarttype (mentale overzichtskaart) symboliseren twee tegenpolen: van het banale tot wetenschappelijk discours. Bij het routetype domineert de narratie en is er helemaal door gedetermineerd. Wanneer het kaarttype erbij wordt betrokken, lijkt het alsof het helemaal geconditioneerd is door het eerste type. Een voorbeeld hiervan: wanneer je de eerste volgende afslaat, kom je terecht in de kelder. De actie bepaalt dus wat je ziet. De keten van ruimtelijke handelingen is getekend door implicerende (een lokale orde) of producerende (een representatie van plaatsen) referenties.¹⁸⁵

Bij *Electrified III* staat de GPS-positionering voor het routetype. Er wordt niet verteld hoe de deelnemer moet stappen, de muziek en de verhalen bepalen de route. Zich laten leiden door de muziek en de verhalen, is hier de boodschap. Het kaartje is slechts ter controle of nodig wanneer de technologie hapert. Ida Jonniaux volgde niet zo graag de opgegeven routes en kriskraste zo maar een beetje door de omgeving van Ledeberg. Ze vond het dan elke keer prettig wanneer ze weer op het goede spoor kwam.¹⁸⁶ Maaïke Boomstra vond die route-aanwijzing heel plezant:

*“Dat navigatiesysteem brengt een lach op je gezicht. Ben je uit het systeem, dan verstomt het. En ben je weer op de route, dan doet hij het weer. Dus dat roept veel leuke ideeën op. [...] Oh, even links. Uh rechts. Anders doet hij het niet! Je weet dat je beloond wordt door iets. Er komt wel waarschijnlijk weer een ander stukje muziek.”*¹⁸⁷

¹⁸⁴ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 119.

¹⁸⁵ Ibid., 119-120.

¹⁸⁶ Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 138.

¹⁸⁷ Bijlage I: interview Maaïke Boomstra, 115. (vrij geciteerd)

5.5. Geschiedenis

In zijn conclusie schrijft de Certeau dat elke plaats gekenmerkt is door overlappende strata. De zogezegd tabula rasa bij de renovatie in een gedeelte van een stad is volgens hem dan ook een illusie. “*Pourtant, sous l’écriture fabricatrice et universelle de la technologie, des lieux opaques et têtus permanent.*”¹⁸⁸ Die geschiedenis is niet weg te vegen; het blijft nazinderen in de geplaveide straten en de bakstenen van de huizen. Dit is het hoofdthema van *Electrified III – The responsive city*: de verborgen historische lagen van de stad worden als het ware opgegraven. Met *The swamp that was... a bicycle opera* ontdekken de deelnemers de verborgen lagen via de muziek en verhalen uit de geluidsboxen. Hoe trager ze fietsen, hoe meer verhalen er worden getriggerd, hoe meer lagen van de stad die vrij komen. Zo is er de anekdote over de olifant in de toenmalige zoo nabij het Muinkpark of de geschiedenis van het begijnhof in de Brusselsepoortstraat. Ida Jonniaux is geïnspireerd geraakt door deze feitelijke anekdotes, zo zeer zelfs dat ze na de performance, die ze twee keer heeft gedaan, zelf informatie heeft opgezocht om meer te weten te komen.¹⁸⁹ “*Le lieu, c’est palimpseste.*”¹⁹⁰ Steeds meer verhalen volgen op vorige verhalen en kunnen enkel ontdekt worden door handelingen, rites en spatiale praktijken.¹⁹¹

Walter Benjamin ziet de stad als een plaats van misleidende en bedrieglijke opvattingen over het verleden. Deze valse geschiedenis kan slechts opgehelderd worden door een representatie van verschillende verborgen geschiedenissen aan de hand van kritische historiografische methodes. Daarvoor ontwikkelt hij een drievoudige methodologie: (i) de archeologische benadering zorgt voor de bewaring van objecten en sporen die de moderne maatschappij teniet wil doen; (ii) de herinneringstechniek opdat het lijden van de wereld niet vergeten zou worden; (iii) het dialectische beeld waarin verleden en heden even samen komen.¹⁹²

Als marxistisch georiënteerde denker kiest Benjamin echter niet voor het historisch materialisme, omdat het op zichzelf ook een determinerende geschiedschrijving is. De innovatieve methodes zullen deze verborgen geschiedenissen naar boven halen door het dialectische beeld. Al bij zijn eerste stedelijke beschrijvingen (zoals over Napels, Moscow, ...) ontwikkelt hij een *Denkbild*, als het ware een snapshot waarbij hij vluchtige momenten

¹⁸⁸ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 294.

¹⁸⁹ Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 139.

¹⁹⁰ Certeau, *L’invention du quotidien I*, 295.

¹⁹¹ Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 201.

¹⁹² Graem Gilloch, *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City* (Cambridge: Polity Press, 1996), 13.

kenmerkend voor een bepaalde stad neerschrijft. In zijn latere werken en vooral in *Passagen-Werk* ontwerpt hij het dialectisch beeld. Dit is het efemere moment waarin heden en verleden elkaar herkennen.¹⁹³ “*Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.*”¹⁹⁴

Enkel door een kritische lezing kan de valse geschiedenis ontdekt worden. Benjamin heeft echter geen positief beeld over geschiedenis. Onheilspellend in karakter betekent vooruitgang niets anders dan lijden, een verdergaande uitbuiting van mensen. Gebaseerd op het historisch materialisme, ziet Benjamin een drastische exploitatie van de technologische cultuur op de natuur waar enkel de sterke machthebber overwint.¹⁹⁵ In zijn *Über den Begriff der Geschichte* schrijft hij: “*Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.*”¹⁹⁶ De taak van geschiedschrijving is om deze ongekende onderdrukte geschiedenis te achterhalen. Voor Benjamin is het verleden open, onontgonnen terrein en steeds voortdurend.¹⁹⁷

Volgens Benjamin vervalsen de historiografische principes de geschiedenis. Hij geeft daarvoor drie redenen op: (i) de mythe van de historische sluiting. Historicisme gaat ervan uit dat het verleden een statisch gegeven is dat volledig, afgerond en universeel is; (ii) de mythe van historisch empathie. Alsof je door inlevingsvermogen de geschiedenis beter en correcter kunt analyseren; (iii) de mythe van historische vooruitgang. Hoewel het verleden afgerond is, heeft het toch nog invloed op hedendaagse gebeurtenissen, die lineair voortschrijden in het heden.¹⁹⁸ Benjamin ziet de geschiedenis repetitief. Oude herinneringen of feiten verschijnen als nieuw, omdat men ze steeds vergeet. En omdat men steeds vergeet, lijkt de geschiedenis een “*tiresome parade of the always-the-same.*”¹⁹⁹ Dat is het ultieme kenmerk van de moderniteit, de onveranderde, steeds gelijkende samenleving.²⁰⁰ Dit werkt in twee richtingen: enerzijds wordt het steeds vernieuwende (bijvoorbeeld mode) steeds als hetzelfde beschouwd (samenleving waar de commodificatie heerst). Anderzijds lijkt het steeds hetzelfde

¹⁹³ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 178.

¹⁹⁴ Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” in *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, red. Walter Benjamin, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007), 3, laatst geraadpleegd op 31 augustus 2013, http://www.culture.huberlin.de/hb/files/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf.

¹⁹⁵ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 177.

¹⁹⁶ Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” 4.

¹⁹⁷ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 178.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 107.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 106.

²⁰⁰ *Ibid.*, 107.

(burgerlijke waarden, normen, ...) zo vluchtig en tijdelijk. Zo krijgt de geschiedenis een mythische kant en daar moet volgens Benjamin verandering in komen, “*Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.*”²⁰¹

Electrified III kent geen negatief beeld toe aan de geschiedenis. Kaffe Matthews ziet de stad als een moeras waarbij verschillende geschiedkundige weetjes en feiten opborrelen en tot de deelnemer komen. Dit gebeurt niet altijd integraal, soms wordt er enkel een aanzet gegeven. Zoals Ida Jonniaux meent: “*Sommige dingen worden aangezet, maar niet uitgewerkt.*”²⁰² Het lijkt dus dat er vanalles onder het moeras verborgen ligt en dat de deelnemer op toevallige plekken met het juiste signaal geluk heeft om de verborgen geschiedenis te horen. Kaffe Matthews heeft verschillende inwoners van Ledeberg geïnterviewd en archieven onderzocht om deze weetjes te vinden. In het IPEM – *Institute for Psychoacoustics and Electronic Music*²⁰³ – heeft ze trouwens verschillende geluidstapes gevonden die in het archief aan het verstoffen waren.²⁰⁴ Geluidsbanden die niemand nog beluisterd heeft, integreert zij in haar performance om zo een verborgen geschiedenis hoorbaar te maken. Sommige deelnemers vonden het jammer dat de fietsopera zo onvolledig was. Jeroen de Coster vond dat er aan de Muinkkaai nog meer informatie mocht zijn over de Sint-Pietersabdij of het Geuzenhuis.²⁰⁵ Maaïke Boomstra daarentegen vond de nieuwe weetjes net fantastisch. Zij, afkomstig uit Nederland, kende het bestaan van het begijnhof en begijntje niet, maar door de fietsopera kwam ze de geschiedenis daarvan te weten.²⁰⁶ Daarbij geeft ze aan dat de interactie tussen heden en verleden een diepere dimensie kan oproepen: “*Dus dat geeft wel een dimensie – een laag – erboven en eronder dat je even bezig bent met de geschiedenis en het hier en nu. Dus dat geef een hele leuke twist.*”²⁰⁷ Er ontstaat als het ware een *Denkbild* van Benjamin, waarin heden en verleden op elkaar botsen.

²⁰¹ Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte,” 4.

²⁰² Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 137.

²⁰³ “IPEM,” laatst geraadpleegd op 31 juli 2013, <http://www.ipem.ugent.be/>.

²⁰⁴ “Stage *Electrified III – The Responsive City*, Vooruit, 01/09/2012-04/11/2012”

²⁰⁵ Bijlage II: interview Jeroen de Coster, 121.

²⁰⁶ Bijlage I: interview Maaïke Boomstra, 114.

²⁰⁷ Ibidem

5.6. De creatieve kracht van het alledaagse leven

Het alledaagse leven is dus meer dan een banaal, statisch en passief gegeven. Volgens de theorieën van Michel de Certeau en Henri Lefebvre draagt de dagelijkse realiteit een revolterende kracht in zich. Het is een voedende bodem waaruit men creatieve energie kan halen en het laat zich niet volledig vangen in instituties en ideologieën (Lefebvre). Door gebruik van listen en tactieken kan men zelfs van hogere hand de opgelegde wetten en plichten manipuleren en toepasbaar maken naar eigen wensen en wilsuitingen. Het alledaagse leven is dus een kneedbare, actieve en creatieve materie waaruit een betekenis kan voortvloeien.

Ruimte, stad, straat, wandelen, wandelkaart en geschiedenis zijn elementen uit het dagelijkse leven en zijn net zoals de alledaagse werkelijkheid meer dan een ordinair gegeven. Aan de hand van theorieën en gedachtengangen van Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Henri Lefebvre en Rebecca Solnit wordt het duidelijk dat deze materie een actieve kracht bezit. De stad is meer dan enkel een plaats waar gebouwen staan en mensen wonen, wandelen is meer dan tijdverspilling en er bestaan verschillende soorten wegbeschrijvingen. De ervaringen van deelnemers van *Electrified III* hebben deze argumenten gestaafd.

De ruimte van *Tomorrow the ground forgets you were here* en *The swamp that was... a bicycle opera* wordt een in praktijk gebrachte plaats doordat de deelnemers de plek appropriëren. Ze produceren hun eigen verhaal door zich te verplaatsen. Dit is de waargenomen realiteit waarin ze de ruimte bewust opnemen door te luisteren en te kijken. Circumstance en Kaffe Matthews hebben deze ruimte geconstrueerd om een bepaalde visie mee te geven; zij zijn de zogezegde architecten van *l'espace conçu*. De representationele ruimte behoort tot de toevallige passanten of inwoners van een bepaalde wijk; ze leven en wonen in deze ruimte. De waargenomene ruimte van de deelnemers wordt bovendien uitgebreid met de verbeeldende ruimte. De verhalen en muziek verrijken de verbeelding van de participant en zo wordt een extensieve ruimte gecreëerd, gevoed door de fantasie.

De deelnemers van *Electrified III* wandelen en fiesten door de stad. Ze hebben geen algemeen overzicht, enkel een fragmentarisch beeld. Toch worden ze bewust gemaakt van de stad als totaliteit door de muziek of vertellingen. De deelnemers beseffen dat ze zich in een groter geheel verplaatsen. In dit groter geheel wonen de inwoners van de stad en die maken eveneens deel uit van de artistieke interventie. Hun dagelijkse handelingen of routines maken

deel uit van de stad als oeuvre. De stad is bovendien gekenmerkt door specifieke motieven – een café, bibliotheek, shoppingscomplex, ... Straatnamen zijn eveneens motieven. Ze roepen op tot actie en creëren een nieuw bewustzijn bij de wandelaar. De deelnemers kunnen hun eigen interpretaties geven aan de straatnamen, bovenop de historische of functionele betekenis. De Keyserpoort krijgt een heel andere betekenis doordat men er met een vrolijk deuntje doorheen fietst of de parse route krijgt een meditatief sfeertje door de vogelgeluiden. Anderzijds horen straatnamen tot een linguïstisch systeem en kunnen ze sporen uit het verleden nalaten, zoals de straatnamen rond de voormalige zoo.

Wandelen in *Electrified III* heeft een verkondigende functie. Met een bepaalde retoriek – sloffend, dralend, gehaast, ... – maakt de deelnemer contact met de stad in de tegenwoordige tijd. Deze spatiale uitvoering eigent tegelijkertijd ruimte toe en impliceert relaties tussen verschillende plaatsen. De participant beweegt zich voort naar verschillende spatiale topoi en wordt zich bewust van zijn omgeving dankzij het gebruik van de technologie. De wandeling maakt de deelnemer bewust van de eenzaamheid en sociale isolatie in de stad. De deelnemer ontdekt de verborgen geschiedenis van enkele plekken in de stad. Bepaalde signalen triggeren anekdotes, weetjes of onbekende geluiden. Deze kleine geschiedenissen worden echter fragmentarisch gebracht, want ze zijn afhankelijk van de trage vooruitgang, de goede ontvangst en het verspreid bereik. De deelnemers maken tevens gebruik van twee soorten wegbeschrijvingen. Enerzijds is er het plannetje dat men mee krijgt bij het begin van de voorstelling en waarop schetsmatig de ruimte wordt gerepresenteerd (kaarttype). Anderzijds is er de onzichtbare GPS-besturing die de deelnemers leidt naar verschillende plaatsen. Deze routebeschrijving staat voor een speech act, omdat het beweging impliceert.

Er kan dus geconcludeerd worden dat het dagelijkse leven – met de elementen van de ruimte, stad, straat, wandelen en geschiedenis – meer is dan een banaal gegeven. Het is actief en staat open voor creativiteit. Zeker in *Electrified III* voelt men dat er een zekere theatraliteit in zit. Men loopt niet zomaar door de straten, men luistert niet zomaar naar de verhalen en muziek. Het is iets bijzonders en toch niets nieuws. Waar ligt die nuance? In het volgende deel worden de stedelijke experimenten bij de surrealisten en situationisten bestudeerd om vervolgens een postmoderne visie op de theatraliteit van dergelijke performances in de publieke ruimte te vatten.

6. SPEKTAKEL

Hoewel *Electrified III – The Responsive City* in het dagelijkse leven plaats grijpt, bevat het toch een zeker spektakelgehalte. De ervaring van het alledaagse leven wordt uitvergroet, waardoor de toeschouwer er met een andere blik naar kijkt. In *Journaux Intimes* schrijft Charles Baudelaire (1821-1867): “*Dans certains états de l’âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le symbole.*”²⁰⁸ Zelfs in het meest banale kan men spektakel ontdekken.

Gaston Bachelard schrijft over de *l’immensité intime*.²⁰⁹ De dagdroom is voor hem een speciale innerlijke staat omdat het oneindig lijkt te zijn. Een dagdroom treft u op een ongecontroleerd moment en vanaf de eerste seconde is er een gevormde wereld voor u opgebouwd. Het speelt zich niet in het verleden af, maar ergens anders dan de natuurlijke omgeving waar men zit. Dagdromen is een originele contemplatie. Het is geen object, maar een bepaalde reusachtigheid dat zich huisvest in ons verbeeldend bewustzijn. Bachelard meent dat deze immensiteit in ons zit, als een toegevoegde expansie.²¹⁰ “[...] *nous rêvons dans un monde immense. [...] L’immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.*”²¹¹

Electrified III is als het ware een grote dagdroom. De deelnemer loopt door de stad en allerlei gedachten, verhalen en muziek poppen op. Een alsmaar groter wordende stad verschijnt in de verbeelding. De stad wordt bekeken zoals nooit tevoren, zoals in een droom. Een nieuwe gevormde staat wordt gecreëerd in het bewustzijn en steeds flitsen er nieuwe elementen in op. Hoe meer men zich verplaatst, hoe groter en oneindiger de blik op de stad lijkt te worden. De muziek en verhalen lijken niet te stoppen en allerlei weetjes uit het verleden schijnen nog verborgen.

In dit deel worden de surrealistische en situationistische experimenten in de publieke ruimte geanalyseerd. Beide bewegingen beschouwen het dagelijkse leven als springplank tot bepaalde contemplatie – poëtisch en revolutionair – en via experimentele technieken en methodes proberen ze het dagelijkse leven te capteren en transformeren.

²⁰⁸ Charles Baudelaire, “Fusées,” in *Journaux intimes*, red. Claude Pichois, vol. 1 van *Œuvres complètes*, red. Claude Pichois (Parijs: Éditions Gallimard, 1975), 659.

²⁰⁹ Bachelard, *La poétique de l’espace*, 168-190.

²¹⁰ Bachelard, *The Poetics of Space*, 183-185.

²¹¹ Bachelard, *La poétique de l’espace*, 169.

6.1. Surrealisme

6.1.1. Oorsprong en invloed

De surrealistische beweging geeft een centrale plaats aan het alledaagse leven, meer bepaald de transformatie van het dagelijkse leven. Deze stroming wil een revolutie in het dagelijkse leven dat een surreële inslag krijgt.²¹² De vader en stichter van het surrealisme André Breton (1896-1966) verlaat de dadaïsten in 1924 om een nieuwe avant-garde op te richten. Hij schrijft een manifest en richt samen met Pierre Naville (1903-1993) het tijdschrift *La Révolution surréaliste* op. Net zoals het dadaïsme zweren ze elke vorm van rationalisme af, maar ze hebben daarentegen een positieve kijk op het leven.²¹³ In het manifest van 1924 volgt een volgende definitie:

*“SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”*²¹⁴

In filosofische zin wordt de surrealistische beweging beschouwd als *“la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d’associations négligées jusqu’à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.”*²¹⁵ In de onverwachte hoek, in de zinloze verbanden van de droom of het spel zal men een surreële ervaring opdoen.²¹⁶

Aan de hand van de psychoanalytische methodes willen de surrealisten onbewuste verlangens ontdekken en nastreven. De droomanalyse is daarbij een uitstekend hulpmiddel. De surrealisten blijven niet steken in de droom, maar zullen via experimentele technieken steeds de grens tussen droomwereld en realiteit onderzoeken. Het surrealisme blijft bovenal steunen op het gegeven van het alledaagse leven.²¹⁷ In de brief *L’Esprit nouveau* uit 1923 vertelt Breton een anekdote waarin hij zelf, Aragon en Derain verschillende jonge vrouwen langs de straten van Saint-Germain des Près bestuderen en hun bevindingen erover

²¹² Sheringham, *Everyday Life*, 59-60.

²¹³ Hal Foster en Rosalind Kraus et al., red., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism* (Londen: Thames & Hudson, 2011), 196.

²¹⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Parijs: Jean-Jacques Pauvert, 1972), 35.

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Sheringham, *Everyday Life*, 66.

neerpennen. De surrealistische praktijk vindt dus plaats op straat, in de cafés, bij toeval, in een gedicht, ... Ze zijn er van overtuigd dat het dagelijkse leven een surreële dimensie bevat.²¹⁸

In 1925 wordt het *Bureau de recherches surréalistes* opgericht waarbij allerhande droomanalyses worden verzameld die daarna in *La Révolution surréaliste* worden gepubliceerd. Verschillende namen passeren de revue: Giorgio de Chirico, André Breton, Paul Eluard, ...²¹⁹ In de tweede editie van het tijdschrift wordt een klein woordje uitleg over het bureau gegeven en wordt er zelfs een oproep gedaan om mee te werken aan de surrealistische experimenten: *“Toutes les personnes qui sont en mesure de contribuer, de quelque manière que ce soit, à la création de véritables archives surréalistes, sont instamment priées de se faire connaître”*.²²⁰

De ideeën van de surrealisten vloeien in de jaren '30 door bij denkers als George Bataille, Walter Benjamin, ... In de jaren '50 en '60 neemt Henri Lefebvre het gedachtengoed van het surrealisme over, maar hij bekritiseert ook heel wat punten. In zijn eerste kritiek schrijft hij dat de surrealisten het dagelijkse leven te uitzonderlijk en buitengewoon behandelen.²²¹ Michel de Certeau is dan weer beïnvloed door het vitalisme van het surrealisme. In de jaren '80 en '90 ten slotte ontdekken postmoderne denkers, via de interpretaties van Certeau en co, de surrealistische bijdrage aan het onderwerp omtrent het dagelijkse leven.²²²

6.1.2. Surrealistisch vitalisme

*“Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd.”*²²³ Deze eerste zin van het manifest uit 1924 toont aan hoeveel het leven, *la vie*, betekent voor Breton. Het alledaagse leven mag men niet vanzelfsprekend nemen, want als men dat doet, gaat men er aan ten onder. Verder in de tekst verwijst hij naar de logica, het rationalisme, het positivisme, ... dat ons dagelijks leven onderdrukt.²²⁴ *“Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience.”*²²⁵ Hiermee wil Breton niet zeggen dat het dagelijkse leven

²¹⁸ Sheringham, *Everday Life*, 65-67.

²¹⁹ “Rêves,” *La Révolution surréaliste* 1, nr. 1 (1924): 3-5.

²²⁰ “Le Bureau de Recherches surréalistes,” *La Révolution surréaliste* 2, nr. 2 (1925): 31.

²²¹ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I*, 123-131.

²²² Sheringham, *Everyday Life*, 59-60.

²²³ Breton, *Manifestes du surréalisme*, 15.

²²⁴ Sheringham, *Everday Life*, 68.

²²⁵ Breton, *Manifestes du surréalisme*, 21.

moet verbannen worden voor het imaginaire, hij wil juist de fragiliteit ervan benadrukken. Noch de dromen, noch de fantasie, ... hebben een netelige dimensie in het leven; het dagelijkse leven wel. Indien we niet geloven in het dagelijkse leven, dan kan men beter alles opgeven. In navolging van het surrealisme begonnen denkers uit andere disciplines creatief na te denken over het alledaagse leven.²²⁶

Hoewel het surrealisme beroep doet op de realiteit, is ze geen bewonderaar van de realistische kunststroming. Surrealisme moet daarentegen onze visie bevrijden van de norm, schrijft Breton in *Le surréalisme et la peinture* (1926).²²⁷ Het mag geen mimetische representatie worden van de realiteit, noch een transcendente realiteit. Breton schrijft “*Tout ce que j’aimes, tout ce que je penses et ressens, m’incline à une philosophie particulière de l’immanence d’après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure.*”²²⁸ De surrealiteit maakt deel uit van de realiteit, evenals de realiteit een deel is van de surrealiteit. Het leven is dus het speelveld van de surrealisten, de voedingsbodem voor de experimentele ervaring. De surrealisten zoeken de alledaagse ervaring op.

6.1.3. De surrealistische straat

De surrealisten proberen het dagelijkse leven te capteren door experimentele technieken, “*le fonctionnement réel de la pensée*”, een psychisch automatisme, zowel verbaal, schriftelijk of op een andere manier, zoals in de definitie van het manifest staat. Net als het automatisch schrijven een reis doorheen de mentale ruimte is, betekent kuieren door de straten voor de surrealisten een spatiale praktijk los van enige rationaliteit.²²⁹ Ze proberen *une volonté d’approfondissement du réel, de prise de conscience plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible*²³⁰ te grijpen. In de derde editie van *La Révolution du surréaliste* benadrukt Pierre Naville (het spektakel) van het alledaagse leven:

²²⁶ Sheringham, *Everyday Life*, 68-69.

²²⁷ André Breton, *Le surréalisme et la Peinture*, red. Marguerite Bonnet et al., vol. 4 van *Écrits sur l’art en autres texts*, red. Marguerite Bonnet et al. (Parijs: Éditions Gallimard, 2008), 405.

²²⁸ *Ibid.*, 392.

²²⁹ Michael Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda,” in *Parisian Fields*, red. Michael Sheringham. (Londen: Reaktion Books Ltd, 1996), 90.

²³⁰ André Breton, *Que’est-ce que le surréalisme*, red. Philippe Bernier, vol. 2 van *Œuvres complètes*, red. Marguerite Bonnet et al. (Parijs: Éditions Gallimard, 1992), 230-231.

*“Je ne connais du goût que le dégoût. [...] Plus personne n’ignore qu’il n’y a pas de peinture surréaliste. [...] Mais il y a des spectacles. La mémoire et le plaisir des yeux : voilà toute l’esthétique. [...] La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel.”*²³¹

De surrealisten doen vooral inspiratie op bij Baudelaire en Apollinaire (1880-1918), die door Breton als surrealistische voorlopers werden beschouwd, omtrent de stedelijke moderniteit. Baudelaire is een van de eersten die de vluchtige sfeer van de moderniteit zo mooi kon beschrijven in zijn geschriften. Baudelaire's beeld van de stad komt tot uitdrukking in de gedichtenbundel *Les Fleurs du mal*, de essays als *Le peintre de la vie moderne* en de proza in *Le Spleen de Paris*.²³² De grootste kunst volgens Baudelaire is de combinatie van het eeuwige en het efemere en dit kan men het best vinden in de massa van de stad. De ideale kunstenaar struint volgens Baudelaire door de straten van de stad en neemt energie van de menigte op door op de details en patronen van het dagelijkse leven te letten.²³³ De straat is de ontmoetingsplaats tussen het zelf en de menigte, de plaats van *“épouser la foule”*.²³⁴ Apollinaire zoekt naar de nieuwe ziel van de moderniteit. Volgens hem is het grootste kenmerk uit de contemporaine samenleving de impact van de technologie. Nieuwe technologische producten veranderen het stadsbeeld, zorgen voor nieuwe transportmogelijkheden en nieuwe ervaringen. De uitdaging is om enerzijds daaruit poëtische stijlen te distilleren en anderzijds een antwoord te bieden op de gevolgen, zoals bijvoorbeeld existentiële disoriëntatie. Ook voor hem zijn de straten (van Parijs) de ultieme plek om deze ervaring en kennis op te doen.²³⁵

Het surrealisme heeft deze visies over de stad van Apollinaire en Baudelaire overgenomen. André Breton ziet de straat als het element in het bijzonder om de diepere surreële wereld te vangen. Het is de basis voor de surrealistische avonturen: *“la rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regades, était mon véritable élément: j’y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l’éventuel.”*²³⁶ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de straat een centrale plaats inneemt in zijn autobiografische

²³¹ Pierre Naville, “Beaux-arts,” *La Révolution surréaliste* 2, nr. 3 (1925): 27.

²³² Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 85.

²³³ Charles Baudelaire, “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant,” in *Le Peintre de la vie moderne*, red. Claude Pichois, vol 2 van *Œuvres complètes*, red. Claude Pichois (Parijs: Éditions Gallimard, 1976), 689-694.

²³⁴ *Ibid.*, 691.

²³⁵ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 87-88.

²³⁶ André Breton, “La Confession Dédaigneuse,” in *Les Pas Perdu*, red. Marguerite Bonnet en Philippe Bernier, vol. 1 van *Œuvres complètes*, red. Marguerite Bonnet (Parijs: Éditions Gallimard, 1988), 196.

trilogie – *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) en *L'amour fou* (1937). Eveneens in Louis Aragons *Le Paysan de Paris* (1926) speelt het alledaagse leven een prominente rol.²³⁷

Voor Breton krijgt de stad door de wandeling door de straten een poëtische dimensie. De wandelaar wordt niet enkel geprikkeld door fysieke stimuli, maar ook door het historische verleden die in de stad verborgen ligt. Deze resonanties in de architectuur, monumenten, straatnamen, ... kunnen de voorbijgangers nog steeds prikkelen en beïnvloeden. Deze dialectische relatie tussen fysieke en historische stimuli zorgt ervoor dat de voorbijganger reageert op deze prikkels en een eigen subjectiviteit creëert.²³⁸

*“Les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d’une ville attestent notre sensibilisation croissante à certains de ces aspects, qui se présentent obscurément sous un jour favorable ou hostile. Le parcours d’une seule rue un peu longue et de déroulement assez varié – la rue de Richelieu par exemple – pour peu qu’on y prenne garde, livre dans l’intervalle du numéro qu’on pourrait préciser, des zones alternantes de bien-être et de malaise. Une carte sans doute très significative demanderait pour chacun à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu’il hante et en noir ceux qu’il évite, le reste en fonction de l’attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme des gris.”*²³⁹

De voorbijgangers nemen deze prikkels dus op en voegen die toe aan hun eigen subjectiviteit. Dat valt zeer sterk te vergelijken met Gaston Bachelards theorie over de weerkaatsing van een beeld die in onze ziel slaat. Het resonantie-weerkaatsing doublet creëert enerzijds een poëtische dimensie in de ziel, maar waaruit ook een poëtische kracht kan groeien. Dit stemt overeen met de gedachte van Breton, *l’expression crée de l’être*.²⁴⁰ Hetzelfde kan vergeleken worden met de theorie van Walter Benjamin over straatnamen. De spanning tussen heden en verleden bij het lezen van een straatnaam treft ons als een giftige pijl waardoor we de ruimte rondom ons veel gelaagder en rijker percipiëren.

