

## BLIJVEN KIJKEN

(ce qui nous regarde)  
(dropouts)

<i>Intro: Wat is het dat ik altijd doe?</i>	3
<b>0. (n)iets</b>	<b>9</b>
<i>Le vide est quelque chose (David Larcher)</i>	10
Kijken tot er niets meer is te zien (Els Opsomer)	18
Black Box – White Cube (Anouk De Clercq)	20
Sign of no time (Anouk De Clercq & Jerry Galle)	25
<b>Les oiseaux d'Eudes (Gorik Lindemans)</b>	<b>32</b>
Anders Kijken (Wim Janssen)	34
Het einde van de pixel? (Stefaan Quix)	38
<b>Lyrische data (Elias Heuinck)</b>	<b>40</b>
Soft Boundaries (Els Viaene & Duncan Speakman)	42
<b>Het verschil in de herhaling (Manon de Boer)</b>	<b>43</b>
<b>1. Politiek van het beeld</b>	<b>50</b>
<i>Beelden van Auschwitz</i>	51
Alles wat je altijd al wou weten... (Femke Snelting)	76
Ongemakkelijk langs de binnenkant (Renzo Martens)	88
Hier, en altijd al elders (Mekhitar Garabedian)	95
Voorbij de onschuld (Pieter Geenen)	100
<b>Voor en na(ar) (Herman Asselberghs)</b>	<b>103</b>
<b>+ envoi (to be continued)</b>	<b>113</b>

## ***Wat is het dat ik altijd doe?***

“Wat is het dat ik altijd doe?”<sup>1</sup> Is dat een vraag of een statement? Alsof we altijd hetzelfde doen, ons hele leven lang blijven herkauwen.<sup>2</sup> In mijn geval luidt het antwoord: *blijven kijken*. Dat is wat ik altijd doe. Blijven kijken tot er (n)iets meer is te zien. Zoeken naar en verloren lopen in beelden. Het is de titel van dit boek en van deze tentoonstelling: het resultaat van jaren kijken naar de wereld, de media en de kunst. Een actualisering van een recente geschiedenis.

*Blijven Kijken* gaat over de materie van de media. Het vertrekt van de pixels waaruit beelden verschijnen. Het heeft aandacht voor de *dropouts*: wat uit het beeld dreigt te vallen, wat het kader bevestigt. Voor de ruis: de storing die de pure materie van beeld en geluid toont. Voor technologie: die bepaalt hoe men kijkt. Voor esthetische keuzes, die dikwijls ook politieke keuzes zijn (en omgekeerd). Het eindigt met pixels waarin beelden opnieuw verdwijnen.

### De materie van de media (*dropout*)

Wat is dat, de materie van de media? Het is de soft- en hardware om beelden te maken en te verspreiden. Het zijn de producenten (als kijkers) en kijkers (als producenten) om die beelden uit te wisselen. Het is de communicatie die boodschappen doet leven. Alle pixels, letters, mensen en handelingen die deze beelden maken en bekijken. Dat is de materie van de media.

Dit verhaal begint in 1993 met een *dropout*. Meer had David Larcher niet nodig als aanzet voor ‘Videovoid’. De *dropout* van Larcher, dat is een storing in de videotape, een pixel die uitglijdt en zo een deel van het elektronisch signaal verliest. Het zijn die kleine momenten waarop het medium faalt, waarop de ruis het overneemt van het signaal.

---

<sup>1</sup> Met dank aan Christine De Smedt. Zij stelt de vraag op de haar eigen vanzelfsprekende manier bij de voorstelling van ‘4 choreographic portraits’. Zie: Christine De Smedt. ‘4 choreographic portraits’. Les ballets C de la B, 2012: 3

<sup>2</sup> Met dank aan Chantal Akerman, die zichzelf een *ressasseuse* noemt, een herkauwster die altijd op hetzelfde werkt, in ‘Autoportrait en cinéaste’.

Vandaag, in het digitale tijdperk dat Larcher aankondigt vanuit het elektronische tijdperk, is er nog steeds sprake van *dropouts*. Ze wijzen op een falen om het binaire karakter van opgeslagen data weer te geven. Het zijn storingen in een systeem, de momenten die twifelen tussen ja en nee – tussen 1 en 0, die een medium tastbaar maken. Ze tonen de materie van de media: wat uit het kader, uit het beeld, in de realiteit dreigt te vallen. Het toont een beeld als deel van een groter geheel.

Op dat moment gaat de materie van *Blijven Kijken* voorbij het medium. Het is alles en iedereen dat zich niet aanpast aan een systeem: de *dropout* en de ruis, maar ook de schoolverlater, de dissident, de patiënt, de sans-papier. Ook dat zijn *dropouts* en ook dat valt onder de materie van *Blijven Kijken*. Ook zij maken structuren zichtbaar, door zich op de rand van het kader te bewegen. Daar zit de beweging van *Blijven Kijken*: tussen de technologie en de gebruiker, tussen de machine en het lichaam, tussen het beeld en de actualiteit, tussen de actualiteit en de verbeelding. Allemaal zijn ze deel van dezelfde realiteit. Wat telt is de beweging in het kijken: het *naar*, het *tussen*, het *en* dat de dingen zichtbaar maakt. Al die bewegingen van verschijnen *naar* verdwijnen (en terug), dat is de materie van *Blijven Kijken*.

### Verschijnen en verdwijnen (*pixel*)

Pixels spelen een belangrijke rol hier. Het is de kleinste mogelijke eenheid waaruit elk beeld verschijnt. Het is in de pixels dat het beeld verdwijnt. Twee werken vatten die beweging samen. Het eerste is ‘Pixel spleen’ (2007), de samenwerking tussen Anouk De Clercq en Jerry Galle. De twee kunstenaars hebben niet meer nodig dan twee pixels om een verhaal te construeren over grote gevoelens als aantrekken en afstoten, afgunsten en verlangen, verenigen en scheiden. Zo episch als die gevoelens is ook het formaat: dit is een generatief werk, gestuurd door een logaritme dat de pixels voor altijd naar en van elkaar weg doet bewegen. Deze pixels vormen een universum.

Het andere werk is ‘After Empire’ (2010), de video van Herman Asselberghs. Het is niet minder episch. In het opzet: het verbeelden

van de *multitude*, de miljoenen betogers die op 15 februari 2003 wereldwijd de straat optrekken tegen de oorlog in Irak. In de uitwerking: door het gebruik van verschillende dispositieven – filmpjes van het internet, beelden van de gsm, herfilmde videobeelden – verdwijnen die miljoenen mensen in de pixels van hun media. Asselberghs' *multitude* is een filosofisch concept dat ontstaat in en door de media. De media zijn de materie van de *multitude*: zonder hen geen 15/2, geen Arabische lente, geen *Occupy Wall Street*. En ook dit is een werk zonder eind: aangekondigd als *Episode 1* en afgesloten met *to be continued*. Even eindeloos als 'Pixelspleen', even open als 'Videovoid' dat amper verder raakt dan de trailer.

Wat gebeurt er dan als er geen pixels meer zijn? Die vraag komt bij het werk van Stefaan Quix. In 'Three Colour Systems: RGB, CMYK, BOP' (2011) reconstrueert hij de pixel die dreigt te verdwijnen in de *retina display* van de nieuwe iPod (en intussen ook de iPad) van Apple. De *retina display* werkt wel nog met pixels, maar die zijn zo klein dat ze niet langer met het blote oog waarneembaar zijn. Het is een technologische revolutie die er onmerkbaar voor zorgt dat geen beeld nog is als voorheen.

