



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

FACULTEIT LETTEREN
ONDERZOEKSEENHEID KUNSTWETENSCHAPPEN

LICHAMELIJK KIJKEN

HET LICHAAM ALS BETEKENISDRAGER IN HET WERK VAN CHANTAL AKERMAN EN KRIS VERDONCK

Bachelorpaper

Luce Moelans

Promotor: *Prof. Dr. Hilde Van Gelder*

Aantal tekens: 68 668 (inclusief voetnoten: 91 077)

Academiejaar 2013-2014

INHOUDSTAFEL

Bibliografie	V
0 Inleiding	1
1 Het Dagelijkse Lichaam	
Chantal Akerman, <i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975)	4
1.1 Synopsis en interpretatie.....	4
1.2 De emancipatorische kracht van <i>Jeanne Dielman</i>	6
1.2.1 <i>Cinematografie: Cameravoering, minimalisme en herhaling</i>	6
1.2.2 <i>Protagonist: introspectie en motieven</i>	7
1.3 Rancière: de emancipatie van het publiek.....	9
2 Het Abstract/Esthetische Lichaam	
Kris Verdonck, <i>I/II/III/IIII</i> (2007)	12
2.1 Synopsis en plaatsing binnen kunstveld.....	12
2.2 Transhumanisme/Posthumanisme.....	14
2.3 Unheimlichkeit.....	16
2.4 Pensiviteit in beweging.....	17
2.4.1 <i>Rancière: Het pensieve beeld</i>	17
2.4.2 <i>Re/presentatie</i>	20
3 Het Kritische Lichaam	21
3.1 Kritische kunst volgens Rancière.....	21
3.2 Akerman en de Counter Culture.....	22
3.2.1 <i>Saute ma ville</i> (1968).....	23
3.2.2 <i>Cultureel anarchisme</i>	24

3.3 Verdonck en de maakbaarheid van de mens.....	25
3.3.1 <i>Maatschappij: voorbeelden uit de parcoursvoorstelling K, a Society (2010)</i>	25
3.3.2 <i>Technologie: Patent Human Energy (2005), In (2003) en Heart (2004)</i>	27
3.4 Performance kunst.....	29
3.4.1 <i>Akerman als performer</i>	29
3.4.2 <i>De performers van Verdonck</i>	30
4 Besluit.....	32
Bijlagen.....	34
1 Overzicht werken.....	34
2 Afbeeldingen.....	37
3 DVD.....	44

BIBLIOGRAFIE

I. Over Chantal Akerman

'Contour', <http://www.contour2005.be/UK/ca.htm>, laatste toegang 06/05/0/2014.

Foster, Gwendolyn Audrey (ed.), *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*. 2de uitg., Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003.

Margulies, Ivone, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham/Londen: Duke University Press, 1996.

Martin, Angela (ed.), 'Chantal Akerman's Films: A Dossier', *Feminist Review*, 3,1 (1979): 24-47.

Mathijs, Ernest (ed.), *The Cinema of the Low Countries*. London: Wallflower, 2004.

Roelstraete, Dieter en Anders Kreuger (eds.), *Chantal Akerman. Too Far, Too Close*, tent.cat. Antwerpen: M HKA, Ludion, 2012.

II. Over Kris Verdonck

a. Werken/artikels:

Hillaert, Wouter, 'Verdonck en Verdonck: Half Cyborg, Half Assembleur', *Muziek & Woord*, 34, 404 (2008): 21-22.

Hillaert, Wouter, 'De machine de mens. De visionaire kunsten van Kris Verdonck', *Ons Erfdeel*, 53, 1 (2010): 134-136.

Laermans, Rudi, "'Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13, 1 (2008): 7-14.

Laermans, Rudi, 'Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010', *Contemporary Theatre Review*, 20, 4 (2010): 405-415.

Rodeyns, Julie, 'Samenleven in tien beelden', *<H>ART*, 4, 72 (2010): 35.

Van Baarle, Kristof, 'The Human Thing: De positie van het object in het oeuvre van Kris Verdonck', *Documenta: Tijdschrift voor theater*, 31, 1 (2013): 31-50.

Van Beek, Jozefien, 'Objecten zijn perfecte tragische helden. Interview met kunstenaar en regisseur Kris Verdonck', *Transdigital Cookbook*, 1, 1 (2010): 27-39.

Van den Broek, Moos, 'Kris Verdonck zoekt de confrontatie tussen mens en machine', *TM: Tijdschrift over Theater, Muziek en Dans*, 12, 6 (2008): 130-132.

van Kerkhoven, Marianne en Anoeek Nuyens, *Listen to the Bloody Machine. Creating Kris Verdonck's END*. Utrecht/Amsterdam: Utrecht School of the Arts en International Theatre & Film Books Publishers, 2012.

b. Digitale bronnen:

'A Two Dogs Company', www.atwodogscompany.org, laatste toegang 03/05/2014.

'Interview met Wijdebrand Schaap voor Cultureel Persbureau',
<http://www.youtube.com/watch?v=63My515tk90>, laatste toegang 09/05/2014.

'K, a Society', <http://www.youtube.com/watch?v=63My515tk90>, laatste toegang 03/05/2014.

'Patent Human Energy. Kris Verdonck', <http://www.margaritaproduction.be/project/patent-human-energy>, laatste toegang 03/05/2014.

III. Algemene insteek

Ferrando, Francesca, 'Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations', *Existenz*, 8, 2 (2013): 26-32.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Vert. uit Duits door Saskya Iris Jain, London/New York: Routledge, 2008.

Freud, Sigmund, 'The Uncanny (1919)', <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, laatste toegang 03/05/2014.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, World of Art. 3de verb. uitg., Londen: Thames & Hudson, 2011.

Houtman, Dick, Stef Aupers en Willem de Koster, *Paradoxes of Individualization: Social Control and Social Conflict in Contemporary Modernity*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2011.

- Jentsch, Ernst, 'On the Psychology of the Uncanny (1906)',
http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf, laatste toegang 03/05/2014.
- Lee, Carol, *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. New York/Londen:
Routledge, 2002.
- Mori, Masahiro (vert. uit Japans door K. MacDorman en N. Kageki), 'The Uncanny Valley', *IEEE Robotics
& Automation Magazine*, 19, 2 (2012): 98-100.
- Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Parijs: Fayard,
1987.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Parijs: La Fabrique éditions, 2008.
- Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*. Vert. uit Frans door Gregory Elliott, 2de uitg.,
Londen/New York: Verso, 2011.
- Van den Dries, Luk, Maaïke Bleeker e.a. (eds.), *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary
Performing Art*, Critical Studies, 17. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.
- Vergine, Lea, *Body art and Performance. The Body as Language*. Milaan: Skira Editore, 2000.
- Zijderveld, Anton C., *The Abstract Society. A Cultural Analysis of Our Time*. Garden City: Doubleday,
1970.

0 INLEIDING

"I don't want you to just go through an emotional experience, but also another kind of experience, [...] that is unique because it is purely physical." — Chantal Akerman¹

Kunst in een breed kader kan gezien worden als een poging om uiting te geven aan de relatie tussen mens en de omringende wereld. Daarin heeft het menselijk lichaam steeds een prominente plaats toegekend gekregen: in de Westerse wereld tekenen, schilderen en sculpteren kunstenaars al eeuwenlang deze beeldvorm. Echter, zeer vaak werd (wordt) die figuur enkel gebruikt als drager van abstracte, door de maker strak omlijnde betekenislagen. Het lichaam verschijnt als symbool of onderdeel van een grotere narratief. Een geschilderd portret bijvoorbeeld is op die manier niet louter een weergave van iemands uiterlijk: de vorm wordt opgeladen — geësthetiseerd, gewijzigd, geperfectioneerd — met eigenschappen die men de geportretteerde graag wil toedichten. Het publiek wordt hierdoor vooral aangesproken op geestelijk, intellectueel vlak om de betekenis voorbij het fysieke te achterhalen. Resultaat is een soort cartesiaanse scheiding tussen lichaam en geest. De dualistische theorie van René Descartes (1596-1650), grondlegger van het rationalisme met de beroemde uitspraak "*Cogito ergo sum*", vertrekt precies vanuit dit ontologisch onderscheid tussen fysiek en psychisch. Kennis kan enkel voortkomen uit de immateriële en onsterfelijke geest, terwijl het stoffelijke lichaam — als drager van het bewustzijn — gereduceerd wordt tot (onbetrouwbaar) mechanisch systeem.

De historische avant-gardes van de 20ste eeuw zochten al naar meer toenadering tussen beide uitersten (zoals de nadruk op het onbewuste). Maar vooral 'nieuwe' beeldende kunststromingen, waarbij het lichaam in beweging getoond wordt, maken een andere relatie met het publiek mogelijk. Performance en Body Art of het gebruik van film/video als medium zijn exemplarisch. Anderzijds kan gesteld worden dat binnen de theater- en danswereld in de laatste eeuw een tendens naar een minder rigide of gesystematiseerde stijl merkbaar is, met als doel het uitlokken van een directere — corporele — kijkervaring (bijvoorbeeld de opkomst van moderne dans als verzet tegen het strikte klassieke ballet).

Sinds de laatste twee à drie decennia geniet het menselijke lichaam als betekenisdrager *pur sang*, toenemende aandacht vanuit het onderzoeksveld.² Termen als *embodiment*, corporaliteit en

¹ Interview door Chris Dercon (1995): <http://www.contour2005.be/UK/ca.htm>, laatste toegang 06/05/2014.

performativiteit zijn niet langer obscuur. Deze paper tracht een aantal concepten uit dit discours samen te brengen, voornamelijk vanuit het standpunt van het publiek. Welke betekenisinhouden kunnen via het (bewegende) lichaam als medium overgebracht worden, los van taal (en/of narratief)? En heeft dit eveneens een invloed op de kijkervaring van de toeschouwer?

Deze laatste vraag zal voornamelijk behandeld worden met behulp van een publicatie uit 2008 van de Franse filosoof Jacques Rancière (°1940; fig.3). In *Le spectateur émancipé* onderzoekt hij de (mogelijke) relatie tussen politiek en kunst, door de focus te leggen op de positie van de toeschouwer. Gebruikmakend van de theorie rond intellectuele gelijkheid van de 19de-eeuwse pedagoog Joseph Jacotot (1770-1840) stelt Rancière dat precies de kijker de kern van het debat rond contemporaine politieke kunst zou moeten zijn.³ Enkel op die manier wordt het mogelijk om na te gaan hoe esthetische uitingen kunnen bijdragen tot politieke emancipatie.

Het onderzoek is opgebouwd aan de hand van de werken van twee Belgische kunstenaars: cineaste Chantal Akerman en kunstenaar/theatermaker Kris Verdonck. Aan de oppervlakte zijn deze artiesten zeer verschillend: leeftijd, beeldtaal, thematiek, gebruik van diverse media... En toch — instinctief — lijken hun kunstuitingen op eenzelfde manier beroep te doen op het menselijke lichaam (in beweging) om het publiek te treffen op een basaal of affectief niveau.

Chantal Akerman (°1950, Brussel, fig.1) is afkomstig uit een joodse familie. Haar moeder en andere familieleden werden tijdens de Tweede Wereldoorlog gedeporteerd naar Auschwitz, wat een belangrijke impact heeft gehad op de levensvisie en het oeuvre van de kunstenaar. Als tiener is Akerman reeds resoluut in haar droom om filmmaakster te worden, dus start ze na haar middelbare school een studie aan het *Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion* (INSAS; Franstalige filmschool in Brussel). Maar na slechts een aantal maanden les volgen, besluit ze te stoppen. Met bijeengeschraapt geld produceert Akerman *Saute ma ville*, een eerste kortfilm.⁴ In 1971 verhuist de cineaste naar New York, zonder plan of geld, om aldaar kennis te maken met de Amerikaanse avant-garde (bijvoorbeeld het werk van Andy Warhol). Films als *Hotel Monterey* (1972) en *La Chambre* (1972) stammen uit deze periode. In die vroege voorbeelden verwerft ze meteen een geheel eigen stem: lange statische takes, autobiografische elementen, spanning tussen

² Enkele voorbeelden zijn: Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milaan: Skira Editore, 2000; Luk Van den Dries, Maaïke Bleeker e.a. (eds.), *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Critical Studies, 17. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.

³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, 2008: p.7. Zie ook: Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Parijs: Fayard, 1987.

⁴ Ivonne Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, 1996: p.2.

figuratie en abstractie, focus op het alledaagse en contingente. Dit worden basiselementen in het oeuvre van Akerman, terwijl de films onderling toch sterk verschillen.