²³⁷ Sheringham, *Everyday Life*, 71-78.

²³⁸ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 89.

²³⁹ André Breton, *La Clé des champs* (Parijs: Jean-Jacques Pauvert, 1967), 276.

²⁴⁰ Bachelard, *La poétique de l’espace*, 7.

6.1.4. Walter Benjamin en fantasmagorische stad

“Und kein Gesicht ist in dem Grade surrealistisch wie das wahre Gesicht einer Stadt.”²⁴¹ schrijft Walter Benjamin in zijn essay over het surrealisme (1929). De stad is eigenlijk op zich al surrealistisch in al zijn details. Benjamin prijst de surrealistische beweging voor hun grondige studie over het dagelijkse leven. “Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im ‘Veralteten’ erscheinen”²⁴²; in de verouderde structuren – de eerste ijzerconstructies, eerste foto’s, verouderde kledij, ... – ziet het surrealisme revolutionaire energieën. Benjamin merkt dat achter deze schijnbaar nostalgisch blik meer zit. De surrealisten en Benjamin willen de verborgen verlangens in het dagelijkse leven leesbaar te maken. Mode, design, gedrag, ... zijn allemaal sporen van deze verlangens en de stad is de ultieme plek waar deze individuele en collectieve driften bevrijd worden.²⁴³

Bovendien hebben *Nadja* en *Le Paysan de Paris* Benjamins huzarenwerk *Passagen-Werk* geïnspireerd. *Nadja*, het eerste boek van Bretons autobiografische trilogie verschijnt in 1928. Daarin vertelt Breton over zijn ontmoeting met de jonge vrouw Nadja. De korte periode waarin ze elkaar regelmatig zien, is gekenmerkt door telepathie en toevalligheden. Dit boek zou Bretons theorieën over *le hasard objectif* moeten staven. Deze term staat voor een reeks van belevenissen die de levensloop van een individu zonder causaliteit of bewuste wil determineren. Nadja benadrukt de vreemde paden die men enkel betreedt wanneer men door een zekere openheid en toegankelijkheid doelloos wandelt doorheen de stad²⁴⁴:

“Breton und Nadja sind das Liebespaar, das alles, was wir auf traurigen Eisenbahnfahrten (die Eisenbahnen beginnen zu altern), an gottverlassenen Sonntagnachmittagen in den Proletariervierteln der großen Städte [...] Sie bringen die gewaltigen Kräfte der ‘Stimmung’ zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind. Was glauben Sie wohl, wie sich ein Leben gestalten würde, das in einem entscheidenden Augenblick sich gerade durch den letzten beliebtesten Gassenhauer bestimmen ließe?”²⁴⁵

²⁴¹ Walter Benjamin, “Der Sürrealismus, Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz,” in *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, red. Walter Benjamin (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007), 150, laatst geraadpleegd op 31 juli 2013. http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Der_Surrealismus.pdf

²⁴² Ibid., 149.

²⁴³ Sheringham, *Everyday Life*, 132.

²⁴⁴ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 92.

²⁴⁵ Benjamin, “Der sürrealismus,” 149.

Le Paysan de Paris komt in grote mate thematisch overeen met *Nadja*. Het handelt ook over een geleefde ervaring op een concrete plek in de stad. Bijzonder aan *Le Paysan de Paris* zijn de hyperrealistische beschrijvingen over bepaalde plekken in Parijs die daarna een surrealistische uitwerking krijgen. Een bekende passage is deze van de opgraving van *Passage de l'Opera*,²⁴⁶ die de mythologie van de moderniteit symboliseert. Benjamin was zeer enthousiast over dit boek, zo erg zelf dat hij in een brief naar Adorno schrijft om te melden dat hij niet meer dan twee bladzijde per avond kon lezen.²⁴⁷ Het is echter niet zo dat Benjamin meegaat in de extatische en vierende tendens van de surrealisten. Hij wil er zich liever van afsluiten en creëert een sobere en melancholischere blik van de stad.²⁴⁸

Walter Benjamin neemt voornamelijk twee kenmerken van het surrealisme over: enerzijds het oog voor details – dat zijn culminatiepunt bereikt in *Passagen-Werk* – en anderzijds de fascinatie voor de droom. Richard Wolin merkt op dat de stad bij Benjamin zowel de setting is als het product voor de dromerige collectiviteit:

*“The dream for Benjamin becomes an autonomous source of experience and knowledge, a hidden key to the secrets and mysteries of waking life. In no uncertain terms, dreams become the repositories of the utopian visions of humanity whose realization is forbidden in waking life; they serve as the refuge for those desires and aspirations that are denied to humanity in material life.”*²⁴⁹

De moderniteit kenmerkt zich volgens Benjamin door de slaperige toestand van het stedelijk landschap met zijn objecten als dromerige constructies.²⁵⁰ Het negentiende-eeuwse Parijs is daarvan het voorbeeld bij uitstek; met zijn arcades, de stedenbouw van Haussman, de wereldtentoonstellingen, ... Al zijn bevindingen daarover werden genoteerd in *Passagen-Werk*.

²⁴⁶ Sheringham, *Everyday Life*, 74-75.

²⁴⁷ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 94.

²⁴⁸ *Ibid.*, 95.

²⁴⁹ Richard Wolin, “Experience and materialism in Benjamin’s *Passagenwerk*,” *Critical Forum* 17, nr. 3 (1986): 207.

²⁵⁰ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 104-105.

Een werkstuk als een stad

In 1927 begint Benjamin zonder het te beseffen aan zijn levenswerk. Wat begint als een studie van de negentiende-eeuwse arcades van Parijs, eindigt met Benjamins dood in 1940.²⁵¹ Hij pleegt zelfmoord in de Pyreneeën omdat de nazi's hem achtervolgen.²⁵² Enkel een aktetas met al zijn nota's blijft over. Pas vele jaren later, in 1982, worden alle notities en brieven in relatie tot deze studie verzameld en uitgegeven door Rolf Tiedemann onder de titel *Das Passagen-Werk*.

Passagen-Werk vormt dus geen afgewerkte totaliteit. De publicatie bestaat voornamelijk uit een inventaris van citaten, referenties, notities, schema's en *exposés*. De titel *Passagen-Werk* of Engelse titel *The Arcades Project* is volgens Graem Gilloch eigenlijk geen geschikte titel. Enerzijds omdat het niet gaat over een samenhangend, eenduidig project. Het is en blijft een werkproces, een ruïne van allerlei teksten. Het is een amalgaam van materiaal. Anderzijds door de vroegtijdige dood van Benjamin houdt het slechts een fractie van zijn geschriften en ideeën in.²⁵³

In 1927 krijgt Benjamin de opdracht van Franz Hessel om essay te schrijven over de Parijse arcades, de grootwarenhuizen *avant-la-lettre*. In briefwisselingen met vrienden en collega's laat hij vallen dat het een werk van enkele weken wordt. Hij heeft ook al een voorlopige werktitel in gedachten, *Pariser Passagen: Eine dialektische Feerie*.²⁵⁴ Volgens Graeme Gilloch is het belangrijk om te weten dat Benjamin geen hoge verwachtingen stelt bij dit project.²⁵⁵ In 1935 wordt hij gevraagd om over zijn *Passagenarbeit* een uiteenzetting te geven voor zijn collega's van de Frankfurter Schule. Benjamin werkt er heel enthousiast aan, maar wordt niettemin met een lauw applaus ontvangen. Aan de hand van constructieve kritieken van Adorno bewerkt Benjamin in 1939 zijn uiteenzetting en geeft het de titel *Paris: capitale du XIX siècle*.²⁵⁶ De arcadestudie wordt uitgebreid met thema's over de *flâneur*, Baudelaire, modernisme, ... en wordt onderverdeeld in convoluten.²⁵⁷

Hoe moet men dit onafgewerkt project beoordelen? Zou Benjamin ooit een einde kunnen geknoopt hebben aan al deze onderwerpen? Volgens Lloyd Spencer is dit onmogelijk.

²⁵¹ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 93.

²⁵² *Ibid.*, 100.

²⁵³ *Ibid.*, 102.

²⁵⁴ *Ibid.*, 95.

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *Ibid.*, 97-98.

²⁵⁷ *Ibid.*, 100.

Benjamin zou het nooit kunnen afwerken, hij zou het steeds blijven uitbreiden.²⁵⁸ Susan Buck-Morss volgt hem daarin, en gaat nog verder:

*“In the Passagen-Werk Benjamin has left us his note-boxes. That is, he has left us ‘everything essential’. Lamentations over the work’s incompleteness are thus irrelevant. Had he lived, the notes would not have become superfluous by entering into a closed and finished text. And surely, the card file would have been thicker. The Passagen-Werk is as it would have been: a historical lexicon of the capitalist origins of modernity, a collection of concrete factual images of urban experience.”*²⁵⁹

Graeme Gilloch meent dat men dit huzarenwerk in relatie tot zijn vroegere essays over steden moet bekijken. In *Napels, Moscow, ...* ontwikkelt Benjamin *Denkbildern*, literaire snapshots van een stad (zie supra, 48-49). In *Passagen-Werk* wil hij een gelijksoortig principe hanteren waarbij het vluchtige en efemere karakter van de metropool capteert. De stad als site van mythe, consumptie en commodificatie, tussen massa en individu, tussen publiek en privaat, ...; het zijn deze ervaringen die hij wil opslaan.²⁶⁰ De ervaring van de stad zit als het ware vormelijk in de tekst, de tekst zelf is stadsachtig. Dus in plaats van een tekst over de stad, is het een tekst als de stad, meent Gilloch.²⁶¹

Het fantasmagorische begeestering van de stad

In de uiteenzetting van 1935 voor zijn collega’s van de Frankfurter Schule en in de Franse versie van 1939 beschrijft Benjamin zijn visie over zijn *Passagen-Werk*. In deze *exposés* introduceert hij voor het eerst de notie van het spektakel van de fantasmagorie in de moderne samenleving:

*“Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l’univers d’une fantasmagorie.”*²⁶²

²⁵⁸ Lloyd Spencer, “Central Park,” *New German Critique*, 34 (1985): 30.

²⁵⁹ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcade Project* (Londen, MIT Press: 1989), 99.

²⁶⁰ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 101.

²⁶¹ *Ibid.*, 94.

²⁶² Walter Benjamin, “Paris, Capitale du XIX siècle,” in *Exposés*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 60.

De negentiende eeuw kenmerkt zich als het tijdperk van de fantasmagorie. Door de zichtbare aanwezigheid en ideologische overdracht manifesteren de negentiende-eeuwse arcades, de wereldtentoonstellingen, de flaneur, ... zich als fantasmagorieën. Vanessa R. Schwartz meent eveneens dat het negentiende-eeuwse Parijs gekenmerkt is door spektakel:

*“Although the connection of city life to visibility was not new in the nineteenth century, the identification of Paris as a place where everyday life was elevated to a spectacle for mass consumption was. These qualities, along with the redesign of the city known as Haussmannization, became markers of the city’s modernity whereby Paris became the metropolis par excellence”.*²⁶³

Deze fantasmagorieën bestaan echter niet zonder gevaar. Achter de commodificerende maatschappij en het schijnachtig gevoel van veiligheid schuilt bedreiging. “[L]’humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place.”²⁶⁴

Oorspronkelijk is een fantasmagorie de benaming voor een magische lantaarn ontstaan in de achttiende eeuw om geestverschijningen te projecteren op de muren. Door gebruik van spiegels, muziek, rook of stemmen kon het spektakelgehalte vergroot worden. Deze illusionistische techniek was zo populair dat het snel in de beeldtaal werd gebruikt om mentale hallucinante processen te beschrijven.²⁶⁵ Een mogelijk etymologische verklaring voor fantasmagorie is *phantasma agoreurein*, de geest van de publieke plaats of marktplaats.²⁶⁶ Karl Marx (1818-1883) gebruikte de fantasmagorie als metafoor voor de commodificatie fetisjisme:

*“Dieser Fetischcharakter der Warenwelt entspringt aus dem eigentümlichen gesellschaftlichen Charakter der Arbeit, welche Waren produziert... Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt.”*²⁶⁷

Marx verklaart dit concept in het eerste deel van *Das Kapital* (1867) om aan te duiden hoe het kapitalisme de menselijke relaties beïnvloedt. Een commodificatie vervreemdt het product

²⁶³ Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 13.

²⁶⁴ Benjamin, “Paris, Capitale du XIX siècle,” 61.

²⁶⁵ Margaret Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria: the Arcades Project,” in *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, red. David S. Ferris (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 207.

²⁶⁶ Ibid., 209.

²⁶⁷ Walter Benjamin, “Ausstellungswesen, Reklame, Grandville,” in *Aufzeichnungen und Materialien*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 245.

van zijn producent zodat enkel de marktwaarde nog van belang is. De intrinsieke, inherente waarde van het product doet er niet meer toe. Wanneer zo een commodificatie op de ruilmarkt wordt verhandeld, krijgt het als het ware een mysterieuze macht opdat men niet meer weet wie de producent is. Het is een losstaand, abstract object geworden. Het koopwaar is onttrokken van zijn context en wanneer de consument in aanraking komt met dit koopwaar, is de producent in de vergetelheid geraakt.²⁶⁸

In 1924 op reis in Capri heeft Walter Benjamin deze theorie van het commodificatie fetisjisme opgevangen via de geschriften van Georg Lukács (1885-1971), meer bepaald door *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923).²⁶⁹ Daarin gaat Lukács verder op het commodificatie fetisjisme – hij zal het tot reïficatie dopen – en zegt dat dit proces van fetisjisme op meerdere dimensies van sociale ervaringen kan gericht worden. Menselijke relaties worden geobjectiveerd en afstandelijk gemaakt, bijvoorbeeld menselijke proefpersonen voor medische testen.²⁷⁰

Walter Benjamin ziet in de arcades een droombeeld van vergane glorie. De voornaamste karakteristiek van deze collectieve, stedelijke droomwereld is het commodificatie fetisjisme. Alles wordt als koopwaar tentoongesteld. Industrieel vervaardigde producten, wereldtentoonstellingen, mode, technologische vernuftigheden, stalen bouwwerken, ... worden vergoddelijkt en vereerd.²⁷¹ Volgens Benjamin is moderniteit echter al ouderwets, de geschiedenis van “niets-nieuws”.²⁷² Al deze uitvindingen, objecten en bouwwerken hebben hun uitstraling verloren. Daardoor echter kan men volgens Benjamin hun ware toedracht ontdekken. Deze surrealistische eigenschap ziet in ouderwetse, afgedankte objecten of bouwwerken het revolutionaire potentieel.²⁷³ De surrealisten onderzochten het sublieme karakter uit het commodificatie fetisjisme door de twee realiteiten – de zichtbare en de verborgen realiteit – even met elkaar in contact te brengen waardoor een surrealiteit ontstaat.²⁷⁴ Nu de gebruikswaarde verdwenen is, krijgt het object of bouwwerk een mythisch kantje. Op het moment van zijn verval toont het zijn ware toedracht, de commodificatie van het droombeeld.²⁷⁵ De arcades zijn nog slechts restanten van een droomwereld, de architectuur van het recente verleden, zijn de hedendaagse ruïnes: “*The Passagenarbeit is*

²⁶⁸ Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria,” 201.

²⁶⁹ Leslie, *Walter Benjamin*, 3.

²⁷⁰ Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria,” 201.

²⁷¹ Gilloch, *Myth and Metropolis*, 118-119.

²⁷² *Ibid.*, 112.

²⁷³ *Ibid.*, 110.

²⁷⁴ Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria,” 204.

²⁷⁵ Gilloch, *Myth and Metropolis*, 110-111.

*preoccupied with the ruins of the dreams of the nineteenth century, with discovering those hopes and promises buried within its mythical façades and objects. The afterlife of the recent past provides for an archaeology of dreaming.*²⁷⁶

Technische aspecten van de fantasmagorie

De werktitel *Pariser Passagen: Eine dialektische Féerie* duidt op het theatrale aspect van Benjamins onderzoek. *Féerie* was een theatraal spektakel uit de 19^e eeuw waarbij bovennatuurlijke karakters met superkrachten worden geportretteerd. Het publiek krijgt een spektakel van mechanische *special effects*, die in de negentiende eeuw niet ongezien waren. De diorama, panorama, fotografie, wax museum, ... maken gebruik van nieuwe contemporaine technologieën. Er is dus een link tussen de bovennatuurlijke praktijken en technologische innovaties. Benjamin verwerpt later *féerie* als titel wegens te poëtisch. De ideologische draagkracht van het gebruik van technologieën komt daardoor niet tot uiting.²⁷⁷ Daarom heeft hij het begrip fantasmagorie in het leven geroepen. Maar hoe kan men deze fantasmagorieën van hun mystiek ontdoen?

Benjamin neemt al deze fantasmagorische verschijnselen onder de loep door ze eerst van hun oorspronkelijke context te bevrijden. Dan pas kan hij ze in een ander daglicht plaatsen. Hij gebruikt daarvoor de montagetechniek van de surrealisten.

*“Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also [Auch?] die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. [...] Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur.”*²⁷⁸

Montage is een artificiële rangschikking van beelden losgerukt van hun oorspronkelijke context en wordt vaak gebruikt door de avant-gardistische bewegingen.²⁷⁹ Benjamin zal ook een literaire montage toepassen door de objecten of architectuur uit hun natuurlijke setting te

²⁷⁶ Gilloch, *Myth and Metropolis*, 111.

²⁷⁷ Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria,” 203.

²⁷⁸ Walter Benjamin, “Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts,” in *Aufzeichnungen und Materialien*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 575.

²⁷⁹ Leslie, *Walter Benjamin*, 60.

halen en in een dialectische relatie tussen verleden en heden te plaats. Dit dialectisch beeld brengt dan een plotselinge verlichtend inzicht over de dingen.²⁸⁰

De flaneur

In zijn uiteenzettingen somt Walter Benjamin een aantal fantasmagorische verschijnselen van het negentiende-eeuwse Parijs. De flâneur is daar een fenomeen van. “[D]ans le même ordre de phénomènes, l’expérience du flâneur, qui s’abandonne aux fantasmagories du marché.”²⁸¹ Er is echter geen eenduidige definitie voor de flâneur. Verschillende schrijvers en denkers geven hem aparte karakteristieken waardoor meerdere nuances over de flaneur te ontdekken zijn.

Algemeen kan men stellen dat de flaneur zich thuis voelt in de stad waar hij doelloos kan wandelen. De opkomende metropool van de negentiende eeuw brengt verandering in de woon- en leefsituatie. Het individu loopt anoniem door de massa, ieder leeft zijn eigen bestaan. De flaneur is in deze context ontstaan, als een nieuw soort type die thuis is in deze vervreemding en eenzaamheid.²⁸² Het stedelijk landschap wordt een pretpark waar de flaneur verstrooiing, entertainment en nieuwtjes ontdekt.²⁸³

“Straßen sind die Wohnung des Kollektivs [de flaneur]. Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektiv sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Mauern mit der ‘Défense d’afficher’ sind sein Schreibpult, Zeitungskioske seine Bibliotheken, Briefkästen seine Bronzen, Bänke sein Schlafzimmermobiliar und <die> Café-Terrasse der Erker, von dem er auf sein Hauswesen heruntersieht.”²⁸⁴

De flâneur voor Baudelaire is de incarnatie van “le peintre de la vie.”²⁸⁵ De blik van de schilder kan de angsten, vreugdes, verslagenheden, ... van de inwoners van de stad omzetten op zijn doek. De massa was zijn toevlucht in deze expeditie. “La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession,

²⁸⁰ Cohen, “Benjamin’s phantasmagoria,” 112-113.

²⁸¹ Benjamin, “Paris, Capitale du XIX siècle,” 60.

²⁸² Solnit, *Wanderlust*, 199.

²⁸³ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 152.

²⁸⁴ Walter Benjamin, “Der Flaneur,” in *Aufzeichnungen und Materialien*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 533.

²⁸⁵ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 152.

c'est d'épouser la foule."²⁸⁶ Hij moet een worden met de menigte om de stad zo goed mogelijk weer te geven.

De flaneur van Benjamin onderscheidt zich daar van. De flaneur dwaalt zelfgenoegzaam en verwaand – de flaneur als dandy – rond in het stedelijke complex op zoek naar vertier. Hoewel hij zich mengt tussen het volk, wil hij er echter niet mee vereenzelvigd worden. De flaneur haalt plezier uit de massa maar neemt er tegelijkertijd minachtend afstand van. Gilloch meent een heroïsche figuur in deze flaneur te herkennen omdat hij zich distantieert van de menigte.²⁸⁷ Indien men dit niet op een arrogante manier bekijkt, zet de flaneur zich af van de kudde die zich inlaat met het commodificatie fetisjisme. In zijn uiteenzetting schrijft Benjamin dat er een gevaar schuilt in de fantasmagorische dimensie van het flaneren. Deze fantasmagorie heeft grootwarenhuizen geïnspireerd waardoor nu "*la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires*"²⁸⁸ is geplaatst. Met een bepaalde vervreemding kijkt hij toe op de kuierende massa in de arcades. Hij verzet zich dus tegen de kapitalistische maatschappij: "*Der Flaneur teilt jedenfalls solches Verhalten nicht. Er stellt vielmehr dagegen ab; seine Gelassenheit wäre hiernach nichts anderes als ein unbewußter Protest gegen das Tempo des Produktionsprozesses.*"²⁸⁹ Zij het nu bewust of onbewust, de flaneur heeft een revolutionair kantje in zich. De flaneur draalt, slentert, slabakt uit het ritme van de moderne samenleving.

De plaats van de flaneur is de markt, waar hij zich tussen de menigte mengt. "*La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie.*"²⁹⁰ In een soort dronken roes ziet hij illusies waarbij hij toevallige voorbijgangers in klassen opdeelt, puur op uiterlijk vertoon.²⁹¹ "*Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern.*"²⁹² Met een blik oordeelt hij over de voorbijgangers en kan hij hun sociale achtergrond, karakter en lot voorspellen.²⁹³ De flaneur als fysionomist.

Michael Sheringham stelt dat er meerdere types van de *flâneur* in Benjamin's geschriften terug te vinden zijn. Vooreerst is er een verschil op te merken tussen de *flâneur* of wandelaar en de leegloper of toeschouwer. De laatste categorie gaapt vooral naar het straatbeeld, terwijl

²⁸⁶ Baudelaire, "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant," 691.

²⁸⁷ Gilloch, *Myth & Metropolis*, 153.

²⁸⁸ Benjamin, "Paris, Capitale du XIX siècle," 70.

²⁸⁹ Walter Benjamin, "Baudelaire," in *Aufzeichnungen und Materialien*, red. Rolf Tiedermann, vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, red. Rolf Tiedermann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982), 426.

²⁹⁰ Benjamin, "Paris, Capitale du XIX siècle," 69.

²⁹¹ Benjamin, *The Arcade Project*, 21.

²⁹² Benjamin, "Der Flaneur," 541.

²⁹³ Benjamin, *The Arcade Project*, 430.

de eerste categorie doelgericht kijkt en waarneemt. Verder onderscheidt de flaneur zich van de reiziger, omdat deze laatste gelooft in de historische kennis van een plaats. De flaneur daarentegen laat in het labrynt van de stad leiden door het toeval.²⁹⁴

*“Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen der Flaneur nach. Ohne es zu wissen – nichts ist, auf der andern Seite törichter als die konventionelle These [...] Wie dringend mußte das Interesse an der Verhüllung seiner Motive sein, um so fadenscheinigen Thesen Kurs zu verschaffen.”*²⁹⁵

De motieven van de flaneur in de complexe interactie met het labrynt zijn dus duister. De nietszeggende details zijn van belang voor hem. Bovendien schuilt er een detective in de flaneur, maar waarbij de redenering minder van belang is dan de persoonlijke interesses en motieven.²⁹⁶ De flaneur heeft de menigte en het spektakel nodig om een veelzijdige interactie met de stad aan te gaan.²⁹⁷

Over de verschillende prikkels die hij ontvangt uit het spektakel van de menigte, contempleert de flaneur. Afwijkend van een denker, reflecteert de mediterende persoon niet over een fenomeen, maar mediteert over zijn eigen reflectie. Het steunt op het principe van de affectieve herinnering, waarbij de ene herinnering gevoelsmatig met de andere verbonden is. Deze meditatieve dimensie van Benjamin's *flâneur* is belangrijk omdat het de scheiding tussen inwendig en uitwendig opheft waardoor abstracte concepten op zintuigelijke wijze kunnen worden ervaren.²⁹⁸

²⁹⁴ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 98.

²⁹⁵ Benjamin, “Der Flaneur,” 451.

²⁹⁶ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 98.

²⁹⁷ Ibid., 99.

²⁹⁸ Ibid., 101.

6.2. Situationisme

6.2.1. Oorsprong en invloed

De situationistische beweging is gegroeid uit twee verschillende bewegingen, enerzijds de *Internationale Lettriste* en anderzijds de internationale beweging van de imaginaire Bauhaus, geleid door Asger Jorn. De eerste stroming is afkomstig van de groep Lettristen, ontstaan in Frankrijk in de jaren '50 als een neo-dadaïstische beweging rond de figuur van Isidore Isou. De Lettristen manipuleren taal en woorden via appropriatie om nieuwe betekenissen te genereren.²⁹⁹ Door interne strubbelingen splitst de groep zich in 1952, waaruit zich een linkse groepering *Internationale Lettriste* vormt. In het tijdschrift *Potlatch* wordt de nieuwe kunst van de groepering voorgesteld en gepromoot.³⁰⁰ In een enquête uit 1954 liggen de kiemen waaruit het situationisme zou groeien:

*“La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux. La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue.”*³⁰¹

Poëzie heeft zijn kracht verloren. Er worden nieuwe uitdrukkingsvormen in de stad gezocht, in het bijzonder in de situatie. Nieuwe ontdekkingen, gedragingen en inzichten zullen zich aandienen.³⁰² In *Potlatch* worden de termen *détournement*, *dérive*, *situation*, ... voor het eerst nadrukkelijk gebruikt. Deze begrippen zullen later overgenomen worden door de situationisten.³⁰³

In *Rapport sur la construction des situations* (1957) schetst Guy Ernest Debord (1931-1994) de kunstgeschiedenis en –ontwikkeling van de 20^e eeuw. Hij meent dat er nood is aan een nieuwe, frisse avant-garde, want de vorigen – dadaïsme en surrealisme – zijn allemaal opgeslokt door het kapitalistisch systeem.³⁰⁴ *“Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique*

²⁹⁹ Foster en Kraus et al., red., *Art since 1900*, 429.

³⁰⁰ Sheringham, *Everyday Life*, 162.

³⁰¹ Internationale Lettriste, “Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge,” *Potlatch* 1, nr. 5 (1954): n.p.

³⁰² Internationale Lettriste, “Réponse à une enquête,” n.p.

³⁰³ Sheringham, *Everyday Life*, 162.

³⁰⁴ Guy Debord, “Report on the Construction of Situations,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 27.

*élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art.*³⁰⁵ Vooral met het surrealisme heeft het situationisme een nauwe band. Tom McDonough ziet het situationisme als een post-surrealistische stroming, die het programma van Breton verderzet met de methodes van toeval, irrationaliteit en revolutionaire experimenten.³⁰⁶ Beide stromingen maken gebruik van het dagelijkse leven, maar terwijl het surrealisme steunt op het onderbewustzijn, onderzoekt het situationisme de bewuste handelingen en sferen in het dagelijkse leven.³⁰⁷ De surrealistische methodes zijn niet meer van toepassing. *“Nous savons finalement que l'imagination inconsciente est pauvre, que l'écriture automatique est monotome, et que tout un genre d'“insolite” qui affiche de loin l'innumable allure surréaliste est extrêmement peu surprenant.*³⁰⁸ Deze methodes waren vroeger innovatief en inspirerend, maar zijn slechts nu oubollig. De situationisten zien echter het surrealisme van 1924 wel als het begin van een revolutionair experiment waaraan zij een nieuwe invulling willen geven.³⁰⁹

Debord stelt vast dat een radicale verandering noodzakelijk is. De post-oorlogse avant-garde stagneert en in verschillende landen zoekt men naar experimentele alternatieven.³¹⁰ De oplossing volgens Debord ligt in het constructies van situaties, dat wil zeggen, *“la construction concrète d'ambiances moment a nées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure”*³¹¹ waarbij de omgeving en handelingen onder de loep worden genomen.

In 1958 wordt *Internationale Lettriste* omgevormd tot *Internationale Situationniste*, de naam van zowel de groepering als van het tijdschrift. Dit tijdschrift publiceert van 1958 tot 1969 artikels van onder andere Guy Debord, Asper Jorn, Raoul Vaneigem en Attila Kotányi. Aanvankelijk ligt de klemtoon voornamelijk op (het gebruik van) het dagelijkse leven en de stedelijke omgeving.³¹² Vanaf 1961 legt men de focus meer op hun politieke visie op de consumptiemaatschappij. De Situationisten zijn sterk geïnspireerd door het marxisme en

³⁰⁵ Guy Debord, *La Société du Spectacle* (Parijs: Les Éditions Gallimard, 1992), 116, laatst geraadpleegd op 15 juli 2013, http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf.

³⁰⁶ Tom McDonough, “Introduction: Ideology and the Situationist Utopia,” in *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, red. Tom McDonough (Cambridge: MIT Press, 2004), xv.

³⁰⁷ Debord, “Report on the Construction of Situations,” 28.

³⁰⁸ Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale,” *Revue Inter: art actual* 44 (1989): 4.

³⁰⁹ “Sound and the fury,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 48.

³¹⁰ Debord, “Report on the Construction of Situations,” 34-35.

³¹¹ Debord, “Rapport sur la construction des situations,” 8.