Het verschijnen en verdwijnen van de pixel, meer bepaald in de elektronische ruis die zich opheft in het digitale beeld, leidt nog tot een andere reconstructie ervan in het werk van Wim Janssen. De invloed van de technologie (en opnieuw die van Apple) op de dagelijkse en meest persoonlijke beeldvorming is het onderwerp van Els Opsomers ' \_imovie\_ '. Het zit tenslotte ook in de transpictie van Gorik Lindemans (van schilderij naar Photoshop), de transpositie van Els Viaene en Duncan Speakman (van opgenomen geluid naar gedrukt beeld) en de hermediëring van Elias Heuinck (van nitraatfilm naar internet). Aan elk van die esthetische keuzes zit een niet te ontkennen politieke dimensie. Ze maken het kijkproces zichtbaar. Ze tonen hoe een beeld ontstaat en daardoor ook hoe een beeld *kan* ontstaan. Het toont potentieel, alternatieven, mogelijkheden: *een ander beeld is mogelijk*.

### Esthetiek en politiek (de notie van het buiten)

De beweging van 'Pixelspleen' naar 'After Empire', is er een van een politiek van de esthetiek naar een esthetiek van de politiek. In het eerste luidt de vraag: wat kunnen we doen met media? In het tweede: wat doen media met ons? In het eerste geval kiezen kunstenaars en gebruikers voor een medium (of een facet ervan) en langs daar voor een esthetiek om een verhaal mee te vertellen. Het tweede vertrekt van een verhaal om er een medium in te vinden. Beide bewegingen zijn onmogelijk los te zien van elkaar. De ene vraag kan niet zonder de andere. Ze zitten altijd al vervat in elkaar: metavragen. Ze lopen door elkaar: geen grens. Ze spiegelen elkaar: op de plaats van het minimum zet zich het maximum (en omgekeerd): de *multitude* in de pixels van 'After Empire'. Of nog: het onrecht achter de mediabeelden van 'Episode 3' (Renzo Martens, 2010). In beide gevallen zijn we *allemaal* betrokken partij: *elke* kijker is deel van de *multitude*, *elke* kijker is betrokken bij de armoede en het geweld in 'Episode 3', net zoals elke kijker eigen verlangens projecteert op de twee pixels in 'Pixelspleen'. In de woorden van Michael Hardt en Antonio Negri: "There is no more outside".<sup>3</sup>

Die notie van het buiten (van wat voorbij gaat aan de grens, de limiet, het doel, het einde) speelt een fundamentele rol in Georges Didi-Hubermans 'Images malgré tout' (2003). Didi-Huberman heeft het in dat boek over vier foto's, gemaakt door leden van een *Sonderkommando* in het kamp van Birkenau, Auschwitz, in de zomer van 1944. Daarbij werd eerst een camera en een stukje film het kamp in gesmokkeld. Vervolgens werden vanuit de gaskamers vier foto's gemaakt van vrouwen op weg naar de vergassing en van lichamen die klaarliggen voor verbranding. Verstoppt in een tube tandpasta werd de film weer naar buiten en naar het Pools verzet gesmokkeld. Dat buiten is de enige drijfveer voor deze levensgevaarlijke operatie: daar ligt de hoop op een andere realiteit van deze ten dode opgeschreven gevangenen.

Het buiten zit vervat in het *alles (tout)* uit de titel van zijn boek. Dat wordt meteen gerelativeerd door het *ondanks (malgré)* dat Didi-

---

<sup>3</sup> Michael Hardt & Antonio Negri. 'Empire'. Harvard, 2000: 186

Huberman ervoor plaatst: *alles* – hoe eindeloos, grenzeloos, buitenloos ook – bestaat. Daar is geen twijfel over.<sup>4</sup> Maar de onbereikbaarheid ervan, de onvatbaarheid, geeft opnieuw zicht op het buiten. We moeten het altijd doen met het ‘*malgré tout*’: ondanks het *alles* dat onkenbaar is, zullen we toch moeten werken met die elementen die wel kenbaar zijn. Altijd zullen er dingen buiten vallen, onkenbaar of onzichtbaar zijn. Dat is de materie van *Blijven Kijken*: de rest van dat *alles*, de dingen die soms verschijnen en dan weer verdwijnen, die soms doen kiezen voor een esthetiek en dan weer vertrekken van een politiek.

Dat maakt van het boek van Didi-Huberman – vandaar de aandacht ervoor in deze reader zonder de beelden te tonen in de tentoonstelling – een oefening in *blijven kijken*. Het is een oefening in het blijven zoeken naar dat buiten, om ondanks het *alles* dat niet te zien is in deze foto’s, toch te blijven werken met deze beelden. Dat kan door naar de beelden zelf te kijken, door naar de samenhang tussen de beelden (de sequentie) te kijken, of door te zoeken in de marge van deze beelden: in de verhalen, de getuigenissen van de overlevenden van de kampen. Want zij zijn de ware *dropouts*, de feitelijke *multitude* van de kampen, die verdwijnt in de korrel van deze foto’s. Ze zijn een duistere spiegel voor de geschiedenis.

### Tijdsbeeld (*blijven kijken / ce qui nous regarde*)

Andere verhalen en getuigenissen, dikwijls van andere en niet minder belangrijke, minder spectaculaire *holocausts*, werken door bij Pieter Geenen en Mekhitar Garabedian. Net als Asselberghs en Martens onderlijnen ze de verbondenheid van de media en hun gebruikers: hun wederzijdse afhankelijkheid en langs daar – in de woorden van Henk Oosterling – hun radicale middelmatigheid.<sup>5</sup> Wat zouden de gebruikers zijn zonder hun media en de media zonder hun gebruikers? De media zijn de toegang tot die andere mogelijke wereld waarvoor de *multitude* (op 15/2, tijdens de Arabische lente, voor *OWS*) de straat

optrekt. Ze zijn het medium om de geesten van het verleden van de moeder op te roepen in Garabedian’s ‘Without ever leaving, we are already no longer there’. Ze zijn de manier om ons te verplaatsen naar de andere kant bij Pieter Geenen. En als zij falen, dan verdwijnt de laatste notie van het buiten, de laatste hoop bij Renzo Martens. Dat is de grens en daar houdt het op.

Gelukkig falen ze niet altijd. Dat houdt de vragen voor *Blijven Kijken* relevant: is er nog een grens? is er nog een buiten? Het antwoord op die vragen twijfelt – zoals de twee pixels in ‘Pixelspleen’ – tussen ja en nee: er is niet één grens, niet één buiten. Er zijn er vele. Die twijfel, die heen en weer beweging tussen verschillende grenzen, mogelijke buitens, dat is een reden om te blijven kijken: vooruit en achteruit. Het betekent zoeken in de resten van de geschiedenis. En erover schrijven, zoals Didi-Huberman. Dat falen en die twijfel is overigens de drijfveer achter elk emanciperend denken, achter elke vorm van leren: lees er het interview met Femke Snelting op na. Schrijvers en het medium van het boek spelen daarin een grote rol: *blijven proberen*. Net zoals het eindeloze van het archief: *blijven kijken*.