Kris Verdonck (°1974; fig.2) daarentegen heeft verschillende opleidingen gevolgd: architectuur (SHIKV Genk, Stedelijk Hoger Instituut voor Visuele communicatie en Vormgeving), theater (RITS Brussel) en beeldende kunst (HISK Gent, Hoger Instituut voor Schone Kunsten).⁵ Vanaf zijn eerste stappen op de Belgische kunstscène is deze multidisciplinaire insteek duidelijk aanwezig in zijn oeuvre. Steeds worden grenslijnen tussen installatie, theater, beeldende kunst, dans en architectuur afgetast of verlegd. Andere vaste waarden in Verdoncks werk zijn de relatie mens – object, het *unheimliche*, en literatuur als inspiratiebron (voornamelijk auteurs als Samuel Beckett of Franz Kafka).

Deze paper behandelt slechts een kleine selectie van werken die het meest representatief zijn voor de onderzoeksvragen. Dit gebeurt via een opdeling op basis van drie verschillende verschijningsvormen van het lichaam: het dagelijkse, het abstracte/esthetische en het kritische lichaam. De keuze van de gebruikte voorbeelden berust evenwel niet op ‘objectieve’ of vastomlijnde parameters, zoals een bepaald tijdssegment, medium of thema. Slechts drie verbindende factoren werden in overweging genomen: de formele aanwezigheid van een menselijke figuur, een zo minimaal mogelijk talige component en het ontbreken van een (duidelijk) narratief verloop. Tekst en een heldere verhaallijn — met begin, midden en einde — sturen immers de perceptie en betekenisgeving van de beelden door het publiek, op een manier die grotendeels vooraf bepaald is door de artiest. In wat volgt wordt echter getracht een analyse te maken van een meer directe ‘ongemedieerde’ relatie tussen het in beeld gebrachte lichaam en de individuele kijker.

⁵ Moos Van den Broek, ‘Kris Verdonck zoekt de confrontatie tussen mens en machine’, *TM: Tijdschrift over Theater, Muziek en Dans*, 12, 6 (2008): p.130.

1 HET DAGELIJKSE LICHAAM

Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

1.1 Synopsis en interpretatie

Jeanne Dielman (gespeeld door Delphine Seyrig; fig.4) is een ogenschijnlijk normale weduwe-huisvrouw, die een appartement in Brussel deelt met haar tienerzoon.⁶ Met documentaire interesse verbeeldt Akerman de dagelijkse routine van Jeanne: haar zoon klaarmaken voor school, eten koken, wat kleine boodschappen in de stad, 's avonds samen eten en helpen met het huiswerk... Maar er wordt eveneens getoond hoe Jeanne tijdens de schooluren een man — elke dag een verschillende — in huis ontvangt en meeneemt naar de slaapkamer terwijl de aardappelen op het fornuis staan te koken. Alvorens te vertrekken geeft de bezoeker Jeanne geld, wat ze nadien opbergt in een sierlijke kom die op de eettafel staat.

De film overspant 48 uur vertelde tijd — van dinsdagavond tot donderdagavond — in iets meer dan 3 uur beeldmateriaal. *Jeanne Dielman* duurt dus lang, en dit gevoel van uitgerekte tijd wordt nog versterkt doordat er in feite weinig noemenswaardigs gebeurt. Net die aspecten die traditioneel cinematografisch verkort worden weergegeven om vaart in het verhaal te houden (zoals de bereiding van eten) worden door Akerman in *real time* minutieus onder de loep genomen. Het publiek, gewend aan een snelle opeenvolging van acties ondersteund door dialogen, moet lange tijd blijven raden naar de essentie van de film.

Halverwege de film, na verloop van ongeveer één dag, krijgt de kijker het gevoel Jeanne te kennen door haar routine van deuren openen en sluiten, lichten aan en uit te schakelen. Het is ook dan dat een zekere frictie merkbaar wordt, hoewel die in eerste instantie niet meteen definieerbaar lijkt.⁷ Een duidelijk breukmoment treedt op wanneer woensdag de aardappelen voor het avondeten aangebrand blijken te zijn. En toch is deze *fait divers* niet van wezenlijk belang voor het verdere verloop van de film, als wel Jeanne's (fysieke) reactie hierop. De routine vertoont steeds meer kleine mankementjes. De herhaling wordt doorbroken, Jeanne komt in een spiraal terecht die ze niet meer onder controle

⁶ Delphine Seyrig (1932-1990): biografische informatie is te vinden op http://www.imdb.com/name/nm0786891/?ref_=rvi_nm, laatste toegang 08/05/2014.

⁷ Sandy Flitterman-Lewis, 'What's beneath her smile? Subjectivity and desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Beudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*', in Gwendolyn Audrey Foster (ed.), *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*, 2003: p.37.

kan krijgen. Dit mondt op onverklaarbare wijze uit in een orgasme op donderdagnamiddag, waarna ze — zonder enige zichtbare emotie — de (onbekende) man in haar bed doodsteekt met een schaar. Dit laatste lijkt (in geschreven vorm) nauwer aan te sluiten bij een climax zoals die gekend is uit de typische bioscoopfilms. Maar het wordt niet op die manier in beeld gebracht. Chantal Akerman lijkt de hiërarchie tussen hoofd- en bijzaak te willen omkeren (of op zijn minst in vraag stellen), door evenveel of zelfs meer aandacht te besteden aan het dagelijkse huishoudelijke werk dan aan een moord.⁸ De intieme en langdurige focus op de repetitieve minimale bewegingen van de hoofdfiguur veranderen hier in een koel constateren en registreren. Daarnaast blijven de motieven van Jeanne onbekend, wegens het ontbreken van tekstuele ondersteuning. De kijker kan alleen achteraf trachten voor zichzelf duidelijkheid te scheppen en is hierbij enkel aangewezen op de bewegingen van Jeanne en hoe die in beeld gebracht werden door Akerman.⁹

Het is dan ook niet verwonderlijk dat *Jeanne Dielman* in de literatuur vanuit zeer diverse invalshoeken belicht wordt. Enerzijds worden pogingen ondernomen om Akermans oeuvre formeel-esthetisch en/of thematisch te plaatsen binnen een Belgische context. Daarbij wordt vaak gerefereerd naar filmmakers als Eric de Kuyper (°1942) en Henri Storck (1907-1999).¹⁰ Toch beschouwt Akerman zichzelf niet als onderdeel van een Belgische filmbeweging, aangezien ze sterkere emotionele banden heeft met New York en Parijs.¹¹

Eveneens wordt de film meermaals benaderd vanuit een feministische filmpraktijk. Ook ten opzichte van dit label staat Akerman weigerachtig.¹² De focus op huishoudelijke karweien wijzen zeker op een feministisch maatschappelijk engagement inzake de bijna uitzichtloze positie van de huismoeder anno 1975. Men haalt tevens het productieproces – de filmcrew bestond uitsluitend uit vrouwen – in deze context aan als belangrijke factor.¹³

Tenslotte, vanuit een zuiver formeel standpunt analyseert Steven Jacobs de rol van architectuur in Akermans esthetiek. De auteur ziet in deze preoccupatie met ruimtelijke integriteit en de beperkingen

⁸ Margulies (1996): p.66; Flitterman-Lewis (2003): p.29.

⁹ Flitterman-Lewis (2003): p.34.

¹⁰ Informatie over Eric de Kuyper is te vinden op zijn website: <http://ericdekuyper.com>, laatste toegang 15/05/2014. Een biografie en verdere documentatie over Henri Storck wordt aangeboden door het Fonds Henri Storck, <http://fondshenristorck.be/nl>, laatste toegang 15/05/2014.

¹¹ Catherine Fowler, 'Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles' in E. Mathijs (ed.), *The Cinema of the Low Countries*, 2004: p. 133-134; Catherine Fowler, 'All Night Long: the ambivalent text of "Belgianicity"', in Foster (2003): p.77-93.

¹² Flitterman-Lewis (2003): p.27-40. In Margulies (1996) worden verschillende auteurs aangehaald die *Jeanne Dielman* vanuit deze hoek benaderen (bijvoorbeeld B. Ruby Rich, Marsha Kinder en Jayne Loader). In een interview met Angela Martin in 1979 vertelt Akerman: "No, I'm not making women's films, I'm making Chantal Akerman's films." Angela Martin (ed.), 'Chantal Akerman's Films: A Dossier', *Feminist Review*, 3,1 (1979): p.28.

¹³ Fowler (2004): p.134-136.

die daaruit voortvloeien, een link met de traditie van *structural films*. Daarnaast, omwille van de aandacht voor het huiselijke, vaak burgerlijke interieur, refereert Jacobs naar Vlaamse en Hollandse genreschilderkunst uit de 15de, 16de en 17de eeuw.¹⁴

Deze interpretaties lijken elkaar echter in de kern niet tegen te spreken. Het is precies de openheid naar een meervoudige betekenisgeving die bepalend is voor de impact van *Jeanne Dielman*, en bij uitbreiding van Chantal Akermans gehele oeuvre. In ieder geval is dit niet alleen een film voor en over (en door) vrouwen. Zonder een eenduidig antwoord of actieplan naar voren te schuiven, toont Akerman haar visie op wat het betekent om mens te zijn, in de meest eenvoudige — anti-spectaculaire — vorm. De kijker maakt kennis met een andere manier om naar de wereld te kijken, en kan zelf beslissen wat te doen met die informatie.

1.2 De emancipatorische kracht van *Jeanne Dielman*

1.2.1 Cinematografie: Cameravoering, minimalisme en herhaling

De gehele film is opgebouwd uit langdurige stationaire *shots*. Dit staat in schril contrast met conventionele cinematografische filmtechnieken, waarbij personages nauwgezet gevolgd worden in hun bewegingen door de ruimte, of waar zogenaamde *point-of-view* camerastandpunten identificatie van de toeschouwer met de personages op scherm vergemakkelijken.¹⁵ Akerman daarentegen plaatst de camera in een vaste positie, zonder rekening te houden met eventuele verplaatsingen van de protagonist.¹⁶ Zo worden bijvoorbeeld (bijna) alle kookscènes vanuit eenzelfde onveranderlijk zichtpunt weergegeven, waarbij Jeanne meermaals uit beeld verdwijnt. Het publiek wordt hierdoor geconfronteerd met de beperktheid van de geprojecteerde wereld: er blijken hiaten te zijn in de weergave van het appartement. Op die manier verschuift de focus ten dele naar de *off-screen* ruimte. Dit onbekende biedt bij uitstek mogelijkheden voor persoonlijke invulling door de kijker. In feite wordt de toeschouwer een actief subject, dat mee vorm geeft aan de filmische ruimte.¹⁷

¹⁴ Steven Jacobs, 'Semiotics of the Living Room: Domestic Interiors in Chantal Akerman's Cinema', in Roelstraete en Kreuger (2012): p.73-87. De auteur omschrijft *structural films* als volgt: "Instead of creating a three-dimensional space in which a certain action takes place, structural films draw attention to the way filmed space relates to the two-dimensionality of the film screen and the space of the film projection."

¹⁵ Flitterman-Lewis (2003): p.31. Een *point-of-view* camerastandpunt toont datgene wat gezien wordt door een (groep van) personage(s). Op die manier lijkt het of de toeschouwer naast het filmkarakter gepositioneerd is, waardoor een grotere betrokkenheid bij de narratieve ontwikkeling tot stand kan komen.

¹⁶ Idem: p.32; Guilianna Bruno, 'Projection: On Akerman's Screen', in Roelstraete en Kreuger (2012): p.20.. In die zin doet de cameravoering denken aan de begindagen van cinema. Daarnaast wordt hierdoor het zichtpunt van de toeschouwer bijna hetzelfde als dat in het theater.

¹⁷ Margulies (1996) : p.66-67.

De cinematografische focus op het alledaagse wekt de indruk dat alles in *real time* wordt weergegeven, hoewel dit niet zo is. Enkel bepaalde elementen uit de routine genieten deze behandeling, zoals het koken en eten, banale gesprekken (met haar zoon, buurvrouw of in een winkel), het zich aankleden... Zo heeft het publiek niet in de gaten dat er tussendoor grote fragmenten helemaal niet getoond worden; dan zou de film immers twee dagen duren in plaats van drie uur.¹⁸ Daarnaast worden vele van deze acties in het begin (dag 1) volledig uitgewerkt, maar later in de film enkel geïnsinueerd of ingezet, zonder ze volledig tot het einde toe weer te geven. De scène waarin Jeanne zich wast in bad na het bezoek van een klant is een goed voorbeeld van dit procedé (fig.5). Echter, op dat moment is de kijker al zodanig vertrouwd met de logica van Jeannes bestaan dat men er onbewust van uit gaat dat de tweede keer identiek zal verlopen.¹⁹ Ook hier is het met andere woorden het publiek dat de ontbrekende elementen zelf zal invullen, ditmaal op basis van visuele ervaringen uit de film zelf, eventueel aangevuld met persoonlijke herinneringen.