³¹² Sheringham, *Everyday Life*, 165.

citeren vaak marxistisch georiënteerde denkers (Lefebvre, Lukács, ...). Heel hun kunst staat eigenlijk in het teken van de aanklacht tegen de spektakel- of consumptiemaatschappij.³¹³ Dit zorgt dan ook voor de eerste breuken binnen de beweging. Guy Debord is er heilig van overtuigd dat kunst en politiek binnen de situationistische beweging niet gescheiden kunnen worden.³¹⁴ Hij volgt zijn surrealistische voorganger André Breton maar al te graag op. Net als hem verbant hij heel wat leden (Pinot Gallizio, Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn, ...) uit de situationistische internationale om een harde kern gelovers over te houden.³¹⁵ Ontgoocheld in zijn ex-leden gaan de situationisten zich nog radicaler politiek uitspreken. In 1966 zijn ze betrokken in een studentenprotest, een jaar later worden twee revolutionaire politieke pamfletten gepubliceerd – *La Société du Spectacle* van Guy Debord en *La révolution de la vie quotidienne* van Raoul Vaneigem – die van grote betekenis zijn voor de studentenopkomsten in mei '68 waarin de situationisten ook nauw betrokken zijn. Na mei '68 dooft de situationistische beweging geleidelijk aan uit. In 1969 is er nog een samenkomst. Dit is bovendien het laatste jaar van het tijdschrift. In 1972 wordt de beweging voorgoed ontbonden.³¹⁶

³¹³ Foster en Krauss et al., *Art since 1900*, 431.

³¹⁴ Ibid., 431.

³¹⁵ Kristin Ross, "Lefebvre on the Situationists: An interview," in *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, red. Tom McDonough (Cambridge: MIT Press, 2004), 275.

³¹⁶ Ibid., 431.

6.2.2. Concepten

In de beginjaren zoeken de situationisten naar nieuwe methodes om het dagelijkse leven te exploreren. Ze moeten opnieuw beginnen, op de ruïnes van het modernisme. “*La construction de situations commence au-delà de l’écroulement moderne du spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l’aliénation du vieux monde le principe même du spectacle: la non-intervention.*”³¹⁷ Eveneens in *Rapport sur la construction des situations* zoekt Debord nog naar nieuwe technieken om de situationistische internationale inhoud te geven. De lijst van de hieropvolgende concepten is gebaseerd op de definities aangegeven in de eerste editie van *Internationale Situationniste*. Hier volgt een weergave van de verschillende concepten die ze hebben ontwikkeld:

Geconstrueerde situatie

Een samengesteld moment uit het leven een concreet gedaante geven. Het straalt een stemming van eenheid uit en is opgemaakt in een spelachtig constructie.³¹⁸ In het artikel “*Problèmes préliminaires à la construction d’une situation*” (1958) geeft men een verdere definitie aan een geconstrueerde situatie: het moet gezamenlijk georganiseerd zijn en focust op het gedrag van de deelnemers.³¹⁹ Het is een gecomponeerde handeling van een bepaalde duur in een welbepaald decor. In zijn initiële fase speelt er nog een regisseur mee. Hij/zij is stuurt het spel en bemiddelt in de reeks van gebeurtenissen. Daarnaast zijn er de vertegenwoordigers van de geleefde situatie, die het project creëren en de sfeer maken. Uiteindelijk zijn er nog de toeschouwers die tot participatie gedwongen worden.³²⁰ Deze samenstelling mag niet in een systeem worden gegoten of verwijst niet naar de theaterindeling van regisseur-acteur-toeschouwer. Integendeel: “*On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans le sens où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion.*”³²¹

³¹⁷ Debord, “Rapport sur la construction des situations,” 10.

³¹⁸ “Definitions,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 51.

³¹⁹ “Preliminary Problems in Constructing a Situation” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 49.

³²⁰ *Ibid.*, 50.

³²¹ “Problèmes Préliminaires à la construction d’une situation,” *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 12.

Situationist

Hij/zij zet de theorie van de geconstrueerde situatie om in praktijk en is lid van de *Internationale Situationniste*.³²²

Psychogeografie

Het onderzoek naar gedrag en gevoelens van individuen in relatie met een bepaalde geografische omgeving, zowel bewust of onbewust.³²³ Het adjectief psychogeografisch staat dan voor de ontdekking van het gevoel of invloed van menselijke emoties in een bepaalde situatie. De psychogeograaf is de persoon die deze sferen neerschrijft en onderzoekt.³²⁴

Deze term komt al voor bij de presituationisten (of de *Internationale Lettriste*) bij schrijvers als Ivan Chtcheglov (1933-1998) en Guy Debord. In *Potlatch* wordt er wekelijks “*le jeu psychogéographique de la semaine*”³²⁵ meegegeven. In nummer 1 van 1954 staat bijvoorbeeld de omschrijving van een psychografische ervaring:

*“En fonction de ce que vous cherchez, choisissez une contrée, une ville de peuplement plus ou moins dense, une rue plus ou moins animée. Construisez une maison. Meublez-la. Tirez le meilleur parti de sa décoration et de ses alentours. Choisissez la saison et l’heure. Réunissez les personnes les plus aptes, les disques et les alcools qui conviennent. L’éclairage et la conversation devront être évidemment de circonstance, comme le climat extérieur ou vos souvenirs. S’il n’y a pas eu d’erreur dans vos calculs, la réponse doit vous satisfaire. (Communiquer les résultats à la rédaction.)”*³²⁶

In *Introduction à une critique de la géographie urbaine* (1955) schrijft Guy Debord over de verschillende sferen in een stad, en over hoe de ene zone emotioneel verschilt van de andere. Deze afwisseling van atmosferen in de stad is zeer complex en verschilt van elke vorm van spektakel. Deze som van mogelijke atmosferen staat voor een nieuw schoonheidsideaal, “*la beauté nouvelle ne peut être qu’une beauté de situation.*”³²⁷

Deze psychogeografie zorgt bovendien voor een nieuwe alternatieve cartografie. Op een kaart zullen verschillende soorten psychografische sferen aangeduid zijn. Van de verschillende

³²² “Definitions,” 51.

³²³ *Ibid.*, 52.

³²⁴ *Ibidem*

³²⁵ “Le jeu psychogéographique de la semaine,” *Potlatch* 1, nr. 1 (1954) : n.p.

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ Guy Debord, “Introduction à une critique de la géographie urbaine,” *Les Lèvres Nues* 2, nr. 6 (1955): 14.

onderverdelingen van de gedragshandelingen zal dan een inhoudsopgave gemaakt zijn. De kaart dient dan niet meer om zich te laten leiden door een stad, maar om verschillende emotionele toestanden op te tekenen en geografisch te bepalen.³²⁸ In 1957 heeft Guy Debord zo'n vreemde kaart van Parijs gemaakt, *The Naked City*. Daarop staan negentien losse regio's van Parijs gedrukt in zwarte inkt en stelt een typisch staaltje van psychogeografische aanduiding voor.³²⁹ Deze kaart is geen kaarttype van Michel de Certeau, aangezien het geen duidelijke weergave is van de realiteit. Het beaamt eerder het route-type omdat beweging wordt gesuggereerd, namelijk de toepassing van de *dérive*.

Dérive

De techniek van een snelle doortocht door verscheidene sferen. Dit experimenteel gedrag is gelinkt met de stedelijke omgeving, waarbij men gedurende een ononderbroken periode wandelt.³³⁰ In 1958 schrijft Guy Debord zijn beroemde *Théorie de la dérive*, waarbij hij de *dérive* omschrijft als “*une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées*”³³¹, die fundamenteel verschilt met een gewone wandeling of reis.³³² De *dérive* verschilt dan ook van de negentiende-eeuwse flanerierie. Hoewel beide zich tegelijkertijd mengen in en distantiëren van de menigte, straalt de flaneur als het ware een aristocratisch voorkomen uit, terwijl de “*dérivist*” klasseonderscheidingen vermijdt. De *dérivist* staat meer open voor de psychogeografische dimensies in het stedelijke landschap. Fundamenteel verschilt de *dérive* echter van de *flânerie* omdat het een kritische houding aanneemt tegenover de moderne stad. De situationisten laten zich niet meer onbewust en spontaan rondleiden in de stad, zij hebben kennis van de sociale constructies in een stad.³³³ De *dérive* verschilt eveneens van de doellose surrealistische wandeling omdat die niet slechts op toeval gebaseerd is. Terwijl de surrealisten zich als een passieve toeschouwer zich laten meeslepen door het toeval, zullen de situationisten bewust de stad bestuderen.³³⁴

Tijdens een *dérive* laten een of meerdere personen hun dagelijkse zorgen los en laten zich door de verschillende sferen van een stad leiden. Toeval is daarbij minder van belang omdat

³²⁸ Guy Debord, “A critique of urban geography,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006), 11.

³²⁹ Tom McDonough, “Situationist Space,” in *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, red. Tom McDonough. (Cambridge: MIT Press, 2004), 253.

³³⁰ “Definitions,” 52.

³³¹ Guy Debord, “Théorie de la dérive,” *Internationale Situationniste* 1, nr. 2 (1958): 19.

³³² Guy Debord, “Theory of the dérive,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006), 62.

³³³ McDonough, “Situationist Space,” 257.

³³⁴ *Ibid.*, 259.

de grenzen van verschillende psychogeografische gebieden zichzelf zullen uitwijzen. Guy Debord stelt dat men best in groepen van twee à drie personen rond trekt, in plaats van alleen of met teveel. Met slechts een kleine groep kan men objectieve resultaten verkrijgen.³³⁵

De duur van een *dérive* wordt bepaald door twee slaaperperiodes door. De *dérive* duurt gemiddeld een paar uren, maar kan ook enkele dagen lang zijn. Het weer is van belang: regen maakt de omstandigheden vaak onmogelijk. Storm of andere neerslag zijn daarentegen zeer gunstig. De ruimte van een *dérive* wordt bepaald door het vertrekpunt; of men alleen vertrekt of in een groep. De ruimte kan gaan van een buurt tot de grootte een hele stad.³³⁶

In *Potlatch* worden verschillende *dérives* omschreven en zelfs bepaalde problemen aangekaart. De dominantie van de auto stuurt vaak roet in het eten en alternatieve mogelijkheden worden opgesomd. In augustus 1954 schrijft Michèle Bernstein het volgende:

“Un article de Christian Hébert publié par France-Observateur dans son numéro du 19 août réclame une solution radicale aux difficultés du stationnement dans Paris: l’interdiction de toutes les voitures privées à l’intérieur de la ville, et leur remplacement par un grand nombre de taxis à tarif modique. Nous ne saurions trop applaudir à ce projet. On connaît l’importance du taxi dans la distraction que nous appelons “dérive”, et dont nous attendons les résultats éducatifs les plus probants. Le taxi seul permet une liberté extrême de trajets. Parcourant des distances variables en un temps donné, il aide au dépaysement automatique. Le taxi, interchangeable, n’attache pas le “voyageur”, il peut être abandonné n’importe où, et pris au hasard. Le déplacement sans but, et modifié arbitrairement en cours de route, ne peut s’accommoder que du parcours, essentiellement fortuit, des taxis. L’adoption des mesures proposées par M. Hébert aurait donc l’immense avantage – outre le règlement égalitaire d’un problème particulièrement irritant – de permettre à de larges couches de la population de s’affranchir des chemins forcés du “Métrobus” pour accéder à un mode de dérive jusqu’ici assez dispendieux.”³³⁷

De taxi staat symbool voor een totale vrijheid en sluit perfect aan bij de theorie van *dérive*. Het betekent reizen met onbepaalde duur en afstand. Telkens legt de taxichauffeur andere routes af, steeds doelloos voor zichzelf, maar straalt desalniettemin een tactische dimensie van

³³⁵ McDonough, “Situationist Space,” 62-63.

³³⁶ Ibid., 64-65.

³³⁷ Michèle Bernstein, “La Dérive au Kilomètre,” *Potlatch* 1, nr. 9,10,11 (1954): n.p.

Michel de Certeau uit. Tom McDonough meent dat de *dérive* als voetgangers *speech act* kan beschouwd kan worden. Volgens hem kaarten de situationisten de problematiek van de fragmentatie in de stad aan. Ze klagen de abstractie van de verstedelijking aan waarbij ruimte als ruilmiddel kan worden aanzien. “*In this manner, the dérive is a political use of space, constructing new social relations through its “ludic-constructive behavior”.*”³³⁸

Verstedelijking van de eenheid

Theorie van het afwisselend gebruik van kunst en techniek om een compositie te bekomen van een samengestelde omgeving met gerelateerde experimentele gedragingen.³³⁹ Raoul Vaneigem (1934) en Attila Kotányi (1924-2003) schrijven in 1961 een basisprogramma voor een nieuwe urbanisatie van eenheid (*Programma élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire*). Ze stellen vast de contemporaine urbanisatie opgeslorpt is door het spektakel. Architectuur, Coca-Cola, én ook urbanisatie maken allemaal deel uit van de spectaculaire kapitalistische ideologie. Het individu wordt in deze verstedelijkte structuur geïsoleerd en er is nog nauwelijks ruimte voor contact.³⁴⁰ Spektakel is niet louter reclame, televisie of entertainment. Het is een hele wereld, een ervaringswereld waarbij de menselijke relaties gemedieerd zijn door beelden.³⁴¹ De televisie, het autoverkeer, ... snijden persoonlijk contact af. “*La participation devenue impossible est compensée sous forme de spectacle. Le spectacle se manifeste dans l’habitat et le déplacement (standing du logement et des véhicules personnels).*”³⁴²

Vaneigem en Kotányi willen de mensen bewust maken van deze onzichtbare structuur. Ze poneren een leefbare kritiek om mensen dichterbij elkaar te brengen, waarbij de vrije tijd geen geïsoleerde bezigheid meer is. “*C’est le bonheur qui est promis dans l’urbanisme*”³⁴³ Stedenbouw moet als doelstelling de-aliënering hebben, en zal daarvoor de techniek van *détournement* gebruiken.³⁴⁴

³³⁸ McDonough, “Situationist Space,” 260.

³³⁹ “Definition,” 52.

³⁴⁰ Attila Kotányi en Raoul Vaneigem, “Basic program of the bureau of unitary urbanism,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 86-87.

³⁴¹ Greil Marcus, “The Long Walk of the Situationist International,” in *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, red. Tom McDonough (Cambridge: MIT Press, 2004), 9.

³⁴² Attila Kotányi en Raoul Vaneigem, “Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire,” *Internationale Situationniste* 4, nr. 6 (1961): 17.

³⁴³ Ibidem

³⁴⁴ Kotányi en Vaneigem, “Basic program of the bureau of unitary urbanism,” 89.

Détournement

Afkorting voor “*détournement d’éléments esthétiques préfabriqués*”³⁴⁵, is een methode uit de propaganda waarbij men objecten, beelden, ... appropriateert door de originele betekenis ervan achterwege te laten door het object, beeld, ... in een ander daglicht te plaatsen en zo een nieuwe betekenis te genereren. Er is dus geen situationistisch schilderij of muziek, maar enkel een situationistisch gebruik op schilderijen of muziek.³⁴⁶

In 1956 schrijven Guy Debord en Gil J. Wolman (1929-1995) *Mode d’emploi du détournement* voor het Belgisch tijdschrift *Les lèvres nues*, later gepubliceerd in *L’internationale Situationniste*.³⁴⁷ Ze geven vier basisprincipes voor de techniek van *détournement*: (i) hoe afstandelijker de omgekeerde elementen zijn, hoe effectiever ze overkomen; (ii) de impact van een *détournement* is direct verbonden met de (semi)bewuste herinnering aan de originele context van de omgekeerde elementen; (iii) de *détournement* is minder effectief als het rationeel wordt benaderd; (iv) een eenvoudige omkering is het meest direct en efficiënt. Het eerste principe is essentieel, de andere drie zijn eigenlijk toegepast op het eerste.³⁴⁸

De auteurs onderscheiden drie soorten *détournements*. De *détournement mineur*³⁴⁹ is een *détournement* waarbij het gegeven element weinig tot geen specifieke betekenis heeft en dus enkel zijn betekenis genereert uit de nieuwe context. Bij een *détournement abusif*³⁵⁰ draagt het gegeven element wel een grote betekenis en door de omkering krijgt dit een nieuwe (ironische) betekenis ten opzichte van de originele. Een *l’ultra-détournement*³⁵¹ opereert in het dagelijkse leven. Woorden, gedragingen krijgen andere betekenissen die ze normaal hebben.³⁵²

De *détournement* is een techniek die het automatische schrijven van de surrealisten zou moeten vervangen. Men kan het op vanalles toepassen: radio-broadcasting, posters, proza, titels, architectuur, film, ...³⁵³ Een *détournement* moet zorgen voor een waardedaling van het

³⁴⁵ “Définitions,” *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 13.

³⁴⁶ “Définitions,” 52.

³⁴⁷ Sheringham, *Everyday Life*, 164.

³⁴⁸ Guy Debord en Gil J. Wolman, “A User’s Guide to Détournement,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 16-17.

³⁴⁹ Guy Debord en Gil J. Wolman, “Mode d’emploi du détournement,” *Les Lèvres Nues* 3, nr. 8 (1956): 4.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Debord, “Mode d’emploi du détournement,” 5.

³⁵² Debord en Wolman, “A User’s Guide to Détournement,” 16-21.

³⁵³ Ibid., 18-20.

cultureel verleden. “*Le détournement se révèle ainsi d’abord comme la négation de la valeur de l’organisation antérieure de l’expression.*”³⁵⁴

Cultuur

Het begrip cultuur wordt bij de situationisten niet gebruikt in wetenschappelijke of educatieve zin. De focus ligt daarentegen op de esthetica, gevoelens en gewoontes in het alledaagse leven.³⁵⁵ Bovendien wordt de economische draagwijdte op het dagelijkse leven onderzocht. De situationisten zoeken naar de creatieve invloeden van cultuur op het dagelijkse leven, niet de morele educatieve waarden in cultuur.³⁵⁶

Decompositie

De evolutie in kunst en cultuur waarbij kunstvormen zichzelf ontbinden door de komst van nieuwe sterkere kunst- en culturele vormen. Begin 20^e eeuw is een duidelijk voorbeeld hierbij door de opkomst van het kubisme en andere avant-garde stromingen. Dit duurt tot ongeveer 1930 en vanaf dan blijven zich herhalingen voordoen. Er is sprake van een stagnatie. Een nieuwe constructie kan zich volgens de situationisten enkel voordoen wanneer het kapitalisme zou vallen.³⁵⁷

³⁵⁴ “Le détournement comme négation et comme prélude,” *Internationale Situationniste* 2, nr. 3 (1959): 10.

³⁵⁵ Debord, “Report on the Construction of Situations,” 26.

³⁵⁶ “Definitions,” 52.

³⁵⁷ *Ibidem*

6.2.3. Spel als kunst

De situationisten zien in de spel-vorm in het dagelijkse leven een nieuwe radicale kunstvorm om kritisch tegenover de kapitalistische maatschappij te staan. Dat is het functionalisme van hun tijd.³⁵⁸ Functionalisme staat voor praktisch nut en het enige nut volgens de situationisten is zelfontplooiing.³⁵⁹ Door concepten als *dérive*, *détournement* en *psychogéographie* in het leven te roepen, creëren ze methodes en technieken om het dagelijkse volledig te benutten. “*Le but des situationnistes est la participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés.*”³⁶⁰ Kunst moet weer zintuigelijk worden, zodat we onszelf kunnen ontplooien in plaats van ons te laten onderdrukken door de consumptiegoederen. Het dagelijkse leven moet daarbij een middel zijn.³⁶¹

De situationisten creëren een geconstrueerde situatie waarbinnen de deelnemers op basis van hun zintuigen de ruimte exploreren. Ze verwachten van hun leden een actieve participatie, om kritisch te kunnen staan tegenover het kapitalistische systeem. Dit systeem heeft de stedenbouw, de vrije tijd, ... – kortom het dagelijkse leven – volledig ingepalmd en geïsoleerd. Debord en co willen de vervreemding uit de samenleving wegwerken door mensen opnieuw actief te laten deelnemen.³⁶² De situatie wordt dus door “*des viveurs*”³⁶³ beleefd in de publieke ruimte.³⁶⁴ Daarbij maken ze vaak gebruik van technologieën. In Amsterdam wordt er bijvoorbeeld voor de eerste keer een *dérive* georganiseerd met behulp van walkie-talkies, waardoor de participanten op verschillende afstanden van elkaar in de stad met elkaar kunnen communiceren. Zo wordt er een simultaneïteit gecreeërd, een soort synchronische geschiedenis.³⁶⁵

³⁵⁸ “Preliminary Problems in Constructing a Situation,” 51.

³⁵⁹ Kotányi en Vaneigem, “Basic program of the bureau of unitary urbanism,” 89.

³⁶⁰ Guy Debord, “Thèses sur la révolution culturelle,” *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 20.

³⁶¹ Guy Debord, “Theses on Cultural Revolution,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 53.

³⁶² “The use of free time,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 74-75.

³⁶³ Debord, “Rapport sur la construction des situations,” 10.

³⁶⁴ Debord, “Report on the Construction of Situations,” 41.

³⁶⁵ Ross, “Lefebvre on the Situationists: an interview,” 272-280.

6.2.4. Henri Lefebvre

Tussen 1958 en 1961 ontstaat er een band tussen de denkwijze van Henri Lefebvre en de ideeën van de situationisten, vooral over het thema van het dagelijkse leven. Beide zijn geïnspireerd door de marxistische theorie en sluiten zich aan bij de communistische idealen. Zeker tussen 1960 en 1962 hebben Debord en Lefebvre een hechte relatie en ontmoeten ze elkaar vaak in Parijs of in de Pyreneeën bij Lefebvre. Daarna, door interne conflicten en uiteendrijvende ideeën, groeiden ze uit elkaar en eindigt de vriendschapsrelatie.³⁶⁶ Henri Lefebvre beschrijft het als een intense liefdesrelatie dat slecht eindigde.³⁶⁷

Lefebvre en Debord citeren elkaar. In *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidiennes* (1961) van Debord zitten veel ideeën over het dagelijkse leven van Lefebvre. Dit artikel was oorspronkelijk een lezing opgenomen op een tape-recorder in het *Centre d'Etudes sociologiques*.³⁶⁸ Debord benadrukt daarin de rol van technologie als “*du dialogue factive, qui se trouvent institués entre le conférencier “présent en personne” et ses spectateurs.*”³⁶⁹ Hij stelt als voorbeeld hoe technologie als manipulatiemiddel kan dienen, zelfs bij het geven van lezingen van wetenschappelijke discours.³⁷⁰

Debord bekritiseert de meerderheid van sociologen die niet geloven in *le quotidien*, omdat men die niet kan ontmoeten. Ze concluderen dit door Lefebvres stelling dat gespecialiseerde activiteiten niet bij het dagelijkse leven gerekend mogen worden.³⁷¹ Debord stelt daartegenover dat deze gespecialiseerde activiteiten nu eenmaal deel uitmaken van het dagelijkse leven:

“[I]l faut encore placer la vie quotidienne au centre de tout. Chaque project en part et chaque réalisation revient y prendre sa véritable signification. La vie quotidienne est la mesure de tout: de l’accomplissement ou plutôt du non-accomplissement des relations humaines; de l’emploi du temps vécu; des recherches de l’art; de la politique révolutionnaire.”³⁷²

³⁶⁶ Sherman, *Everyday Life*, 159.

³⁶⁷ Ross, “Lefebvre on the Situationists: An interview,” 268.

³⁶⁸ Sherman, *Everyday Life*, 170.

³⁶⁹ Guy Debord, “Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne”, *Internationale Situationniste* 4, nr. 6 (1961): 20.

³⁷⁰ Guy Debord, “Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life,” in *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006): 90.

³⁷¹ *Ibid.*, 91.

³⁷² Debord, “Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne,” 21.

Het dagelijkse leven is van groot belang bij Debord. Het is de geleefde tijd (doet denken aan Lefebvre *espace vécu*) waarin politieke ideeën worden ontwikkeld, waar mensen sociale banden ontwikkelen, waar kunst wordt gecreëerd. Het dagelijkse leven is echter een *secteur colonisée*.³⁷³ De spektakelmaatschappij heeft het alledaagse leven helemaal getekend en is gekenmerkt door *le règne de la rareté*:³⁷⁴ er heerst een schaarste aan vrije tijd en aan activiteiten om deze vrije tijd in te vullen. Bovendien wordt het dagelijkse leven beheerst en gemanipuleerd door vele technologieën – telefoons, televisie, muziek, ... – die de creativiteit en bewegelijkheid van de mensen reduceren. Steden zijn zo ontwikkeld dat mensen geïsoleerd binnen hun huizen blijven zitten, voor het televisiescherm vervreemd van het sociale leven op een repetitieve basis dat gelijkstaat met de spektakelmaatschappij.³⁷⁵

Deze ideeën zijn terug te vinden in de tweede kritiek van Henri Lefebvre. Beide auteurs zien de stad als een concrete in plaats van een abstracte ruimte. Lefebvre legt net als Debord de nadruk op vruchtbare momenten waaruit creativiteit voort vloeit. Deze zijn er echter niet in overvloed, maar ontstaan pas omdat er een gebrek aan is. Bovendien zien zij allebei de straat als plaats van verzet:³⁷⁶ “[L]a rue représente la quotidienneté dans notre vie sociale. Elle en est la figuration presque complète [...] Comme la quotidienneté, la rue change sans cesse et se répète toujours”³⁷⁷ De straat is volgens Lefebvre een theatrale plaats, *lieu de passage* gekenmerkt door circulatie, communicatie en verbondenheid. Men ervaart de straat als een spektakel waarbij men door meerdere tekens – gezichtsuitdrukkingen, mode, ... – geprikkeld wordt, “*un champ sémantique*”³⁷⁸.

“*La rue est spectacle, presque uniquement spectacle, pas tout à fait, car on y est, on marche, on s’arrête, on participe. Celui qui se hâte ne voit pas le spectacle, et quand même y figure. [...] [L]e spectacle de la rue enveloppe de multiples séméiologies. Les visages expriment-ils? Un peu, pas beaucoup. Les vêtements, les manières signifient. Le spectacle de la rue forme donc le regard et stimule l’esprit d’observation.*”³⁷⁹

Het laatste hoofdstuk van zijn kritiek *Théorie des moments* sluit zeer dicht aan bij de situationisten en handelt over de relatie tussen banaliteit en bijzonderheid.³⁸⁰ Lefebvre poneert

³⁷³ Debord, “Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne,” 22.

³⁷⁴ Ibidem

³⁷⁵ Debord, “Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life,” 94.

³⁷⁶ Sheringham, *Everyday Life*, 161.

³⁷⁷ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II*, 310.

³⁷⁸ Sheringham, *Everyday Life*, 156-157.

³⁷⁹ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II*, 310-311.

³⁸⁰ Ibid., 159.

de term ‘*moment*’ als een repetitieve vorm analoog aan de geleefde tijd. Aan de hand van toevallige middelen wil het *moment* de dagelijkse realiteit transformeren, waar ze ook essentieel deel van uitmaakt. Dit geeft een efemere en willekeurige opname van voorbijgaande impressies. *Moments* kunnen leiden tot mogelijkheden voor realisaties.³⁸¹ Hier treedt Lefebvre in dialoog met de situationisten:

“*La possibilité prise en charge et qui va donner un présent particulièrement intense et vécu, se présente d’abord comme forme encore privée de contenu (cérémonial, rituel, règle du jeu, principes de l’activité, etc.), forme à laquelle la décision apporte un contenu, ce qui crée une situation.*”³⁸²

Een *moment* kan dus leiden tot een (geconstrueerde) situatie die verbonden is met ontdekking en verbeeldingskracht. Het moment ontstaat dus uit het dagelijkse leven en gebruikt daarbij de essentie, maar tegelijkertijd ontwikkelt er zich een buitenissige uitbarsting van het alledaagse leven. Het explodeert waardoor *la banalité* in *la fête* wordt getransformeerd.³⁸³ Men kan deze term vergelijken met de intieme reusachtigheid van Gaston Bachelard. Het is deel van de alledaagse realiteit, maar met een toegenomen expansie.

Lefebvre ziet bijgevolg een dialectische relatie tussen banaliteit en bijzonderheid in het moment. De situationisten hebben daaruit de situatie afgeleid, een praktische gebruikerswaarde voor het dagelijkse leven. Er ligt eigenlijk een grote paradox in Lefebvre’s oeuvre en deze van situationisten. De focus bij Lefebvre ligt bij het begin zeer ruim (over het dagelijkse leven in zijn kritieken) en eindigt nauwer met de stad (*La production de l’Espace*). De situationisten daarentegen zullen zich steeds ruimer oriënteren, beginnend met concepten als *dérive*, *psychogéographie* en *détournement* en vervolgen met een theorie over de revolutie van het dagelijkse leven.³⁸⁴

³⁸¹ Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II*, 342-346.

³⁸² *Ibid.*, 352.

³⁸³ Sheringham, *Everday Life*, 158.

³⁸⁴ *Ibid.*, 169.

6.3. Electrified III – The Responsive City

*“Whatever else we do with the concept,
we should not read postmodernism as some autonomous artistic current.
Its rootedness in daily life is one of its most patently transparent features.”*³⁸⁵

In voorgaande hoofdstukken is er onderzocht geweest naar de artistieke interventies in het alledaagse leven van de surrealisten en situationisten. Maar hoe verhouden deze stromingen zich tot *Electrified III*? Is er een lineair verband of zijn er ook aantal verschillen op te merken? Kunnen de deelnemers als *flâneurs* beschouwd worden en kan de gehele constellatie opgevat worden als een situatie? Is er hier sprake van een *détournement* of een fantasmagorie? Is het een spel of een politieke uiting? Waar ligt de theatraliteit in *Electrified III* in vergelijking met surrealisme en situationisme? In dit laatste deel zal ik de postmoderne noties van David Harvey en Fredric Jameson gebruiken om de gelijkenissen en verschillen aan te kaarten.