Daar zit de historische dimensie van *Blijven Kijken*. Het is een actualiseren van de geschiedenis. Het blikk vanuit het elektronisch tijdperk vooruit op het digitale tijdperk (Larcher’s ‘Videovoid’). Het kijkt vanuit het digitale tijdperk terug naar het elektronische tijdperk (Quix’ ‘Not With a Bang But With a Whimper’). Het begint op het hoogtepunt van het televisietijdperk (de val van de muur, de oorlog in de Golf) en komt uit op het hoogtepunt van het internettijdperk (de tweede Golfoorlog, de Arabische lente, *OWS*). Het is altijd al deel van een langer durende geschiedenis. Vandaar: ‘Videovoid’ als een trailer voor een video die er nooit zal komen; ‘Pixelspleen’ als een verhaal zonder begin en eind; ‘After Empire’ als een video *to be continued*; de geschiedenis van Garabedian als ‘Something About Today’; Martens’ ‘Episode 3’ als vervolg op ‘Episode 1’ en als proloog op ‘Episode 2’. Het zijn open tijdsbeelden, altijd actueel. Het is het *eigen kijken*, het *eigenaardige kijken*, het *eigengereide kijken* dat deze onderneming een plaats geeft in die eindeloze rij kunstenaars, schrijvers, mediagebruikers die handelen met beelden. Zo kijken deze werken naar ons, en stellen ze de vraag: “wat is het dat ik altijd doe?”

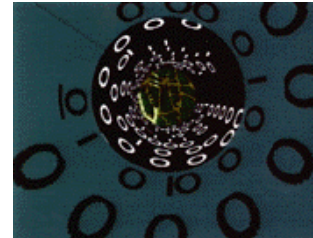
<sup>4</sup> Volgens Quine is het ongeveer het enige waarvan men zeker kan zijn dat het bestaat. Zijn antwoord op de vraag “what is there?”, luidt simpelweg: “everything”. WVO Quine. ‘On What There Is’, 1948.

<sup>5</sup> Henk Oosterling: ‘Radical middelmatigheid’. Boom, 2000

0. (n)iets

## VIDEOVOID

*Le vide est quelque chose*



Het gebeurt niet zo vaak dat een videotape wordt gelanceerd met een trailer. Maar in het geval van David Larcher is dat niet zo vreemd. Zijn volledige oeuvre bestaat uit aanzetten, onafgewerkte projecten, smaakmakers.

Zoals zijn foto's, films en video's elkaar aanvullen en verduidelijken, zo staat dit oeuvre in dialoog met de wereld. Zoals zijn werk deel uitmaakt van de hypertext die de wereld is moet 'Videovoid' een hypertext worden op zich. Een hyper-idiosynchratische tekst van zeven keer dertig minuten waarin verschillende teksten elkaar besmetten. Als alles gaat volgens plan zullen er eerst vier basistapes - de pretext, de context, de text en de subtext - gemaakt worden, waarvan de eerste twee zullen leiden tot de cortex en de laatste twee tot de sextext wat uiteindelijk zal uitmonden in de xtext. Zoals een encyclopedie - de hypertext bij uitstek - moet elke tape op zich te bekijken zijn of in functie van de contextualiserende (of pre-, sub-, cor-,... textualiserende) andere tapes. 'Videovoid' is een werk over alles en niets, een roes als die van de alcoholicus, over onzekerheid, toeval, onvolledigheid; een werk in progress ontstaan uit het niets. Of uit het bijna niets: een video over de materialiteit van het immateriële. *A journey to the centre of the ion.*

0. void  
(het zwarte gat)

Het verhaal van VIDEOVOID begint niet bij Larcher's persoonlijke historie. Hij is er enkel een nieuwe spreekbuis van. Sinds de oudste tijden

kennen we die regelmatig weerkerende filosofische vraag: is er altijd iets geweest? Zal er altijd iets zijn? Bestaat er zoiets als 'het niets'? Het zijn vragen die ook deze eeuw natuurkundigen en filosofen bezighouden. Larcher laveert als een geamuseerde leerling-tovenaar doorheen die fantastische wereld van de exacte en fabulatorische wetenschappen. Hij stort zich op Dirac's vacuümtheorie, buigt zich als een gefascineerde jongen over materie en anti-materie. Over materie of niets, zijn of niet(s) zijn. Over het niets als een vacuüm ontdaan van zijn materie, over het gat dat vrijkomt wanneer men een elektron verwijdert en onmiddellijk weer wordt opgevuld door een positron, zodat er eigenlijk nooit een leegte is. Over het gat als een ding dat beweegt in de ruimte, zoals een luchtbel in het water. Over lege ruimte die nooit echt leeg is.

Larcher grijpt naar het werk van Heidegger: als we de materie willen transcenderen en het over de essentie hebben moeten we teruggaan naar 'das nichts'. Voor Heidegger betekent spreken over het 'niets' een mogelijke uitweg, een mogelijke negatie van de wetten van de positivistische logica. Plots ligt alles weer open: het niets kent geen regels en creëert zo een nieuw gevoel van filosofische vrijheid. Larcher laat zich inspireren door Virilio's 'Esthétique de la disparition': aan een steeds hogere snelheid trachten we te ontkomen aan de werkelijkheid. Dit is de tijd van de deeltjesversnellers, van Einstein's relativiteitstheorie, de kwantummechanica, de chaostheorie. Van nieuwe ontdekkingen over ruimte en tijd. Van wetenschappers die orde zoeken in de chaos, in het toevallige, het onvoorspelbare, het per definitie raadselachtige. In een melancholisch poëtische bui treedt Larcher, met deze 'at random video' binnen in de chaos van het onnoembare, ontastbare (n)iets. Zijn stelling luidt simpelweg dat het videobeeld niet op zichzelf bestaat, zonder zijn elektronische context. Geen videobeeld zonder televisietoestel. In tegenstelling tot het fotografische of het cinematografische beeld blijft een videobeeld onzichtbaar tot het getranscodeerd wordt. Een videobeeld is immaterieel en vraagt een boel materiaal om te bestaan. Het videobeeld als een "synchronised complex of interdependent signals".

Sinds technische toevalligheden – een camera die blokkeert – leidden tot desynchroniserende omstandigheden – een bus verandert in een koets – in het werk van Méliès, werd de machine belangrijker dan de realiteit. Méliès ging daarmee al zeer vroeg voorbij aan de humanistische houding van de Lumières's tegenover de techniek van de cinema. De humanistische houding van de Lumières die aan de basis ligt voor de Baziniaanse cinefiele traditie

waarbij film gezien wordt als een venster op de wereld, als een camera-oog. Méliès gaat voorbij het animisme en maakt de sprong naar het illusionisme van de cinema: de techniek *an sich*. Een spel met vorm en tijd dat zich niets aantrekt van de lichamelijke van de dingen, de materialiteit van de wereld. Larcher gaat nog een stap verder in zijn confrontatie van de materialiteit. Waar de Lumières de materialiteit trachtten te vangen (realisme), trachtte Méliès haar te transcenderen (illusionisme). Larcher maakt deel uit van een traditie die in de materie wil infiltreren. De traditie van de cyborg, die niet langer bezwaar heeft om één te worden met de materie, die de materie ziet als een handige (en soms noodzakelijke) extensie van het eigen lichaam. De materie hoeft niet langer overwonnen te worden door haar te "vangen" of eraan te "ontsnappen". Nee, er is ook de mogelijkheid om een dialoog aan te gaan met de materie.