Mede door de cameravoering wordt het in beeld gebrachte lichaam zeer belangrijk als betekenisdrager. Op microniveau ligt de nadruk op de repetitiviteit van particuliere handelingen. Het gaat veelal om uiterst eenvoudige acties — het licht aan- of uitdoen, een trui gladstrijken — die door Akerman zeer prominent getoond worden. Deze minimalistische bewegingen hebben weinig narratieve functie. De herhaling ervan verwordt tot een soort geabstraheerde dansante compositie, een ode aan de bewegingsmogelijkheden van het menselijke lichaam. Tegelijk blijken deze kleine nietszeggende automatismen iets toch te vertellen over de persoon die ze uitvoert: de bewegingstaal van Jeanne lijkt een woordeloze weergave van haar karakter (zeer gestructureerd, doelgericht) en maatschappelijke positie (huismoeder, vrouw). De film nodigt op die manier het publiek uit om stil te staan bij de eigen rol in de samenleving, en hoe sterk dit ons beïnvloedt in alle aspecten van het leven.

1.2.2 *Protagonist: introspectie en motieven*

Maar weten we eigenlijk iets concreets over het karakter van de protagonist? Jeanne wordt neergezet als een uiterst introvert personage, over wie weinig informatie verstrekt wordt via gezichtsexpressie of taal. We blijven steeds in het duister tasten wanneer de vraag gesteld wordt naar inwendige beweegredenen.²⁰

In de eerste helft van *Jeanne Dielman* wordt de indruk gewekt dat elke beweging met een specifieke reden uitgevoerd wordt, alsof deze huisvrouw ooit heeft vastgelegd wat de meest efficiënte manier

¹⁸ Flitterman-Lewis (2003): p.29.

¹⁹ Margulies (1996): p.66.

²⁰ Flitterman-Lewis (2003): p.33, 37.

van handelen is. De fase van *trial and error* ligt ver in het verleden, het uitgepuurde resultaat is reeds een ingebakken mechanisme geworden. Jeanne werkt als het ware als een geoliede machine, als een fijn afgestelde robot die tot in de eeuwigheid kan blijven functioneren, zonder enige verspilling van energie. Alleen bij het schillen van aardappels lijkt een vleugje frustratie aan de oppervlakte te verschijnen (fig.6). Of is dit slechts een illusie, vanuit de neiging om in diverse verschijningsvormen steeds iets menselijk te willen zien? Het immer uitdrukingsloze gezicht van het hoofdpersonage wordt een blanco canvas, waarop de toeschouwer de eigen emoties kan projecteren (“hoe zou ik me voelen bij deze beweging?”). Wanneer later de structuur van Jeannes bestaan begint af te brokkelen, en het publiek in het ongewisse blijft over de precieze oorzaak van deze vernietigende onrust (open einde), gebeurt eenzelfde interactie tussen kijker en protagonist.²¹

Ondanks de atypische camerabehandeling en minimale narratieve opbouw, kan er dus wel sprake zijn van identificatie met het personage op het scherm. De alledaagsheid van de bewegingen zijn voor iedereen herkenbaar — bijvoorbeeld “ik maak op dezelfde manier koffie” — zodat de kijker zichzelf onbewust in Jeannes lichaam verplaatst door kinetische empathie.²² Maar deze herkenning wordt meteen een *unheimliche* ervaring, tegelijk fascinerend en beangstigend: weinigen willen ‘Jeanne de saaie huisvrouw/prostitué’ of ‘Jeanne de gevoelloze robot’ zijn.²³ Het bevreemdende gevoel wordt tevens sterker naarmate de film vordert. Dit aspect kan potentieel de persoonlijke visie van een toeschouwer op het eigen bestaan — of in breder opzicht, zijn/haar wereldbeeld — veranderen.

Tevens, vanuit de individuele ervaringsdatabank bouwt elke kijker actief mee aan de betekenis van het werk, die eventueel verschilt van de intentie van de cineaste.²⁴ Toch lijken die afzonderlijke interpretaties gelijkwaardig aan elkaar en aan de oorspronkelijke intentie. Op die manier is de toeschouwer van *Jeanne Dielman* geëmancipeerd, in beide betekenissen van het woord: bevrijd van conventies rond kritische intellectuele betekenisgeving, en gelijkgesteld inzake sensorische ervaring.

²¹ Idem: p.33, 38.

²² Idem: p.38. Kinetische empathie is een belangrijk concept binnen dans- en performancetheorie, voornamelijk uitgedacht door John Martin (1893-1985; danscriticus van 1927 tot 1962). Hiermee wordt omschreven hoe de (zittende/stilstaande) kijker de waargenomen bewegingen op podium binnen het eigen lichaam ervaart, alsook eventuele emoties of affecten die daarmee gepaard kunnen gaan. Voor meer informatie: Matthew Reason en Dee Reynolds, ‘Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance’, *Dance Research Journal*, 42, 2 (2010): 49-75.

²³ In hoofdstuk 2 zal het concept ‘*unheimlichkeit*’ verder behandeld worden.

²⁴ Flitterman-Lewis (2003): p.34.

1.3 Rancière: de emancipatie van het publiek

Het eerste essay uit Rancières bundel — eveneens getiteld ‘Le spectateur émancipé’ — vertrekt vanuit een analyse van het discours rond theater(vernieuwing), met verwijzingen naar zeer diverse denkers zoals Plato (5de-4de eeuw v.C.), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956) of Guy Debord (1931-1994).²⁵ Deze kritische teksten impliceren steeds een aantal opposities omtrent de positie van de toeschouwer: kijken is passief, en het tegengestelde van kennis bezitten (over het maakproces of diepere betekenislagen).²⁶ Er is, aldus Rancières analyse, sprake van een onoverbrugbare afstand tussen de performer — actief, wetend — en het publiek dat zich laat verleiden door de illusie van het spektakel. Het zogenaamde ‘nieuwe theater’ van in het begin van de 20ste eeuw (bijvoorbeeld Brechts ‘epische theater’ of het ‘wrede theater’ van Artaud) wil echter een brug slaan tussen beide.²⁷ Door de toeschouwers te instrueren en/of activeren, kan performance weer zijn ware rol opnemen als vehikel van maatschappelijke hervorming, was de idee.²⁸

Met andere woorden, de performer of theatermaker krijgt de rol van pedagoog toegewezen: hij moet zijn kennis via het podium doorgeven aan het publiek. Deze visie vooronderstelt echter inherent een ongelijkheid van intelligentie en kennis over de werkelijkheid: de leraar/performer moet volgens het klassieke pedagogische model telkens een stapje hoger staan op de informatieladder, waardoor de afstand tussen kennis-hebbende en leerling altijd opnieuw bevestigd wordt (aangeduid door Rancière en Jacotot met de term *abrutissement*, ‘afstomping’).²⁹ Vernieuwingsbewegingen binnen het theater

²⁵ Rancière (2008): p.7-29.

²⁶ Idem: p.8: “Premièrement regarder est le contraire de connaître. [...] Deuxièmement, c’est le contraire d’agir.”

²⁷ Het Brechtiaanse epische theater streeft niet naar emotionele betrokkenheid van toeschouwers, maar wil een rationeel reflectieproces (over maatschappelijk onrecht) uitlokken, wat kan leiden tot politiek of sociaal engagement. Dit moet bereikt worden door het gebruik van zogenaamde *Verfremdungseffekten*, die duidelijk maken dat theater een constructie is, en geen realiteit. (Zie bijvoorbeeld: Robert J. Cardullo, ‘Bertolt Brecht: the naturalist, the theatricalist, and the dramatist-as-director’, *Neohelicon*, 40, 2 (2013): p.637-653.) De visie van Artaud daarentegen stelt dat het theater een pure representatie van de realiteit in al zijn wreedheid moet zijn en dat de esthetische afstand doorbroken moet worden. De kijker wordt op een extreme manier emotioneel aangesproken: enerzijds via diverse scenische elementen en een zeer fysieke acteerstijl, anderzijds door het publiek te dwingen tot participatie. Dit zou leiden tot een (maatschappelijk activerend) schokeffect. (Zie bijvoorbeeld: Edward Scheer (ed.), *Antonin Artaud. A Critical Reader*. 2de uitg., Abingdon/New York: Routledge, 2014.)

²⁸ Rancière (2008): p.9-12.

²⁹ Idem: p.14-15: “la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s’exerce par la pratique interminable du ‘pas en avant’ séparant le maître de celui qu’il est censé exercer à le rejoindre. [...] Il [de meester] lui enseigne d’abord sa propre incapacité. Ainsi vérifie-t-il incessamment dans son acte sa propre présupposition, l’inégalité des intelligences. Cette vérification interminable est ce que Jacotot nomme *abrutissement*.”

willen dus de breuk tussen zien en doen, tussen kijker en bekeken opheffen via kennisoverdracht. Maar dit kan alleen resulteren in de instelling van een nieuwe ongelijkheid.³⁰

Ook wordt door deze theaterdenkers een directe relatie gelegd tussen de intentie van de maker, de bewustwording van de kijker, en daaruit voortvloeiende (politieke) actie: wanneer geconfronteerd met de waarheid over de werkelijkheid, zal de kijker niet anders kunnen dan in opstand komen tegen dit systeem. Rancière stelt dit punt echter sterk in vraag (dit wordt verder behandeld in de andere essays).³¹ De filosoof tracht daarom de traditionele relatie tussen zeggen, zien en doen — of tussen oorzaak en gevolg, tussen intentie en perceptie — los te koppelen, alsook de schijnbaar intrinsieke oppositie tussen passief en actief. Immers, dit zijn evengoed aspecten van de structuur van overheersing en onderwerping.³²

Hoe kan het publiek dan op een geëmancipeerde manier benaderd worden? In de eerste plaats wordt kijker-zijn bij Rancière opgewaardeerd tot een vorm van actie. Meteen wanneer visuele informatie opgevangen wordt via het netvlies, start een verwerkingsproces binnenin de kijker die de eigen (ideologische) positie zal bevestigen of transformeren. Kijken is nooit alleen neutraal observeren, maar tegelijk een selecteren, interpreteren en vergelijken met eerder opgedane kennis en ervaringen. Dit verklaart meteen waarom de betekenisgeving door de toeschouwer nooit volledig overeenstemt met de intentie van de maker. Er is geen uniforme transmissie van inhoud, de boodschap wordt onderweg steeds vervormd door persoonlijke associaties en dissociaties.³³ Met het loskoppelen van oorzaak en gevolg wordt het pas mogelijk te spreken van intellectuele gelijkheid als vertrekpunt, en emancipatie van de toeschouwer: de kunstenaar (pedagoog) biedt dan geen pakketje kennis aan, maar eerder een methode om naar de wereld te kijken waardoor het publiek (leerling) zelf kennis kan genereren.³⁴

³⁰ Idem: p.17-18: "Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs: celle du gouffre qui sépare deux positions."

³¹ Idem: p.20: "il suppose toujours que ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. [...] mais il y aussi la distance inhérente à la performance elle-même [...] entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur."

³² Idem: p.19: "L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion."

³³ Idem: p.23: "C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit [...] Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations."; en p.28: "L'effet de l'idiome ne peut être anticipé."

³⁴ Idem: p.17: "Il [le maître ignorant] n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier."; en p.28-29: "Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l' <<histoire>> et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs."

Kijker zijn is immers geen passieve positie, die men enkel inneemt in confrontatie met kunst (in welke vorm dan ook): het is de normale dagelijkse situatie van alle mensen in confrontatie met de werkelijkheid.³⁵

Jeanne Dielman toont goed de mogelijkheden van deze ont koppeling van oorzaak en gevolg aan. Akerman lijkt een eenduidige lezing te weigeren: zoals eerder vermeld voelt ze zich ongemakkelijk wanneer haar werk binnen een bepaald 'hokje' gecategoriseerd wordt (zij het feministisch, of Belgisch). Daarnaast wordt de semantische invulling van een aantal formele en thematische basiselementen open gehouden.³⁶ Vooral de focus op het non-verbale zorgt (onder andere door kinetische empathie) voor het ontstaan van een ambivalent *open-ended* discours (wat duidelijk tot uiting komt in de hierboven behandelde literatuur), zonder enige expliciete didactische pretentie. De film haalt zijn effect niet uit een overdracht van zuivere kennis over de wereld en hoe die veranderd kan/moet worden. Akerman biedt ons echter een schijnbaar realistische, maar vervormende blik op ons eigen bestaan, als een nieuwe methode om naar de werkelijkheid te kijken. Misschien leidt deze kijkbeleving niet tot onmiddellijke sociale of politieke actie, maar dit kan eventueel wel op langere termijn een resultaat zijn van de nieuwe zienswijze.

³⁵ Idem: p. 23: "Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale."

³⁶ Flitterman-Lewis (2003): p. 34: De auteur spreekt over een '*female viewing point*' in oppositie met de masculiene positie van de traditionele cinema-kijker. Alle gemaakte associaties hebben volgens de schrijfster te maken met een bepaalde dimensie van het vrouwelijke (ofwel beleefd ofwel ingebeeld).