David Harvey (1935) is een van de voornaamste sociale geografen en heeft heel wat grensverleggende, kritistische traktaten geschreven die nu nog steeds als basiswerken voor de geografische wetenschap worden gebruikt. Onder deze toonaangevende werken heeft *The Condition of Postmodernity* (1989) een enorme impact gehad.³⁸⁶ Daarin legt Harvey het verband tussen de culturele omwenteling van modernisme naar postmodernisme en de economische omwenteling van Fordisme naar post-Fordisme en welke gevolgen dit heeft voor de spatio-temporele ervaring. Fredric Jameson (1934) heeft ook een aantal invloedrijke boeken en essays over literaire theorie, poststructuralisme en postmodernisme op zijn naam staan. Net zoals David Harvey, meent Jameson in *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (1984) dat het postmodernisme gestoeld is op de nieuwe economische tendenzen van het late kapitalisme, bijgestaan door de ontwikkeling van nieuwe technologieën, transnationale akkoorden en globale media.³⁸⁷ Hun theorieën zijn gestoeld op marxistische interpretaties, waardoor ze aansluiten met de noties van Walter Benjamin, Henri Lefebvre en de situationisten. Wat hierna komt is een toepassing van hun ideeën op de kenmerken van

³⁸⁵ David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1989), 63.

³⁸⁶ James D. Sidaway, “David Harvey: A critical Reader by Noel Castree: Derek Gregory,” *Annals of the Association of American Geographers* 97, nr. 1 (2007): 212.

³⁸⁷ Donald Stucky, “Review: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism by Fredric Jameson,” *Utopian Studies* 4, nr. 2 (1993): 216.

Electrified III. Dit wordt dan in relatie gebracht van de historische voorgangers, het surrealisme en situationisme.

6.3.1. Verderzetting van het efemere

Volgens David Harvey is het voornaamste kenmerk van de moderniteit het gevoel voor het vluchtige, efemere, fragmentarische. Dit ontstaat al tijdens de Verlichting in de achttiende eeuw, waarbij kennis en sociale organisatie bevrijd moeten worden van de religie en op een objectieve, wetenschappelijke wijze moeten geanalyseerd worden. Kunst en wetenschap zouden instaan om de controle op de natuurlijke krachten te stimuleren en bovendien een opvatting over de wereld en het zelf, moraal en recht te propaganderen. Het geluk van de mensen wordt zo bepaald. Na WOII – met de concentratiekampen en de atoombomaanslagen – krijgt dit optimisme een deuk en denkers zoals Adorno en Horkheimer wijten dit aan de onderdrukkende rationaliteit van het Verlichtingsdenken.³⁸⁸

In de tweede helft van de negentiende eeuw had Friedrich Nietzsche (1844-1900) het al over de primitieve, dierlijke energieën die terug te vinden zijn in het wezen van de mens. Gesymboliseerd in de Dionysos-figuur zou deze destructieve creativiteit leiden tot de bevrijding van het zelf. Deze wijsheid wordt door de avant-gardisten vol overtuiging overgenomen die in de creatieve destructie een weg naar de ‘waarheid’ zien.³⁸⁹ In tegenstelling tot het Verlichtingsdenken, wilden zij op een subjectieve manier de verborgen waarheden vinden en aan de hand van de collage- en montagetechniek slaagden zij erin het efemere te capteren en zodoende eeuwig te bewaren.³⁹⁰ “*La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable*”³⁹¹, zegt Baudelaire in *Le Peintre et la vie moderne*.

Harvey meent dat dit efemere, chaotische, kortstondige en discontinue nog steeds in het postmodernisme terug te vinden is: “*postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is.*”³⁹² Het postmodernisme probeert het niet meer te grijpen, er is enkel nog maar vluchtigheid, chaos en kortstondigheid. In

³⁸⁸ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 10-13.

³⁸⁹ *Ibid.*, 16-17.

³⁹⁰ *Ibid.*, 21.

³⁹¹ Charles Baudelaire, “La modernité,” in *Le Peintre de la vie moderne*, red. Claude Pichois, vol 2 van *Œuvres complètes*, red. Claude Pichois (Parijs: Éditions Gallimard, 1976), 695.

³⁹² Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 44.

tegenstelling tot het modernisme gelooft het postmodernisme niet meer in een hogere waarheid, een meta-verhaal. En indien er een zou bestaan, dan zouden we het niet kunnen representeren. Er is eerder een veelheid aan lokale verhalen, een microscopische blik op de wereld.

Het efemere en vluchtige is bovendien gegroeid uit een verdichting van tijd en ruimte. Met de komst van het modernisme is er een breuk ontstaan met het optimistisch vooruitgangdenken uit de Verlichting. Na vele oorlogen verspreid over Europa, de publicatie van het communistisch manifest, economische en politieke problemen, leven de mensen in preciaire, gespannen omstandigheden. Ruimte wordt meer en meer verenigd door de internationale markteconomie en dit gaat gepaard met onzekere temporaliteit, simultaneïteit en spanning tussen het financiële systeem en zijn commodificaties.³⁹³ Deze spanningen en een barstend optimistisch wereldbeeld komen tot uiting in de kunst:

“The brushstrokes of Manet that began to decompose the traditional space of painting and to alter its frame, to explore the fragmentations of light and colour; the poems and reflections of Baudelaire that sought to transcend ephemerality and the narrow politics of place in the search for eternal meanings; and the novels of Flaubert with their peculiar narrative structures in space and time coupled with a language of icy aloofness; all of these were signals of a radical break of cultural sentiment that reflected a profound questions of the meaning of space and place, of present, past and future, in a world of insecurity and rapidly expanding spatial horizons.”³⁹⁴

Verder verandert tijd en ruimte radicaal door nieuwe technologische ontwikkelingen zoals de stoomtrein, uitvinding van de telegraaf, fiets- en autotransport en de opkomst van radiocommunicatie. Nieuws gaat vlugger de wereld rond en film en fotografie geven een nieuwe blik op te wereld. De eerste stappen naar globalisering worden gevierd op de wereldtentoonstellingen. Deze spatio-temporele verdichting zorgt voor een nieuwe ervaring: de vluchtige, verspreide en simultane gewaarwording van tijd en ruimte.³⁹⁵

Sinds de jaren '60 van de vorige eeuw – met een verdere kapitalistische integratie en technologische ontwikkeling – is de verdichting tussen tijd en ruimte nog gegroeid. De vluchtigheid in commodificaties is nu verder getrokken in de vluchtigheid van de consumptie

³⁹³ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 260-263.

³⁹⁴ *Ibid.*, 263.

³⁹⁵ *Ibid.*, 264-266.

van diensten, zowel in zakelijke en educatieve diensten als in entertainment, spektakel en verstrooiing. Culturele uitstapjes beginnen te behoren tot een nieuwe *life-style*.³⁹⁶ Dit heeft eveneens gevolgen voor onze identiteitsvorming. Door een doorgedreven commodificatie, betere levensomstandigheden en technologische vernieuwing ontstaat een wergrampmentaliteit. Naast producten en goederen, is het mogelijk om waarden, levenswijzes, ideeën naast zich neer te leggen en een eigen identiteit te ontwikkelen dat steeds mag en kan veranderen.

Indien dit geprojecteerd wordt op het surrealisme, situationisme en *Electrified III*, treedt er een gelijkaardige vergelijking op. Breton en co gaan op zoek naar de surreële voorvallen in het dagelijkse leven. Ze lopen door de stad om inspiratie op te doen, om zulke toevalligheden tegen te komen. Walter Benjamin probeert in zijn *Passagen-Werk* het vluchtige negentiende eeuwse Parijs te capteren. Hij beschrijft de fenomenen waarop niemand lette, kende ze een fantasmagorische dimensie toe en inventariseerde ze in zijn huzarenwerk. De situationisten wandelen met een kritische en open blik door de stad op zoek naar de verschillende emotionele, psychogeografische, gebieden. De *dérive* was voornamelijk gebaseerd op het zintuigelijk voelen van bepaalde atmosferen van de stad. Die wilden ze dan vangen en neertekenen op een typische situationistische kaart.

Electrified III verschilt volgens mij daarin. De performances kunnen ingebed worden in de postmoderne notie van Harvey. De deelnemer hoeft het efemere karakter van de stad niet te ontdekken. De tochten tonen net aan dat we leven in een maatschappij vol chaos, kortstondigheid en vluchtigheid. Door de triggering van gedachten en historische anekdotes, wordt die vluchtigheid nogmaals benadrukt. De hapering van technologie – die niet bedoeld is – symboliseert dit eigenlijk nog meer. Verhalen worden plots afgebroken of worden op een verkeerde plaats getriggerd, waardoor chaos en kortstondigheid (onbewust) wordt geschetst. Pieter Deweydt vindt het net interessant dat wanneer hij het shoppingscentrum binnenwandelt, hij niet meteen de triggering krijgt, maar pas vijf minuten later.³⁹⁷ Men loopt/fietst door de menigte heen en ontdekt de lokale verhalen van de stad. Onze samenleving bestaat niet meer uit een hoger metaverhaal, maar uit meerdere vluchtige, verborgen geschiedenissen. “*Characters* [hier deelnemers] *no longer contemplate how they can unravel or unmask a central mystery, but are forced to ask, ‘Which world is this? What is*

³⁹⁶ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 284-286.

³⁹⁷ Bijlage III, interview Pieter Deweydt, 123.

to be done in it? Which of myself is to do it?' instead."³⁹⁸ Men probeert de vluchtigheid en de kortstondigheid niet meer op te nemen in Baudelairiaanse zin, men staat er midden in. De enige vraag die ons rest is hoe er mee te leven en mee om te gaan.

De andere tijd- en ruimte-ervaring speelt bovendien parten in *Electrified III*. In onze hedendaagse postmoderne samenleving is ruimte en tijd nauw gecompresseerd. Met een smartphone op zak kan weten wat er aan de andere kant van de wereld gebeurt. Door de technologische ontwikkelingen – *everywhere, everytime* – kan men meteen reageren en gaat de tijd als het ware sneller. Men haast zich om verschillende dingen tegelijkertijd te volbrengen. We leven in een versnelde wereld, vol stress. *Electrified III* legt daar de nadruk op door alles verplicht trager te doen. Solnit is eveneens van mening dat wandelen (of traag fietsen) onthaast, en dat daardoor lichaam en ziel, lichaam en omgeving weer tot evenwicht worden gebracht.³⁹⁹ Veel deelnemers van *Electrified III* delen die mening. Ida Jonniaux heeft het gevoel om trager te fietsen, haar tijd te nemen.⁴⁰⁰ Matthias Lefebvre beschrijft zijn ervaring met *The ground forgets you were here* als volgt:

*“Ja, je had wel het gevoel dat je meer de tijd nam voor de dingen. Dat je meer keek naar mensen, naar.... Vaak rondom u. Dat je daarop focust, je luistert wat de stem zegt. [...] [Er wordt gesuggereerd] dat iedereen een verhaal heeft rondom jou. Dat er mensen flow leven, rushen zich leven voorbij. Kijken niet naar je. Ze spreken niet met je.” [...] Ik denk dat de kunstenaar vooral wil aantonen dat ja, dat we inderdaad ons zelf een beetje voorbij galopperen. Dat we dat we ons teveel opjagen. [...] Teveel werken,. Vrienden, familie, dat concertje meepikken, die toneelvoorstelling die we gezien hebben, kunnen dat tv-programma zien om te kunnen meepraten. Een beetje trager kunnen leven zeker? Ik denk dat dat wel zijn bedoeling was en ook meer bewust worden van met iedereen ergens ook een uniek verhaal heeft. Een eindig verhaal.”*⁴⁰¹

³⁹⁸ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 48.

³⁹⁹ Solnit, *Wanderlust*, 10-13.

⁴⁰⁰ Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 138.

⁴⁰¹ Bijlage VI: interview Matthias Lefebvre, 142.

6.3.2. Van vervreemding naar schizofrenie

Een van de meest problematische aspecten van het postmodernisme is, volgens Harvey, de psychologische dimensie in relatie tot de persoonlijkheid, de motivatie en het gedrag. De fragmentatie en discontinuïteit die de samenleving kenmerkt verlegt de focus van vervreemding en paranoia naar schizofrenie.⁴⁰² Hier refereert hij naar Fredric Jamesons *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. “All of which suggests some more general historical hypothesis: namely that concepts such as anxiety and alienation [...] are no longer appropriate in the world of the postmodern.”⁴⁰³ Jameson gebruikt hiervoor Lacans notie over schizofrenie – die zich wederom baseert op Ferdinand de Saussures structuralisme – om een esthetisch model te ontwerpen. Schizofrenie voor Lacan is een ineenstorting van de betekenisketen. De syntaxische verhouding tussen verschillende betekenaars geven een bepaalde betekenis. Wanneer dit syntaxisch vermogen uiteen valt, heeft men enkel nog maar een verzameling van op zichzelf staande betekenaars en kan men onmogelijk verleden, heden en toekomst onderscheiden. Wanneer men dit toepast op psychologisch vermogen, kan men zijn eigen biografische ervaring van verleden, heden en toekomst niet meer onderscheiden, aldus Lacan.⁴⁰⁴

Postmodernisme verbindt zich eerder met de geïsoleerde betekenaars dan met de betekenis, eerder met een werkproces, happening of performance, dan met een afgewerkt product, eerder met een schijnbare oppervlakkigheid dan met diepe gevoelens, “a series of pure and unrelated presents in time.”⁴⁰⁵ Volgens Harvey kan men daarom een individu niet langer meer als vervreemd in de klassieke marxistische zin veronderstellen. Een vervreemd persoon is coherent in plaats van fragmentarisch. Het modernisme is op zoek naar een betere toekomst, hoewel dit ook angst en frustratie kan teweeg brengen. In het postmodernisme gelooft men niet meer in dat geluk dat uiteen valt in allerei onzekere mogelijkheden waardoor er zich een schizofrene persoonlijkheid ontwikkelt.⁴⁰⁶ Jameson geeft hierbij als voorbeeld de vergelijking tussen Edvard Munch’s schilderij “De Schreeuw” en de zeefdrukken van Andy Warhol. Het eerste is het toonbeeld van een expressionistisch kunstwerk waarbij thema’s als aliënantie, eenzaamheid en isolatie worden aangeraakt. Daarin is er nog sprake van de

⁴⁰² Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 53.

⁴⁰³ Fredric Jameson, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism,” *New Left Review* 146 (1984): 63.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 72.

⁴⁰⁵ *Ibidem*

⁴⁰⁶ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 54.

persoonlijke stijl van de kunstenaar die zijn diepe gevoel weergeeft op het doek. Bij Warhol is elk gevoel uitgewist:

“[...] not merely a liberation from anxiety, but a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling. This is not to say that the cultural products of the postmodern era are utterly devoid of feeling, but rather that such feelings – which it may be better and more accurate to call intensities – are now free-floating and impersonal, and tend to be dominated by a peculiar kind of euphoria.”⁴⁰⁷

De ervaring van *“a series of pure and unrelated presents in time”⁴⁰⁸* zorgt ervoor dat men de activiteiten in het heden loskoppelt van de tijd waardoor men een ruimte voor handeling maakt. Het heden, in deze isolatie, *“suddenly engulfs the subject with undescribable vividness, a materiality of perception properly overwhelming, which effectively dramatizes the power of the material – or better still, the literal – Signifier in isolation.”⁴⁰⁹* Een verhoogde intensiteit komt vrij door dit plotse overweldigend gevoel, dat negatief als angst of vervreemding kan ervaren worden, maar positief door de schizofrene persoon als een gevoel van euforie, *“the high, the intoxicatory or hallucinogenic intensity.”⁴¹⁰* De realiteit verliest even zijn diepte en wordt een schijnbaar spektakel van onsamenhangende beelden.⁴¹¹

Deze euforie van intensiteiten wordt beschouwd als een nieuwe culturele ervaring en komt het meest paradoxaal tot uiting in de stad. De opgewektheid van deze resem ongeordende stadsbeelden zijn zodanig uiteengevallen dat het onvoorstelbaar zou geweest zijn voor mensen uit het begin van de twintigste eeuw – laat staan de eeuw daarvoor. *“How urban squalor can be a delight to the eyes, when expressed in commodification, and how an unparalleled quantum leap in the alienation of daily life in the city can now be experienced in the form of a strange new hallucinatory exhilaration”⁴¹²* zijn vragen die we ons kunnen stellen volgens Jameson. Moeten we nu angstig zijn of net opgewekt?

De surrealisten zoeken naar de grote surreële gevoelens die zich veruitwendigen in een gedicht of schilderij. In *La Cygne* van Baudelaire, Bretons *Nadja* of de schilderijen van Dali en de Chirico. Daarin is de vervreemding van de realiteit waar te nemen. De situationisten

⁴⁰⁷ Jameson, “Postmodernism,” 64.

⁴⁰⁸ Ibid., 72.

⁴⁰⁹ Ibid., 73.

⁴¹⁰ Ibidem

⁴¹¹ Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 54.

⁴¹² Jameson, “Postmodernism,” 76.

daarentegen willen de vervreemding verbannen samen met de spektakelmaatschappij. Daarom construeren ze situaties waarbij aan de hand van de *dérive* en *détournement* een andere – psychogeografische – ervaring wordt opgedaan. Hoewel ze net als de surrealisten nog vanuit een coherent gevoel vertrekken – verzet tegen de vervreemding, tegen de oppervlakkigheid – zullen ze in tegenstelling tot hen geen afgewerkt product afleveren. Het gaat hen meer om de ervaring, de belevenis van de situatie. Er wordt misschien wel een nieuwe kaart gemaakt, maar het is niet enkel daarom te doen.

Bij *Electrified III* is er noch sprake van een diepe betekenis, noch van een afgewerkt product. De deelnemer loopt als een schizofreen persoon door de stad waar allerlei onsamenhangende verhalen, muziekfragmenten en feiten worden getriggerd. Er is geen coherentie, geen uiteindelijke boodschap naar het einde toe. De vrouwenstem bij *The ground forgets you were here* beklemtoont dit nog meer. Ze maakt de deelnemers vooreerst bewust van de plek, de mensen om hen heen, maar laat hen vrij. De participant mag gelijk waar naar toe gaan. Het maakt niet uit wat hij/zij doet, de enige boodschap is ronddwalen in de stad. Pieter Deweidt voelde ook dat er geen bepaald doel was. “*Het is niet dat je in gedachten bent verzonken over dagelijkse dingen. Je bent meer bezig met de ervaring, maar die vergt ook geen honderd percent concentratie van je. Je reflecteert meer over hoe je daar staat, hoe je rondloopt en hoe mensen naar u kijken.*”⁴¹³ Ida Jonniaux geeft haar opvolgers de volgende boodschap mee: “*Laat u verrassen, op de eerste plaats!*”⁴¹⁴ Bij *The swamp that was... a bicycle opera* is dit net hetzelfde. De deelnemer mag de route naar en het parcours in Ledeberg kiezen. De participant hoort feiten en verhalen, vogelgeluiden en muziekfragmenten. Hij/zij leert uit de fietstocht, maar is dit dan de grote boodschap van de performance? Er heerst in beide performances als het ware een oppervlakkigheid. Met de onsamenhangende en fragmentarische delen moet de deelnemer een eigen, persoonlijk verhaal maken. Het maakt niet uit wat men doet, zolang men het leuk vindt, lijkt de opzet van de performances geslaagd. Sommigen spreken van een vervreemding in de performance, maar is dit gevoel zo nieuw? Is het niet meer “*a series of pure and unrelated presents in time*”? Ligt daarin misschien het spektakel van het alledaagse (postmoderne) leven? Wanneer men rond wandelt of fietst, krijgt men inderdaad te maken met ongeordende betekenaars waar men even geen betekenis uit kan genereren. Het geluid van een bus krijgt door de microfoontjes op de hoofdtelefoon een haast surreëel effect. Dit effect staat geïsoleerd; soms kan men het linken met wat men ziet, soms

⁴¹³ Bijlage III: interview Pieter Deweidt, 125-126. (vrij geciteerd)

⁴¹⁴ Bijlage V : interview Ida Jonniaux, 139.

blijft het op zichzelf staan. Maar het heeft wel een spektakelgehalte. Het is iets ongewoons en we staan ervan versteld. Het zijn allemaal verschillende melodieën die niet steeds een rechtstreeks verband hebben met wat men ziet. Men ervaart een euforische stemming. Men wil meerdere straten inslaan, om meerdere betekenaars te zoeken.

6.3.3. De virtuele fantasmagorie

Fredric Jameson noemt de technologische ontwikkeling de apotheose van onze kapitalistische maatschappij. Technologie – de menselijk en anti-natuurlijke macht – is een vervreemdende macht en is in de marxistische notie eerder ontwikkeld voor het kapitalisme dan voor eigen behoeftes. In die zin meent Jameson dat technologie de alter ego is van de kapitalistische samenleving.⁴¹⁵

Om deze stelling te kunnen argumenteren, baseert Jameson zich op het model van Ernest Mandel (1923-1995). Deze laatste meent dat de technologische evolutie in drie fases ontwikkelt: (i) de stoommachines rond 1848; (ii) de elektrische en verbrandingsmachines uit eind negentiende eeuw; (iii) de elektronische en nucleaire evolutie in het midden van de twintigste eeuw. Deze evoluties gaan steeds gepaard met industriële evoluties; namelijk marktkapitalisme, monopolie of imperialistisch kapitalisme en postindustriële of multinationalaal kapitalisme. Deze laatste industriële fase is, volgens Jameson, een zeer gevorderd kapitalisme dat samengaat met de opkomst van de media en reclame-industrie.⁴¹⁶

Het allergrootste – en belangrijkste – verschil tussen de verschillende fases is dat de laatste zich ontdoet van representatie en een gebrek heeft aan capaciteit voor representatie. De vorige kenmerken en symboliseren zich in machines: de stoomtrein, de auto, de telefoon, ijzeren constructies, ... Jameson meent dat onze tijd zich representeert volgens de computer, maar dat is slechts een gedeelte van wat er is. Er ligt een hele virtuele, digitale wereld achter dat scherm die zich niet zo gemakkelijk laat representeren. Dat heeft gevolgen voor de esthetische representatie.⁴¹⁷

In het verleden hebben heel wat kunstenaars zich enthousiast uitgelaten over de technologische ontwikkelingen. De futuristen zijn de meeste bevlogen fanatiekelingen, maar

⁴¹⁵ Jameson, "Postmodernism," 77.

⁴¹⁶ Ibid., 78.

⁴¹⁷ Ibid., 79.

ook Le Corbusiers gebouwen of de pamfletten van Duchamp en Picabia tonen de bewondering voor de machine aan. In deze postmoderne tijd is het heel wat moeilijker om de technologische ontwikkelingen esthetisch te representeren. Volgens Jameson schuilt het gevaar in een zwakkere belichaming van postmoderne kunst die enkel een thematische representatie van de inhoud maakt, slechts de productie en reproductie van het simulacrum verbeelden. De uitdaging voor de postmoderne kunstenaars is volgens hem een postmoderne ruimte te evoceren dat een technologische postmoderne sublieme kracht uitstraalt (het is hier belangrijk om te weten dat Fredric Jameson dit schreef in 1984 en nog niet onze laatste digitale ontwikkelingen kon voorspellen).⁴¹⁸

Hoe dan ook, onze technologische maatschappij – met zijn immens communicatie- en computernetwerk – is de figuatie voor iets dieper, namelijk het multinationale kapitalisme. Deze technologie is slechts een representatie van een controle macht dat onze verbeelding te boven gaat. Zijn oplossing is de volgende:

“My implication is that we ourselves, the human subjects who happen into this new space, have not kept pace with that evolution; there has been a mutation in the object, unaccompanied as yet by any equivalent mutation in the subject; we do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace, as I will call it, in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism. [...] to expand our sensorium and our body to some new, as yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions.”⁴¹⁹

Ook de surrealisten en situationisten zijn gefascineerd door de nieuwe technologieën. Het surrealisme zag in de fotografie het medium om de verborgen, surreële realiteit bloot te leggen.⁴²⁰ Over het medium film bijvoorbeeld zijn beide stromingen lovend. Volgens Apollinaire zouden de nieuwe technologieën zorgen voor alternatieve perceptiemogelijkheden waaruit dan weer een nieuwe poëtische kracht gepuurd kan worden.⁴²¹ Benjamin meent dat film het enige medium is die de essentie van de stad kan opnemen.⁴²² Het situationisme daarentegen staat eerder kritisch tegenover de nieuwe technologieën, omdat die – in de lijn met Jameson – de spektakelmaatschappij ondersteunen. Ze maken soms wel gebruik van de nieuwe technologieën, bijvoorbeeld in de *dérive* met walkie talkie's in Amsterdam. *Electrified*

⁴¹⁸ Jameson, “Postmodernism,” 78-79.

⁴¹⁹ Ibid., 80.

⁴²⁰ Sheringham, *Everyday Life*, 86.

⁴²¹ Sheringham, “City Space, Mental Space, Poetic Space,” 87-88.

⁴²² Gilloch, *Myth & Metropolis*, 18.

III hoort in het rijtje; het maakt ook gebruik van een van de laatste technologische vernuftigheden, namelijk de GPS-besturing.

De fantasmagorische begeestering in Electrified III – The Responsive City

In zijn *Passagen-Werk* spreekt Walter Benjamin over de fantasmagorie van de negentiende eeuw. Hiermee bedoelt hij dat in de negentiende eeuw allerlei prestigieuze werken werden uitgevoerd – bijvoorbeeld de arcades, het urbanisatieproject van Haussmann, de wereldtentoonstellingen ... – dankzij het opkomende kapitalisme. Nadat hun glans verdwenen is (Benjamin schrijft er ongeveer een halve eeuw later over) komt hun fantasmagorisch karakter naar boven. Deze projecten stonden of staan nog steeds symbool voor het negentiende eeuwse kapitalisme en diens commodificaties, ze zijn daar een veruitwendiging van. Dit past in de redenering van Fredric Jameson, die meent dat het kapitalisme vroeger gerepresenteerd werd in bijvoorbeeld de stoomtreinen. Indien men dit projecteert op onze huidige toestand, is dit inderdaad opaker. Er zijn geen duidelijke zichtbare representaties van ons neo-kapitalisme. Dankzij het computertijdperk, met zijn nieuwe digitale evolutie (het internet), leeft de mens naast de realiteit in een virtuele wereld. Men leeft mee in series op televisie, men leeft mee in de wereld van Facebook en andere sociale netwerksite, men is altijd en overal bereikbaar, ... De hedendaagse technologie heeft een macht over ons die we niet meteen merken. Een dag zonder GSM en men voelt zich al verloren. Internet is een constante waarde geworden in het professionele, maar ook private leven. Zonder GSM en internet is men afgescheiden van het sociale gebeuren. Bovendien is het ook de eerste keer in de geschiedenis dat er immateriële vormen van geld bestaan – op een bankrekening met bankkaart, wisselkoersen zorgen voor verschillende soorten muntwaarden, Commodificaties boeten aan terrein in vergelijking met onze virtuele, digitale wereld. Wat zichtbaar was voor Benjamin, is onzichtbaar in onze hedendaagse maatschappij.

Wat *Electrified III* – bewust of onbewust – doet, is deze macht duidelijk maken. De deelnemer loopt/fietst aan de hand van de sturing van GPS-signalen. Hij is er afhankelijk van, want anders gaat het spel niet door. Hij moet binnen de onzichtbare grenzen van het afgebakende gebied lopen, anders zijn er geen signalen meer. Het is alsof hij gevangen zit in de technologie, vast zit in een virtueel panopticum. Waar men ook gaat of staat, men kan het weten omdat men gevangen zit in het GPS-systeem. Men speelt als het ware mee als een avatar in een cyberspace, dat toch gesitueerd is in de realiteit. Beide realiteiten worden hier met elkaar verbonden. Dat is volgens mij de fantasmagorische begeestering in *Electrified III*,

men zit gevangen in de virtuele wereld zonder dat men er schrik van heeft. Zoals men in de negentiende eeuw enthousiast rondliep in de opkomende kapitalistische stad, lopen we nu ook zo rond in onze neo-kapitalistische samenleving. Wat Benjamin het fantasmagorisch karakter van de commodificatie noemt, is de virtuele wereld de fantasmagorie in onze samenleving. Men staart er zich letterlijk blind op. *Electrified III* heeft de vormelijke aspecten – geen zwakke representatie van de inhoud – van onze hedendaagse technologie overgenomen. Nu hebben we al zo'n ruimte ontwikkeld waar Jameson het over had, en het subject heeft er zich al helemaal naar toegeleefd, “*the perceptual equipment to match this new hyperspace.*”⁴²³

Détournement van de technologie

Maar laten de projecten van Circumstance en Kaffe Matthews het daarbij? Staat de technologie hier enkel als afgevaardigde van de logica van haar laat kapitalisme? Of is er meer aan de hand? Is er hier geen sprake van manipulatie van de technologie? Volgens mij wel. Circumstance maakt bij *The ground forgets you were here* gebruik van hoofdtelefoons. Deze apparatuur, samen met oortjes, GSM's, en dergelijke worden vaak als symbool beschouwd voor sociale isolatie. Mensen wandelen door de stad met de hoofdtelefoon op of pratend via de GSM, om geen tijd te verliezen of zich bezig te houden, en zijn afgesloten van hun omgeving. Op de trein zit men ook vaak geïsoleerd met muziek in de oortjes. Rebecca Solnit bemerkt dit in *Wanderlust*: “*That time has been deplored as a waste, and its remainder filled with earphones playing music and mobile phone relaying conversations.*”⁴²⁴ Technologie zorgt voor sociaal isolement in onze maatschappij. “*New technologies and spaces can bring about alienation from both body and space.*”⁴²⁵ De technologie in *Electrified III* wordt echter gebruikt om net de mensen bewust te maken van de sociale isolatie. De stem *The ground forgets you were here* wijst de bezoeker en wijst op zijn omgeving. De technologische apparatuur wordt dus in dit geval gebruikt met een tegenovergestelde bedoeling. Er is als het ware een (*l'ultra*) *détournement* toegepast op de technologie. Net zoals een *détournement* wordt het uit zijn oorspronkelijke gebruikerscontext toegepast en krijgt een ironische, maar vrolijke twist. Voor de *The swamp that was... a bicycle opera* kan er een analoge vergelijking worden gemaakt. De muziek die luid uit te boxen speelt, kan men gelijkstellen aan de GSM's of andere elektronische gadgets waarvan meestal jongeren gebruik maken. Ze laten daaruit muziek luid spelen op de bus, trein, het park, ...