## I. VOid (het origineel en de vertaling)

Het ogenschijnlijke niets(zeggende) van de chaos is wat videowerk als Nam June Paik's 'Global Groove', Walter Verdin's 'Videolepsia' en deze 'Videovoid' met elkaar verbindt. Deze werken zeggen weinig, maar suggereren veel. Ze zijn niet belerend, maar inspirerend. Al deze werken zijn ook impliciet of expliciet begaan met taal: of dat nu communicatieprocessen (het medium televisie), denkprocessen (het onbewustzijn) of vertaalprocessen (het medium video, het ongemeenschappelijke van verschillende talen,...) zijn. 'Videovoid' is een video over de leegte van de taal: wat sublimeert, vervangt, oproept wat niet is. Over de onmogelijkheid van communicatie zonder eeuwig te vertalen. Over spreken als vertalen. Over representatie als verbeelding. Een monoloog over "*le vide de la video*", over het concrete (het origineel) en het imaginaire (de vertaling). Wat is en het mentaal beeld. Wat is en wat door ons gemaakt wordt.

'Videovoid' bestaat in verschillende versies. Een originele versie zonder de ruis van de vertaling bestaat niet: alles is oorzaak en gevolg tegelijkertijd. Zuiverheid is van bij het ontstaan van dit werk een illusie. Elke versie van 'Videovoid', door de maker bewerkt, vertaald, hertaald, is een gevolg van zijn eigen origineel. Steeds moet je een vertaling nemen bij wat reeds een vertaling is. Momenteel bestaan er een Engelse, een Franse, een Duitse en een Italiaanse versie. Zoals het past is elke vertaling ook een aanvulling, een

interpretatie van de originele tekst. De Franse tekst geeft de Engelse een extra waarde. Die tweetaligheid is eigen aan de Engels/Mauritiaanse afkomst van Larcher's ouders. De tweetaligheid zit hem ingebakken via zijn opvoeding. De meertaligheid in 'Videovoid' maakt deel uit van een complex intertekstueel geheel waarbij gesproken woord de geschreven vertaling begeleidt, terwijl nog eens tekstgolven in de beide talen door het beeld zweven.

Dit is niet enkel een werk *over* taal, maar zeker ook een video *voor* taal, *tegen* perfecte communicatie. Tegen de idee dat er één code bestaat die alle betekenissen zuiver en perfect vertaalt. De essentie van de hypertext is de ruis. En uiteraard is ook het effect dat ontstaat door de interferentie van het beeld op het geluid op televisie ruis. Wat het normale televisiebeeld vakkundig onderdrukt, wordt hier herleid tot de essentie: een video van puur beeld en geluid. Beeld en geluid, zo zuiver dat het al lang niet meer te vertalen is. Het vertrekt van een dropout, "gevangen" in de studio en het geluid dat ontstaat uit de manipulaties op dat elektronische afval. De dropout is wat in het normale video- of televisiebeeld in de marge zit, buiten het kader valt, zoals het klankspoor op de filmstrook buiten het projectiekader valt. Het is net deze marginale, maar voor het videobeeld essentiële, informatie die Larcher op een deconstructivistische manier zichtbaar maakt. Tegelijkertijd niets en alles zeggend. Daarover teksten, citaten, ideeën, found footage. Niets origineels. Alles bestaat en is reeds gezegd en getoond. Het enige nieuwe is dat hier elementen worden gebruikt die normaal in de prullenmand belanden. Dat die elementen naast andere beelden en teksten staan die deel zijn van de hoge cultuur, van wat wel belangrijk is.

Er bestaat geen context zonder inhoud. Net zoals het lege scherm in Godard's 'Scénario du film Passion' gebukt gaat onder betekenis, kan je ook niet op een neutrale manier naar Larcher's video als van betekenis ondane beelden kijken. Van zodra er een drager is, is er betekenis. Zoals Paik's experimenten met magneten rond de monitor uit de jaren zestig of zoals de films van Man Ray uit de jaren dertig of die van de Duitse experimentele super-8 filmers Schmelzdahin in de jaren tachtig is deze video grotendeels gemaakt zonder camera, schijnbaar zonder band met de realiteit errond. 'Videovoid' is een video die de machine nog amper verlaat. Geen camera, geen captatie, geen realiteit, geen jacht. Pure televisie, zuiver solipsisme, voorbij de projectie, voorbij de explosie van de cinema: pure implosie – televisie als het zichzelf verslindende zwarte gat. Geen contaminatie. Geen

bevruchting. Honderd procent aseksueel. Het lichaam is overbodig en vervangen door de machine.

## II. vOId

(het binaire: waar of onwaar, alles of niets)

*The hole is a thing.* Elke tekst is een pretekst die niet los kan gezien worden van zijn context en op zijn beurt zal leiden tot een subtekst. 'Videovoid' is niets anders dan uit hun context gehaalde bits en bytes. Alles wordt uiteen gerafeld. Het beeld van een pijl wordt een lijn wordt een pixel. Het voorwerp wordt "the (w)hole". Pure klank en beeld leiden ons binnen in een nieuwe wereld met een nieuwe god. De god van het binaire. 0 of I: waar of onwaar. De ene ware code (betekenisgever) die elke vrijheid / creativiteit smooit. Cyberspace (de soep waar alles door elkaar loopt, waar de chaos heerst) wordt cypherspace (waar alles meetbaar is, waar alles waar of onwaar is). De leegte raakt weer gevuld. Steeds voller, niet met betekenis maar met waarheid. Het bos is steeds moeilijker te scheiden van de bomen. De elementen worden steeds onopvallender, het geheel steeds dreigender. Het verlangen naar de leegte, om te ontkomen aan de chaos, om terug te keren naar de rust, wordt steeds groter.

Larcher speelt bewust met het onvermogen om precies te zijn, het gevoel van onzekerheid, de leegte, die in elke uitdrukking zit. Over de leemte in de elektronische textuur, maar ook de leemte in wat we zeggen, wat we vergeten. De tekst, ontstaan door de machine, is een lange *stream of consciousness*, een extreem innerlijke monoloog waarbij het niet meer mogelijk is het onderscheid te maken tussen de kunstenaar en de machine. Dit werk gaat op in de machine, wordt gemanipuleerd en geleid door de machine. Daarom zijn dit storende beelden: je bent nooit zeker of wat je ziet echt gewild is, of er betekenis achter moet of kan gezocht worden. Nooit mooi, maar wel fascinerend, net als de klank, veroorzaakt door de manipulaties van het beeld. "The video equivalent of Hendrix's 'Star Spangled Bar'", noemt Larcher het zelf.

Vertalen impliceert de premisse dat er niet zoiets is als waarheid of onwaarheid die deel zouden uitmaken van een perfecte communicatie. Dat er niet zoiets is als een gemeenschappelijke taal maar enkel taalspelen. Dat we willens nillens toegewezen zijn op poëtisch taalgebruik. Dat er niet zoiets is als een universeel begrip of de mogelijkheid tot rationele

communicatie. Zelf noemt David Larcher zijn 'Videovoid' een aaneenschakeling van "displaced truths, misquotes and fortuitous but happy misunderstandings. (...) the psychopathology of everyday electronic imagery". Van de oorspronkelijke tekst, tapes die Larcher maakte sinds 1982 werd uiteindelijk niets gebruikt. Er werd gewerkt *out of the blue*. Vanuit het blue waar Larcher zo lyrisch over kan doen. Blauw dat zelf moet worden ingevuld maar waaruit ook alles kan verschijnen. Tegelijkertijd stimulerend en verwarrend. Jarman's 'Blue', nog een – nu reeds legendarische – film gemaakt zonder camera. De blauwdruk (blueprint). Blue movies, over de fallus: datgene wat we niet hebben, wat gesublimeerd moet worden. Blauw staat niet enkel voor wat sublimeert (verschijnt), maar ook voor wat verdwijnt. De Blue Peter (le papillon d'envoi): de blauwe vlag met wit vierkant die gehesen wordt om het vertrek van het schip aan te geven, maar in deze video ook staat voor de herhaling, het onbegrepen signaal.