2 HET ABSTRACTE/ESTHETISCHE LICHAAM

Kris Verdonck, *I/II/III/IIII* (2007)

2.1 Synopsis en plaatsing binnen kunstveld

Een danseres hangt als een marionet, via een harnas en touwen, aan een (onzichtbaar) raster in het plafond. Machinaal wordt ze over het podium verplaatst, terwijl ze een vloeiende, accentloze choreografie uitvoert. Aan het einde van de bewegingsfrase plaatst de machine haar weer bij het vertrekpunt linksachter op het podium, waarna een tweede — quasi-identieke — danseres in harnas naast haar verschijnt. De choreografie begint van voor af aan. De solo wordt een synchroon duet, en later zelfs een trio en een kwartet.

De bewegingen zijn nooit hoekig of plots; ze zijn steeds circulair in een aangehouden tempo en ritme. Ook de opbouw van de choreografie is cyclisch: bij de verschijning van een nieuwe danseres begint de frase vanaf het begin opnieuw. De ‘generische’ dansers bewegen synchroon volgens eenzelfde (opgelegd) pad over het podium, binnen een onbestemde zwarte ruimte. Maar ook de tijd verloopt op een vage manier: *I/II/III/IIII* kent geen climax, noch een echt einde. De voorstelling zou evengoed in het oneindige kunnen blijven doorlopen, volgens dezelfde vooraf bepaalde principes van repetitiviteit en toevoeging.³⁷

In die zin vertoont dit werk van Verdonck kenmerken van zowel theater als installatiekunst, wat misschien het best geduid kan worden met de term ‘theatrale installatie’.³⁸ Enerzijds wordt een choreografie op podium uitgevoerd door performers, terwijl een zittend publiek hen aanschouwt. Maar daarnaast worden theatrale conventies doorbroken: de cyclische tijdsopvatting zorgt voor een permanent in-wording-zijn, zonder dramatisch verloop, dat nooit in iets zal resulteren: het is een *means without end*.³⁹ Dit open, voortdurend herhalende karakter doet denken aan installaties binnen een museale context.

Tevens kan de beschouwing van dit proces nooit exclusief herleid worden tot de menselijke factoren — de performers. Bij Verdonck wordt multidisciplinariteit zodanig doorgevoerd, dat er als het ware sprake is van een versmelting van humane en non-humane elementen (in plaats van deze louter naast

³⁷ Wouter Hillaert, ‘De machine de mens. De visionaire kunsten van Kris Verdonck’, *Ons Erfdeel*, 53, 1 (2010): p.135.

³⁸ Wouter Hillaert, ‘Verdonck en Verdonck: Half Cyborg, Half Assembleur’, *Muziek & Woord*, 34, 404 (2008):p.21.

³⁹ Kristof Van Baarle, ‘The Human Thing: De positie van het object in het oeuvre van Kris Verdonck’, *Documenta: Tijdschrift voor theater*, 31, 1 (2013): p.44-45.

elkaar te plaatsen).⁴⁰ De mechaniek van het harnas heeft een dwingende invloed op de danseressen: elke zichtbare beweging is het resultaat van een samenvoeging van talen, een versmelting van object en subject.⁴¹ Deze assemblage van elementen verwijst opnieuw naar installatiekunst, maar zorgt voor een andere soort kijkervaring.

I/II/III/IIII is evenwel stevig ingebed in de dansgeschiedenis. Verdonck liet zich inspireren door het klassieke stuk *Het Zwanenmeer*, met name de 'Danse des petits cygnes'.⁴² De formele gelijkenissen zijn duidelijk: vier danseressen voeren een synchrone choreografie uit binnen een strikt kader. Ook het dansvocabulaire van Verdoncks voorstelling ontleent veel bewegingen uit de klassieke techniek. Daarnaast verwijst hij hiermee naar de voornaamste aspiraties van de balletwereld: virtuositeit en gewichtloosheid. De aantrekkingskracht van de vier zwaantjes ligt in de perfecte synchronisatie van kleine vederlichte sprongetjes. De dwingende structuur waarin ze bewegen bestaat uit de pure beheersing en uitvoering van de danstechniek. Vanuit een bredere historische optiek werd ook steeds gestreefd naar hogere sprongen en meer opeenvolgende draaien (*pirouettes*).

Bij de 'gemoderniseerde zwanen' helpt het onontkoombare systeem van de machine precies om deze doelen te bereiken; dat bewijzen de gewichtloze *pirouettes* zonder einde.⁴³ Toch moet hiervoor ook een prijs betaald worden. De danseressen verliezen het contact met de grond en daarmee wordt tevens hun vrije wil ingeperkt. Het dreigende — vaak noodgedwongen — falen verstoort de monotonie van de synchronisatie: een voet is niet helemaal gestrekt, of één persoon draait iets langzamer in haar harnas dan de anderen (fig.7a en b).⁴⁴ Ze zijn dus toch niet vier identieke, vooraf geprogrammeerde klonen van eenzelfde prototype. Het is in dit falen, in het onderscheid, dat de focus verschuift naar hun menselijkheid (of gebrek daaraan), wat veelzeggend is voor het wereldbeeld van de maker.

⁴⁰ Hillaert (2010): p.135; Van den Broek (2008): p.131.

⁴¹ Van den Broek (2008): p.131.

⁴² Ibidem. *Het Zwanenmeer* is een choreografie van Maurice Petipa en Lev Ivanov, de muziek werd gecomponeerd door Tsjajkovsky. Het ballet ging in première in 1895. Het fragment 'Danse des petits cygnes' kan bekeken worden via: <http://www.youtube.com/watch?v=jSTia7AmWDI>, laatste toegang 08/05/2014.

⁴³ In de 18^e eeuw werden eveneens zogenaamde vliegmachines gebruikt bij de opvoering van klassieke balletten om nadruk te leggen op gewichtloosheid tijdens etherische scenes (bijvoorbeeld Charles-Louis Didelot 'Flore et Zéphire' 1796). De techniek stond echter nog niet genoeg op punt, waardoor dit vaak gepaard ging met storend lawaai. Van den Broek (2008): p.131; Carol Lee, *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*, 2002: p.188-189.

⁴⁴ Van den Broek (2008): p.131.

2.2 Transhumanisme/Posthumanisme

Er worden steeds meer machines en robots ontwikkeld die menselijke activiteiten kunnen uitvoeren, en ook het idee om mensen te klonen of te upgraden is geen pure sciencefiction meer. De 21ste eeuw luidt volgens Kris Verdonck een nieuw technologisch tijdperk in, waarin het object een centrale plaats veroverd naast het subject. De Westerse maatschappij is gebaseerd op een humanistische ideologie die de mens als soeverein individu centraal plaatst. Hierbij is een strikt (hiërarchisch) onderscheid tussen object en subject noodzakelijk om onszelf als mens te definiëren.⁴⁵ Echter, binnen de trans- en posthumanistische filosofie wordt de voortuitgang in wetenschappen en technologie aangewend om enerzijds de categorie 'mens' te herformuleren, alsook om de hiërarchie onderuit te halen.⁴⁶ Met andere woorden: de mens wordt gedesubjectieerd door groeiende afhankelijkheid van technologie (de *cyborg* is hiervan een extreem voorbeeld), terwijl het object — of materie in het algemeen — gehumaniseerd wordt (hierbij kan gedacht worden aan *Artificial Intelligence*). Alleen op die manier kunnen het ding en de mens op eenzelfde manier benaderd worden, zonder vanuit een antropocentrisch standpunt te vertrekken.

Het flirten met deze fluïde grenslijnen is een constante in Verdoncks oeuvre, maar bereikt een hoogtepunt in *I/II/III/IIII*. De menselijke en mechanische actoren — beide worden aangeduid met de term 'figuren' — staan op gelijke voet.⁴⁷ De performers lijken zich zonder verzet te onderwerpen aan de technologie, en winnen in ruil aan virtuositeit. De toeschouwer wordt geconfronteerd met de esthetiek van de ontmenselijkte mens én de performatieve mogelijkheden van het non-humane.⁴⁸

Dit samenvoegen en gelijkschakelen van elementen is fascinerend en ongemakkelijk tegelijk. Is dat het mensbeeld waarnaar we willen streven, ondanks de mogelijke voordelen? Kunnen we onze menselijkheid enkel behouden in het falen? Door zich te verplaatsen in de positie van de dansers, worden vragen naar het eigen in-de-wereld-staan onvermijdelijk, wat kan leiden tot herkenning en/of vervreemding van het Zelf.

⁴⁵ Van Baarle (2013): p.31, 38.

⁴⁶ Francesca Ferrando, 'Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations', *Existenz*, 8, 2 (2013): p.27-30. Dit artikel verduidelijkt tevens het onderscheid tussen transhumanisme en posthumanisme.

⁴⁷ Van Baarle (2013): p.33. Door deze (steeds vaker voorkomende) dramaturgische gelijkschakeling van menselijke en niet-menselijke elementen op podium stelt Rudi Laermans voor om de notie dans/choreografie/performance te verbreden tot het concept van 'total performativity' of 'dance in general'. Er is naar zijn mening sprake van een 'bodily humanism' in de benadering van dans, wat binnen het hedendaagse (sterk reflexieve) veld niet meer houdbaar blijkt. Rudi Laermans, "Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages', *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13, 1 (2008): 7-14; Rudi Laermans, 'Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982-2010', *Contemporary Theatre Review*, 20, 4 (2010): 405-415.

⁴⁸ Van Baarle (2013): p.35; Laermans (2010): p.414.

Om een plaats te vinden in de maatschappij moet men zich bepaalde normen en waarden eigen maken, die de dagelijkse gedragingen sterk beïnvloeden. Alles wat anders is, valt buiten het systeem; aldus vormen we ons in meer of mindere mate om in een metaforische robot of kloon. Echter, wanneer we — bewust of niet — het opgelegde kader doorbreken, wordt duidelijk dat we nog steeds een subject zijn. We verlangen naar die bevestiging van de menselijke aard, maar vrezen tegelijk de repercussies.

Anderzijds is men volledig op zichzelf aangewezen om het leven doel te geven, en als men hier niet in slaagt, kan de schuld bij niemand anders gelegd worden. Die keuzevrijheid zien we als een natuurlijk universeel mensenrecht, hoewel het ons meer dan ooit onzeker maakt over het eigen bestaan (het wordt een keuze-dwang). In deze context is het uitermate belangrijk om een individu te zijn, anders dan de anderen. En toch willen we niet uitgestoten worden uit het collectief, dus dit anders-zijn mag geen extreme proporties aannemen (massa-individualiteit). Er is een constante innerlijke spanning, een voortdurend inwendig onderhandelen tussen de manifestatie van het Ik en de *peer-pressure* van het Wij. Maar wat zijn dan mijn individuele kenmerken? Wat blijft er nog over wanneer we al het collectieve wegdenken? Wat is identiteit in een wereld van generische individuen, waar (technologische) objecten de status van '*quasi-bodies*' krijgen?⁴⁹

Daarnaast heeft de posthumanistische visie ook ethische consequenties. Het gelijk denken van subject en object heeft als positief gevolg een opheffing van elke nog bestaande hiërarchie in bevolkingsgroepen (etnisch, gender, klasse).⁵⁰ Anderzijds, wanneer we objecten humaniseren, terwijl het eigen lichaam steeds meer als ding aanvoeld wordt, ontstaat een nieuwe omgangsrelatie tussen mens en machine. De vraag is of die relatievorm een na te volgen voorbeeld is bij intermenselijk contact, of we de Ander als een ding/machine kunnen benaderen.⁵¹

Ondanks de verschillende emoties — angst, verlangen, twijfel — die de performance oproept, is de ervaring toch rustgevend. De constante *flow* van de bewegingen, de gestructureerde herhalingen en de serene muziek (van Stefaan Quix) brengen de kijker in een tranceachtige toestand.⁵² De verglijdende ruimtelijke configuraties en de schommelbewegingen van de performers blijven biologeren, en kunnen door kinetische empathie binnen het eigen lichaam vertaald worden. Alle onzekerheden worden meteen gecounterd: niemand weet wat de toekomst brengt, maar in het nu van de voorstelling is alles goed. Via het contrasteren van de esthetische, bijna engelachtige

⁴⁹ Van Baarle (2013): p.49; Laermans (2010): p.414.

⁵⁰ Ferrando (2013): p.28.

⁵¹ Van Baarle (2013): p.47.