⁴²³ Jameson, “Postmodernism,” 80.

⁴²⁴ Solnit, *Wanderlust*, xiii.

⁴²⁵ *Ibid.*, 257.

vaak tot ergenis van anderen. Het werkt storend op de omgeving en het wordt vaak gezien als een asociaal gebruik omdat men zich niets aantrekt van de andere mensen. Bij het project van Matthews heeft dit omgekeerde betekenis, namelijk om mensen weer dichterbij elkaar te brengen. Door muziek door de straat te laten spelen, hoopt Matthews op een meer samenhangend gevoel. Volgens Ida Jonniaux krijgt de omgeving dankzij de muziek – en dus ook de technologie – een andere kleur. De Keyzersvest is voor haar een verschrikkelijk kruispunt waar ze liefst zo snel mogelijk over is, maar door de interactie van geluid, de auto's, het geschreeuw van kinderen, ... krijgt die plek een heel andere betekenis. De technologie geeft een andere kijk op de dingen.⁴²⁶ Tessa Leroy kijkt eveneens dankzij de technologie met een andere blik naar het alledaagse leven. Ze benadrukt het verschil met een gewone hoofdtelefoon waarbij enkel muziek speelt. De hoofdtelefoon met GPS-besturing wijst op andere dingen, meer bepaald de geritsel en de geluiden van het wandelen. Opnieuw kan men spreken van een *détournement* op de technologische toestellen en daarbij horende gebruiken.

⁴²⁶Bijlage V: interview Ida Jonniaux, 137.

7. CONCLUSIE

Deze masterproef begon met de vraagstelling hoe het komt dat performances in publieke ruimtes een bepaald spektakelgehalte aantrekken. De publieke ruimte is ingebed in het dagelijkse leven, dat meestal als passief en eentonig wordt ervaren. Het alledaagse leven staat vaak gelijk met de dagelijkse beslommeringen en handelingen die niet aanvoeld worden als spectaculair of bewonderingswaardig. Wanneer men deelneemt aan een performance die zich in het dagelijkse leven afspeelt, krijgt men wel zo'n pakkend effect. Hoe komt dit? Met het oog op *Electrified III – The Responsive City* worden deze vraagstellingen onderzocht.

Na een korte introductie op *Electrified III*, wordt in deze masterproef de notie over het dagelijkse leven besproken. Twee filosofen worden hier aangehaald. Zowel Henri Lefebvre als Michel de Certeau beschouwen het alledaagse leven als een inventieve, revolterende kracht. Het dagelijkse leven bestaat uit *possibilités inaccomplies* (Lefebvre) waaruit scheppende impulsen kunnen ontstaan. Het alledaagse leven is als het ware een creatieve voedingsbodem en laat zich niet helemaal inpalmen door ideologieën en instituties. Het dagelijkse leven is in wezen de wil om zich te verzetten tegen de bureaucratie en zal daarom list en tactieken gebruiken om het te manipuleren en eigen te maken. Het alledaagse leven is dus een kneedbare, actieve en creatieve materie waaruit een betekenis kan voortvloeien.

Terugkerende elementen in *Electrified III – The Responsive City* zijn de ruimte, stad, straat, wandeling, wandelkaart en stadsgeschiedenis. Deze onderdelen van het dagelijkse leven bezitten eveneens een actieve kracht. De ruimte van *Electrified III* is een in praktijk gebrachte plaats die onderverdeeld kan worden in drie dimensies: *l'espace perçu*, de waargenomene wereld van de deelnemers; *l'espace conçu*, de geconstrueerde ruimte van Circumstance en Kaffe Matthews en *l'espace vécu*, de ruimte van de inwoners en toevallige passanten. Bovendien creëren de muziek en verhalen een poëtische ruimte gevoed door de creatieve verbeelding.

De stad met zijn inwoners en dagelijkse praktijken wordt gezien als *oeuvre*. De handelingen en routes van voorbijgangers, de banale gebeurtenissen of gesprekken zijn volgens de theorie van Lefebvre het kunstwerk van de stad. Deze wereld is fragmentarisch en kan men niet in vogelperspectief aanschouwen, het is de wereld van de tactische manipulaties en handelingen, de geleefde wereld. De stad is opgebouwd uit wederkerende stadsmotieven, die eveneens in *Electrified III* zijn opgenomen – zoals de bibliotheek, cafés, Straatnamen zijn ook stadsmotieven die een actieve band met de wandelaar veronderstellen. Bovenop de

functionele en historische betekenis van de straatnaam, geeft de wandelaar er een persoonlijke of ervaringsgerichte waarde aan. Straatnamen zijn bovendien deel van een verborgen geschiedenis in de stad. Ze geven niet altijd prijs waarvoor ze staan. Net als andere weetjes en anekdotes liggen ze verborgen onder het moeras van de stad. Het is aan de deelnemer om actief op zoek te gaan.

Tijdens de wandeling drukt men een bepaalde boodschap uit. Wandelen staat gelijk aan de *speech act*; het heeft een verkondigende, retorische functie. Wandelen is dus actief en straalt vaak onbewust lichaamstaal uit. Wandelen geeft bovendien een bevrijdend effect. Men wordt zich tijdens het wandelen bewust van de sociale isolatie en de gejaagdheid van de stad. De deelnemers van *Electrified III* worden gestuurd via twee soorten kaarten: enerzijds door een kaartje (het kaarttype), anderzijds door de GPS-besturing (routetype). Het routetype staat eveneens gelijk met een *speech act* omdat het beweging en actie voorstelt.

In deze masterproef is er vastgesteld dat het dagelijkse leven dus actief is en een creatieve voedingsbodem kan zijn voor performances. In het volgende deel wordt teruggegaan in de geschiedenis. Aan de hand van twee stromingen, het surrealisme en het situationisme, wordt onderzocht hoe men in het recente verleden artistieke interventies georganiseerde en op welke achterliggende intenties dit gegrond was.

Er zijn heel wat gelijkenissen op te merken tussen het surrealisme en het situationisme. Beide stromingen baseren hun theorieën op het dagelijkse leven en zijn marxistisch geïntereerd. Deze theorieën worden gepubliceerd in ieder tijdschrift – *La révolution surréaliste* en *Internationale Situationniste*. Beide stromingen kennen er een centrale (dictatoriale) figuur die de touwtjes in handen neemt, Breton en Debord. Beiden zoeken naar experimentele technieken en methodes om het vluchtige karakter van het dagelijkse leven te capteren – *écriture automatique* of *dérive*, ... Het is dan ook niet verwonderlijk dat het surrealisme als de voorloper van het situationisme wordt beschouwd.

Toch hebben ze elk een andere interpretatie over het dagelijkse leven. De surrealisten zien in het dagelijkse leven de basis om de surreële realiteit te ontdekken. De surrealiteit is een deel van de realiteit en omgekeerd; de realiteit is deel van de surrealiteit. Het dagelijkse leven is de voedingsbodem voor de experimentele ervaring. Via droomanalyses en de techniek van psychisch automatisme onderzoeken ze de surrealiteit van het dagelijkse leven. Hun onderzoeksgebied is de stad en de straat omdat het er zich meest toe leent om deze poëtische

prikkels te vangen. De dialectische relatie tussen fysieke en historische stimuli creëert een eigen subjectiviteit, gelijkend op Bachelards resonantie-weerkaatsing doublet.

Walter Benjamin – sterk geïnspireerd door het surrealisme – onderzoekt stedelijke fenomenen van het negentiende-eeuwse Parijs. Net zoals de surrealisten ontdekt hij in de verouderde constructies revolutionaire ideeën; de fantasmagorie van het negentiende-eeuwse kapitalisme en diens commodificaties. Midden negentiende eeuw nestelt en veruitwendigt het opkomende kapitalisme zich in de metropool waaruit een zeker spektakelgehalte vrij komt. Ongeveer een halve eeuw later heeft de metropool zijn glans reeds verloren, maar daardoor merkt Benjamin juist de werkelijke symboliek van deze commodificaties op. Het kapitalisme is werkelijk doordrongen in de maatschappij; als een geest van de publieke plaats (*phantasma agoreurein*) zweeft het tussen flanerende koopjeslui.

In tegenstelling tot de surrealisten, zien de situationisten het dagelijkse leven niet meer als bevrijdend. Het doorgedreven kapitalisme – met de beeldencultuur en de reclameindustrie – slurpt de vrije tijd en het dagelijkse leven helemaal op waardoor een eentonige, passieve en asociale cultuur ontstaat. Mensen zitten voor de televisie gekluisterd en worden overspoeld door reclame. Er is volgens de situationisten in de maatschappij geen plaats meer voor creativiteit. De vooroorlogse avant-garde is bovendien helemaal opgenomen in het kapitalistische systeem. Een radicale verandering is nodig en dit zoeken zij in de situatie. Aan de hand van de *dérive* en *détournement* ontwikkelt het situationisme een alternatieve vrijetijdservaring. Men wandelt in de stad op zoek naar psychogeografische sferen om zo een nieuw schoonheidsideaal te scheppen. De *dérivist* verschilt dus fundamenteel van de *flâneur* door zijn kritische houding tegenover de moderne stad. Hij baseert zich niet meer op toevalligheden, maar gaat voorbereid de stad in. De situationisten kiezen daarom resoluut voor de spelvorm, omdat zo op een creatieve en zintuigelijke wijze en met actieve deelname omgegaan wordt met vrije tijd.

Debord heeft zich voornamelijk gebaseerd op de theorieën over het dagelijkse leven van Lefebvre. Beiden zien de stad als een concrete plaats waar op vruchtbare momenten creativiteit ontspruit. De straat zien ze eveneens als een theatrale plaats waar men geprikkeld wordt door verschillende tekens. In zijn tweede kritiek handelt Lefebvre over het *moment*, dat kan leiden tot mogelijk realisaties (of situaties) die verbonden zijn met verbeeldingskracht. Het moment haalt zijn essentie uit het dagelijkse leven maar is er tegelijkertijd een uitbarsting van, waardoor de ordinaire banaliteit tot feest wordt gebombardeerd. Dit kan men linken met

l'immensité intime van Gaston Bachelard waarbij de verbeeldingskracht een kolossale omvang krijgt. Dat moment krijgt een uitdrukkingsvorm in de geconstrueerde situatie.

Nadat de inzichten over de stad, het spektakel en het alledaagse leven van de surrealisten en situationisten zijn aangekaart, wordt een postmoderne notie in *Electrified III* geformuleerd. Daaruit zijn drie tendenzen merkbaar: de verderzetting van het efemere, de overgang van vervreemding naar schizofrenie en de virtuele fantasmagorie. De surrealisten en situationisten waren in de stad nog op zoek naar de vluchtigheid, het efemere. De eersten zochten naar een surreële dimensie in de dagelijkse realiteit, de anderen naar psychogeografische sferen in de stad. In tegenstelling tot het modernisme die de vluchtige momenten nog probeerde te capteren (zie *Passagen-Werk* van Benjamin), is het gevoel van het efemere, het kortstondige en discontinue niet weg te slaan uit de postmoderniteit. Volgens David Harvey wentelt onze hedendaagse maatschappij zich in de fragmentarische chaos en *Electrified III* illustreert dat gevoel. De deelnemers willen het efemere niet opzoeken, integendeel ze worden er continu met geconfronteerd. Ze staan middenin de chaos. Verhalen en muziek worden op alle momenten getriggerd en de onopzettelijke hapering van de technologie benadrukt deze efemerische vluchtigheid nog meer. Men is niet meer op zoek naar de grote verhalen, maar eerder naar de lokale verborgen geschiedenissen.

Deze fragmentarische blik op de stad en het alledaagse leven heeft gevolgen voor de persoonlijkheid van het individu. Volgens Fredric Jameson kan men dus niet meer spreken van een vervreemd persoon in de klassieke marxistische zin. Gebaseerd op het structuralistische tekensysteem van Ferdinand de Saussure, ontwikkelt Jameson de schizofrene identiteit van de postmoderne samenleving die geen onderscheid meer maakt tussen verleden, heden en toekomst en slechts nog maar een verzameling van op zichzelf staande betekenaars waarneemt. Deze perceptie kan leiden tot een gevoel van euforie omdat men geen relaties tussen de onderlinge elementen legt. De surrealisten zoeken naar de grote verborgen gevoelens van de vervreemde figuur, de situationisten daarentegen willen de vervreemding van de spektakelmaatschappij bannen. Door gebruik van experimentele technieken – zoals *dérive* en *détournement* – bestrijden ze de oppervlakkigheid met de spelvorm en de belevenis. De isolatie van betekenaars legt immers de klemtoon op het proces, de performance, eerder dan op het afgewerkte product. *Electrified III* past hierbij in het rijtje: de onsamenhangende signalen via de GPS-besturing creëren geen coherent verhaal, maar een verzameling van losse flarden. De deelnemer is vrij om te gaan en staan waar hij/zij wil. Met een schizofrene persoonlijkheid wandelt hij/zij door de stad en maakt met de ongeordende

elementen een eigen verhaal. Deze warrige en vrijblijvende ervaring kan tot een euforisch gevoel leiden omdat men geen structuur ervaart in de performance.

Deze inventieve technologische vernuftigheden die een schizofrene ervaring opwekken, zijn volgens Fredric Jameson een typerend verschijnsel van onze laat kapitalistische samenleving. In tegenstelling tot de veruitwendiging in commodificaties bij het begin van het kapitalisme, is deze helderheid verdwenen in onze postmoderne samenleving. De computer, de smartphone, ... hebben niet dezelfde symbolische betekenis als de stroomtrein, de wereldtentoonstellingen of ijzeren constructies. De nieuwe digitale apparatuur verwijst naar een tweede, virtuele wereld die niet te overzien is. De commodificaties die Walter Benjamin beschrijft als de fantasmagorie van negentiende eeuw, is de digitale onzichtbare wereld voor de hedendaagse maatschappij. Dit komt tot uiting in *Electrified III* doordat de deelnemers eigenlijk ook rondlopen in een onzichtbaar speelveld dat als normaal aanvoelt. We zijn deze virtuele wereld zodanig gewoon dat we daar geen vragen meer rond stellen. We aanvaarden deze fantasmagorische betekenis.

Circumstance en Kaffe Matthews zetten de technologie dus niet louter in voor het spektakelgehalte, ze keren de gevestigde gebruikerswaarde ook om. Met tactische listen (Certeau) manipuleren ze de opgelegde gadgets om een tegengesteld effect te bereiken (*détournement* van de situationisten), namelijk dat de technologie hier instaat om ons bewust te maken van onze omgeving, de voorbijgangers en onze technologische samenleving.

Deze beweegredenen zijn wat volgens mij performances in de publieke ruimte met innoverende technologieën zo interessant maakt; wanneer het onze technologische samenleving in vraag stelt. We leven inderdaad in een onoverzichtelijke virtuele wereld. De fragmentarische triggering, de onsamenvangende verhaallijnen, het zelf te bepalen parcours in een virtueel panopticum laat ons nadenken over onze samenleving, het alledaagse leven en het gebruik van technologie. Het geeft geen rust, maar berust ons net. Het is geen puur spektakel, maar wellicht een fantasmagorische begeestering.

8. EPILOOG

Het is niet de bedoeling dat deze masterproef een sluitende theorie ontwikkelt over het gebruik van technologie in performances in de publieke ruimte. Ik heb mij hier slechts gefocust op een theaterfestival, namelijk *Electrified III – The Responsive City*. Toch toont dit voorbeeld aan dat performances in de publieke ruimte met nieuwe technologieën artistiek relevant kunnen zijn.

Bij aanvang van mijn werkproces heb ik besloten om vanuit een filosofisch en historisch denkkader te onderzoeken. Vanuit de theater- en kunstwereld is er al heel wat over dit onderwerp geschreven, maar het leek mij interessant om het in een ander perspectief te plaatsen. Deze oriëntatie geeft een alternatieve denkwijze om over dergelijke performances na te denken. Vanuit een filosofisch denkkader kan er nagedacht worden over hoe alledaagse – banale – elementen een springplank tot creativiteit kunnen zijn. Het historisch luik toont aan hoe men in het verleden inventief omgegaan is met de dagelijkse realiteit. Het situationisme en surrealisme zijn opnieuw slechts twee voorbeelden, maar tonen verschillende artistieke ondernemingen. Uiteraard zouden meerdere historische voorlopers zo'n onderzoek verrijken.

Het grootste hiaat in deze masterproef is volgens mij de beperkte raadpleging van meerdere postmoderne denkers in mijn laatste hoofdstuk. Ik heb mij hier voornamelijk geconcentreerd op twee sociaal geografische denkers. Mijn keuze voor David Harvey en Fredric Jameson mistreure ik niet, want ze liggen in de lijn met de vorige denkers. Maar de betrekking van meerdere postmoderne denkers (zoals bijvoorbeeld Deleuze en Guattari) zouden voor een bredere visie gezorgd hebben.

Uiteraard wil ik meegeven dat ik hier slechts een mogelijke artistieke strategie aanwendt om het gebruik van vernieuwende technologie te rechtvaardigen in performances. Het lijkt mij dan ook interessant om in de toekomst naar meerdere mogelijke strategieën te zoeken omdat technologie steeds een belangrijke drijfveer is geweest in theater. Als sinds de Oudheid benuttigt men technieken om de theatrale ervaring te verrijken. In deze technologische samenleving is het dan volgens mij ook niet onbelangrijk om deze factor uit het oog te verliezen.

9. BIBLIOGRAFIE

- *As if it were the last time*. Door Duncan Speakman. Gent: Vooruit. 21 oktober 2010.
- “Audrey.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
<http://www.kaffematthews.net/contact/>.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1957.
- _____. *The Poetics of Space*. Vertaald door Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Baudelaire, Charles. “Fusées.” In *Journaux intimes*, onder redactie van Claude Pichois. Vol. I van *Œuvres complètes*, onder redactie van Claude Pichois, 649-667. Parijs: Éditions Gallimard, 1975.
- _____. “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant.” In *Le Peintre de la vie moderne*, onder redactie van Claude Pichois. Vol 2 van *Œuvres complètes*, onder redactie van Claude Pichois, 687-694. Parijs: Éditions Gallimard, 1976.
- _____. “La modernité.” In *Le Peintre de la vie moderne*, onder redactie van Claude Pichois. Vol 2 van *Œuvres complètes*, onder redactie van Claude Pichois, 694-697. Parijs: Éditions Gallimard, 1976.
- _____. “Les sept vieillards.” In *Les fleurs du mal*, onder redactie van Yves Florenne, 214—216. Parijs: Librairie Générale Française, 1972.
- Benjamin, Walter. “Ausstellungswesen, Reklame, Grandville.” In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 232-268. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. “Baudelaire.” In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 301-489. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. “Der Flaneur.” In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 524-569. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. “Der Surrealismus, Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.” In *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, onder redactie van Walter Benjamin, 145-159. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. Laatst geraadpleegd op 31 augustus 2013. http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Der_Surrealismus.pdf.

- _____. “Die Straßen von Paris.” In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 643-654. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. “Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts.” In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 570-611. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. *Illuminations*. Vertaald door Harry Zohn. Londen: Jonathan Cape Ltd, 1970.
- _____. *One-way Street and Other Writing*. Vertaald door J.A. Underwood. Londen: Penguin Books Ltd, 2008.
- _____. “Paris, Capitale du XIX siècle.” In *Exposés*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 60-77. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. *The Arcades Project*. Vertaald door Howard Eiland en Kevin McLaughlin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- _____. “Über den Begriff der Geschichte.” In *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, onder redactie van Walter Benjamin, 129-142. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. Laatst geraadpleegd op 31 augustus 2013.
http://www.culture.huberlin.de/hb/files/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf.
- Bernstein, Michèle. “La Dérive au Kilomètre.” *Potlatch* 1, nr. 9,10,11 (1954): n.p..
- “Bicycle opera.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
http://www.kaffematthews.net/bicycle_opera/.
- “Borrowed Scenery.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://fo.am/borrowed-scenery/>.
- Breton, André. *La Clé des champs*. Parijs: Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- _____. “La Confession Dédaigneuse.” In *Les Pas Perdu*, onder redactie van Marguerite Bonnet en Philippe Bernier. Vol. 1 van *Œuvres complètes*, onder redactie van Marguerite Bonnet et al., 193-202. Parijs: Éditions Gallimard, 1988.
- _____. *Le surréalisme et la Peinture*, onder redactie van Marguerite Bonnet et al. Vol. 4 van *Ecrits sur l’art en autres texts*, onder redactie van Marguerite Bonnet et al., 345-447. Parijs: Éditions Gallimard, 2008.
- _____. *Manifestes du surréalisme*. Parijs: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

- _____. *Que'est-ce que le surréalisme*, onder redactie van Philippe Bernier. Vol. 2 van *Œuvres complètes*, onder redactie van Marguerite Bonnet et al., 223-262. Parijs: Éditions Gallimard, 1992.
- *Broken Voice*. Door Circumstance. Gent: Vooruit. 13 oktober 2011.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge en Londen: MIT Press, 1986.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien 1. Arts de Faire*. Parijs: Gallimard, 1990.
- _____. *The Practice of Everyday Life*. Vertaald door Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Circumstance. "We are." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://productofcircumstance.com/new/>.
- _____. "As if it is the last time." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://productofcircumstance.com/new/index.php/project/as-if-it-were-the-last-time/>.
- _____. "Our broken voice." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. http://vooruit.be/nl/magazine/detail/851/Circumstance_Our_Broken_Voice.
- _____. "Tomorrow the ground forgets you were here." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://productofcircumstance.com/new/index.php/project/tomorrow-the-ground-forgets-you-were-here/>.
- _____. "We are." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://productofcircumstance.com/new/>.
- Cohen, Margaret. "Benjamin's phantasmagoria: the *Arcades Project*." In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, onder redactie van David S. Ferris, 199-220. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Debord, Guy. "A critique of urban geography." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 8-12. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. "Introduction à une critique de la géographie urbaine." *Les Lèvres Nues* 2, nr. 6 (1955): 11-15.
- _____. "Theory of the derive." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 62-66. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. *La Société du Spectacle*. Parijs: Les Éditions Gallimard, 1992. Laatst geraadpleegd op 15 juli 2013. http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf.

- _____. “Perspectives de modifications conscientes de la vie quotidienne.” *Internationale Situationniste* 4, nr. 6 (1961): 20-27.
- _____. “Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life,” in *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 90-99. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale.” *Revue Inter: art actual* 44 (1989): 1-11.
- _____. “Report on the Construction of Situations.” In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 25-43. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. “Théorie de la dérive.” *Internationale Situationniste* 1, nr. 2 (1958): 19-23.
- _____. “Theses on Cultural Revolution.” In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 53-54. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. “Thèses sur la revolution culturelle.” *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 20-21.
- _____, en Gil J. Wolman. “A User’s Guide to Détournement.” In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 14-21. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. “Mode d’emploi du détournement.” *Les Lèvres Nues* 3, nr. 8 (1956): 1-9.
- “Définitions,” *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 13-14.
- “Definitions.” In *Situationist International Anthology*. onder redactie van Ken Knabb, 51-52. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- De Groote, Eva. “Electrified III.” Laatste geraadpleegd op 29 juni 2013. http://vooruit.be/nl/magazine/detail/479/Electrified_III.
- _____. “Electrified III ‘The Responsive City.’” Laatste geraadpleegd op 29 juni 2013. http://vooruit.be/nl/magazine/detail/445/Electrified_III_%27the_Responsive_City%27
- _____.
- _____. “Electrified 02 – Hacking Public Space.” Laatste geraadpleegd op 29 juni 2013. http://vooruit.be/nl/magazine/detail/619/Electrified_02_Hacking_Public_Space.
- _____. “Electrified 02 – Hacking Public Space made it to Hong Kong. Verslag van Microwave Festival.” Laatste geraadpleegd op 20/05/2013. http://vooruit.be/nl/magazine/detail/521/Electrified_02_Hacking_Public_Space_made_it_to_Hong_Kong_Verslag_van_Microwave_festival.

- _____. “Microwave festival haalt Electrified – Hacking Public Space naar Hong Kong.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/493/Microwave_festival_haalt_Electrified_Hacking_Public_Space_naar_Hong_Kong.
- _____. “Summercamp Electrified 2011: Reclaiming public Space.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/show/detail/1781/Electrified_Summercamp_2011.
- _____. “Electrified III.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/479/Electrified_III.
- _____. “Electrified III ‘The Responsive City.’” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/445/Electrified_III_%27the_Responsive_City%27
- _____. “Electrified 02 – Hacking Public Space.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/619/Electrified_02_Hacking_Public_Space.
- _____. “Electrified 02 – Hacking Public Space made it to Hong Kong. Verslag van Microwave Festival.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/521/Electrified_02_Hacking_Public_Space_made_it_to_Hong_Kong_Verslag_van_Microwave_festival.
- _____. “Microwave festival haalt Electrified – Hacking Public Space naar Hong Kong.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/magazine/detail/493/Microwave_festival_haalt_Electrified_Hacking_Public_Space_naar_Hong_Kong.
- _____. “Summercamp Electrified 2011: Reclaiming public Space.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/show/detail/1781/Electrified_Summercamp_2011.
- Ehrmann, Jacques. “Introduction to Gaston Bachelard.” *MLN* 81, nr. 5 (1966): 572-578.
- “Electrified Summercamp.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/show/detail/3365/Electrified_Summercamp.
- “Electrified Summercamp 2010 Workshops.” Laatst geraadpleegd op 20/05/2013.
http://vooruit.be/nl/show/detail/2631/Electrified_Summercamp_2010.
- “Foam – Borrowed Scenery.” Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013.
<http://vooruit.be/nl/show/detail/477/Foam>.

- Foster, Hal, en Rosalind Kraus et al., red. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. Londen: Thames & Hudson, 2011.
- Gilloch, Graem. *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Herman, Laura. "Stadsfestival: Kunst of Kermis?" *Rekto:Verso* 10, nr. 54 (2012): 61.
- Internationale Lettriste. "Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge." *Potlatch* 1, nr. 5 (1954): n.p.
- "IPEM." Laatst geraadpleegd op 31 juli 2013. <http://www.ipem.ugent.be/>.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 53- 92.
- Jennings, Michael. "Walter Benjamin and the European avant-garde." In *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, onder redactie van David S. Ferris, 18-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kaplan, Edward K.. "Gaston Bachard's Philosophy of Imagination: an Introduction." *Philosophy and Phenomenological Research* 33, nr. 1 (1972): 1-24.
- Kotányi, Attila, en Raoul Vaneigem. "Basic program of the bureau of unitary urbanism." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 86-89. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- _____. "Programme élémentaire du bureau d'urbanism unitaire." *Internationale Situationniste* 4, nr. 6 (1961): 16-19.
- "Le Bureau de Recherches surréalistes." *La Révolution surréaliste* 2, nr. 2 (1925): 31.
- "Le détournement comme négation et comme prélude." *Internationale Situationniste* 2, nr. 3 (1959): 10-11.
- "Le jeu psychogéographique de la semaine." *Potlatch* 1, nr. 1 (1954): n.p.
- Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne I Introduction*. Parijs: L'Arche Éditeur, 1958.
- _____. *Critique de la vie quotidienne II Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Parijs: L'Arche Editeur, 1961.
- _____. *La Production de l'espace*. Parijs: Éditions Anthropos, 1974.
- _____. *Le Droit à la Ville*. Parijs: Éditions Anthropos, 1968.
- _____. *The Production of Space*. Vertaald door Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

- _____. *Writing on Cities*. Vertaald door Eleonore Kofman en Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1996.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Oxon: Routledge, 2006.
- Leslie, Esther. *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Londen: Pluto Press, 2000.
- Marcus, Greil. "The Long Walk of the Situationist International." In *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, onder redactie van Tom McDonough, 1-20. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Matthews, Kaffe. "Biography." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. <http://www.kaffematthews.net/biography/>.
- McDonough, Tom. "Introduction: Ideology and the Situationist Utopia." In *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. Onder redactie van Tom McDonough, ix-xix. Cambridge: MIT Press, 2004.
- _____. "Situationist Space." In *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. Onder redactie van Tom McDonough, 241-265. Cambridge: MIT Press, 2004.
- "Music for bodies." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. http://www.musicforbodies.net/wiki/Main_Page.
- "Music of the bicycle opera." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. http://www.kaffematthews.net/bicycle_opera/m_u_s_i_c/.
- Naville, Pierre. "Beaux-arts." *La Révolution surréaliste* 2, nr. 3 (1925): 27.
- "Openingsavond en live programma Electrified." Laatst geraadpleegd op 29 juni 2013. http://vooruit.be/nl/show/detail/4269/Openingsavond_en_live_programma_Electrified.
- Picart, Caroline Joan S.. "Metaphysics in Gaston Bachelard's 'Reverie'." *Human Studies* 20, nr. 1 (1997): 59-73.
- "Preliminary Problems in Constructing a Situation." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 49-51. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- "Problèmes Préliminaires à la construction d'une situation." *Internationale Situationniste* 1, nr. 1 (1958): 12.
- Purcell, Mark. "Citizenship and the Right to the Global City: Reimagining the Capitalist World Order." *International Journal of Urban and Regional Research* 27, nr. 3 (2003): 564-590.