Waar gaat al dat blauw naartoe? Hoe verwordt iets tot iets anders. Hoe substitueer je? Waarom blijft niets zoals het is? Het thema van de metamorfose dat door Larcher reeds eerder werd aangesneden in 'Granny's is'. Een film over oud worden. Hoe functioneert de tijd, hoe vergaat een leven,...? Wordt alles volgesubstitueerd of zitten er leemtes in, tussenruimtes? Waar zitten de gaten? Kan je voortdurend volledig aanwezig zijn? Kan je werkelijk afwezig zijn? Het probleem van de picnolepticus uit Virilio's 'Esthétique de la disparition' en Verdin's 'Videolepsia'. De Madeleine van Proust. Opvulsels uit ons on(der)bewuste die nergens bij lijken te horen. 'Videovoid' zit vol elementen die een leemte nalaten. Een werk dat nog louter substitutieruimte is.

### III. void (the trailer's tail/tale)

Ook in deze tekst zit de essentie in de staart. De reden, of de verantwoording komt zoals altijd achteraf. Net zoals we, Kierkegaard parafaserend, het leven slechts van achter naar voor kunnen zien, terwijl we het toch van voor naar achter moeten leven... Zoals Freud's Id (of Es), dat voortdurend in overeenstemming wil komen met het Ik. Maar steeds te laat (we kennen het pas nadat het zich manifesteerde), en daarom heeft het Ik zo'n schrik van het Id. 'Videovoid' is, als de strijd van het individu met

het Id, een verhaal dat eindeloos onafgewerkt blijft en zal blijven. Waar steeds weer een nieuwe staart voor moet gemaakt worden.

Nooit rust in de eindeloze hypertext waar 'Videovoid' deel van uitmaakt en waar steeds nieuwe verklaringen gezocht kunnen worden, net zoals er nooit stiltes zijn in deze video zelf. Leegte bestaat niet in deze void. Deze voortdurende monoloog, deze geniale krankzinnigheid rijkelijk overgoten met alcohol, is een zichzelf verterend spel van woorden en woordspelingen. Waar zowel maker als kijker zichzelf in zullen verliezen. Als een slang die zichzelf in de staart bijt. *Dog eat dog*: de video die in zichzelf opgaat. Het beeld dat in zichzelf verdwijnt. Waar steeds verder op ingezoomd wordt; steeds verder penetrerend in de eigen materie. Virtuele sex die alles doet verdwijnen in de mist: het vasseline-effect van de cybersoep. *La petite morte* is steeds een voorlopig einde, het einde dat steeds een nieuw begin betekent. *Des cercles cerclant*. Het symbool van de bol en van de 0: *zero point energy*. Een duizelingwekkende spiraal die verzuipt in de eigen gedachten.

De enige leegte in deze video zijn de intervallen tussen de beelden, 25 keer per seconde. De paradox van Zeno die steeds opnieuw opduikt in de video: Zeno's pijl die altijd stil staat. De weg die de pijl aflegt is niets meer dan een aaneenschakeling van stilstaande fasen, wat leidt tot de illusie van beweging. Een illusie die het rusteloze, eigen aan de voortdurend bewegende, pratende, communicerende en betekenis zoekende mens, moet verzachten. Die zijn angst voor het statische, voor de stilte, voor de dood moet verdrukken. Wat stilstaat is een bedreiging voor wat beweegt. Wat beweegt zal vroeg of laat ook verdwijnen, zal ooit vervangen worden door iets anders. Zoals in Dirac's theorie een verdwijnend elektron onmiddellijk vervangen wordt door een positron.

De paradox is natuurlijk dat we zelf niets anders willen dan stil te staan. Dat is precies wat mensen drijft tot bewegen: de wil om te blijven. We zoeken blijvende en dus statische kennis in de vorm van waarheid; kennis die kan geconserveerd worden net zoals we zelf geconserveerd willen worden, gezond willen zijn. De essentie van de lichaamscultuur is bewegen om fit (= statisch / de huidige staat bewarend) te blijven. We verplaatsen ons met de auto (= vooruitgaan zonder zelf te bewegen) naar het fitnesscentrum (waar we bewegen, zonder vooruit te gaan) om daar de juiste afgemeten bewegingen te maken. Niet meer en niet minder. *De beweging* kan enkel nog gezien worden in functie van de *bewaring*; in functie van de



zoektocht naar de meest comfortabele positie om het leven te controleren, wat impliceert de meest onbeweeglijke. We streven ernaar zelf zo weinig mogelijk te bewegen en de wereld voor ons te laten bewegen. Wat sinds het prille debuut de aantrekkingskracht van de cinema uitmaakte: wij zitten stil en de beelden bewegen voor ons. Hetzelfde in 'Videovoid'. Het is de pijn naar Void (wat een echt bestaand Frans dorpje is, gelegen aan de 'vidus'-rivier!) die beweegt, terwijl wij rustig in onze stoel kunnen blijven zitten.

Kan 'Videovoid' gezien worden als een reactie op de verplichting om de ruimte op te vullen, een oefening in leegheid? Of moeten we er eerder een hieruit voortkomende paradox in zoeken waarbij de ruimte zo vol mogelijk gestopt wordt met 'leegte'? Hoe ongemakkelijk we ons voelen, geconfronteerd met de extremen van het lege en het volle. Hoe ongemakkelijk we ons voelen wanneer er een stilte valt, wanneer er een leegte is: de angst voor het witte blad / het lege scherm. Net zo ongemakkelijk voelen we ons wanneer we voor zo'n arbitrair gevuld beeld en geluid staan. Wat leeg was werd vol: dat werd de trailer, die de rest van de tape aankondigt, maar ook verantwoordt: *the trailer's tail / tale*, waarmee we ons verhaal trachten aan te passen aan de wereld. Zoals we Freud's Id in cultuur willen brengen. Het Id dat geen goed of kwaad kent. Geen moraal, enkel drift. Waarop enkel het economische principe van toepassing is, dat van primitieve en irrationele aard is. Het Id als een chaos, een heksenketel van spanningen. Het Id als een wirwar van processen waarop de wetten van het logisch denken niet langer van toepassing zijn. Het verhaal is tegelijkertijd de staart. Het resultaat van het proces. Wat achteraf komt, de reden. *And we all know that reasons are an afterthought.*  
*To be continued.*

(1994: Etantdonné)



### **Kijken tot er niets meer is te zien**

*\_imovies\_ van Els Opsomer*

Els Opsomer reist veel. Onderweg maakt ze vrienden en, als kunstenares, ook veel foto's. Af en toe ontmoeten die foto's en die vrienden elkaar in een nieuw werk. De laatste tijd zijn dat regelmatig video's met de naam *\_imovie\_*.