⁵² Een zeer beperkte biografie van Stefaan Quix (°1967) is te vinden op <http://bamart.be/nl/artists/detail/282>, laatste toegang 08/05/2014.

verschijningen op podium, met de existentiële vragen die hierdoor opgeroepen kunnen worden, streeft Kris Verdonck ernaar een *unheimlich* gevoel bij de kijker teweeg te brengen.⁵³

2.3 Unheimlichkeit

Vanuit de psychoanalyse leverde Sigmund Freud met het artikel 'The Uncanny' (1919) een belangrijke bijdrage in de definiëring van dit complexe concept.⁵⁴ Dat tracht hij te bereiken via een etymologische uiteenzetting, gevolgd door een analyse van enkele voorbeelden van situaties of beelden die het onbestemde gevoel oproepen. Kort gesteld ziet Freud *unheimlichkeit* als een type van angst die te herleiden is tot iets wat ooit 'familiair' (*heimlich*) was, iets wat verborgen moest blijven maar aan de oppervlakte verschijnt.⁵⁵ Volgens deze theorie doorloopt iedereen een animistisch mentaal stadium, waarin aan alles een geest wordt toegeschreven — bijvoorbeeld een kind dat een pop als persoon behandelt. Dit proces laat (onderdrukte) sporen na in het onderbewustzijn die gereactiveerd kunnen worden, om zo te resulteren in een griezelige ervaring — bijvoorbeeld een pop die tot leven komt — ongeacht of de originele beleving beangstigend was.⁵⁶

De auteur betreft hierbij eveneens de idee van de dubbelganger: een persoon die in meerdere opzichten aan het Zelf herinnert. Het gevolg is dat men zich volledig gaat identificeren met de dubbel, waardoor de eigen identiteit lijkt op te lossen in het ijle.⁵⁷ Deze notie is ongetwijfeld ook aanwezig in de hier besproken choreografie, hoewel het effect op individuele toeschouwers niet veralgemeend mag worden.

In een interview vermeldt Verdonck tevens een studie van Masahiro Mori (°1927), getiteld 'The Uncanny Valley' (1970), die lange tijd weinig aandacht genoot.⁵⁸ Vanuit zijn eigen vakgebied robotica onderzocht Mori de affectieve reactie op robots met menselijke eigenschappen. Hieruit volgt de hypothese dat er een emotionele overgang plaatsheeft van empathie naar afkeer zodra een robot meer 'levend' lijkt (terwijl men zich toch bewust blijft van de niet-menselijkheid). Die abrupte

⁵³ Jozefien Van Beek, 'Objecten zijn perfecte tragische helden. Interview met kunstenaar en regisseur Kris Verdonck', *Transdigital Cookbook*, 1, 1 (2010): p.32-33.

⁵⁴ Freud, Sigmund, 'The Uncanny (1919)', <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, laatste toegang 03/05/2014. Zijn bevindingen worden echter vaak betwist of geherformuleerd. Een heldere duiding van deze problematiek is te vinden in: Anneleen Masschelein, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany (New York): State University of New York Press, 2011.

⁵⁵ *Unheimlich* is etymologisch het antoniem van *heimlich*: familiair, huislijk; maar ook verborgen, terughoudend. Daarnaast merkt Freud op dat de termen soms als synoniemen gebruikt worden; Freud (1919): p.2-4.

⁵⁶ Idem: p.12-13.

⁵⁷ Idem: p.9-10.

⁵⁸ Van Beek (2010): 32; Masahiro Mori (vert. uit Japans door K. MacDorman en N. Kageki), 'The Uncanny Valley', *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19, 2 (2012): 98-100.

omkering in gevoel benoemt Mori als ‘*uncanny valley*’ (fig.8). Niet alleen uiterlijke aspecten, maar ook de mate van beweging spelen hierbij een rol. De studie kan uitgebreid worden, enerzijds naar een omkering van deze hypothese — een persoon die lijkt op een robot — anderzijds naar de onzekerheid of iets/iemand dood is.⁵⁹ De posthumane figuren in *I/II/III/IIII*, danseressen én objecten, bevolken een grensgebied in deze vallei (zoals ook Jeanne Dielman uit hoofdstuk 1).

2.4 Pensiviteit in beweging

2.4.1 *Rancière: Het pensieve beeld*

Op die manier houdt de voorstelling het publiek een — vrij in te vullen — spiegel voor, van de persoon die men is, kan worden, of (niet) wil zijn. Zonder een specifieke interpretatie af te dwingen, toont de maker louter een amalgaan van gedachtegangen over de wereld zoals hij die ervaart. Of dat geheel ervaren wordt als “*verleidelijke, want uiterst esthetische invitaties voor de nabije toekomst, of [...] donkere waarschuwingen ervoor*” is afhankelijk van de associaties van de individuele kijker.⁶⁰

Deze ‘rancièriaanse’ openheid wordt op verschillende manieren bereikt. De radicale multidisciplinariteit doorbreekt het theatrale verwachtingspatroon, wat versterkt wordt door de afwezigheid van dramatisch verloop en de verdichting van tijd en ruimte. Dit maakt de getoonde lichamen tot *virgin territories* waarop de verbeelding van de — geëmancipeerde — toeschouwer vrij spel krijgt. Hetzelfde geldt bovendien voor de mechanische elementen, aangezien deze als gelijkwaardig aan de danseressen beschouwd worden.

Met andere woorden, niet alleen in de (formele en compositorische) opbouw van het stuk, maar tevens in intentionaliteit is weinig sprake van doelmatigheid. De ervaring van Verdoncks werk moet geen effect hebben in de echte, dagelijkse leefwereld van het publiek. Echter dat effect, ongeacht hoe minimaal, is niet ondenkbaar.

De vrijheid in en gelijkschakeling van interpretatiemogelijkheden komt tevens voort uit een zekere onbepaaldheid in de podiumbeelden. Zo is het bijvoorbeeld nooit helemaal duidelijk in hoeverre het

⁵⁹ Hierbij kan ook verwezen worden naar een oudere studie van Jentsch, die *unheimlichkeit* toeschreef aan intellectuele onzekerheid wanneer men geconfronteerd wordt met iets ongekend. Ernst Jentsch, ‘On the Psychology of the Uncanny (1906)’, http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf, laatste toegang 03/05/2014.

⁶⁰ Hillaert (2008): p.21.

geziene te wijten is aan de intentionaliteit van de maker, of wanneer een bepaalde mate van toeval meespeelt. En daarnaast moet ook de — bewuste of onbewuste — expressieve invulling door de performers in rekening gebracht worden. Er is sprake van verschillende representatiemodi (*modes de représentation*), die samenwerken binnen het zichtveld van de kijker, zonder gehomogeniseerd te worden. De spanning binnen dit kluwen van onbepaaldheden resulteert in een voortdurende onderhandeling tussen maker, beeldsubject en kijker.⁶¹ Dit aspect staat voor Rancière centraal in de ontleding van *‘l’image pensive’*: het beeld dat *unthought thought (pensée non pensée)* bevat, wat niet toe te schrijven is aan de intentie van de kunstenaar, maar wel een effect in de toeschouwer teweegbrengt. Dat effect kan echter niet integraal herleid worden tot een specifiek object — of subject, beweging — binnen het beeld.⁶²

Naar analogie met de door Rancière gebruikte voorbeelden uit de fotografie, kunnen in Verdoncks *I/II/III/IIII* drie representatiemodi of beeldfuncties onderscheiden worden.⁶³ Ten eerste ziet men de *‘présence brute’* of ruwe aanwezigheid van de performers: dit is een karakterisering van een manier van zijn, waarbij de individuele identiteit toch weinig belang heeft, en de gedachten (drijfveren, wensen en dergelijke) niet kunnen afgeleid worden uit de expressie. Daarnaast zijn er de intentionele formele aspecten die de voorstelling structureren: de route van de danseressen (via de mechaniek van het harnas) over het podium, de herhalingen, de muzikale begeleiding, en — in beperkte mate — de uitgevoerde bewegingen. Hiermee komt tenslotte een derde beeldfunctie aan de oppervlakte: formele elementen waarvan niet geweten is of ze intentioneel zijn. Zo heeft elke danseres een persoonlijke bewegingstaal, die de bewegingen onbewust beïnvloedt. Maar ook de gebruikte machine heeft een niet in te calculeren impact op de acties; de hand van de maker kan op die manier moeilijk onderscheiden worden van de (toevallige) inmenging van de beeldcomponenten (menselijk of technisch).⁶⁴

⁶¹ Rancière (2008): p.122-123: “La pensivité de la photographie, pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous [...] cette pensivité tient ici à l’impossibilité de faire coïncider deux images. [...] La pensivité de la photographie serait alors la tension entre plusieurs modes de représentation.”

⁶² Idem: p.115: “c’est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n’est pas assignable à l’intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu’il la lie à un objet déterminé.”

⁶³ Idem: p.123-124: “trois fonctions-images en une seule image: il y a la caractérisation d’une identité; il y a la disposition plastique intentionnelle d’une corps dans un espace; et il y a les aspects que l’enregistrement machinique nous révèle sans que nous sachions s’ils ont été voulus.”

⁶⁴ Van Beek (2010): p.29: “Ik wilde een soort van random-voorstellingen maken, voorstellingen waarvan ik het verloop en de afloop niet kende en niet wist hoe ze er die avond precies zouden uitzien.”

De onbepaalde relatie tussen intentie en perceptie is volgens Rancière tevens een belangrijk kenmerk van de overgang van het vroegere 'representatieve regime' naar het 'esthetische regime' in de hedendaagse kunst.⁶⁵ Eerstgenoemde is dan een regime van gelijkenis of 'similariteit', waarbij de gedachte van een beeld rechtstreeks in het beeld vervat ligt, in de vorm van een verhaal, actie of allegorie (bijvoorbeeld een leeuw staat voor moed).⁶⁶ De opkomst van de moderne kunst signaleerde echter een overgang van representatie naar de idee van presentatie of *présence*.⁶⁷ Twee manieren van expressie worden in één figuur samengevoegd zonder duidelijk verband of analogie (*ressemblance désappropriée*), waardoor het resulterende beeld geëmancipeerd wordt uit de verbindende logica van oorzaak en gevolg, of anders geformuleerd: een herverdeling van posities, van het sensibele, die tegenwerking biedt aan een uitgangspunt van intellectuele ongelijkheid en *abrutissement*.⁶⁸ De verzamelde individuen van het publiek zijn dus gelijkgeschakeld — niet alleen onderling maar ook ten opzichte van de maker — omdat het pensieve beeld vol ideeën zit waarvan de bron onbekend blijft. Daarenboven zijn deze gedachten bevrijd van conventies (analogie, verhaallijn) en worden ze nooit expliciet tot uitdrukking gebracht.

⁶⁵ Rancière (2008): p.128: "C'est ce changement qui marque le passage d'un régime représentatif de l'expression à un régime esthétique."

⁶⁶ Idem: p.128-129: "La pensée de l'œuvre - qu'elle soit verbale ou visuelle - s'y réalisait sous la forme de «l'histoire», c'est-à-dire de la composition d'une action. [...] L'image, dans cette tradition, c'était donc deux choses: la représentation directe d'une pensée ou d'un sentiment; et la figure poétique qui substitue une expression à une autre pour en majorer la puissance. Mais la figure pouvait jouer ce rôle parce qu'il existait un rapport de convenance entre le terme «propre» et le terme «figuré» [...] Présentation directe et déplacement figural étaient ainsi unifiés sous un même régime de ressemblance."

⁶⁷ Idem: p.129: "On décrit souvent la rupture esthétique moderne comme le passage du régime de la représentation à un régime de la présence ou de la présentation."; p.130: Rancière gebruikt hierbij het voorbeeld van de interpretatie van Hegel van Winckelmanns beschrijving van de *Torso Belvedere*.

⁶⁸ Idem: p.128-131; p.129: "C'est par rapport à ce régime homogène [régime van representatie] que prend son sens ce que j'ai appelé une ressemblance désappropriée."; p.130: "La pensivité de l'image est le produit de ce nouveau statut de la figure qui conjoint sans les homogénéiser deux régimes d'expression."; p.18: "Elles [bestaande opposities, vb. actief versus passief] définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité."

2.4.2 *Re/presentatie*

In de performatieve kunsten, waarbij het lichaam als voornaamste medium van uitdrukking dient, worden deze kenmerken van *pensivité* ingeschreven in de bewegingen van de performer(s). Dit aspect bemoeilijkt echter Rancières onderscheid tussen representatie en presentatie. Verdoncks danseressen zijn reëel aanwezig als *présence* — of onmiddellijke en authentieke presentatie van zichzelf — maar tegelijk blijven ze een representatie of mediatie van het mensbeeld van de kunstenaar (een karakter of personage).⁶⁹ In dit verband spreekt Rudi Laermans over een paradoxale eenheid van presentatie en representatie: zwevend tussen realiteit en fictie, fysicaliteit en expressiviteit, wordt het lichaam op podium een '*re/presentation*'.⁷⁰ De onduidelijke grens tussen reële en performatieve identiteit wordt zo een factor in de mogelijke (*unheimliche*) herkenning of vervreemding van het Zelf bij de kijker. Dit aspect wordt verder behandeld in hoofdstuk 3.

⁶⁹ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, 2008: p.147.

⁷⁰ Laermans (2010): p.411-412. Deze bedenkingen worden in het genoemde artikel gemaakt in verband met het Vlaamse danstheater, maar kunnen naar mijn mening ook in deze context relevant zijn.