- _____. "Excavating Lefebvre: the Right to the City and its Urban Politics of the Inhabitant." *GeoJournal* 58, nr. 2 (2002): 99-108.
- "Rêves." *La Révolution surréaliste* 1, nr. 1 (1924): 3-6.
- Ross, Kristin. "Lefebvre on the Situationists: An interview." In *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*, onder redactie van Tom McDonough, 267-283. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Schwartz, Vanessa R.. *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley: The Regents of the University of California, 1998.
- Sheringham, Michael. "City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda." In *Parisian Fields*, onder redactie van Michael Sheringham, 85-115. Londen: Reaktion Books Ltd, 1996.
- _____. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Sidaway, James D. "David Harvey: A critical Reader by Noel Castree: Derek Gregory." *Annals of the Association of American Geographers* 97, nr. 1 (2007): 212-214.
- Soja, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Solja, Kim et al. "Introduction: City/Text/Performance." In *Performance and the City*, onder redactie van D.J. Hopkins, Shelley Orr, Kim Solga, 1-9. Londen: Palgrave Macmillan, 2009.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. Londen: Verso, 2002.
- "Sound and the fury." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 47-49. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- Spencer, Lloyd. "Central Park." *New German Critique*, 34 (1985): 28-58.
- "The use of free time." In *Situationist International Anthology*, onder redactie van Ken Knabb, 74-75. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- Stucky, Donald. "Review: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism by Fredric Jameson." *Utopian Studies* 4, nr. 2 (1993): 216-217.
- Unwin, Tim. "A waste of space? Towards a critique of the social production of space..." *Transactions of the Institute of British Geographers* 25, nr. 1 (2000): 11-29.
- Wolin, Richard. "Experience and materialism in Benjamin's *Passagenwerk*." *Critical Forum* 17, nr. 3 (1986): 201-216.

10. BIJLAGE

10.1. Bijlage I: Interview Maaike Boomstra

Vooruit, 17 oktober 2012, 9 minuten 57 seconden.

1. Kennismaking respondent (00:00-01:14)

Maaike Boomstra: Wauw, echt geweldig!

Charlotte Dhont: Oké, mijn vragenlijst gaat als volgt: eerst ga ik u beetje vragen achter uw culturele achtergrond...

MB: Ja.

CD: Kennismaking met Electrified, dan uw beleving van Electrified en achteraf zo'n een beetje een beschouwing.

Ja

Oké?

Ja! En jouw naam is...

Charlotte

Oké, ik ben Maaike

Dag, Maaike

[gelach]

Oké, gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Ja...

Ja?

Regelmatig. Ja. Hij meer –mijn partner– meer dan ik. Dat ik meer thuis ben en dan zeg ik: ik blijf wel thuis, ga jij maar wat doen. [gelach] We hebben ook nog een dochter.

Ah oké. Waar gaat u voornamelijk? Naar beeldende kunst...

Beeldende kunst en theater.

Beeldende kunst en theater.

Ja

Oké. Hebt u al vaker deelgenomen aan projecten als deze, met technologie, met publieke ruimte, ...

Nee, dit was echt primeur op dat gebied.

Ja?

Dus we houden wel van iets gekks in de ruimte.

Ja.

Maar dat gebeurt niet zoveel.

Nee.

Dus, dat was meteen heel erg leuk ja. Opera, dat is al één. Dat trekt. Dan fietsen, en dan ook nog zo.... Ik hoopte al op die boxen dus [gelach] en zo'n navigatiesysteem, ja, dat is geweldig. Mag ik thee drinken?

Ja, zeker.

Wauw

2. Kennismaking Electrified (01:15-02:28)

Hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Nou, Hans –mijn partner– die heeft gegoogeld op ‘Wat is er te doen in Gent?’. Want we zouden gewoon dit weekend of deze dagen naar Gent gaan. Nou, dit was er en we zaten ook bij 't SMAK geweest en daar werd het ook aangekondigd. Maar het is via internet.

En wat heeft u aangetrokken aan dit project?

Buiten, en iets mafs in een gewone buitenomgeving. En dan weet je zeker dat er iets gaat gebeuren. Dus dan hoop ik ook dat dan wat komt.

Oké, en wist u van het andere project, dat van Circumstance?

Nee.

Nee, dus vooral de opera die...

Ja. En de fiets

Ja. Wat waren de verwachtingen?

Dat ik een beetje overbluft zou worden door gekkigheden. Van.... En en ik dacht eigenlijk dat ik de muziek op mijn oren zou krijgen, dat niemand anders dat zou horen. Maar wat nu zo leuk is, is dat mensen echt je helemaal volgen. En een mevrouw echt:

Waar zitten die vogels? En ik moest even wijzen: het komt daar uit! Ze was echt zo aan het zoeken. Nou ja, dat vind ik dan geweldig, dat dat gebeurt.

Ja

Ja. [gelach]

3. Beleving Electrified (02:29-08:03)

Oké, nu even over de beleving van de opera zelf...

Ja.

... Vertel eens: wat was uw ervaring, wat hebt u gedaan, welke routes hebt u genomen...

We hebben alle routes gedaan...

Alle routes?

Volgens mij.... Nee nee, die de rode niet. We hebben de graal gedaan, we hebben het begijn gedaan en de beesten. Daar zijn we met begonnen. En, nou we weten..... Van die dierentuin en met zo'n luguber verhaal over de olifant die wordt opgegeten of in stukjes wordt gehakt. Dus het was voor mij meer een verteltheater dan opera. Maar dat maakt mij nou eigenlijk niet meer uit. Ik had meer zang verwacht. Maar door die gekke verhaaltjes en achter dat repetitieve, dat maakt het gewoon vreemd. En in deze omgeving zo'n verhaal horen... dat is hmm, dat was wel bizar.

[gelach]

En het begijn. Leuk dat ik even weet dat een begijn een vrome vrome vrouw was. O ja, dat was ook zo. Zo'n flarden teksten komen dan effe naar je oren en racet er net een auto langs je en dan hoor die tekst er net bovenuit en dat maakt dat je zelf ook beetje opstijgt boven het geluid van de stad.

Ja

Dus dat geeft wel een dimensie –een laag- erboven en eronder dat je even bezig bent met de geschiedenis en met het hier en nu. Dus dat geeft een heel leuke twist. Ja.

Dat is mooi gezegd. En dan in Ledeberg zelf.

Ja

[?]

Ja, ik dacht: wat heeft deze dame met deze wijk? Want ik dacht: volgens mij komt er hier geen enkele toerist.

[Gelach]

Wat komt die hier doen? Niets. Maar je krijgt dus wel, doordat ze ons daarheen leidt, dat je dus anders gaat kijken. Wat waarom leidt ze ons hierheen? Dus dan zie je veel meer. En dan opeens spelen kinderen in een hele stille straat. Het maakt het.... Het is een beetje vervreemdend. Het voegt wat toe aan een wijk die daar zo stil ligt te zijn.

En wat vond je van de verhalen die verteld werden?

Ik heb niet alles gehoord omdat ik achter Hans moest fietsen of net even een brommer langs scheurde of.... Dus ik heb flarden tekst gehoord. En die van 'je t'aimes', ja die was echt geweldig. Want er lag net een vrouw te slapen en net zo'n tekst die dan toevallig in haar oren terecht moet komen, dus dat maakt het gewoon.... En in de natuur zo'n tekst, mensen die gewoon lekker in de zon zitten. En dat maakt het eigenlijk.... We zijn een beetje theatermensen. Een beetje. Alsof iemand dat aan het denken is, kijkend zo over het water en opeens hoor je een vrouw dat zeggen alsof dat zijn fantasie is. Dus het maakt het gewoon alsof de innerlijke wereld van mensen gewoon even uitgesproken wordt. Dus hele [?]

Dat is mooi samengevat.

Ja. Ja, maar dat doe ik natuurlijk ook.

Jajaja.

Om het koppelen. Want dat is wat een mens eigenlijk wil. Alles wat je hoort, ergens een plek geven. En dus zie je ook de verwarring van: je kan niet zo'n harde vogel of zo'n vogel met zo'n hard geluid kan niet. Dus wil je dit ergens een plaats geven.

Ja. En was het gemakkelijk om die technologie achterwege, alé, het feit dat je zo met een fiets en een GPS-systeem ... daarmee fiets . Is het gemakkelijk om dat achterwege te laten en in dat verhaal te gaan? Of is het...

Ja ja ja. Maar je hebt natuurlijk of en dat mensen ook gestoord worden. Een jongen was heel gestoord. Die was zo lekker aan het wandelen. En opeens geluid dus opeens word je dan wel geconfronteerd: oh, ik ben de boel hier aan het verstoren.

Ja.

Daarna zijn ze wel oké.

Ja, ze weten...

Ze worden wel steeds geconfronteerd omdat het geluid ook hard is. Maar dat navigatiesysteem, dat maakt steeds dat je een lach op het gezicht krijgt. Ben je uit het systeem, ja, dan verstomt het. En ben je op de route, dan doet ie het weer. Dus dat roept veel leuke ideeën op.

De tijd: vond dat het langer mocht duren of ... ?

Neen.

Neen, genoeg.

Voor mij is het genoeg. Ik denk dat het voor Hans, dat er nog twee uur bij mocht. Ja. [gelach].

Wat euhm, vond u het prettig om zelf uw route te bepalen -in de in de- in Ledeberg zelf.

Ja.

Ja, dat het niet zo gans vast ligt.

Nee nee, dat hoeft voor mij niet. Het werd wel duidelijk, nu moeten we even de wijk bekijken. Dus hier gaan we even waar we zin in hebben. En dat maakt het leuk. Oh, even links. Uh rechts. Anders doet hij het niet! Want je weet dat je beloond wordt door iets. Er komt wel waarschijnlijk weer een ander stukje muziek. Anders zou je die wijk kriskras doen.

Anders zou je misschien die wijk gewoon niet doen.

Nee. Je wordt beloond. Dus je hebt dat oude systeem iets te voor doen.

En, dus eigenlijk zijn uw verwachtingen beetje ingevuld.

Ja, overtroffen eigenlijk wel. Ja.

Amai.

[Gelach]

Hmmm... (stille) Heeft u.... Heeft u gezegd dat u die link met de toeschouwers van Dat je daar zelf een verhaal aan koppelt. Heb u nog zo'n eigen invullingen gemaakt? Of...

Even kijken, wat heb ik nog meer gedaan? De grap is dat hij natuurlijk Hans dan zegt: 'de teksten zijn voor jou bedoeld'. Alsof het gewoon geënceneerd is. Dus daar krijg je ook nog iets met je tweeën met die tekst. Dus dat ze dat je in je leven even inbedt. Dus, op die manier, ja.

4. Beschouwende ervaring na deelname (08:04-09:57)

Dus beschouwend achteraf: hoe zou je het project eigenlijk kunnen omschrijven?

Nou, een zeer interactief (nadenkend) inventief project. En ik laat mij niet zo snel verrassen, want ik ben altijd alert over van wat is dit nou weer een ding dat we al kennen. Nou, dat heeft het volledig weg gevaagd. Dus dat is gelukt dat het ook een nieuwe inspiratie.... Dus een inspirerende, interactieve fietstocht door de stad! [gelach]

Aah, dus u noemt het dus eigenlijk een fietstocht? Dus ziet u het eerder als een kunstproject of als meer een uitje om ... ?

Nee nee wel kunst, zeker wel. Omdat het vanalles losmaakt op een –nou ja– op een hele.... Ludiek vind ik het ook. En inventief vanwege dat navigatiesysteem. Dus ik vind het zeker kunst. Omdat dat gewoon mensen losmaakt uit waar ze even mee bezig zijn. En dat doe je de hele tijd door daar als trekpleister rond te fietsen.

Wat denk je eigenlijk de bedoeling is van alé de drijfveer van de kunstenaar is (?) om dat te doen?

Ik hoop dat ze ook wilde wat er bij mij is gebeurd. Dat ik, nou ja door iets nieuws in zo'n gewoon in een gemeenschap of in een wijk te plaatsen, dat ook ik de wijk ook anders zie. Dus dat ik, nou ja, door zo'n vrij dominant ding –de fiets en de muziek– dat ik daardoor anders naar mijn omgeving kijk. Nou dat ik wel gelukt. Dus ik hoop dat ze dat willen of anders heeft ze dat bij mij..

[Gelach]

... los gemaakt. Ook goed! [gelach]

Oké, bedankt voor het interview. Dat was het.

Graag gedaan.

Hartelijk bedankt!

10.2. Bijlage II: Interview Jeroen De Coster

Vooruit, 24 oktober 2012, 7 minuten en 32 seconden

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-00:51)

Charlotte Dhont: Ik ga.... Dus eigenlijk een beetje opgesplitst in 4 delen. Ik ga eerst uw culturele achtergrond, kennismaking van Electrified, beleving van het project en uw beschouwde ervaring. Oké, gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Jeroen De Lister: Ja, regelmatig toch.

CD: En naar waar gaat u dan meestal; muziek, theater....

JDL: Muziek, wel wat theater meenemen de laatste tijd. Maar het is vooral muziek. Beluisteren, optredens, eigenlijk hoofdzakelijk de grote dingen.

Ah oké. En heeft u al vaker deelgenomen aan projecten die te maken hebben met publieke ruimte met actieve participatie, nieuwe technologieën?

Neen

Neen, dus eigenlijk was dat zoiets nieuws.

Dat was iets nieuws voor mij.

2. Kennismaking Electrified (00:52-01:26)

Ja. Hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Via Marieke. Ze heeft mij een filmpje doorgestuurd op facebook en ik vond dat interessant. En ik dacht van: ‘Ah kijk, het is mooi weer, we kunnen dat wel eens doen’.

Ahja, ... En wat waren de verwachtingen?

Ik weet niet. Ik denk dat vooral gekomen ben met het idee ik ben benieuwd wat we van klanken gaan krijgen want ik ken Gent wel goed. Daaraan de klank gespiegeld. Ik zal wel iets krijgen maar ik wist nog niet wanneer ik dat ging tegenkomen. Dus ja, het was wel verrassend. Het was.... Het was wel leuk.

3. Beleving van het project (01:27-05:24)

Over de ervaring zelf: vertel eens waar u bent geweest, langs welke de route, wat u hebt meegemaakt. Dus een beetje....

Dus we zijn gestart aan 't Zuid. We zijn gedaald tot aan de bibliotheek. Dan hebben we rond de, via de violettenstraat gereden en rond het Begijnhof geweest. Dan verder gereden en een stukje Ledeberg gedaan. Dat was leuk. Een heel grappige klankjes tussen. Zo ja.... Hetgene wat ik aan Ledeberg zou koppelen...

[gelach]

...zo ethnische klanken, heel veel variaties. Dan zijn we zo doorgestoken langs de Brusselsesteenweg naar het stukje paars gedeelte wat aan...

De Holy Grail

...wat de Holly Grail heette. Dat was ook een verrassing, want ik wist niet dat dat helemaal verder liep. Dus ik ga dat zeker nog wel eens terug nemen. Want we zijn van die kanten en blijkbaar kun je daar heel ver in fietsen. Dan zijn we naar de visserij gegaan. Terug naar boven gekomen tot de Vooruit. En omdat we nog tijd hadden, hebben we Munkkaai nog meegenomen en stukje daarachter. Dat was wel boeiend.

Oké, en.... Wat vond u van de verhalen?

[nadenkend]

Zijn er verhalen bijgebleven?

Ja.

Kleine anekdotes?

Het verhaaltje van de olifant is wel echt grappig.

[gelach]

En.... Ik vind.... Ik vond, ja, misschien mochten de verhalen, ja.... ik vond het verhalen soms opzeggen (?) of iets meer vertellen zoals iets, ja, een rondleiding met een boekje maar dan met de fiets bijvoorbeeld. Dat zou wel, dat zou wel beter zijn, mocht naar een stad komen en je krijgt een rondleiding met de fiets. En je krijgt een plannetje 'je moet zo fietsen' en dat vertelt over alles wat je ziet eigenlijk. Het was wel, de muziek was wel leuk, want er zat heel veel verschillende dingen tussen. Van elektronische tot heel klassieke.

En bent u bewuster geworden van de omgeving waar u reed?

Ja, maar dat ben ik Dat doe ik eigenlijk altijd. Ik let de heel goed op gebouwen. Ik vind wel, dat maakt Gent zo mooi, die diversiteit tussen gebouwen. Ja, van woning tot woning, gevarieerd. En ook; je gaat naar de munkkaai en dat zijn hele mooie herenhuis en dan kom naar Ledeberg en dan die diversiteit. Ik vind wel dat dat Gent kleurt.

Ahja, dus eigenlijk heeft u dat niet bewuster gemaakt.

Neen.

Oké ja. Vond u dat het te lang duurde? Of mocht het langer zijn?

Neen, het was eigenlijk perfect. Maar....

Oké. Vond u het aangenaam om zelf u route te bepalen? Of had u liever iets strakker of net iets lossier?

Neen...

Neen.

Dat maakt voor veel mensen de keuze om heel veel te doen of minder te doen. Misschien ja, wie wil sneller fietsen, die dan nog terug [?] te fietsen ofzo.

Ja. En had u moeilijkheden met de technologie? Was het....

Neen.

...Kon u het loskoppelen van de ervaring of was u er steeds van bewust: 'ik ben hier eigenlijk met een GPS-systeem'.

Mja, het was ja.... Ik heb het maar aanvaard omdat het aan mijn fiets hing. En fietsen is heel natuurlijk...

[gelach]

...voor mij. Dus ja.... je kreeg wel een plannetje mee. Je moest wel aan een route houden. Maar er zijn hele mooie stukjes die erin gestoken zijn.

Ahja.

Dus dat is wel leuk.

Heeft u contact gemaakt met toeschouwers? Eigenlijk gewone passanten?

Ja, er waren heel veel verbaasde gezichten en heel veel mensen die zo om keken van waar het geluid kwam. Want op een gegeven momenten moesten we zelfs bellen omdat er mensen die het niet gehoord hebben. Dat was zo van: hoorde nog niet, want het wel luid op dat moment. Ja, het was heel....

Vond u dat beetje belachelijk of...?

Goh, nee. Dat was jammer omdat op woensdagnamiddag te doen als al die kinderen daar rond lopen. Het geeft wel een ervaring om om ja,...mensen dan te zien reageren op iets heel vreemd. En sommige mensen waren echt enthousiast en sommige mensen keken zo verbaasd, cynische of sceptisch.

4. Beschouwing achteraf (05:25-07:32)

De beschouwing achteraf: hoe zou het u het project omschrijven tegen mensen?

Goh, ik zou het.... Als een unieke ervaring in Gent met de verschillende delen die Gent vertellen. En daar de ja.... de, het juiste gevoel en muziek daar daartussen verweven. Het valt misschien nog klein beetje – sommige dingen die ontbreken aan informatie. Je passeert daar aan de Munkkaai over de zoo langs de linkerkant. Maar de rechterkant heb je de St-Pietersabdij en Geuzenhuis. Misschien ja.... Maar in het algemeen is het wel een aanrader.

Ja. En.... Zou u het eerder uitleggen als een leuke uitstap van – niet echt iets toeristisch – maar van een geschiedenisuitstap, of eerder een kunstproject?

Het is verweven hé. Ja.... het is zo beetje beiden. Het is dat dat het boeiend maakt. Heel kort de geschiedenis van Gent gaan vertellen is ook iets van...mensen dat niet aandoen. Als je dat verweeft met muziek, dat een heel universeel middel is. Het maakt het dan wel boeiend.

Ja oké. En wat denkt u dat de drijfveer van de kunstenaar is?

Drijfveer.... [gegrinnik]

Of wat is zijn uiteindelijke bedoeling van dat te maken?

Ik denk [?] dichterbij brengen bij iemand iemand die wij niet kennen in Gent, die componist in kwestie. En misschien ook zijn leefomgeving, waar hij zijn ideeën haalt. En dat ja, misschien ook ons wijzen op ideeën die binnen onze stad kunnen halen, daarmee bezig zijn. Maar ja.... Het is wel.... Ik denk ook dat dat er bepaalde dingen van Gent wel laat zien.... We kunnen naar de drie torens gaan kijken of de restauratie van...het schilderij gaan kijken. En Vooruit daar en 't S.M.A.K. daar. Maar Ledeberg is ook Gent en ik vind dat veel mensen die dat overslaan, omdat daar inderdaad andere gemeenschappen wonen. Dat maakt ons wel.... Ja, ik heb daar gewoond. Het is daar een hele leuke omgeving om te te wonen.

Ik woon daar nu ook.

[geglimlach]

Oké, bedankt, dat was het!

Graag gedaan.

[geroezemoes]

10.3. Bijlage III: Interview Pieter Deweirdt

Vooruit, 30 oktober 2012, 17 minuten en 25 seconden.

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-01:25)

Charlotte Dhont: Mijn structuur is zo dat ik eerst uw culturele achtergrond ga vragen, dan uw kennismaking met Electrified, de ervaring met het project en dan zo'n beschouwing erna. [?]

Pieter Deweirdt: Slot?

CD: Slot

PD: Ja

Gaat u regelmatig naar cultuur? Cultuur....

Soms, niet echt regelmatig. Maar dat.... Dat is maandelijks, maar dat is niet wekelijks. Tenzij dat je cultuur van thuis uit beleven ook cultuur noemt. Muziek. En film.

Ja.

Ja, dan wel.

En dan vooral muziek. Film? Theater?

Veel film, regelmatig – ik ga zo maandelijks naar theater. Musea en zo dat gebeurt meer als we op reis gaan ofzo. En dan heb ik de meeste al bezocht. Denk ik. [gelach] Ik weet dat natuurlijk niet. [nadenkend] Jah, cinema, filmfestival. Zijn wel wat pieken dat we iets meer gaan. Optredens niet zo hoe heel vaak eigenlijk.

En hebt u al vaker deelgenomen aan projecten met publieke ruimte of actieve participatie of met van die nieuwe technologieën? Zoals eigenlijk....

Nee, ik denk het niet eigenlijk. Ik denk dat het de eerste keer is dat zo interactief was.

Ja.

Oké.

2. Kennismaking Electrified (01:26-02:43)

Hoe bent u bij Electrified gekomen?

Ik wou eigenlijk per se vandaag iets doen, omdat mijn vriendin jarig is. En dan ben ik via de website van –wacht eens – uit in uit in gent ofzo...

Ahja ja.

... op een overkoepelende website met allerlei culturele activiteiten. En dat was hetgene wat dat in 't oog sprong.

En waarom?

Omdat ik geluidstechnicus en sounddesigner ben. En dat wij dat ook eens moesten doen.

Ahja, oké.

Dus ik was de knoop heel rap doorgehakt. Als ik dat zag staan, dacht ik: 'Ah dat zal wel tof zijn'.

Oké. En wat waren uw verwachtingen?

Ze leunden vrij dicht aan met wat we uiteindelijk beleefd hebben. [stilte] Bij de fietstocht -had ik- dacht ik dat echt een een een klassieke een klassieke opvatting over het idee. Muziek, enkel muziek, geen ggen geluiden of geen vertellers ofzo. Dus dat was wel tof dat dat meer was dan ik had verwachtte. Bij de autotocht voldeed eigenlijk wel wat ik verwachtte. Een soort van -goh- luisterspelachtig. Een een beetje filmische ervaring. Ja, dat was....

3. Ervaring van het project (02:44-15:37)

Dus u hebt de beide projecten gedaan eigenlijk...

Ja, beide projecten.

...Zowel Circumstance en Kaffee Matthews. Vertel eens –ik ga eerst beginnen met Circumstance – vertel eens uw ervaring. Wat heb je gedaan? Waar hebt u rondgelopen? Wat hebt u opgemerkt?

Ja.

Een beetje algemene beschouwing.

Ja. Chronologisch toch?

Ja, dat mag

Ik zal mijn best doen. Ik ben vertrokken. Eerst beetje opwarming zou ik het noemen, beetje soundscapes. En toen kwam ik aan het shoppingscentrum en ik stond op de trap en een keer werd stop geroepen. En toen begon eigenlijk het verhaal. En dan... even kijken. Beetje instructies volgend van de vertelstem. Kijken naar mensen, die ook niet terugkijken.

[gelach]

Wat wel tof was, want dat werd wel letterlijk verteld: onzichtbaar staan tussen de mensen. En, toen gebeurde er eigenlijk niets meer van van van van instructies letterlijk. Wel nog wel nog de beschouwingen maar geen letterlijke instructies. Dan ben ik beginnen wandelen naar het shoppingscentrum. Ietsje te vroeg denk ik.

Hoezo?

Omdat er nog niet echt iets getriggerd werd.

Aah....

Maar die triggering die , maar dat geeft niet.... Dat dat was wel tof dat dat niet dat dat niet.... Dat dat niet volgens de verwachtingen gebeurde. Zo van: ik stapte het shoppingscentrum binnen en de vertelstem vertelt over het shoppingscentrum. Dat kwam pas later als ik vijf minuutjes aan het rond wandelen was. En dan dan werd - kwamen er gedachtenstromingen langs. Dat is wel grappig omdat in het balkon boven en dan probeer je echt iemand te zoeken die aan die ... die, dat karakter dat wordt geschetst. Om die personen daar te gaan zoeken die dat zou kunnen denken.

Ahja!

De eerste stem ging over een vrouw wiens man was overleden denk ik en die die jah een beetje depri was. En en die niets wist wat met haar leven wist aan te vangen en moest opnieuw te beginnen. En zag ik inderdaad een ouder vrouwtje zitten daar zenuwachtig zat die helemaal alleen. Met haar sjakos ook aan het zoeken naar papieren. Dus dat kwam heel goed overeen met wat die stem die aan het vertellen was. Andere personages ook die de revue passeerden. En [gemompel, onverstaanbaar van 04:58 tot 05:04] En dan jah de ene gedachtestroom na de andere. Ja ik vond het zeer Dan naar het Albertpark gegaan. En daar heb ik eigenlijk voor het eerst denk ik gehoord hoe de de omgevingsgeluiden echt werden opgenomen in de soundscape. Skateboarders die die luide knallen maakten en die dan soort van reflectie teweeg brachten in in in in het het ja, hele klankbord. [stilte] Daar ben ik ook Alice tegen gekomen, die daar ook aan het rondlopen was...

[Gelach]

... Dat was heel grappig en ik denk door, als je van dat van buiten af zou bekeken hebben dat gewoon twee mensen naar elkaar toe gewandeld met een koptelefoon op hun hoofd, en dan gaven elkaar een kus en liepen gewoon weer verder. Is vrij absurd.

[Gelach]

Dan ben ik naar de bibliotheek gegaan. Er is niets gebeurd in de bibliotheek van van dingen die relevant met boeken ofzo. Er werd gewoon beetje verteld over het Koning Albert [?]

Ja.

Dat was ook ja een soort van bijzonder omgeving. Het was daar stil, dus alles, alle geluiden die ik maakte, werden dan versterkt in tegenstelling tot omgevingsgeluiden, werden versterkt. Het slurpen van mijn neus kreeg een enorme reflectie.[?] En dan ben ik naar buiten gegaan en was ik op weg naar naar terug naar hier naar nog naar de marimain en kwam er nog een slotbeschouwing en die heb ik eigenlijk spijtig genoeg beetje gemist met het Er was een geluid en dan nog feedback ook. Het laatste, het laatste stuk.... Dus eigenlijk heb ik van de de de voice-over niet zoveel meegepikt omdat er dan vaak feedback was, dus een technisch, een technisch mankementje. Het enige wat ik mij nog herinner, is dat dat dat ze [nadenkend] dat dat dat je u armen voelt bewegen en dat je de neiging hebt om dat de hand te reiken ofzo.

Ahja.

Dat is het enige wat ik er van over hou. [?] Ja. Laatste. Oké?

Ja, ça va! Was het een beetje gelijk een filmervaring zoals het eigenlijk beschreven staat of....

Goh, ik denk van technisch standpunt zeker. De de de klassieke elementen zijn aanwezig van van als je over klank spreekt. Ja ja ja, je hebt ten eerste uw beeld, dat is gewoon uw zicht. Je hebt geen regie. Dus inderdaad misschien experimentele film. En in de klank; je hebt de muziek of soundschapes, de sounddesignes. Je hebt rechtstreekse klank, klank van een stad die er door sijpelt. Je hebt dialogen. Dus eigenlijk allemaal aspecten van de klank zijn er zeker in vertegenwoordigd. [nadenkend] En het gevoel dat je kreeg, was ook wel iets filmisch. Ja, ja wel een soort verhaal, een soort spanningsboog.

Vond je het tof om je eigen route te bepalen, dus zelf kiezen waar je naartoe mocht?

Ja, ja dat was super.

Ja

Ja. Ja, dat was goed. Ik zou het niet leuk vinden moest ik gedwongen te worden een bepaalde richting uit te gaan. Het is natuurlijk voor u ten eerste er ook uit halen uit uw ervaring. We hebben beetje gemerkt met met de fietsroute is dat niet zo belangrijk. Omdat het een heel andere ervaring. Het is niet zo -laat men zeggen- persoonlijk. Dus daar ze daar een richtingsaanwijzer hoort knippen. Dat zou wel storend zijn, moest je dat doet met een koptelefoon.

Het is persoonlijk.

Het is persoonlijker, ja.

Ja. Bent u bewuster omgegaan met uw omgeving en met de handelingen? Is het eerder gewoon....

Ik denk het wel. Er is niet echt een bepaald doel. Het was het was.... Je hebt ook nog tijd om te reflecteren. Het is het is niet dat je in gedachten bent verzonken over dagdagelijkse dingen. Je bent bezig met met je ervaring maar die is ook niet, die vergt

ook geen honderd percent van je concentratie en dan denk je eigenlijk hoe je daar staat, rondloopt en hoe mensen naar u kijken. Ja....

En, vond u de tijd langzaam ging of net snel of ...?

Snel

Of was er een ander tijdsbesef dan gewoonlijk [?]?

Snel denk ik, ja ja.... Het was gepasseerd voordat ik voordat ik het eigenlijk.... Mijn plan was initieel om eigenlijk die zes punten die op die kaart staan of die zeven punten toch allemaal een keer gepasseerd te hebben. En ik heb uiteindelijk maar stuk of drie of vier punten gedaan.

Heeft u.... Dus u heeft moeilijkheden ervaren met de technologie, zoals met die feedback.

Ja, een beetje feedback. Ja ja.

Behalve dat, heeft u de technologie los u los kunnen laten in uw ervaring? Het feit dat je niet de hele tijd dacht van: 'oké, ik zit hier eigenlijk met een soort GPS-systeem in mijn hoofd'.