Die naam verwijst natuurlijk naar de videosoftware die Apple meeleverd met haar computers. Het maakt deel uit van het 'iLife' pakket met toepassingen voor 'iMac' tot 'iPod'. Bij Apple verwijst de *i* eigenlijk nog naar het internettijdperk en helpt de software gebruikers hun digitale wereld te organiseren. Bij Els Opsomer dekt de kleine *i* een heel andere lading.

Het zou de *i* kunnen zijn van inzoomen, want dat is wat ze doet met haar foto's. Ze legt ze onder de scanner en onderwerpt ze aan een diepgaand onderzoek. Door er fragmenten uit te lichten probeert ze te be/grijpen wat het geheugen uitveegt. Wat rest tussen al die details, is een zeer persoonlijke indruk. Dat geeft deze *\_imovie\_'s* de *i* van intiem.

Of misschien is het de *i* van intermediair? De beelden in '*\_imovie [one]\_: the agony of silence'* (2003) verwijzen niet alleen naar een reis naar Palestina, maar ook naar de mediabeelden waarmee ze geconfronteerd wordt thuis. Dat maakt van deze video de meest herkenbare; één die verwijst naar een situatie die we allemaal kennen.

Of toch niet? Deze video's focussen immers overtuigend op het grote verschil tussen de wereld dichtbij en de wereld veraf – tussen de binnen- en de buitenwereld. Dat geeft ze de *i* van imaginair. Als Opsomer naar Sao Paolo trekt voor '*\_imovie[2]\_: in-between/shifting'* (2004), filmt ze als een alien, als een absolute buitenstaander die moeilijk door de muren weet te

breken van de miljoenenstad. We zien wel mensen, silhouetten, leven...

Maar het is altijd klein, veraf, onscherp.

Els Opsomer toont het verschil tussen een lichaam en een foto. Tussen het tastbare en het ontastbare. Tussen de voorstelling en de fantasie. Het gaat over beelden, ideeën, werelden die ze voortdurend met elkaar in overeenstemming moet brengen om te blijven functioneren. Het gaat over de manier waarop ze zichzelf verhoudt tot de omgeving. Dan staat de i voor identiteit – de onvermijdelijke grote engelse I.

In 'imovie[3]\_': silver lips/for me' gebruikt Els Opsomer beelden uit Senegal. Het is haar meest persoonlijke film. Alles draait rond het lichaam van de geliefde ginder die wacht op de juiste papieren om te reizen naar hier. Woord en beeld, idee en realiteit, theorie en praktijk, wit en zwart: ze leken nooit zover van elkaar dan in deze videobrief. Deze foto's worden niet meer onderzocht maar gulzig betast. Tot er niets meer is te zien.

(2006: <H>art)

## Black Box – White Cube



Er was een tijd dat Anouk De Clercq, zoals vele andere film- en videomakers, haar werk toonde in de zwarte dozen die daarvoor dienden: die van de televisie en de bioscoop. Vandaag worden haar beelden voornamelijk getoond in de witte dozen die dienen voor de beeldende kunst: die van galerijen en musea. De evolutie van scherm naar installatie maakt de ruimte in haar werk steeds belangrijker. Een ruimte om te exploreren en meer nog: om te creëren.

Haar eerste ruimtelijke installatie situeerde zich – hoe kan het anders – volledig in en rond de zwarte doos, haar toenmalige artistieke habitat. De naam van het werk was 'Sonar'. Het jaar 2002. De plaats een etalage in de Brusselse Dansaertstraat. Twee zwarte dozen in de etalage vermenigvuldigden één beeld. De eerste was die van de televisie monitor. De tweede, een zwartgelakte kubus, er rond gebouwd als een klein glanzend minitheater. In de doos (of dozen) een witte stip die van het scherm reflecteerde op de wanden. Het is bij mijn weten de enige keer (maar wel de juiste) dat Anouk De Clercq werkt met een televisie monitor in haar installaties; voor zover ik weet ook de enige keer dat ze de straat optrekt met haar werk. En toch is net het unieke aan dit werk zeer bepalend voor wat volgt.

Maar eerst nog een stukje geschiedenis: de naam van haar productiehuis, haar organisatie is Portapak. Een niet mis te verstane verwijzing naar de eerste mediakunstenaars uit het toen nog elektronische tijdperk. Een flashback naar het jaar 1965, toen de Sony Portapak het videomedium draagbaar en toegankelijk maakte. Naar het moment waarop het videobeeld de steriele doos van de televisiestudio verlaat en de wijde wereld intrekt. Dankzij de Portapak kunnen mediakunstenaars de straat op en nog belangrijker: het beeld in. Het televisiebeeld dat voordien enkel bereikbaar was langs de buitenkant – denk aan Nam June Paik, die met een magneet

langs de buitenkant van het televisiemeubel de elektronen aan de binnenkant masseerde – heeft nu een draagbare interface, een rechtstreekse toegang tot de mediale ruimte binnenin.

Op haar webportal met dezelfde naam – portapak.be – noemt Anouk De Clercq zich nog altijd een ‘videoartist’, zoals haar voorgangers uit de jaren zestig. Nochtans zal ze, als je haar ooit tegenkomt op straat, uit de tas aan haar schouder geen zwarte Sony-videocamera halen, maar wel een witte Apple-computer. Geen tapes in deze tas, maar cd’s en een harde schijf met daarop programma’s met namen als final cut pro, after effects, 3d studio max, maya, protocols, photoshop. Geen interface om jezelf en de wereld naar de binnenkant van de tv te verzenden. Wel een universum op zich, een draagbare studio om te vullen met beelden en geluiden.

De wereld van Anouk De Clercq komt uit haar laptop, haar digitale portapak. Wie eind 2005 de Netwerkgalerij bezocht voor haar tentoonstelling, werd niet toevallig eerst en vooral geconfronteerd met een computerscherm. Van daar ging de aandacht naar de twee grote videoschermen die de witte ruimte van de galerij vulden. Als contrapunt een klein lcd-scherm, gestript, zonder doos – fragiel, zoals het werk dat erop getoond werd. En als finale een boek: een nieuwe draagbare ruimte voor haar werk, met beelden en geluiden om mee te nemen naar huis, in de tas aan uw schouder.

### **Ars combinatoria**

Noemen we Anouk De Clercq nog een videokunstenares? Of zitten we vast aan het woordje multimedia? Veel van de kracht van haar werk ligt in elk geval in het samenbrengen van de juiste mensen, beelden, geluiden en ideeën. In de computeranimaties van Joris Cool en de elektronische muziek van Ryoji Ikeda, Anton Aeki, Eavesdropper of Stevie Wishart. Of nu, met haar eerste boek, in de vormgeving van Groep Damp die statische beelden, waarvan je nooit zou denken dat ze zouden werken op papier, toch samenbrengt in een vloeiende beweging.