3 HET KRITISCHE LICHAAM

Hoewel niet altijd expliciet, mag toch duidelijk zijn dat de werken van zowel Chantal Akerman als Kris Verdonck een maatschappijkritische dimensie bevatten. Mede omdat deze kunstenaars tot verschillende generaties behoren, schuiven ze echter andere thema's naar voren.

3.1 Kritische kunst volgens Rancière

De opzet van Rancière's essay 'Les mésaventures de la pensée critique' is een kritische blik werpen op het kritisch denken binnen de domeinen kunst, politiek en filosofie/sociologie.⁷¹ Hierbij grijpt hij meermaals terug naar concepten of personen die een rol speelden in de ontwikkelingen binnen de tegencultuur van de jaren '60 en '70 (zie infra). In de kunstwereld was dit in zekere zin een bloeiperiode voor maatschappijkritische kunstuitingen. Artiesten verbeeldden de uitwassen van het democratisch-kapitalistische systeem, en de verborgen connecties die de samenleving structureren. Over het algemeen gaat het om werken die het publiek wilden choqueren, zodat men zich bewust wordt van de sociale/politieke/economische werkelijkheid.⁷²

Rancière noemt als voorbeeld de collagetechniek (zoals toegepast door onder andere Martha Rosler), waarbij heterogene elementen in één beeldvlak worden samengebracht.⁷³ De burger zal in zijn dagelijkse denken en handelen die elementen niet koppelen, maar — zo wil de kunstenaar duidelijk maken — in de realiteit achter of onder de zichtbare verschijningsvormen zijn ze onlosmakelijk verbonden.⁷⁴ Dit geeft volgens de filosoof een kleinerende boodschap aan de toeschouwer, namelijk "dit is de realiteit die jij niet kan zien, of niet wil zien".⁷⁵ Enerzijds wordt het publiek dus behandeld als minder intellectueel vaardig; anderzijds wordt het beschuldigd van het dragen van oogkleppen. Het doel van zulke beelden is het opstarten van een bewustwordingsproces over de problematiek ter zake — zoals de kunstenaar deze denkt helder te overzien — en daarnaast het aanpraten van een schuldgevoel over de eigen medeplichtigheid.⁷⁶

⁷¹ Rancière (2008): p.30-55.

⁷² Idem: p.31-32.

⁷³ Idem: p.32-33. Martha Rosler (°1943), reeks *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72). Rancière bespreekt specifiek het werk *Balloons*.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Idem: p.35: "Elles nous disent encore: voici la réalité que vous ne savez pas voir [...]; mais aussi: voilà la réalité que vous ne voulez pas voir".

⁷⁶ Idem: p.33: "Le dispositif critique visait ainsi un double effet: une prise de conscience de la réalité cachée et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée."

Het is duidelijk dat Rancière zulke oorzaak-gevolg- of bewustwording-activatierelaties niet hoog inschat.⁷⁷ De kunstenaar vertrekt vanuit een positie van intellectuele ongelijkheid, wat nooit tot engagement of emancipatie kan leiden. Deze vorm van kritische kunst is enkel een voortdurende reproductie van het hiërarchische, paternalistische systeem waarop kritiek gegeven wordt.⁷⁸

Maar de kritische impuls wordt daardoor niet minder belangrijk voor (socio-culturele) emancipatie. In de tekst wordt integendeel gewezen op het belang van een andere aanpak om kritiek te uiten. Het regime moet van binnenuit opgebroken worden, door de grondslagen te herdenken.⁷⁹ Zoals in het hoofdstuk 'Le spectateur émancipé' stelt de auteur dat de vastgelegde rollenpatronen doorbroken moeten worden. Emancipatie wordt dan een ontmanteling van de distributie van wat men kan zien, denken en doen.⁸⁰ Wat uiteindelijk rest zijn 'scènes van dissensus': een (re-)organisatie van het sensibele, waarin de samenhang tussen presentatie en interpretatie niet voor iedereen dezelfde moet zijn.⁸¹ Dit laatste doet eveneens denken aan het concept '*ressemblance désappropriée*' dat werkzaam is in het pensieve beeld (zie hoofdstuk 2).

Samengevat komt maatschappelijk bewustzijn niet voort uit een trachten om iedereen als community achter één (rigide) ideologie te scharen. Het is het resultaat van het collectiviseren van de dissensus, van verschillende visies.⁸² In die evolutie kan de artistieke praktijk een zeer grote rol spelen, door haar intrinsieke capaciteit om individuele associaties uit te lokken.

3.2 Akerman en de Counter Culture

In het tumultueuze jaar 1968 realiseerde de toen 18-jarige Chantal Akerman haar debuutfilm, *Saute ma ville* (vrij vertaald als *Ontploff, mijn stad*). Bedoeld of niet bevat dit jeugdwerk erg veel raakpunten met de bekommernissen die tot uitdrukking werden gebracht in *counter culture*-bewegingen uit de jaren '60 en '70.

⁷⁷ Idem: p.33: "Mais il n'y a pas d'évidence que la connaissance d'une situation entraîne le désir de la changer."

⁷⁸ Idem: p.37: "Si provocatrices qu'elles se veulent, ces thèses restent enfermées dans la logique de la tradition critique."; p.43: "un monde où l'interprétation critique du système est devenue un élément du système lui-même."; p.51: "révèle seulement la disjonction qui était au cœur du paradigme critique. Elle peut railler ses illusions, mais elle reproduit sa logique."

⁷⁹ Idem: p.55: "C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification."

⁸⁰ Idem: p.53: "L'émancipation, c'est-à-dire le démantèlement du vieux partage du visible, du pensable et du faisable".

⁸¹ Idem: p.55: "une organisation du sensible où il n'y a [...] régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence."

⁸² Ibidem: "L'intelligence collective de l'émancipation n'est pas la compréhension d'un processus global d'assujettissement. Elle est la collectivisation des capacités investies dans ces scènes de dissensus."

3.2.1 Saute ma ville (1968)

De kortfilm in zwart-wit toont Akerman zelf als protagonist, terwijl ze een aantal — typisch vrouwelijke — huishoudelijke taken uitvoert in de benauwende ruimte van een keuken. Echter, de meeste van deze handelingen ontaarden door de overhaaste uitvoering in een chaotische, ongecontroleerde parodie: schoenen poetsen terwijl ze deze nog aanheeft (en in het proces ook de eigen benen inwrijven met schoensmeer; fig.9), de vloer schoonmaken terwijl de inhoud van keukenkasten op de grond wordt gegooid... Tussendoor worden eveneens voorbereidingen getroffen voor wat later een zelfmoordpoging blijkt te zijn, zoals het minutieus afplakken van de openingen aan de deur en het raam. Uit alle acties spreekt een paradoxale combinatie van compulsieve doelgerichte focus en onhandige overdaad. Daarmee implodeert als het ware de symbolische waarde van objecten en bewegingen; orde en chaos blijken eenzelfde oorsprong te vinden.⁸³

Deze instabiliteit komt ook tot uiting in de soundtrack, bestaande uit een *voice-over* van geneurie en onomatopeeën (“Scotch” en “Bang”), die veel weg heeft van een woordeloze *monologue intérieur*. Als bij een kind zijn gradatieloze overgangen te horen van enthousiasme naar verveling, van onschuld naar irritatie. Gepaard met de humoristische excentriciteit van de beelden — hoewel meestal net niet gesynchroniseerd ermee — lijkt het echter steeds meer op een wanhopige hulpkreet. *Saute ma ville* kan kortom gelezen worden als een absurdistische tragikomedie over een gedisillustreerde adolescent die weigert zich te conformeren aan de aan haar toegewezen rol in de maatschappij.

Er zijn parallellen merkbaar met het eerder besproken *Jeanne Dielman*. In beide films is de neerwaartse spiraal richting (zelf)vernietigende chaos een gevolg van een innerlijke onrust bij de protagonist, waarvan de oorzaak onbekend blijft voor de kijker. Daarnaast wordt in dit eerste werk Akermans preoccupatie met de gelijkschakeling van registers al duidelijk. In *Saute ma ville* worden banale bezigheden op eenzelfde manier behandeld als de voorbereidingen om zelfmoord te plegen. Hierdoor wordt de dramatische en narratieve ontwikkeling gestremd; de uiteindelijke climax — de gasexplosie — blijft buiten beeld.

Het voornaamste verschilpunt tussen de twee werken is evenwel de manier van in-het-leven-staan van de protagonisten. Jeanne had haar maatschappelijk positie volledig aanvaard als natuurlijke zijswijze. Dit geïnstitutionaliseerde rollenpatroon gaf haar leven een duidelijke, en vooral veilige structuur (ondanks dat het evenzeer fungeert als een gevangenis). Het personage dat de jonge Akerman daarentegen neerzet, lijkt vanaf de aanvang van haar volwassen leven zulke maatschappelijk opgedrongen classificaties af te wijzen. Liever een excentriek — zelfs destructief — individueel pad

⁸³ Margulies (1996): p.2.

bewandelen dan te verdwijnen in de grijze massa. In zekere zin geeft dit een autobiografisch tintje aan *Saute ma ville*, aangezien de cineaste alvorens aan het filmproces te beginnen haar opleiding aan de filmschool in Brussel had stopgezet.⁸⁴ Die afkeer van het gevestigde ‘Systeem’ toont hoezeer Akerman een kind van haar tijd is, een deel van de *secessionist generation*.⁸⁵

3.2.2 Cultureel anarchisme

De jaren '60 en '70 werden wereldwijd (maar vooral in Europa en de Verenigde Staten) getekend door verscheidene protestacties. Deze waren zeer uiteenlopend in motivatie: de strijd om onafhankelijkheid van koloniale macht; het streven naar politieke en sociale gelijkheid voor bijvoorbeeld Afro-Amerikanen, vrouwen of holebi's; de marsen tegen de Vietnamoorlog; of de studentenprotesten van mei 1968, zijn slechts enkele uitingen van een algemeen maatschappelijk ongenoegen.⁸⁶ De toenmalige jongere generatie leefde in onvrede over de verregaande rationalisering en institutionalisering van alle aspecten van de samenleving. Het ‘Systeem’ of de ‘technocratie’ reduceert alles en iedereen tot betekenisloze onderdelen in een abstracte machine, die draait op conformisme (traditie en routine), consumentisme (kapitalisme) en objectiviteit (empirisch wetenschappelijk paradigma).⁸⁷

Dit ongenoegen uitte zich ook in andere, minder activistische vormen: denk aan de hippiecultuur, de popularisering van geestverruimende drugs, communes, *happenings*.⁸⁸ Gemeenschappelijk is echter de hang naar individualisme, authenticiteit, (soms irrationele) subjectiviteit, en anti-autoritarisme. Het is in deze context van sociale en culturele ongehoorzaamheid waar Akermans *Saute ma ville* tevens geplaatst kan worden.

Het geneurie en de overhaaste onhandige manier van bewegen wordt binnen dit kader een kinderlijke, ludieke weigering om volwassen te worden — lees: zich schikken naar traditionele waarden en normen. En door al poetsend meer rommel achter te laten toont Akerman haar *skills* als huisvrouw. Op formeel vlak worden naar het einde van de film toe steeds meer *shots* via een spiegel gefilmd. De spiegel roept associaties op met vrouwelijk zelfbewustzijn, met zich presentabel en mooi

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Anton C. Zijderveld, *The Abstract Society. A Cultural Analysis of Our Time*, 1970: p.102. Hoewel deze bron op een aantal vlakken verouderd is, geeft de tekst wel weer hoe contemporaine denkers de maatschappelijke gebeurtenissen kaderen.

⁸⁶ Idem: p.103.

⁸⁷ Idem: p.100-101, 104; Dick Houtman, Stef Aupers en Willem de Koster, *Paradoxes of Individualization: Social Control and Social Conflict in Contemporary Modernity*, 2011: p.12-14.

⁸⁸ Zijderveld (1970): p.102-130; de auteur onderscheidt drie ideaaltypen van protest, die echter nooit in pure vorm voorkomen: gnostici, anarchisten en activisten. Houtman, Aupers en de Koster (2011): p.14-15.

maken voor de wereld, met het lichaam als koopwaar. Er is dus niet enkel sprake van een gevoel van vervreemding ten opzichte van het sociale systeem, maar ook binnen de eigen fysicaliteit. Wat is nog authentiek in een wereld waar ons uiterlijk een consumptieproduct wordt?

Er is geen ontsnapping mogelijk: de vluchtwegen uit de gevangenis-keuken worden afgeplakt, en de begrenzing van het Zelf heeft ze eveneens niet meer in de hand. Twee mogelijkheden dienen zich aan. De titel *Saute ma ville* lijkt te zeggen: “Ik pas niet in de structuur van deze stad, en dus moet de stad maar ontploffen”. De protagonist anderzijds kiest voor zelfvernietiging als laatste ultieme vrijheid (fig.10).