Ja, zeker zeker. Ik denk dat het concept, het concept hoe uitbedacht is, zeer goed doordacht is. Misschien een een een een suggestie is misschien in plaats van GPS gestuurd, zou zou zou het kunnen zijn dat het ingeslorpt door door door iets -ik zeg maar iets- een zender op een bepaald punt en als je in de radius komt van die zender, dat dan een actie zoiets wordt teweeg gebracht in plaats van GPS te gebruiken wat dat niet zo nauwkeurig is en in een gebouw gewoon niet werkt.

Heeft u contact gemaakt met de toeschouwers? Eigenlijk zo toevallige passanten... I

Ik ben naar de winkel geweest...

[gelach]

...Ik ben naar de blokker geweest en ik heb een klein prul gekocht en ik heb contact gemaakt maar heb mijn koptelefoon niet afgezet. Behalve op het moment dat ze iets vroeg en dat ik niets hoorde.

[gelach]

Ja

Oké,...

Verder, ahja, Aline hé. Bij Aline. Dat is ook contact natuurlijk. En oogcontact, maar niet echt, ik heb verder niet echt ... relevante... contact gehad.

Moest je dit project omschrijven voor iemand, hoe zou je dat doen?

[stille] Een soort filmische –filmisch- poëtische tocht doorheen een stukje van Gent. Ja.

En wat zou de betekenis zijn die de kunstenaar er wilde insteken? Niet dat er een specifieke, gewoon wat denk je dat de betekenis van de kunstenaar....

Een beetje, ik denk een beetje de anomiteit van de stadbewoners een stuk te doorbreken. Denk ik. We zijn allemaal mensen met allemaal ... -dat is ook letterlijk uit die...

[gelach]

... dat is een boodschap die letterlijk wordt gezegd aan die mensen – we zijn allemaal mensen met de intenties. Ze komen niet altijd naar boven. De hand wordt niet altijd bereikt. Maar in se zijn we allemaal.... een beetje dicht bij elkaar brengen van stadsbewoners. De intentie....

En nu over Kaffee Matthews: wat is er jou daar vooral bij gebleven, wat is jou daar [?] of iets....

[nadenkend]

Tof.

Je zou verwachten dat dat dat je toch wel wat aandacht trekt. Af en toe is de muziek heel heel heel aanwezig en dan kijken de mensen en dan ... en dan moeten ze lachen. Je fiets dan in het park rond. Je zit daar een man eenzaam op het bankje en merkt daar een installatie met griezelige uilgeluiden...

[gelach]

Dat is heel bizar en daar een soort van –je zijt zelf een bron van geluid in een omgeving, in een andere omgeving.

Je voelt u zo'n beetje de componist tussen de mensen en doordat heb jij een route bepaald...

Ja

...en daardoor de klank ook stuurt.

Niet zo heel hard, een beetje, een beetje. Ik weet dat we een paar keer een cirkel.... In Ledeberg zelf hebben we effectief beetje cirkels ge...beschreven en toen hebben we inderdaad muziek hertriggerd die al geweest was. Maar dat hebben we nooit bewust gedaan. We hebben enkel ervaren eigenlijk. We hebben nooit. Nooit gezegd: laat ik nu eens proberen de muziek van daarnet opnieuw tevoorschijn te halen. Ja.

[?] omgeving, mensen zien dat. Bent u dan ook.... gaatu.... speelt u daar op in? Iedere keer.

Ieder keer verscheidene keren dacht ik.

[gelach]

Oei oei ja.

Wacht hé. Daar vond u het minder lastig een route te pakken of toch ergens die vrijheid te hebben

Ja ja, de vrijheid had je in Ledeberg. En het is ook logisch dat je gedirigeerd werd omdat omdat je die route nodig hebt om in Ledeberg te geraken. Dus je kunt niet zomaar lukraak welke richting uit gaan.[?] Je moet dat technisch besturen. En [nadenkend] wat was nu ook.... Wat was de vraag?

Van [nadenkend]

Dat je - of ik het het niet lastig vond om bestuurd te worden.

Jaja.

Ja, Het is het is een beetje speelser ook hé. Dus uiteindelijk is dat niet zo erg. Nee vond dat niet zo erg.

En welke twee.... welk van de twee vond u het aangenaamst om te doen of wat lag u het meest?

Initieel initieel wou ik enkel de fietsopera doen. Omdat dat het sociaals was dat we met twee konden doen. Maar ik vond uiteindelijk de leukste ervaring de wandeltocht.

En waarom?

Omdat het dieper was. Indrukwekkender ook. Ja. Het is misschien de fietstocht van Matthews?

Kaffee Matthews

Kaffee Matthews, was was wat ... [nadenkend] Gohja, een soort.... Het was vaak vooral zo achtergrond omdat we met twee waren. We keken wat rond, we babbelen ook. Dus dat was vaak niet heel dominant aanwezig. Wel, het was heel plezant was hé, maar qua ervaring was het de andere toch veel intenser.

4. Beschouwing achteraf (15:38-17:25)

En zou je de twee projecten als kunstprojecten omschrijven of eerder....

Entertainment?

Ja, nee, entertainment is direct zo denigrerend.

Ja maar

Leuk om te doen, maar gewoon iets leuks om te doen. Of heeft het toch iets meer kunstzinnig?

Het is een beetje cross, cross tussen de twee. Aspecten van allebei in. [stilte] Het is zeker artistiek. Maar ja, maar wat is er niet artistiek? Als je naar televisie kijkt, kun je ook bepaalde kunstvorm beschouwen, ook al is het vrij plat. Of hetzelfde met muziek is ook plat en toch is het kunst. Maar ja, het is wel absoluut.... Het wordt wel een kunstwerk. Er zit echt een auteur achter die bepaalde bepaalde boodschap wil overbrengen en daar een bepaald medium voor gebruikt.

Wat zou de boodschap bij Kaffee Matthews kunnen zijn?

Goh... [stilte] [?] meer meer meer geschiedenis ook zit en meer verhalen en mensen achter die stenen muren zitten. Ja. Het is vrij gelijkaardige boodschap tussen de twee projecten – denk ik.

Oké bedankt

All right!

Graag gedaan.

10.4. Bijlage IV: Interview Veerle Huygens

Vooruit, 30 oktober 2012, 7 minuten 31 seconden.

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-00:48)

Charlotte Dhont: Dus ik ga met u over uw culturele achtergrond, uw kennismaking met Electrified en uw beleving van Electrified. En daarna een algemene beschouwing. Gaat u op regelmatig basis naar cultuur?

Veerle Huygens: Niet regelmatige basis.

CD: En... zo....

VH: Af en toe.

Af en toe?

Ja. Af en toe eens naar museum, naar een optreden, naar theater. Ik heb ook een kindje, dus...

Ja.

...poppentheater zo af en toe eens. Ja.

En heeft u al vaker deelgenomen aan kunstprojecten waar met publieke ruimte of met actieve participatie of nieuwe technologieën zoiets....

Nee.

Dus dat was de eerste keer.

Ja.

Oké.

2. Kennismaking Electrified (00:49-01:24)

En hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Via de Ledeganck, via school, via de juf. [gelach]

En....

Ja, via de, ja, de rector.

En wat studeert u?

Kleuteronderwijs.

Kleuteronderwijs.

Ja.

En, wat waren uw verwachtingen ervan?

Geen.

Geen?

Waarmee ik wil zeggen ja.... Ik ben iemand die wel heel veel op mij laat af komen. Dus ik ben niet zo iemand die eigenlijk verwacht had dat of het gaat zo zijn. Meestal kun je wel serieus teleurgesteld zijn. Dus ik ben met een open geest naar hier gekomen.

Ja.

En cultuur gedaan.

3. Beleving Electrified (01:25-04:58)

Oké, nu even over uw beleving. Vertel eens wat u allemaal hebt meegemaakt. Waar bent u naartoe gegaan, wat.... ja, van het project.

Ah oei oei oei, ah de toer hé. Ik ben de toer gedaan. [gelach]

Welke routes hebt u bijvoorbeeld genomen.

De gele route – wacht hoor, wat was het nu weer – aan langs de Schelde, langs de Schelde. Hier achter de Vooruit....

Ja.

En dan zo....

De Muinkaai.

Ja, en dan terug gekomen via de [nadenkend] niet de..., wacht hoor [nadenkend]....

Langs Begijnhof...?

Nee.

Of langs het water?

Langs het water.

Ja oké.

Ja.

Langs de visserij.

Ja, langs de visserij.

En in Ledeberg zelf...

Ja.

...heeft u veel muziek, verhalen gehoord of...?

Ja, veel, heel veel vogelgezangen. Meeuwen. En allerlei allerlei allerlei [vreemde klanken] vogels...

[gelach]

...veel ja, gezongen enzo, alé gezongen van.... [nadenkend]. Gekleurde vrouwen denk ik.

Ja.

[nadenkend]

Dat zit er inderdaad tussen in.

Ik zeg het, veel meeuwen ook. Het probleem was dat ik niet zelf de fiets had, dus dat ik naast iemand reed en dat dat niet altijd even...

Duidelijk.

... duidelijk was. Dat was wel moeilijk.

Dat heb ik nog wel gehoord eigenlijk.

Ja.

En wat vond u verhalen en muziek? Vond u dat passend? Vond u dat net niet? Of...

Ja, het was.... Ja, het was heel verrassend. Het was eigenlijk wel leuk. Ja. Ik vond eigenlijk wel.... Van verhalen niet veel gehoord.

Ahja.

Dat vond ik wel jammer. Van zo ja.... het schepte wel een sfeer als je zo in Ledeberg rond fietste. Ook wel heel veel heel multicultuur veronderstel ik. Ik ken Ledeberg niet zo goed. Maar je denkt wel ik passeer hier... Dus dat past wel.

Ja.

Ja, dat is alles.

Vond u dat de tijd langzaam ging of net sneller.

Nee.

Snel?

Ja.

Ja.

Ja, want we zijn dan.... Toen we aan de Schelde waren, keek ik van: ‘ik ga een sigaretje roken’...

[gelach]

...en ik keek eens hoe laat het was en het was al drieën half.

Ahja.

Dus het was van: ‘oei oei oei’!

Dus het ging dus snel. Vond u het aangenaam om u route zelf te bepalen?...

Zeker.

...Mogelijkheden....

Zeker zeker, absoluut, dat vond ik zeer leuk.

En bent u bewuster geworden van de omgeving waar u in reed of...

Eigenlijk niet.

Dat niet.

Nee nee [gelach]. Nee, ik, eigenlijk eerder zo.... ja, beetje rond gekeken, dromerig ook. Eigenlijk beetje gevaarlijk [gelach] soms. Maar zo, neen eigenlijk niet. Dat was misschien wel de bedoeling, maar ik heb vooral gewoon opgenomen wat dat er [nadenkend] ja, te horen was. Dat ik ook mij zo beetje moest forceren om naar de dingen te luisteren wat er uit die boxen kwam. En dat er zo... wel een stukje verloren gaat.

[overlappingsen]

Dat kan. Heeft u moeilijkheden ervaren met de technologie?

Nee.

Nee.

Nee.

Nee, niet stilgevallen. En kon u de technologie gemakkelijk loskoppelen van de ervaring? Het feit dat je denkt van: ‘we zitten hier met een GPS op ons....

Nee, absoluut niet eigenlijk. Echt niet het gevoel.

Dus....

Neen, dat was echt...

De ervaring laat, alé, het is een beetje een schijn.... Alé....

Ja, het is niet dat je zoiets hebt van: ‘Amai, ik zit hier met....

Ja.

Ik heb ook niet gefietst ermee. Dus dat is wel...

Ja.

Misschien als je op de fiets zit, heb je misschien wel: ‘Ow, ik moet voorzichtig zijn voor de bobbel, dat je met een drager achterop zit’. Ja, dat weet ik nu niet. Nu ik denk moest ik het gefietst hebben, dat ik niet zou...

Ja.

...gevoeld hebben.

En heeft u contact gemaakt met toeschouwers, in die zin met toevallige passanten?

Ja, velen die op kijken hé.

Jaja.

Ja ja ja, tof tof.

[gelach]

Zo van: yooo! [gelach]

4. Beschouwing achteraf (04:59-07:31)

En achteraf: hoe zou u het project omschrijven tegen de mensen? Hoe zou je het definiëren?

Goh, dat vind ik eigenlijk wel een moeilijke vraag. [nadenkend] Ja.... Heb ik bedenktijd?

Natuurlijk.

[gelach]

Denk maar na.

Dus als [aarzelend] als iemand tegen mij komt vragen, van.... Ik weet niet, iets leuk om te doen, in Gent. Maar ik dacht eigenlijk zo’n beetje dat het in Gent ging zijn. Dus het valt eigenlijk buiten Gent. Wat eigenlijk wel leuk is. Meestal ken je het stad wel hé. Dus dat is eigenlijk wel leuk. Dat je zo op die manier buiten Gent zo te ervaren. Dat is

eigenlijk wel tof. Maar ja, het is eigenlijk moeilijk. Ik denk eigenlijk dat eerst moet bezinken eer dat ik daar eigenlijk een deftig antwoord op kan geven.

Zou je het als een kunstproject omschrijven of eerder zoals je zei iets leuk om te doen om de stad te verkennen?

[nadenkend]

Een toeristische trekpleister?

Ik zie het nu direct als een kunstproject. Ik zie het eigenlijk echt als ja een ontspanning. Een keer kennis maken van buiten het stad. De ring. Maar ik zeg het, ik bedenk wel als ik zo beetje ga slapen en...

[gelach]

...en morgen op dat ik misschien wel het een en het ander kan uithalen.

En denk je dat het misschien interessant zou zijn voor kleuters? Alé, in het kader van je opleiding?

Ja, met de fiets niet hé.

Neen.

Dat is absoluut niet de bedoeling. Ik denk dat wat je wel kunt doen, is bijvoorbeeld klanken en geluiden meenemen, er in zetten. Ja, de de de klank van andere talen die eruit halen. Dat je heel veel met ja met de kindjes in de klas zit die die gewoon ja, die niet van België zijn. Ja, met klankkleur te gaan werken, dat lijkt mij wel leuk. Maar zo echt, met de fiets, op de fiets kruipen met...

[gelach]

Met zo zessentwintig kinderen ofzo. Nee, dat zie ik wel niet zitten. Maar ik zou wel, moest ik – ik heb nu een dochtertje – met een bakfiets ofzo.

Ja.

Zo fietsen vanachter, dat zou ik dan wel doen. En dat zou zij ook wel leuk vinden, dat ben ik zeker. Ja.

Misschien dat kinderen dat wel anders ervaren.

Ja, honderd percent. Absoluut.

Oké, bedankt voor uw medewerking.

Graag gedaan.

Oké, dank u.

10.5. Bijlage V: Interview Ida Jonniaux

Vooruit, 30 oktober 2012, 9 minuten 13 seconden.

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00- 01:32)

Charlotte Dhont: Oké, mijn vragenlijst is zo opgebouwd dat ik even uw culturele achtergrond ga schetsen, uw kennismaking met Electrified [telefoongerinkel], uw beleving en uw ervaring en een beschouwende [aarzeling] ja, reflectie achter van het project. Gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Ida Jonniaux: Ja, met periodes meer, periodes minder, maar eigenlijk wel regelmatig.

CD: En bedoelt u hoofdzakelijk muziek, theater, beeldende kunst, beetje vanalles?

IJ: Zowat gemengd, maar heb wel een voorkeur naar dansvoorstellingen, muziek. Ja, het is eigenlijk gemengd ja. Het is de afgelopen tijd weer meer.

[gelach]

En heeft u al vaker deelgenomen aan projecten waarbij de publieke ruimte of actieve participatie of iets met nieuwe technologieën?

Ja, maar ik moet eventjes denken. Ben hier in de Vooruit al verschillende keren geweest. Dus het zijn er zeker, maar ik kan nu geen titels meer vinden. Maar ik ben hier wel naar verschillende producties geweest of dingen die niet echt voorstellingen zijn en die meer tot interactuele kunst. Ja.... Installaties.

Ja.

...Ben ik al verschillende keren geweest. En veel vroeger ben ik al naar Chambre d'amis bijvoorbeeld. Dat is lang geleden. Ja. Dus naargelang van periodes wel.

Dus het kan wel een bepaald interessegebied zijn.

Ja, bij momenten. En ik merk, bij momenten ben ik daar weer minder mee bezig, dan weer meer mee bezig. Dus het wel een hulpmiddel.

2. Kennismaking Electrified (01:33-02:41)

En hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Eigenlijk indirect door iemand erover zegde en dan herinnerde ik mij dat ik het op de site gezien had en ben ik het terug gaan opzoeken en toen dacht ik in eerste instantie dus aan mijn studenten. [gemompel van 01:51 tot 01:57] Dus eigenlijk via de site op de eerste plaats.

Waarom heeft u in het kader, alé, voor de opleiding van de studenten ingevoegd?
[overlapping, niet verstaanbaar]

Ja, dat zijn studenten die als kleuterleidster gaan werken, bij jonge kinderen dus, en ja.... Belangrijk dat ze eens iets doen van wat tegen hun schenen trapt of dat niet zo meteen beschouwbaar is. Zodanig dat ze ook eventjes wakker worden van 'Hee, dat is ook muziek'. Ze volgen bij mij de uitgekende muziek in hun derde jaar. Dus ze studeren af volgend jaar. Dus ja, ik had zoiets van: ze moeten het niet altijd iets kennen en dat beschouwbaar is. En het idee is om straks met hun eens te kijken met wat ze willen doen met dat idee. Wat ze met kleuters kunnen doen.

3. Ervaring van het project (02:42-07:26)

Oké. Uw ervaring van de fietstocht: beschrijf een beetje wat u hebt mee gemaakt. Wat is u bijgebleven?

Ja. Het was vandaag de tweede keer, dus het is natuurlijk anders omdat je al een aantal dingen kent. Wat is er mij bij gebleven? Nu, momenten bijvoorbeeld een -maar dat was niet vandaag maar de vorige keer- de Keyservest. Ik vind dat een verschrikkelijk kruispunt waar ik meestal liefst zo rap mogelijk wil vanaf zijn en juist op dat moment staat er een heerlijke fanfare te spelen. En dus eigenlijk dat plekken een andere kleur krijgen. Dat is voor mij eigenlijk iets heel belangrijk. En vandaag viel mij - het was veel drukker vandaag - viel meer op de interactie van hetgeen vanuit dat uit uw boxen komt. De gebouwen, [?] de omgeving, [?] auto's [?], en kinderen die roepen. Eigenlijk de toevalselementen van wat [?] En dan ook eigenlijk de kleur hé, van je fietst bijvoorbeeld langs de Brusselsesteenweg, dat is geen leuke weg. Je krijgt daar eigenlijk heel mooie muziek dan eigenlijk vind ik. Ja dat dat iets doet mee, dat dat die perceptie kleurt. ... Dat vind ik eigenlijk de belangrijkste dingen.

Wordt u zich op een bepaald manier bewuster van uw omgeving waar je rijdt?

In die zin dat de omgeving anders waarnemen. Omdat er eigenlijk een andere factor inzit hé.

Door de muziek?

Door de muziek ja. Je zegt: 'Tiens hé, door die muziek hier op die plek te horen, ervaar ik me eigenlijk die plek ook anders'. Herinner mij eigenlijk neutraal of niet leuk vindt, ervaar je die plek eigenlijk heel anders. En op Soms wel een stukje nieuwsgierigheid. Want sommige dingen worden aangezet, maar niet uitgewerkt. Soms dat er een naam staat. En dat is eigenlijk ook wel een stukje aanvaard als je fietst langs mensen die praten en dan heb je daar ook een contact mee en dan is het weer weg. Dus dat zit wel een aantal dingen in die herkenbaar zijn.

En vindt u het tof om uw eigen route te bepalen daarin? Dus zelf eigenlijk – zoals ze soms zeggen – de componist ben van uw eigen....

Ja, ik heb niet letterlijk de routes gevolgd, ook niet de eerste keer....

[gelach]

Nu heb ik de studenten het laten doen. De eerste keer hebben we wat zo gekeken van: ‘ja oké, we gaan niet weer langs een kruispunt, we snijden wat af’. En daardoor is wel leuk omdat je plots ‘hee we zitten er weer op, je krijgt muziek!’. Dus ja, ik doe daar een beetje wel mijn eigen ding in. Zeker vooral Ledeberg vind ik dan heel leuk omdat je echt kunt kriskrassen en [gemompel: 05:09-05:13].

Vindt u dat de tijd langzaam gaat of net sneller. Of is er een ander tijdsbesef in u?

[nadenkend]

Of dat kan ook gewoon normaal zijn.

Ik heb eerder het gevoel dat de tijd trager gaat.

Ja.

Ja

Ja oké.

Dus dat ik eigenlijk de tijd wat intenser beleef omdat daar een parameter bij zit. En omdat ik ook gemerkt heb, dat ik eigenlijk van mezelf uit trager fietste. Zo mijn tijd nemen eigenlijk. Het is anders. [?] Er verandert wel iets, ja. Er is wel een ander tijdsgevoel, eerder trager eigenlijk wel.

Had u moeilijkheden met de technologie?

Bedoel je dat de dingen defect gingen ofzo?

Ja

Nee, eigenlijk niet, neen.

En kunt u de technologie loskoppelen van uw ervaring?

Ja, ik ben technisch niet, niet goed goed, dus ik maak mij daar eigenlijk geen zorgen over hoe dat dat werkt...

[gelach]

...En én er is een stuk in mij dat eigenlijk ook wel nieuwsgierig is en bedenk mij vragen moest plaatsen van hoe dat werkt met die satelliet.

In de plaats?

In de plaats ja. Dus maak mij daar eigenlijk geen zorgen over, hoewel ik dat misschien beter zou doen. Neen.

Heeft u contact gemaakt met toeschouwers? Toevallige participanten?

Het is wel fijn dat mensen reageren....

[gelach]

Nu was het iets minder vandaag. Maar op zondag. We krijgen bijvoorbeeld een andere groep die met fietsen van de Vooruit ons kruisten en dat gaf wel wat hilariteit op. Een werkman van boven op het dak die aan het fluiten was ...

Jajaja

...als ik voorbij kom. Dus er gebeurt iets, mensen kijken. Mensen die het ook heel leuk vinden, die plots naast jou aan de lichten staat. 'Hee dat is plezant, van waar komt dat? Waarom doe je dat?' Ja, ik hou daarvan van die toevallige interacties. Ik vind dat heel fijn. Dat is ook een andere kleur in de dagdagelijkse dingen [?] de meeste mensen. Ja, ik vond dat leuk zo, ja.

4. Beschouwing achteraf over het project (07:27-09:13)

Beschouwend achteraf? Hoe zou u het project beschrijven tegen iemand die er nog niets van kent?

[nadenkend] Een een andere, een verrassende manier door een stad om te verplaatsen door een stad. Het is een andere invalshoek. Dat ik zou zeggen: 'Laat u verrassen' op de eerste plaats.

Wat denkt u dat de drijfveer of de betekenis van de kunstenaar in dit project zou zijn?

Ik heb er ook een stukje over gelezen. Ik weet dus dat ze dus een aantal oude, alé, historische gegevens en geschiedkundige gegevens gemengd heeft met feitelijke gegevens, zoals de zoo enzo en er een stukje in heeft verwerkt. En dat dat Ledeberg een grijze gemeente is en dat ze die een stukje ja ja kleur in wil brengen. Ja, dus ik kan dat wel volgen. Het is niet dat ik daar op de fiets aan denk: 'als ze dat bedoeld heeft, dat snap ik niet.' Dus ik kan dat wel volgen. En het gevolg heeft bij mij wel gemaakt dat ik gaan opzoeken ben over heel die zoo, hoe zat dat nu ook al weer. Ik ben daar iets over gaan opzoeken. Ze heeft mij wel een stukje nieuwsgierig gemaakt. Het geeft mij wel ook een gevoel van het zou ook wel anders kunnen, moeten we nu meer geluiden [?] Ja, dus in die zin, weet ik misschien niet alles over haar filosofie maar het heeft mij wel een stuk geïnspireerd.

Oké, dat is genoeg. Bedankt voor het interview.

Graag gedaan.

10.6. Bijlage VI: Interview Matthias Lefebvre

Vooruit, 31 oktober 2012, 7 minuten 31 seconden

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-01:50)

Charlotte Dhont: Oké. Ik heb mijn vragenlijst zo opgesteld dat ik eerst achter culturele achtergrond een beetje probeer te schetsen, dan uw kennismaking met Electrified, uw ervaring en dan een beschouwend slot.

Matthias Lefebvre: [bevestigende uhm]

CD: Oké, gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

ML: Ja.

Ja, en wat doet u dan meestal; muziek....

Ik heb een abonnement bij Vooruit. En af en toe ga ik eens naar NTGent. Ook plaatselijke amateurtoneelgezelschappen heb ik ook wel [?]

Dus eigenlijk hoofdzakelijk theater?

Ja, af en toe eens een concertje, maar mindere mate.

Ja.

Ja,[nadenkend] Ja.

Oké, en bent u al vertrouwend met projecten die werken rond publieke ruimte of actieve participatie of nieuwe technologieën? Zo eigenlijk een beetje in de aard van...

...van dit hier. Awel, twee jaar geleden ben ik eens [?]. Dat was de eerste keer dat ik zoiets heb ervaren.

En hoe was dat?

Dat was fijn. Dat was op de Graslei met een hele [?] mensen. Ja, je had het gevoel dat je deel uit maakte van iets speciaals.

Ja.

Ja.

En is dat de aanleiding dat je deze ook hebt gedaan, van Circumstance?

Wel, ja de subtemob twee jaar geleden vond ik heel leuk om te doen. Vorig jaar was er een nieuw aan het station. Dat heb ik ook meegedaan. Dat was ook deels, ja.... Een vriendin van mij werkt in de Vooruit.

Ja.

Dat speelt ook wel een rol natuurlijk. Zij raadt ons dan ook wel een beetje aan: ‘van kijk, dit is tof om te doen, of om mee te doen’ [?] En dit jaar nu, voor dit hier, leende die vriendin haar stem voor dit project.

Ah, oké.

Dus ja.

Dus dat was dan een extra reden.

Een extra motivatie, ja.

[gelach]

2. Kennismaking Electrified (01:51-02:27)

Het is dus daardoor dat u ook in contact bent gekomen met Electrified, via....

Ja, eigenlijk wel. Via die vriendin die in Vooruit werkte. Ook voor de Vooruit, alé ja....

[gelach]

Ja.

Ja. En....

Ook voordat die vriendin in Vooruit werkte, ...

Ahja

... als student ging ook al wel daar naar toneelvoorstellingen.

En wat waren uw verwachtingen van Electrified?

Mijn verwachtingen?! [gelach]

Alé, ja. Van de...

Ik had geen specifieke verwachtingen. Ik had wel al het gevoel dat het beetje in dezelfde lijn ging liggen als vorig jaar. Als twee jaar geleden. En dat vond ik ook.

3. Ervaring van het project (02:28-05:44)

Ja, oké. Vertel eens over uw ervaring van het project: wat hebt u allemaal gemaakt? Welke routes hebt u genomen,...

[nadenkend]

Zijn er dingen bij gebleven?

Ik was mij zeer bewust van mijn voetstappen. Maar dat lag -ik weet het niet- aan die Microfoon

...microfoon. Ik hoorde voortdurend mijn eigen voetstappen en dat zorgde er ook wel voor dat ja dat je van wat je hoort dat je daar waar bewuster van wordt. Ook van de mensen rondom u. Al die geluiden die versterkt werden. Een bus die passeerde. En plots hoor je dat dan heel intensief. En ja, dat dat zorgt wel voor dat je dat, dat je de omgevingselementen of het geluid ook beter opneemt. Ik heb gewandeld naar stukje Zuidpark. Ook de Waalse krook. Ik ben even naar de bibliotheek geweest ook. Het waren de routes die waren opgelegd.

Ahja. Vond u dat de tijd langzaam ging of net sneller of was er een ander soort tijdsbesef tijdens het stuk?

Ja, je had wel het gevoel dat je meer de tijd nam voor de dingen. Dat je meer keek naar mensen, naar.... Vaak rondom u. Dat je daarop focust, je luistert wat de stem zegt.

En, je zei daarjuist dat je bewust werd van uw omgeving en van uw handelingen. En hoe denkt u dat dat gekomen is? Door het feit dat ze in de tekst daar letterlijk naar verwijzen of waren er andere elementen in het spel?

Nee, wat er wel wat gevraagd wordt om, om er voor op te letten voor een stuk. Dat iedereen een verhaal heeft rondom jou. Dat er mensen flow leven, rushen zich leven voorbij. Kijken niet naar je. Ze spreken niet met je.

Ja. En, heeft u contact gemaakt met mensen op straat toevallig? Of was dat [?]

Wel ja, ik keek wel naar de mensen. Op een bepaalde moment moest je stoppen, moest je stil staan en moest je ja, kijken naar de mensen van rondom jou. Of toch toch u daar bewust van zijn. En dan keek ik wel mensen aan. En mensen.... Ik stond echt al op een punt waar iedereen mij gewoon voorbij passeerden. Ze vonden dat zeker wel vreemd dat ik daar stond op dat moment...

[gelach]

...maar liet dat gewoon doen. Ik keek hen aan en ze keken zo wat vreemd terug. Maar ik heb zelf geen contact gelegd. Alé, ik heb niet gesproken, maar wel oogcontact gemaakt.

En hebt u moeilijkheden ervaren met de technologie?

Nee.

Nee?

Helemaal niet.

En belette de technologie – of het feit dat je een koptelefoon aan had en wetende dat er een hele machinerie achter zit – uw ervaring. Kon u dat loskoppelen of was dat toch wel constant aanwezig?

Ja, die microfoon en feit dat je luistert naar een stem. Ja, dat was wel aanwezig en zeker om die en die geluiden die versterkt worden. Ja, je weet ook ergens dat dat dan door door dat apparaat zelf kwam.

Oké, ja. Dat ja....

Ik kon mij daar moeilijk los van maken.

4. Beschouwing achteraf (05:45-07:31)

En beschouwend achteraf: stel dat je dat project aan iemand moet vertellen, hoe zou je het omschrijven?