Anouk De Clercq verstaat de kunst van het combineren. Haar regisseursopleiding zal daar wel voor iets tussen zitten, ook al toont ze zich in haar werk eerder als een architect. De ruimte is hier essentieel: een heel groot scherm voor ‘Kernwasser Wunderland’ en ‘Horizon’, een heel klein voor ‘Me+’ en een computer voor ‘Tyospace’. Net zoals de glanzende doos de essentie (of extensie?) vormde van ‘Sonar’ of een echte ruimte diende als basis voor ‘Building’ (naar het Brugse Concertgebouw) of voor

‘Petit Palais’ (naar het gelijknamige Parijse bouwwerk), waarvan ‘Horizon’ trouwens een fragment is. In meer recent werk *zien* we ook echte ruimtes, zoals de wolken in ‘Conductor’ of de schilderachtige beelden in ‘Pang’. En ook ‘Log’, het boek, is uiteraard een nieuwe ruimte voor haar zwartwitte beelden. Of liever, zo blijkt nu meer dan ooit, voor alle grijze nuances in die beelden.

Zoals De Clercq zich beweegt tussen verschillende tradities – die van de fictiefilm en die van de experimentele, die van het bioscoopscherm en die van de galerij, die van de muziek en die van het beeld – of tussen verschillende tijdperken – de jaren zestig van de portapak en de jaren nul van de portable – zo beweegt ze zich ook tussen verschillende ruimtes. Het is in die tussen-stijlen, -periodes en -ruimtes dat dit werk vorm krijgt. Het is daartussen dat de dingen ontstaan – in die onverwachte combinaties, die kleine conjuncties, die minimale fusies, die nergens beter getoond worden dan in ‘Me +’.

In deze tussenruimte waar de dingen passeren en als het past ook aan elkaar klitten, liggen de kansen voor het experiment. Daar kunnen kunstenaars het medium leren kennen en aftasten. Dat was zo voor de eerste videokunstenaren die elk vanuit hun eigen artistieke discipline zochten naar de ruimte tussen de voor- en de achterkant van het scherm, naar de ruimte tussen de *inner* en de *outer* space van de media, naar de ervaring op de grens. Dat is niet minder zo voor de huidige generatie mediakunstenaren.

### **Another worldly**

Meer geschiedenis. Mijn verste herinnering aan Anouk De Clercq, uit de tijd dat ze haar video’s nog exclusief toonde op bioscoop- of televisieschermen, is een werk met de titel ‘Another Worldy’. Als we dat vroege werk naast haar recente creaties leggen, zien we een wereld van verschil. Geen computergegenerateerde beelden hier, maar wel gevonden materiaal: beelden van danseressen, vermoedelijk uit de jaren veertig en uit schijnbaar exotische oorden. Op de klankband horen we elektronische beats uit de jaren negentig. Een decalage van vijftig jaar tussen beeld en geluid die zorgt voor een volledig nieuw universum.

‘Another Worldy’ toont een afstand die nog moeilijk te overbruggen valt. Een afstand in tijd (de jaren veertig en negentig) en plaats (de oriëntaalse decors en kostuums en de westerse blik). Ze werkt een vervreemding in de hand door beeld en geluid van elkaar los te koppelen. Het etnografische, de

archeologie in de beelden wordt ontmaskerd door de geluiden. Een toe-eigening die relativiseert; oriëntalisme dat zichzelf ontcracht; kitsch die verandert in haar tegendeel.

Er wordt wel eens beweerd dat haar recente werk abstract is, als van een andere wereld. En toch zijn deze digitale beelden heel concreet. Meer van deze wereld zelfs dan de gevonden filmbeelden waar het tien jaar geleden mee begon. Dat vroege werk versmolt op een cinematografisch bijna ambachtelijke manier heel concrete realiteiten tot een abstract geheel. Het late digitale werk maakt de omgekeerde beweging. Hier leiden abstracte vormen naar een heel concrete werkelijkheid. Een werkelijkheid die met het blote oog of door de camera onmogelijk te zien is. De beelden uit die vroege found footage video tonen artificiële constructies en maken de werkelijkheid die aan de basis ligt van het late werk veel concreter.

Hoeveel concreter kunnen we nog gaan dan de kerncentrales van Kalkar of Tsjernobil die aan de basis liggen van 'Kernwasser Wunderland'? Hoeveel concreter dan het Parijse Petit Palais voor 'Horizon'? Hoeveel concreter dan het intieme leven van deze kunstenaars in 'Me+'?

### Strip

Een lijn, een strip: dat is wat rest van het grote kleine paleis in 'Horizon'. Voor de presentatie bij Netwerk koos De Clercq dit fragment uit 'Petit Palais' als opmaat voor 'Kernwasser Wunderland'. Een passend gebaar voor een kunstenaar die van het strippen haar belangrijkste opdracht lijkt te maken. Niet in de zin van schaars geklede dames zoals in 'Another Worldy'. Wel in de zin van een werkelijkheid herleid tot haar essentie. Of, zoals ze het zelf omschrijft in 'Me +': "stripping the i".

Uit de gebouwen die ze gebruikte voor 'Building' en 'Petit Palais' werden de overbodige muren verwijderd om het licht, de beweging, de ruimte meer plaats te geven. Strippen is ook wat gebeurt tussen de beelden. Door er beelden tussenuit te halen worden de sequenties korter, verandert de perceptie, wordt een andere realiteit blootgelegd. Een manier van werken, toegepast van 'Whoosh' (2001) tot 'Pang' (2005), die ons terugleidt naar de tijd van de precinema, naar de tijd van de chronofotografieën van Marey en Muybridge. Door reeksen beelden van mensen en dieren naast elkaar te leggen, maakten zij bewegingen zichtbaar die voordien met geen menselijk oog te zien waren. Zo creëert Anouk De Clercq een nieuwe vorm van aprèscinema en construeert ze beelden, door geen menselijk oog ooit aanschouwd. Zoals Muybridge en Marey nuances ontdekten in de

beweging, ontdekt De Clercq nuances in de grijze massa's van beton, lucht, beeld, hoofd,...

Nu ik eraan denk. Zijn de titels van werken als 'Whoosh' en 'Me+' ook geen gestripte versies van de *swoosh* op onze sneakers of de 'Me++' uit het gelijknamige boek van William J. Mitchell? Misschien verwijst de 'Spongy Body' uit die eerste video wel naar de 'Sponsored Body' op uw tv thuis – gaan de mijmeringen over de persoonlijke extensie uit de tweede video naar de mijmeringen over "the cyborg self and the networked city" in het boek waarvan de cover werd opgemaakt met dezelfde geometrische figuren en grijze tinten als de video. Twee leestekens meer of minder maken een wereld van verschil in de computertaal van onze digitale wereld. Twee verschillende beelden, zo ver weg en toch zo dichtbij. Zo vreemd en toch zo herkenbaar, zo abstract en toch zo concreet.

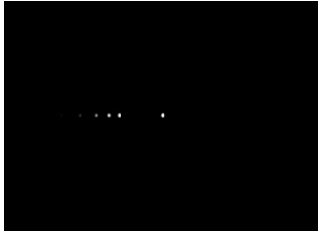
### End

"Il faut cultiver notre jardin". Met dat besluit zette Voltaire de lezer van 'Candide' terug in de werkelijkheid. Terug naar de praktische zaken en weg van de ideeën. Composteren, recyclen en snoeien is werk dat moet gebeuren, en niet zonder erbij na te denken. Deze beelden ontstaan niet vanzelf, dit zijn geen open deuren die worden ingetrapt. Zie daarom in 'Kernwasser Wunderland' geen nucleaire winter maar wel een digitale lente. Geen oude wereld die verdwijnt, maar wel een nieuwe die verschijnt. Een nieuwe biotoop, een nieuwe natuur met nieuwe soorten en nieuwe beelden. We mogen immers nooit vergeten waar het allemaal begon voor Anouk De Clercq: in de wereld van de (fictie)film met haar onvermijdelijke happy end.