3.3 Verdonck en de maakbaarheid van de mens

Kris Verdonck is 24 jaar jonger dan Akerman, en slechts sinds een tiental jaar actief als kunstenaar. Hij groeide dus op in een zeer andere wereld, wat nieuwe perspectieven en gevoeligheden met zich meebrengt. Twee thema's kunnen in zijn werk onderscheiden worden (hoewel deze vaak gedeeltelijk overlappen): kritiek op de maatschappij als geheel, en kritiek op de omgang met technologie.

3.3.1 Maatschappij: voorbeelden uit de parcoursvoorstelling *K, a Society* (2010)

Het publiek doorloopt een parcours langs tien verschillende (video-)installaties.⁸⁹ Elk afzonderlijk zijn het vooral zeer humoristische *tableaux*, maar de opeenstapeling van bijna-maar-net-niet herkenbare impressies resulteert in een beklemmend gevoel. De enige fysiek aanwezige performer is de gids, die de toeschouwers de weg wijst volgens een strak tijdschema.⁹⁰ Een traject doorheen een gebouw wordt op die manier toch weer ingepast binnen een theatrale tijdsbeleving: het is de kunstenaar en niet de kijker die bepaalt hoelang er naar een beeld gekeken wordt.⁹¹

Het geheel van *K, a Society* is geïnspireerd op de geschriften van Franz Kafka (1883-1924), zonder te vervallen in een letterlijke weergave ervan. Het gaat vooral om de evocatie van een *unheimliche* kafkaëske sfeer rondom het thema van de hedendaagse samenleving.⁹² Dit omhelst een wereld die “een gesloten en ongrijpbaar bolwerk is, [...] een proces zonder uitwegen [...] met de ijzeren logica van

⁸⁹ Marianne van Kerkhoven en Anoenk Nuyens, Listen to the Bloody Machine. Creating Kris Verdonck's END, 2012: p.314. De originele opzet van de voorstelling bevat tien installaties: Frieze, Gossip, Presyncope, Monster, They, Mouse, Pellet, Syncope, Shell en Beetle. Maar omwille van omstandigheden — structureel, veiligheidsvoorschriften — worden soms een aantal delen weggelaten of aangepast; Van den Broek (2008): p.132.

⁹⁰ Rodeyns, Julie, 'Samenleven in tien beelden', <H>ART, 4, 72 (2010): 35.

⁹¹ Interview met Kris Verdonck door Wijdebrand Schaap (Cultureel Persbureau), <http://www.youtube.com/watch?v=63My515tk90>, laatste toegang 09/05/2014.

⁹² Een uitgebreide biografie van Franz Kafka is onder andere te vinden in Carolin Duttlinger, *The Cambridge Introduction to Franz Kafka*. New York: Cambridge University Press, 2013.

een nachtmerrie. [...] Een verdrukkend systeem waarbinnen niets bewijsbaar, waarachtig of waar is. Een maatschappij waarin de mens altijd in het ongewisse is omtrent wat er zal gebeuren."⁹³

Een drietal videoprojecties uit de voorstelling zijn in dit verband exemplarisch voor Verdoncks kritische standpunt. In *Frieze* zijn twee figuren te zien, een man en een vrouw, in grijze zakelijke kleding (fig.11). Ze zitten apart gevangen in een doosachtige ruimte, net groot genoeg voor één rechtopstaande persoon. Langzaam echter zakken ze in elkaar naar de grond. Door de nauwe begrenzingen zijn ze gedwongen om hun lichaam in de vreemdste bochten te wringen.⁹⁴ Koste wat het kost blijven ze doen alsof alles normaal is, een professioneel uiterlijk bewaren, *keeping up appearances*.⁹⁵

Syncope (I) sluit hier nauw bij aan: in een bak gevuld met water, wordt het beeld van een man in pak geprojecteerd (fig.12). De figuur lijkt onbezorgd wentelingen te maken in het water, terwijl hij zich vastklampt aan zijn aktetas. De term '*syncope*' verwijst overigens naar flauwvallen, of een kortstondig verlies van spiertonus en bewustzijn.⁹⁶

Tenslotte wordt de kijker zelf het onderwerp van de projectie in *Gossip*. Over de breedte van een muur staat een rij mensen — allen respectabele werkende burgers — het publiek aan te kijken (fig.13). Ze voeren een gezamenlijke choreografie van gefluister, geroddel en gelach uit, waarbij elke toeschouwer individueel gevisieerd lijkt te worden.⁹⁷

De persoonlijke vrijheid en het individualisme waarnaar in de jaren '60 en '70 gestreefd werd, blijken slechts een utopie. Filosofen als Michel Foucault (1926-1984) en Giorgio Agamben (°1942) stellen dat we leven in een maatschappij van biopolitiek/biomacht, waarin alle aspecten van het leven steeds meer gecontroleerd (kunnen) worden door de staat.⁹⁸ Deze controle gebeurt via allerlei juridische,

⁹³ 'A Two Dogs Company', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/153-k-a-society?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

⁹⁴ De titel *Frieze* betekent in het Nederlands 'een fries', of een — vaak decoratieve, in reliëf uitgewerkte — doorlopende band in het hoofdgestel van een gebouw volgens de klassieke architecturale orden. Door de plaatsing van Verdoncks projecties doet het eveneens denken aan kariatiden: "De kariatiden straalden kracht uit en waren zowel functioneel als ornamenteel. In FRIEZE tonen ze echter volop hun kwetsbaarheid." 'A Two Dogs Company – uitleg *Frieze*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/202-frieze?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

⁹⁵ 'A Two Dogs Company – uitleg *Frieze*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/202-frieze?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

⁹⁶ van Kerkhoven en Nuyens (2012): p.315; 'A Two Dogs Company – uitleg *Syncope*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/185-syncope?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014. De voorstelling *Syncope II* (2010) is vergelijkbaar, maar met meerdere personages.

⁹⁷ 'A Two Dogs Company – uitleg *Gossip*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/203-gossip?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

⁹⁸ Meer informatie over de geschriften van Giorgio Agamben is onder andere te vinden in: Alex Murray, *Giorgio Agamben*. Londen: Continuum, 2010. Als introductie tot het werk van Michel Foucault kan dienen: Clare O'Farrell, *Michel Foucault*. Londen: Sage, 2005.

sociale, technologische,... mechanismen (of 'apparaten'), welke samensmelten tot een disciplinerende panoptische blik die subjectvernietigend werkt. De illusie van individualisme en keuzevrijheid blijft bestaan, maar in feite is men enkel een onderdeel van een gegeneraliseerde massa.

Foucaults metafoor van het panopticum beschrijft perfect wat gevoeld wordt in confrontatie met de projectie van *Gossip*.⁹⁹ Men is constant zichtbaar, waardoor men liefst zo weinig mogelijk afwijkend wil zijn (want dat zou meer in het oog springen). Zonder fysieke dwangmiddelen wordt een normaliserende macht uitgeoefend op ieder individu, zelfs tot in de private sfeer. De installatie verbeeldt tevens zelf wat ze veroorzaakt: simultaan lachen of stil zijn, hier en daar verschijnen gelijktijdige identieke handgebaren. De aandachtige kijker zal bovendien opmerken dat alle personage even groot zijn.¹⁰⁰ Het individu wordt generisch.

Toch kan er in de klaarblijkelijk willoze onderwerping ook een subversieve ruimte ontstaan.¹⁰¹ Misschien past men zich aan om eenvoudigweg de schijn hoog te houden. De personages in *Frieze* en *Syncope* doen alsof er niets aan de hand is, ondanks de externe belemmeringen, maar niemand kan zeggen wat er zich onder de oppervlakte afspeelt. Men verkoopt een bepaald beeld van zichzelf in de samenleving, om tegemoet te komen aan de eisen van het (kapitalistische) systeem, maar evenzeer om dat systeem draaiende te houden (er is bijna geen andere optie mogelijk).¹⁰² De productwaarde van het lichaam wordt zo beperkt tot 'wat men doet'; de vrijheid ligt in 'wie men is'.

3.3.2 *Technologie: Patent Human Energy (2005), In (2003) en Heart (2004)*

De inspiratiebron voor *Patent Human Energy* is een gebeurtenis uit 2004. Toen vroeg Microsoft een patent aan op het gebruik van menselijke energie voor het versturen van data. De installatie toont een spijkerbed waarop een performer languit in meditatieve trance ligt (fig.14). Microfoons en sensoren registreren de minieme wijzigingen ter hoogte van de raakvlakken tussen lichaam en spijkers. De signalen worden vervolgens versterkt tot impulsen die de toeschouwer kan waarnemen.¹⁰³ Een menselijke batterij, of het toppunt van de commodificatie van het lichaam.

⁹⁹ De term panopticum verwijst naar een architecturale typologie, vaak toegepast in het vormgeven van gevangenissen, waarbij alles overzien kan worden vanuit één centraal punt. Foucault gebruikt deze term als model voor de werking van controlemechanismen in de hedendaags samenleving.

¹⁰⁰ 'A Two Dogs Company – uitleg *Gossip*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/203-gossip?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

¹⁰¹ Van Baarle (2013): p.36.

¹⁰² van Kerkhoven en Nuyens (2012): p.44.

¹⁰³ 'A Two Dogs Company – uitleg *Patent Human Energy*', <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/196-patent-human-energy?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014; '*Patent Human Energy*. Kris Verdonck', <http://www.margaritaproduction.be/project/patent-human-energy>, laatste toegang 03/05/2014.

Deze soort wetenschappelijke ontwikkelingen zijn mogelijk in de hedendaagse samenleving, omdat we geloven dat technologie ons kan helpen om onszelf te herscheppen als ideale mens. Marianne van Kerkhoven verwoordt het als volgt: “*De mens verlangt naar het mechanische: hij wil de robot maken of de robot zijn om aan zijn eigen onvolmaaktheid én sterfelijkheid te ontsnappen.*”¹⁰⁴ Kris Verdonck toont echter aan dat dit nooit een eenrichtingverkeer kan zijn. Techniek en wetenschap aanwenden ten voordele van de mens houdt ook steeds een onderwerping van diezelfde mens in.¹⁰⁵

Dat aspect komt bijvoorbeeld tot uiting in de installatie *In* uit 2003. Een vrouw gekleed als kamermeisje — of een zakenman in maatpak — staan eenzaam voor zich uit starend in een met water gevulde, gesloten glazen bak (fig.15). De performer is door meditatie onverstoort. De geluiden van de minimale bewegingen doorheen de vloeistof, en van de ademhaling worden versterkt tot een soundtrack.¹⁰⁶ Associaties met (dode) dieren of lichaamsdelen op sterk water komen hierbij snel naar boven. Maar, aangezien de performers hier wel levend zijn, doet het eveneens denken aan bijvoorbeeld kloontechnologie of genetische manipulatie.

Op esthetische wijze wordt in beide voorstellingen een beeld gegeven van een transhumane futuristische wereld, waarin mens en technologie steeds meer overlappen. Bovendien lijkt er een bepaalde (fysieke) rust uit te gaan van de overgave aan deze ontwikkelingen. Toch is er — vooral bij *In* — een grotere ruimte voorbehouden voor negatieve kritiek op dit toekomstperspectief. De performer is via het ademhalingssysteem namelijk volledig overgeleverd aan de machine, die vitale levensfuncties heeft overgenomen. Wat willen we opofferen in de queeste naar de ultieme maakbaarheid van de mens?

De onrust wordt nog groter in *Heart* (2004), een theatrale installatie waarbij een vrouw bij elke vijfhonderdste hartslag via een kabel tegen de achterwand wordt gesmakt (fig.16a en b).¹⁰⁷ De verwevenheid van mens en machine is ook hier nagenoeg volledig, de performer kan er niet onderuit. Door elke snok van de kabel worden we herinnerd aan onze onderwerping. De keuze is enerzijds om zich op te winden over deze situatie, wat resulteert in een verhoging van de hartslag, en dus een snellere opeenvolging van contact met de muur, en minder recuperatietijd. Ofwel kiest de performer

¹⁰⁴ Marianne van Kerkhoven (1946-2013) is sinds 2004 als dramaturge betrokken bij het werk van Kris Verdonck. ‘A Two Dogs Company – uitleg *Patent Human Energy*’, <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/196-patent-human-energy?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

¹⁰⁵ van Kerkhoven en Nuyens (2012): p.30.

¹⁰⁶ ‘A Two Dogs Company – uitleg *In*’, <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/198-in?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

¹⁰⁷ ‘A Two Dogs Company – uitleg *Heart*’, <http://www.atwodogscompany.org/nl/projecten/item/197-heart?bckp=1>, laatste toegang 03/05/2014.

om simpelweg te berusten in haar lot. Het proces is eenmaal in gang gezet, we kunnen nu enkel nog proberen ons aan te passen aan elke nieuwe evolutie en verder te gaan met ons leven.