[nadenkend] Ja, het is zeer ontluisterend ergens. Iets zeer.... Je wordt je een stukje bewust van wat er rondom u gebeurt. Dat zou ik ook zeker vermelden, mocht ik het aan prijzen dat het een soort van besef, besefservaring is. Ik zou het zo omschrijven. Een beetje een introspectie over een soort van.... Ook onthaasting, zo zou je het ook kunnen omschrijven als een als een manier om erbij stil te staan bij bij de dingen of bij de wereld of bij.... Bij jezelf voor een stuk.

En zou dit de betekenis achter het werk[?]. Dat de kunstenaar....

Ik denk dat de kunstenaar vooral wil aantonen dat ja, dat we inderdaad ons zelf een beetje voorbij galopperen. Dat we dat we ons teveel opjagen. Dat we rushen. Dat we voor niets geen tijd..... Teveel werken. Vrienden, familie, dat concertje meepikken, die toneelvoorstelling die we gezien hebben, kunnen dat tv-programma zien om te kunnen meepraten. Een beetje ook trager leren leven zeker? Ik denk dat dat wel zijn bedoeling was en ook meer bewust worden van met iedereen ergens ook een uniek verhaal heeft. Een eindig verhaal. Op een bepaald zullen we ook allemaal sterven.

Oké bedankt.

Alsjeblieft.

Bedankt voor het interview.

10.7. Bijlage VII: Interview Tessa Leroy

Vooruit, 30 oktober 2012, 6 minuten 28 seconden

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-00:47)

Charlotte Dhont: Oké, ik ga als volgt te werk. Ik ga eerst uw beetje culturele achtergrond, ...

Tessa Leroy: [bevestigde: uhum]

CD: ...daarna uw kennismaking met Electified, uw beleving van het project zelf en een beetje beschouwing achteraf.

TL: Ja, oké.

Gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Ja, optredens en film gaan kijken en festivals enzo...

Ja.

Filmfestival. [?]

Dus, het hoofdpunt ligt bij de muziek meestal.

Meestal wel, ja.

En heeft u al vaak deel genomen aan kunstprojecten die werken rond publieke ruimte of actieve participatie of met nieuwe technologieën?

Nee, eigenlijk is dat nu de eerste keer.

Dat is de eerste keer

Ja.

Ja, oké.

2. Kennismaking Electrified (00:48-01:46)

Hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Via de Hogeschool Gent. De lector heeft ons dat aangeboden. Die vroeg of wij de tof vonden om dat eens te doen. Iedereen was direct daar enthousiast en...

En in.

...om dat te doen.

En wat studeren jullie?

Kleuteronderwijs.

Kleuteronderwijs.

Ja.

En dat dan in verband met...

Met de vakken muziek en zorg en dan eigenlijk, ja, ook wel. Om met muziek te werken met jonge kleuters en met oude kleuters. En ook vooral naar kinderen die verlegen zijn die dan via muziek ook

Ahja..

...bij te betrekken.

Dat is tof.

Ja.

En wat waren uw verwachtingen bij dit project?

Ja, wij hadden eigenlijk niet zoveel verwachtingen. Maar we hebben dat ook geleerd op school als we muziek ofzo aanbrengen om niet teveel te verwachten. Als het onverwacht is, is het altijd veel leuker. Maar ik ben eigenlijk aangenaam verrast. Want ik had niet gedacht ook dat het zo tof zou zijn om op verschillende plaatsen in het stad te komen en dan verschillende, ja, fragmenten te horen. En ook het experimentele vond ik ook wel leuk...

Ja.

...met die geluidjes.

3. Beleving van het project (01:47-04:33)

Dus vertel eens uw ervaring: waar heeft u rondgelopen? Wat heeft u gehoord?

Ik ben tot aan tot aan het water aan het Zuid. En daar was het eigenlijk begonnen, met het het verhaal eigenlijk, van rond te kijken. En en eigenlijk eens stil te staan bij de mensen die rond u lopen enzo. En dan ook ja, dan hoorde je verschillende externe geluiden: de bus die passeerde, dat was eventjes verschieten...

[gelach]

...met de hoofdtelefoon, maar dat was wel leuk en aangenaam. En ook zo de weergalming dat soms terug komt om bepaalde geluiden.... Of dan ben ik ook naar het

park gegaan en door de vele blaadjes, gewoon ja, die bladeren waren aan het ritselen. Dat was eigenlijk ook wel een leuk geluid. Echt wel tof.

Dus zo de externe geluid in de soundscape...

Ja.

...vond u leuk.

ja, ik vond echt.... Dat was iets heel apart eigenlijk.

Ja.

Ja, vond ik echt wel leuk.

Heeft u bewust omgegaan met de route die je nam of heeft u eigenlijk gewoon een beetje rondgelopen?

Ik ben.... Ik heb eerst stilgestaan als als die mevrouw dat ook zei: ‘van stop en nu eventjes rondkijken’.... en dan heb ik daar wel eventjes bij stil gestaan en dan dus rond gekeken. Dan daarna ben ik dan gaan wandelen in het park achter de bibliotheek en dan ben ik eigenlijk zo het hele park rondgegaan. En tegen dat ik bijna eigenlijk rond was, was het gedaan.

Ahja.

Het was wel leuk. Ik hebt zo de twee...

[gelach]

...verschillende dingen gehoord.

Vond u dat de tijd langzaam ging of mocht het sneller of trager?

Nee, ik vond dat de tijd is is, ja, het is wel rap voorbij gegaan. Maar ik vond dat eigenlijk wel goed qua tijd.

Ja. En, heeft het een ander tijdsbesef dan het gewone leven of ...?

Ja, je staat toch wel eventjes [?] stil dan bij andere dingen. Je denkt niet meer aan de zorg of de drukke taken die moeten binnen zijn.

[gelach]

Terwijl je zit eventjes helemaal weg eigenlijk.

Heeft u moeilijkheden ervaren met de technologie?

Ah, één keer als ik in het park was, maar ik denk dat dat doordat er iets [?] dat was dat ik zo een enorm piepgeluid...

Ahja.

...twee keer, maar voor de rest, was dat goed.

En kon u uw ervaring gemakkelijk loskoppelen met het feit dat je met nieuwe technologieën bezig was?

Ja.

Ja.

Ja, eigenlijk was dat helemaal anders.

Ja.

Ja, ik heb dat nog nooit gedaan zoiets.

Oké. En heeft u contact gemaakt met de mensen op straat ondertussen? Keken...?

[gelach] Ja. Iemand kwam de weg vragen. Dat was allemaal zo dubbel...

[gelach]

...Dat was wel grappig want ik wist ook de weg niet.

Heeft u eigen invullingen aan het stuk toegevoegd en de ervaring of bent u eigenlijk redelijk laten meegaan in in dat we er u overkwam.

Ja, ik heb mij eigenlijk laten overrompelen eigenlijk...

Ja.

En en meegegaan in het verhaal eigenlijk.

Oké.

4. Beschouwing achteraf (04:34-06:28)

Oké, een beschouwing. Ervaring van de deelname. Hoe zou u dit project omschrijven tegen iemand?

Het is een heel andere ervaring, zowel qua verhaal als met muziek. Maar ook ja, ik vind het experimenteel echt wel leuk om te.... Je kunt veel ja hoofdtelefoons opzetten naar iets luisteren maar doordat die microfoontjes er op zitten, heb je ook vandaar ook geluiden enzo. En dat was echt iets iets helemaal anders. En dat vond ik echt wel heel tof.

Ja.

En ja, ik denk dat zo... ja... toch een beetje is.

Wat denkt u dat de betekenis achter dit project zou zijn?

Goh, het was ook een beetje een filosofisch verhaal. Ik denk dat daar wel misschien iets met te maken zal hebben. En ook gewoon de mensen bewust maken van er zijn ook nog andere dingen om je heen dan van dat de meeste ook wel denken. Want gelijk, ik heb nog nooit zo hard stil gestaan bij de geluiden. Zelf als ik wandel in het bos. Bij het geritselgeluid van van de plaats heb ik nog nooit zo stilgestaan als nu met de koptelefoon.

Ahja.

Dus er zijn wel andere geluiden die echt wel met meer naar boven komen dan dat je eigenlijk in het dagelijkse leven zou naar luisteren.

Oké. Zou u het mensen aanraden om te doen?

Ja zeker.

En meer bepaald in uw richting. Zou u...

Ja.

...het is misschien qua filosofisch beetje te moeilijk voor aan kleuters te geven denk ik.

Ja, dat wel, maar ik denk dat er wel goede ideeën kunt uithalen qua geluid. Vooral ik denk moest je het met kleuters zou gebruiken, zou het experimenteel dan met die geluiden [?] de microfoons dat wel heel tof zijn. Al die jonge kleuters heel experimenteel [?]. En bij de oudere die kunnen wel heel goed in inleven in de verhaaltjes; verhaaltjes nederlandstalig zijn en iets minder filosofisch, dan dan zou dan wel goed gaan bij kleuters.

Oké, bedankt voor het interview.

Graag gedaan.

Voilà.

10.8. Bijlage VIII: Interview Isis Mulleman

Vooruit, 24 oktober 2012, 8 minuten 13 seconden

1. Kennismaking met de culturele achtergrond (00:00-00:59)

Charlotte Dhont: Het interview gaat gaan over uw culturele achtergrond, kennismaking met Electrified, uw ervaring van Electrified en een algemene beschouwing achteraf.

Isis Mulleman: Ja.

CD: Dusja. Gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

IM: Ja.

En hoe komt dat? Naar waar gaat u het liefst? Zijn er voorkeuren?

Ik doe eigenlijk alles graag. Ik ga graag naar de opera. Ik ga graag naar de cinema. Ik lees veel boeken. Ik ga Eigenlijk alles. Ja.

Ja. En heeft u al vaker deelgenomen aan zulke projecten met een publieke ruimte, actieve participatie, nieuwe technologieën?

Eventjes nadenken. Want die vraag overvalt mij. Allicht al wel. Kan niet direct een heel goed voorbeeld geven. [stilte]

Voelt het aan als iets vernieuwend?

Jawel, ik vind van wel. Ja.

2. Kennismaking met Electrified (01:00-01:50)

Hoe bent u in contact gekomen met Electrified?

Door gewoon op de site van de Vooruit te kijken bij de activiteiten die nu de komende dagen.... Er waren niet zoveel die ertussen staan.

Wat sprak er u aan?

Eigenlijk inderdaad wat jij net zegt, dat dat er interactie in zit en dat er eigenlijk de relatie tot openbaar domein. Dat was eigenlijk wat mij daar in aan sprak.

En had u bepaalde verwachtingen?

Neen, het enige, mijn enige verwachting was, dat dat ik ook actief iets zal moeten doen, van mij verwachten dat er interactie zou zijn. En dat het mij zou moeten doen nadenken over de stad was eerder mijn verwachting.

3. Ervaring met het project (01:51-05:31)

Ahja, oké. Oké, dan uw beleving over het project van Circumstance. Wat heeft u meegemaakt? Probeer u een beetje een verloop te vertellen.

Ik ben dus –nadat jij mij dat hebt gegeven– buiten gestapt en dan ben ik gewandeld tot op ‘t Zuid waar dat dan die vrouwstem zei dat ik moest stoppen. En dan.... Ik vond dat effect heel groot daarvan van die vrouw die dat zei stop en kijk nu rond en zie al die mensen rondom om u. En dat effect van u heel bewust worden van uw omgeving en van de mensen die allemaal in hun eigen opgesloten zitten, maar toch ook allemaal bij mekaar horen, dat vond ik wel heel goed gedaan. En dan vond ik ook heel goed dat sommige geluiden er dan echt zo uit kwamen als ik bijvoorbeeld langs de fontein stapte dat dan dat geluid ook heel groot of een bus die.... Dan had ik op den duur ook door dat op sommige momenten als ik zelf een geluid maakte, dat dat ook werd...

[Gelach]

...ook werd geregistreerd. Dus heb ik dat af en toe ook een gedaan. Dus was het zo.... Ik ben eigenlijk binnen heel die zone alles gedaan. De verhalen, geluisterd.

Zijn er zo verhalen die bij gebleven zijn of die. Het zijn eigenlijk niet echt verhalen....

Gedachten zo hé. [stilte] Nu ja, het gaat allemaal wel over mensen die –zich af– die bezig zijn met het leven en de dood. En die beseffen dat –alé [stilte]– misschien beseffen ze het niet allemaal, maar je wordt wel als ontvanger, wordt u wel de vraag gesteld dat je iets moet doen met uw leven dat van waarde is en dat je niet alleen alles moet ontvangen maar dat je ook zelf ook iets moet creëren en keuzes moet maken en dat je dat eigenlijk altijd doet. Maar het is soms beter om ons bewust te maken.

Amai. Vond u... Wat vond u van de tijd? Duurde het lang, kort?

Nee, perfect.

Perfect.

Ja.

Vond u het aangenaam om zelf uw route te bepalen?

Ja.

[?]

Ja.

[stilte] Van technologie? Heeft dat een storend effect op u gehad of was het eerder iets dat... kon u het loslaten?

Ja, ik ben totaal niet met de technologie bezig geweest.

Dat is iets.... Een deel van het geheel.

Ja, ja.

Oké.

Nee maar zo soms dat je zo van die tochten doet.... Want daarnet vroeg je of ik al zoiets had gedaan. In oostende heb ik zo al eens een Marvin Gaye-route gedaan waar je ook rond loopt en ook terwijl je ergens toekomt. En daar stoorde die techniek mij wel, want dat ding zat niet goed en dat, dat stoorde. En nu heb ik dat...

Aaah!

... ben ik dat zelfs vergeten.

Dat is goed.

Ja.

[stilte] Dus u bent zich wel degelijk bewuster geworden van uw omgevingen.

Ja.

En heeft u bepaalde momenten die dat kunnen aankaarten. Het feit.... met een verhaal of met de muziek of met....

Awel, zo het allereerste, omdat dat dan de eerste keer is. Dat is zo het verrassingseffect ook hé. Dan weet je ook welke richting dat begint uit te gaan, is dat dat die vrouw tegen u zegt: ‘stop en kijk eens rond’. Dat, dat was voor mij meer dan de verhaaltjes.... Je hebt een verhaal over een vrouw die over haar opvoeding bezig is en ze zich afvraagt wat zij dan als moeder doet. Dat heb ik onthouden. Ze zijn allemaal mijmerend melancholisch zo hé. Alle die verhaaltjes.

4. Nabeschouwing (05:31-08:13)

En beetje beschouwend achteraf: hoe zou u het project omschrijven?

Awel, als ik straks thuis zal zijn en mijne man moet vertellen zou ik zeggen dat het op mij hetzelfde effect heeft als yoga. Ik doe ook zo yoga en eigenlijk maakt u dat gewoon heel bewust van uzelf en uw omgeving. En het gaat eigenlijk meer over uw relatie tot mensen in de stad dan uw relatie tot de publieke ruimte.

Dus een soort verbreking van vervreemding of...?

Nee, want ik vind dat het eigenlijk wel speelt met uw vervreemding hé. Op sommige momenten sta je eigenlijk wel heel [nadenkend] ver weg van.... Ze zeggen het ook hé. Je ziet ook.... Eigenlijk werken ze van eerst vervreemding –je zijn onzichtbaar, je bent gelijk een engel die over de mensen kijkt– tot op het einde dat je heel zichtbaar zijn met uw

ogen en met uw uw [?] en dat ge moet uit, moet reiken dat de wereld aan uw voeten ligt. Dus ik vind dat eigenlijk wel een evolutie zit in in het verhaaltje.

En zou u het omschrijven als een kunstproject of eerder een uitje om met de familie te gaan doen?

Nee, een uitje dat vind ik meer naar plopsaland ofzo. [gelach] Ik vind het echt kunst, want ik vind kunst –alé wat is kunst?- daar hebben al veel mensen over gepalaverd. Ik vind vanaf dat het mensen.... Als het u aan een keer iets anders doet denken of andere emotie of vanaf dat het iets teweeg brengt, dan is het kunst. Dus ik vind dit, ja, zeker kunst.

En wat denkt u dat de drijfveer is van de kunstenaar achter dit project?

Ja, ik vind het spijtig dat die andere werken ken ik niet van hun dus ik weet niet zo goed.

Het heeft er wel niet met te maken.

Ahja, wat dat zijn drijfveren was?

Van in dit project. Wat zou hij willen aantonen.

Ah, ik denk dat wat, wat hij zelf.... In de eerste plaats dat die wil denk ik wij betrokken zijn, dat wij ons realiseren dat we deel van een geheel zijn, dat wij onze verantwoordelijkheid dragen denk ik, dat we ons bewust moeten zijn, dat we iets moeten maken. [nadenkend]. Dat misschien?

Ja, dat kan.

[gelach].

Oké.

Voilà, alé.

Oké, bedankt voor het interview!

Graag gedaan! [gelach]

10.9. Bijlage IX: Interview Steffi Seynaeve

Vooruit, 31 oktober 2012, 5 minuten en 12 seconden.

1. Kennismaking culturele achtergrond (00:00-00:34)

Charlotte Dhont: Oké. Ik heb zo mijn vragenlijst opgesteld dat ik eerst een beetje uw culturele achtergrond ga schetsen, dan uw kennismaking met Electrified, ervaring en een beschouwend slot. Gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Steffi Seynaeve: Neen, absoluut niet

[gelach]

CD: Ook geen film of muziek?

SS: Zo heel af en toe naar de bioscoop maar ook niet.... Bijvoorbeeld er is hier ook een cinema met zo meer artistiekere films. Daar ga ik meestal ook nooit naartoe. Dus echt gewone films en qua cultuur heel weinig.

En....

Ook qua theater ofzo

2. Kennismaking Electrified (00:35-01:04)

Hoe ben je dan hier bij beland?

We zaten in de kelder. Dat is tussen zo waar alle studentenkringen van de Blandijn zitten. En iemand van de KHK vertelde daarover. En ik dacht van zoiets heb ik nog nooit echt gedaan. Dus ik wilde dat wel een keer proberen. Heel impulsief. Gewoon: Ah, we gaan dat wel doen.

[gelach]

En wat waren uw verwachtingen?

Ik had eigenlijk geen verwachtingen. [gelach] Ik wist totaal niet wat ik dat er moest van verwachten.

Oké.

Dat was zo wel iets leuks zoals ze dat zei tegen mij: Wat gaat jij doen; operafietsen?!

[gelach] Dus ja, dat was wel tof.

Oké.

3. Beleving van het project (01:05-03:36)

En vertel eens: wat heeft u meegemaakt? Als je met de fiets op weg was, waar bent u naartoe gegaan? Welke muziek hebt u gehoord? Welke verhalen? Zo een beetje een algemene....

We zijn waar... We zijn naartoe geweest, dat is nogal moeilijk, want ik heb geen oriëntatie. Ik heb gewoon Sofie gevolgd of meer haar instructies gevolgd. Qua muziek....

Of de route bijvoorbeeld?

Dat was de gele route denk ik. Ja, de gele route en dan ook die vrij rustige route hebben we ook gedaan. Zo de meditatieroute. En dat was eigenlijk wel het tofst van al. En bij de zoo – dat hebben we ook gedaan. Dat was ook wel tof, van die olifant. Dat was een leuk weetje.

En waarom vond u de meditatieroute tof?

Soms vond ik te.... Allemaal geluiden waren van gesprekken en veel mensen kunnen dat misschien appreciëren maar wij dachten van niet. [gelach]

Ja.

En dan eerder de rustige muziek en die vogeltje. Zo ook mensen met kindjes die zo vroegen: ‘mogen we naast jullie rijden?’ zo luisteren naar de vogeltjes.

Ja?

Ja, dat was wel tof.

En en wat was uw tijdsbesef tijdens het gebeuren? Ging het snel of net trager of...?

Oh, heel snel. Het was plots: ‘Oei, we hebben nog maar een halfuur om terug te keren’.

Ahja, oké.

Dus.... Zeker tijdens die meditatieroute is dat heel snel gegaan.

En vond je het tof om zelf uw route ergens te bepalen? Alé, je had wel de drie routes die naar Ledeberg leiden, maar daar zelf mocht je dan zelf rondleiden, uh, rijden. En zelf kiezen waar je dan eigenlijk de straten insloeg. Of had je liever één duidelijk plan? Van oké, eigenlijk zouden we dat moeten volgen.

Ik dacht van: je hebt een duidelijk plan en je kiest zelf of je dat wil volgen. We hebben de hele route gevolgd. Als je wil, kun je nog naar Ledeberg. Maar we hadden zelfs geen tijd niet meer....

[gelach]

En – wacht hoor – heeft de technologie u ergens belemmerd met uw ervaring?

Ah nee, het was....

Kon je het gemakkelijk loslaten? Van het feit dat je eigenlijk met een heel GPS-systeem op u zit en....

Het was mijn vriendin die reed zo met die fiets. Ik reed met een normale fiets. Dus dat weet ik niet. Ik heb alleszins geen last gehad.

Oké, en hebt u contact gemaakt met toevallige passanten?

[nadenkend] Ja, enkel die mensen zo met de met die kindjes. Die zo zeiden: ‘Mogen we naast u rijden?’ Ook wel mensen die zo kijken van [?] [gelach] Maar voor de rest....

En stoorde u dat of vond je het eigenlijk plezant?

In het begin was het: bekeken voelen. Maar eigenlijk moesten we in het begin ook lachen. Was het zo: ‘Die zijn niet gewoon zeker?’ Dat was wel even wennen.

4. Beschouwing achteraf (03:37-05:12)

En hoe zou u het project eigenlijk omschrijven tegen iemand die je tegenkomt die er niets van weet?

Omschrijven.... Ik, ja.... [gemompel, nadenkend] Gewoon zo ja.... Gewoon echt letterlijk wat dat er gebeurt. Zo zou ik het omschrijven.

Ja.

Als ze.... Een fiets, waar dat er zo op bepaalde plaatsen muziek uit komt met stukken van interviews en meestal sluit dat ook aan bij de omgeving of ofwel interpreteer ik dan zo gewoon. Dus ja....

Ja.

Ja, je kunt het moeilijk uitleggen. Ik snapte het zelf eerst niet zo goed wat ik eigenlijk [?].

Zou je eerst, eerder als een kunstproject omschrijven of eerder iets tof om te doen en met vriendinnen samen eens een uitstap in Gent doen of eerder toch iets artistiek?

Voor mij was dat minder een artistieke ervaring. Het was gewoon tof. Om keer buiten in Gent te zijn. Zo met die rustige muziek. Ik denk wel dat er mensen zijn die dat als een artistieke ervaring kunnen zien.

En wat zou dan de drijfveer van de kunstenaar zijn achter dat project volgens u?

Oh, daar heb ik nu keer geen idee van. [gelach] Ja, ik weet het niet. Volgens mij was dat de bedoeling om, ja.... Dat dat jullie ook zeiden, om zo die grijze stad op te vrolijken. Dat daar ook wel een deels artistieke kant aan zit. Maar langs de andere kant toch ook mensen [?]

Oké, dat is geen probleem. Oké, merci voor het interview.

Merci, het is graag gedaan.

Dank u.

10.10. Bijlage X: Interview Annelies Vancraeynest

Vooruit, 17 oktober 2012, 7 minuten 12 seconden.

1. Kennismaking respondent (00:00-00:24)

Charlotte Dhont: Gaat u op regelmatige basis naar cultuur?

Annelies Vancraeynest: Ja, het is ook mijn job

CD: Ah, wat doet u precies?

AV: Ik ben theaterprogrammator.

Ah ok...

Dus ik ga heel veel...

Heel veel

...alles wat er te zien is in podiumkunsten.

En heb ik u al vaker deelgenomen aan projecten met, die draaien rond publieke ruimte of actieve participatie?

Ja.

Ja? U bent daar vertrouwd mee?

Ja absoluut.

2. Kennismaking Electrified (00:25-01:25)

En hoe bent u dan in contact gekomen met Elektrified?

Euhm, via het programma van de Vooruit.

Ja.

Ik check sowieso altijd wat er te doen is...

ja

...gedurende die maand en dan maak ik daar een selectie uit en zo'n dingen zitten er heel vaak tussen.

En wat heeft u precies aangetrokken?

[stilte] **Ja, ik vind dat gewoon, dat zijn dingen dat ik heel graag doe omdat eventjes laat stilstaan, op een andere manier kijken. Dat vind ik wel heel tof.**

Wat wist u vooraf? Vooraf over? Wist u vooraf welke projecten die u wou doen, voorbeeld de fietsopera of Circumstance?

Of waarover...

Ja eigenlijk wel

Bepaalde...

Ja

Waarvoor je naar Circumstance komt.

Hmmm.... [gelach] Dat weet ik niet, waarom ik dat gedaan heb. [Stilte] Waarschijnlijk gewoon omdat het mij dat op dat moment het meest aantrok. En ja en omdat ik een seizoen moet maken.

[Gelach]

3. Beleving Electrified (01:26-05:46)

En dan eventjes over Circumstance zelf. Vertel mij eens over wat over uw ervaring dat u hebt meegemaakt gedurende de 45 minuten.

Ik ben op voor mij vertrouwde plaatsen geweest. Maar door wat je hoort, kijk je op een heel andere manier en Wat mij op -dat je gewoon helemaal- dat je ook andere dingen ziet die je anders niet zou zien. Al de dingen krijgen een andere betekenis: een koppel dat zit te babbelen op de bank. Maar met die soundscape die je hoort, krijgt plots een heel dubbele betekenis dus dat je afvraagt 'Wat is er daar gaande?'. En dat is eigenlijk gewoon een koppeltje dat op een bank zit te babbelen. (gelach) Dus ja, dat zijn wel de dingen die mij zeer hard opgevallen zijn. Dat is ergens ook heel rustgevend. [stilte] Omdat je, waar je ook in zit, zie je soms de stad gewoon aan je voorbij gaan. Dus de drukte -je staat er wel in- [stilte] maar je kijkt er letterlijk naar -alé- dat laten ze ook doen voor een stuk. Dus in die zin, is het wel wat rustgevend. [Stilte] en [?]

Voelde het aan als een filmervaring zoals het in de beschrijving staat?

Die beschrijving heb ik eigenlijk maar half gelezen en dus in die zin weet ik niet goed meer wat er in staat.

Er staat erbij dat je alsof je in een film zit en gedachten passeren en als personage allemaal opvangt.

Maar dat klopt eigenlijk wel.

Ja?

Ja, nu dat ik daar zo over nadenk, ja.

En wat vond u van de muziek en de tekst? Paste dat samen?

Voor mij wel, ja, ik vond [euhm] mekaars [stilte] versterken en en aanvoelen zo af en toe.

Heeft u moeilijkheden ervaren met de technologie? Ging alles normaal?

Ja

Ja? Geen piepgeluiden gehad?

Jawel...

Ene keer?

...af en toe een piep dat heel erg luid was. [Gelach] Maar dan [euhm] Ja dan.... ging dat weg.

En je hebt dan ook waarschijnlijk veel externe geluiden in je soundscape...

Ja

...gehad?

Ja, eigenlijk wel

Dat is...

Dat maakt het oké, dat maakt...

Ja.

Want ik heb een eind gedacht dat ik mijn eigen voetstappen hoorde...

Ja?

...maar dat klopte niet.

Ah?

Denk het niet.

Ik heb het al gehad dat ik zo hakken aan had en dat ik ze hoorde in de ...

Aah toch! Ahja kijk!

[Gelach]

Mijn petje te boven

[Gelach]

En had u moeilijkheden om het los te laten dat u met technologie bezig was of...?

Nee, dat hoorde eigenlijk...

Samen

...ja

Dus dus euhm, ja... Dus eigenlijk waren uw verwachtingen een beetje ingevuld.

Ja.

Wat u gelezen had en wat er erbij staat [?]

Ik zal het twee minuutjes op pauze zetten. [Achtergrondgeluid wordt luider; mensen van Foam komen binnen en maken geluid.]

[tring]

Jajaja...

[eventjes pauze]

[Gelach] [Foam gaat weer weg]

Oké heeft u eigen invallen gegeven? Van van betekenislagen, zoals dat koppeltje,

Ja...

Oké...

[weer even stilte]

Bent u bewust omgegaan met de handelingen die u deed? Bijvoorbeeld, stappen naar een bepaalde plek of ging het eerder zoiets als een logisch gevolg van alles wat u hoorde?

Ja eigenlijk wel, heel bewust, maar wel veel.... [?] Maar wel veel gewandeld. En op het einde stapte ik zo traag. [gelach] Dus dat is misschien dan wel jah, bewust-onbewust omgaan – ik weet het niet. Op den duur heb ik daar wel op gelet om niet te rap te stappen.

Ja. Het geeft u een soort een gevoel aan dat je alles trager moet doen. Of...?

Ja! Dat je niet zo moet onthaasten, goh, dat is het verkeerde woord. Ergens toch, Het heeft misschien daar toch ergens mee te maken: zo laat ons allemaal voorbij razen en kijk even naar de wereld. Ik denk dat zo... [stilte]

4. Beschouwende ervaring na deelname (05:47-07:12)

Dus achteraf beschouwend van het project: wat denkt u dat de betekenis voor de kunstenaar zou zijn die erachter zit?

Misschien dit wel?

Ja, zo van het feit alles rustiger aan te laten gaan.

Ja en [euhm] stil te staan, letterlijk stil te staan bij het leven.

[gelach]

Euhm, is het meer in de richting van kunst voor jou of meer zo een uitstapje, iets leuk doen?

Geen echt entertainment bedoel ik daarmee, maar.... [stilte] Kunt u het kunst noemen van?

Het is geen theater precies, het is geen beeldende kunst precies. Dus hoe zou u het omschrijven?

Een artistieke interventie, in de zin dat dat wel.... [stilte] Het brengt je in een bepaalde sfeer, [euhm] en het laat je ook bepaalde dingen doen. En dat is -denk ik- ook een (stilte) een ja een meerwaarde van kunst in het algemeen. Ik denk wel dat je het als kunst kunt bezien. [?] Het is alleszins al artistiek.

Zou u het mensen aanraden?

Ja zeker!

Ja?

Ja.

Oké, bedankt voor het interview!

Graag gedaan. [?]

Dank je