3.4 Performance kunst

De *counter culture* van de jaren '60 is niet toevallig eveneens de context waarin Performance Art een plaats verwerft in het aanvaarde kunstcircuit.¹⁰⁸ De kunstwereld was zoals de rest van de maatschappij sterk geïnstitutionaliseerd geworden, waarbij een select clubje *insiders* de regels bepalen. Dit voedt de idee dat er een onoverbrugbare afstand was ontstaan met de dagelijkse leefwereld van de kijker. Kunstenaars willen zich weer rechtstreeks richten tot hun toeschouwers door zelf *live* aanwezig te zijn als performer.¹⁰⁹ Daarnaast wordt vaak (passieve of actieve) publieksparticipatie uitgelokt.¹¹⁰ De focus verschuift naar het beleven van een individuele — authentieke — ervaring als kijker, in plaats van het louter waarnemen van een artistieke weergave van een ervaring. Het lichaam, zowel dat van de toeschouwer als van de artiest, komt op die manier centraal te staan als medium in kunst.

3.4.1 Akerman als performer

De beslissing van Chantal Akerman om zelf de rol van de protagonist in *Saute ma ville* te vertolken, was wellicht vooral uit praktische overwegingen, maar is niettemin veelbetekenend. In een interview vertelt ze: “*al snel besepte ik dat ik het moest zijn, mijn lichaam*”. Of nog: “*Mijn lichaam is heel belangrijk in een film, het zegt op zichzelf al iets; het heeft het gewicht van het Reële*”.¹¹¹ Het is haar *lived experience* die de schermruimte vult en van betekenissen voorziet, waardoor de cineaste een één-op-één relatie kan aangaan met haar publiek.

Dit aspect is opnieuw terug te voeren naar het spanningsveld tussen presentatie en representatie (zoals besproken in het tweede hoofdstuk). Laatstgenoemde werd binnen de *counter culture* steeds meer verdacht, als enkel een gemedieerde toegang tot betekenis, als deel van het autoritaire systeem. Het lichaam moest aldus verlost worden uit deze onderdrukking, door spontaniteit en authenticiteit

¹⁰⁸ RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londen: Thames & Hudson, 2011. Deze publicatie biedt een uitgebreid algemeen overzicht van de (voor)geschiedenis van Performance Art, vanaf het begin van de 20ste eeuw tot ca. 2010.

¹⁰⁹ Goldberg (2011): p.8-9.

¹¹⁰ Dit is een aspect dat Rancière ten dele negatief beoordeelt, meer bepaald wanneer het wordt toegepast om de verkeerde redenen; Rancière (2008): p.21: “Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle.”

¹¹¹ Lebovici (2012): p.97-98.

vrij spel te geven.¹¹² Maar zo'n absolute oppositie tussen de fenomenologische corporealiteit en het performatief personage is onhoudbaar: wanneer men zichzelf vertolkt in een performance, speelt men ten dele nog steeds een (vooraf bepaalde) rol; en omgekeerd, een personage kan niet bestaan buiten het specifieke lichaam van de performer.¹¹³

Akerman gebruikt precies deze vage liminaliteit om — ondanks de ingebouwde afstand van het filmmedium — de kijker in haar werk te engageren. Er is een constante perceptuele afwisseling tussen 'Chantal' als zichzelf en 'Chantal' als personage, en deze uitersten brengen zeer verschillende vormen van betekenisgeving voort. Fictie en realiteit, symbolische waarde en pure energie, abstract idee en associatief affect; deze tegenstellingen alterneren en/of homogeniseren binnen de individuele beleving; een proces dat Erica Fischer-Lichte benoemt als '*perceptual multistability*'.¹¹⁴ Het effect is zeer subjectief en onberekenbaar, alsook zelfreflexief doordat de kijker zich bewust wordt van de dynamiek van het perceptieproces.¹¹⁵ Daarenboven wordt de inhoud niet zomaar rechtstreeks overgedragen van artiest naar toeschouwer (Rancières *abrutissement*), maar het is het publiek zelf dat betekenissen genereert.

3.4.2 De performers van Verdonck

Als regisseur/kunstenaar gebruikt Kris Verdonck zijn eigen lichaam nooit in zijn werk. De balans tussen presentatie en representatie lijkt dus door te wegen naar het laatste, hoewel — zoals hierboven aangehaald werd — een personage niet kan bestaan buiten de fysicaliteit van de vertolker. De videoprojecties uit *K, a Society* kunnen we daarom redelijk eenvoudig benaderen vanuit hun symbolische betekenis.

Echter over het repetitieproces voor *live* installaties zegt de maker: "*Het voorstel dat ik mijn performers doe is een object. [...] Zodra het object af is, ben ik de gelijke van de acteurs en hebben we hetzelfde probleem, namelijk: wat gaan we daar nu mee doen. [...] Ik zal nooit aangeven hoe een danser moet bewegen of aan wie hij moet denken.*"¹¹⁶ De machine — als consistente, onveranderlijk aanwezigheid (*présence*) — legt beperkingen op en doet voorstellen die de bewegingsmogelijkheden van de performers in meer of mindere mate beïnvloeden.¹¹⁷ In het eindresultaat wordt op die manier

¹¹² Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. London/New York: Routledge, 2008: p.147.

¹¹³ Idem: p.147-148.

¹¹⁴ Idem: p.147-150.

¹¹⁵ Idem: p.50.

¹¹⁶ Van den Broek (2008): p.131.

¹¹⁷ van Kerkhoven en Nuyens (2012): p.30.

gestreefd naar een symbiose van mens en object, waarbij beiden hun fenomenologische gegevenheid zo veel mogelijk behouden.

Die aanpak is duidelijk waar te nemen in *Heart*. De muur waartegen de danseres knalt, is in feite bedekt met een dikke matras, waardoor de resulterende pijn enigszins beperkt wordt (hoewel het publiek dat niet kan zien). Maar de abrupte snok van de kabel en de stress van het wachten op het onvermijdelijke is werkelijk aanwezig. De lichamelijke reactie, voornamelijk een versnelling van de hartslag, kan niet berekend worden. Het hoort bij de corporealiteit van die specifieke persoon op podium op dat specifieke moment; het is geen rol die men speelt. Dat ongemak is niet het hoofdthema van de voorstelling, maar draagt wel bij tot de *unheimliche* spanning.¹¹⁸

Hiermee sluit Verdonck zich aan bij, en verzet hij zich tegelijk tegen bepaalde tendensen uit de hoogdagen van de Performance Art.¹¹⁹ Artiesten als Chris Burden (°1946), Gina Pane (1939-1990) en Marina Abramovic (°1946) experimenteerden eveneens met de grenzen van het fysieke en mentale uithoudingsvermogen, hoewel vaak met ernstige letsels als gevolg.¹²⁰ De schok die dit teweegbracht bij toeschouwers was bedoeld om een gevoel van vervreemding ten opzichte van het eigen lichaam te produceren. In het licht van Rancières theorie kan gesteld worden dat Verdoncks aanpak in vergelijking meer (pensieve) opening laat voor een emancipatorische ervaring bij de kijker.

Bij *Patent Human Energy* en *In* wordt de relatie tussen het reële en het symbolische op een andere manier bemoeilijkt, met name omdat de performers zich bevinden in een meditatieve toestand. Met de *counter culture* vond ook een popularisering plaats van oosterse spirituele gebruiken om in contact te komen met een diepere laag in het bewustzijn. Via meditatie kan men een hogere graad van authenticiteit bereiken, of van pure lichamelijke, was de redenering.¹²¹ De toeschouwer ziet in deze installaties van Verdonck met andere woorden performers die meer zichzelf (of presentatie) zijn dan in het echte leven. Maar dit gebeurt binnen een context die alludeert naar de maakbaarheid (of vervalsing) van de mens onder invloed van technologie. Het zijn precies die omringende aspecten die de performance gedeeltelijk tot representatie maken, niet de specifieke lichamen/objecten of hun bewegingen. Ook hier blijkt aldus de notie '*perceptual multistability*' toepasbaar door de perceptuele afwisseling tussen presentatie en representatie, tijdens het waarnemen van de menselijke figuur.

¹¹⁸ van Kerkhoven en Nuyens (2012): p.43; Van Beek (2010): p.30: "Geestelijke spanning interesseert me meer dan echt pure fysieke spanning."; "Ik verbind mijn acteurs aan een object dat hen echt manipuleert. Dan hoeven ze niet te doen alsof."

¹¹⁹ Van Beek (2010): p.30.

¹²⁰ Goldberg (2011): p.159 (Chris Burden, bijvoorbeeld *Shooting Piece* uit 1971); p.165 (Gina Pane, *The Conditioning* uit 1972 en Marina Abramovics *Rhythm O* uit 1974).

¹²¹ Zijdeveld (1970): p.107; Houtman, Aupers en de Koster (2011): p.14-15. Een artieste als Abramovic maakt eveneens in vele performances gebruik van meditatietechnieken.

4 BESLUIT

“Je suis conscient que de tout ceci il est possible de dire: des mots, encore et seulement des mots. [...] savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.” — Jacques Rancière¹²²

Een diepgaande analyse van en reflectie over kunstwerken neerschrijven, zoals in de voorgaande tekst getracht werd, lijkt haaks te staan op de perceptuele en interpretatieve openheid waarnaar Rancière streeft. Zoals de filosoof besluit, dit zijn slechts woorden, enkel subjectieve bedenkingen, weliswaar ondersteund door statements van de kunstenaars zelf. De uiteindelijke inhoud en zullen door iedere kijker onafhankelijk bepaald worden in confrontatie met de installaties, voorstellingen of films. De mogelijkheid om het oneens te zijn met elkaar is precies de sterkte van deze — en vele andere — artistieke uitingen. Het is tevens het ideaal waarop de hedendaagse democratische maatschappij gestoeld is/wil zijn.

Ondanks dit aspect kunnen toch enkele slotopmerkingen gemaakt worden over elementen die invloed uitoefenen op het zingevingsproces. Het onderzoek richtte zich met name op de aanwezigheid van het menselijke lichaam in het beeld, en hoe die betrekking heeft op de relatie met het publiek.

In de besproken kunstwerken is het moeilijk om de menselijke figuur volledig te isoleren van omringende factoren. Bij Kris Verdonck speelt de scenografie, met inbegrip van technische componenten, steeds een grote rol; de films van Akerman kunnen niet gelezen worden zonder de cinematografie in overweging te nemen. Elementen zoals soundtrack, kleding van de personages, de positie van de kijker,... zullen steeds sturend zijn in hoe betekenis gegeven wordt aan het getoonde lichaam. Daarom is het nagenoeg onmogelijk te spreken over de menselijke figuur als betekenisdrager *pur sang*.

Niettemin zorgt de aanwezigheid van het lichaam voor een zeer specifieke, meer directe kijkervaring. Kinetische empathie zorgt ervoor dat waargenomen bewegingen worden vertaald naar het eigen lichaam. Kijken gebeurt dan niet meer alleen visueel, het wordt een fysieke totaalbeleving. Dit is bij uitstek een vrije ruimte waarin de emancipatie van de toeschouwer kan gestimuleerd worden.

Daarnaast blijkt het belang van de oppositie tussen representatie en presentie. Rancière's pensieve beeld en *'ressemblance désappropriée'* (paragraaf 2.4), of de termen *'re/presentation'* van Laermans (paragraaf 2.4) en *'perceptual multistability'* van Fischer-Lichte (paragraaf 3.4) wijzen allen op een

¹²² Rancière (2008): p.29.

gelijkaardig fenomeen. Bij het zien van een 'echt' lichaam in de context van een kunstwerk weet men niet meer zonder twijfel wat realiteit of wat deel van het spektakel is. Deze onzekerheid kan misschien eveneens gevonden worden in andere domeinen van de maatschappij, zoals in politiek, marketing of de bedrijfscultuur. Een *unheimliche* ervaring van gelijktijdige herkenning en vervreemding, is een mogelijk gevolg hiervan. Dit wordt door Kris Verdonck systematisch bewust uitgelokt. Maar ook de behandelde voorbeelden van Chantal Akerman vertonen een neiging hiertoe.

Een hier niet belicht, maar wel wezenlijk onderdeel van elk samenlevingsmodel — bestaand of imaginair — is interpersoonlijk contact. Dit aspect komt ongetwijfeld ook tot uiting in deze of andere werken van Akerman en Verdonck, maar viel buiten de reikwijdte van dit schrijven. In interviews vernoemt Chantal Akerman de grote invloed op haar oeuvre van de geschriften van Emmanuel Levinas (1906-1995) inzake de (ethische) relatie tot de Andere. Die onderzoekspiste kan nog meer interessante elementen binnen de beeldtaal van beide kunstenaars benadrukken.

Deze analyse wijst althans uit dat zowel Akerman en Verdonck gebruik maken van het menselijke lichaam als beeldvorm en betekenisdrager, om een wereld te tonen die bijna de onze is maar net niet. Het blijft de kijker echter vrij te bepalen welke versie de beste is.