(2006: Netwerk Annual)

## Sign of no time

*Praten en mailen met Anouk De Clercq en Jerry Galle.*



## Sign of the times #1

*Spreken over kunst in het digitale tijdperk is nog iets anders dan spreken over digitale kunst. Jullie beslisten allebei om via de omweg van de 'analoge' kunsten (muziek en film voor Anouk, schilderkunst en fotografie voor Jerry) te werken met de computer. Hoe belangrijk is dat digitale element voor elk van jullie? Kunnen jullie iets meer vertellen over die (analoge) achtergrond en of/hoe die doorwerkt in jullie werk?*

**Jerry Galle** : Het fotografisch beeld heeft een impact gehad op mijn schilderijen. Toen ik begon te schilderen naar foto, viel het me op hoe beweeglijk het medium schilderkunst is. Het blijft trouwens een sneller medium om kunst te maken dan de computer. Met het schilderen naar foto was het alsof ik bepaalde cruciale stappen oversloeg tijdens het schilderen. De foto had al een bestaan en de opbouw van beelden, die nodig zijn om tot een schilderij te komen, wrong met het beeld dat vooraf bepaald was door de foto. Het leek onmogelijk om er nog van los te komen. Dit proces begon me te intrigeren en dreef mij uiteindelijk naar de computer.

In de computer kan ik dit proces letterlijk gebruiken en de opbouwende stappen tonen door middel van tijd. Deze stappen manifesteren zich meestal in de abstrahering van het oorspronkelijke beeld, de beelden beginnen zich onvermijdelijk schilderijachtig te gedragen. Het digitale medium zelf heeft ook een invloed op het proces van deze vervorming. De problematiek dat de computer zich als het ware mengt met het creatieproces, riep bij mij al vroeg vragen op. Vragen als: "wie maakt er nu eigenlijk deze beelden, ik of de computer?" Of fundamenteeler: "kan je überhaupt kunst maken met een logische machine?"

**Anouk De Clercq** : Voor mij is de computer de plaats waar de kunsten samenkomen. Waar tekst, beeld, muziek, architectuur, ruimtelijkheid,... complementair aan elkaar een verhaal kunnen vertellen. Het is letterlijk

een 'medium', een object dat tussen mensen staat. Jerry en ik maken dit werk niet alleen met de computer maar ook via de computer: virtueel, door per e-mail bestanden aan elkaar door te sturen. Alles samen hebben we elkaar misschien een keer of drie ontmoet voor 'Pixelspleen'. De computer is dus duidelijk een verbindend iets.

Ook de realiteit is helemaal anders in de computer. Er is eigenlijk geen realiteit om van te vertrekken, maar een onmetelijke ruimte. Dat is een groot verschil met werken in film of in een publieke ruimte bijvoorbeeld: die staat al helemaal vol. De mogelijkheden van de computer gebruik ik vooral om wars van alle anekdotiek naar een abstracte essentie te gaan. En uiteindelijk heeft die analoge achtergrond van zowel Jerry als mezelf te maken met onze generatie. Wij behoren allebei nog net tot een generatie die pas na de studies, de eigenlijke vormingsjaren, met de computer begon te werken.

*Jullie samenwerking leidt op papier naar heel wat overeenkomsten, maar ook naar tegenstellingen. Als de computer voor Anouk staat voor een ruimte om nieuwe universums te creëren, gebruikt Jerry de computer om picturale elementen van het reproduceerbare beeld uit te werken. Als Anouk (als een filmregisseur) aanstuurt op samenwerkingen met andere kunstenaars, werkt Jerry (als een softwarekunstenaar) in de eerste plaats samen met de computer. Waar Anouk meer lijkt te verwijzen naar avant-cinemapioniers als Marey en Muybridge, verwijst Jerry naar pioniers uit de fotografie als Niepce en Talbot. Als de één intuïtief aangetrokken wordt door het happy end (nog een erfenis van de cinema), komt de ander onvermijdelijk uit bij het no end (van de software). Vinden jullie zich terug in deze vergelijkingen (tegenstellingen die je natuurlijk ook aanvullingen kan noemen) en werkt dat ook door in dit werk?*

**J**: Die tegenstellingen zijn er natuurlijk en maar goed ook, maar ze werken niet echt door in Pixelspleen.

*Maar jullie passen je toch aan mekaar aan? Dat voel je toch in dit werk?*

**A**: Ik zie ook in de eerste plaats verwantschappen. De schilderijen van Jerry, zijn nachtelijk palet, de ruimtelijkheid en diepte die hij creëert in het zwart, daar zit een oneindigheid in die ik zeer boeiend vind. De voornaamste tegemoetkoming tussen ons zit hem echter in de tijdsbeleving. Het vertrekpunt voor 'Pixelspleen' is niet om een werk te maken dat 'geen einde' of 'geen begin' kent (iets waar ik met 'Pang' in 2005 voor het eerst mee was begonnen maar waar Jerry al veel langer mee bezig is). Het grote verschil in die tijdsbeleving is dat er geen einde komt,

geen oplossing – en dat is een bijzonder moeilijk want nieuw gegeven voor mij. Het komt er eigenlijk op aan de bal door te spelen naar het publiek, waardoor dit werk minder van mij is en meer van de toeschouwers.

## **Sign of the times #2**

*Spreken over kunst in het digitale tijdperk brengt ons te snel bij noties als de digitale snelweg en haar connotaties van snelheid, netwerk en interactiviteit. Maar het kan ook traag en zonder netwerk in één computer. In plaats van de interactiviteit vertrekken jullie van het concept generativiteit. Kunnen jullie daar iets meer over vertellen? En daarmee samenhangend, over hoe jullie zichzelf situeren binnen het digitale veld?*

**A:** Jerry en ik zijn vertrokken vanuit de idee geen lineair werk te willen maken. Wat haaks staat op mijn normale werkwijze. Mijn eerste niet-lineaire ervaring (met 'Pang') is me goed bevallen. Het werk integreert zo veel beter in de ruimte en de afstand tot het publiek wordt kleiner. Ik dwing geen parcours op aan het publiek. Het is genereuzer zo en die tijdsbeleving ligt me meer en meer. Waarschijnlijk kom ik daarmee los van mijn filmachtergrond. Maar ook daar sta ik niet alleen; kijk naar Mike Figgis' 'Timecode' (een digitale bioscoopfilm die zich in real time afspeelt op verschillende schermen – red.). De Amerikaanse kunstenaar Doug Aitken schreef er een boek over, met de veelbetekenende ondertitel 'Expanding the Screen, Breaking the Narrative'.

Joystick-interactiviteit interesseert me niet. Wat me wel boeit, en daarin kom ik zeker overeen met Jerry, is de interactiviteit tussen de verschillende lagen van het werk: beeld en geluid, beeld en ruimtelijkheid, geluid en ruimtelijkheid. En, niet te vergeten, de interactiviteit tussen het werk en het publiek. Juist omdat het digitale tijdperk zo met snelheid en veelheid wordt geassocieerd, stel ik daar graag een verstillende en een persoonlijke gevoeligheid tegenover.

**J:** Voor mij is generativiteit de meest eerlijke vorm om een werk te tonen, eigen aan de computer. De software draait continue en de beeldenstroom is nooit identiek. Als je een stuk isoleert uit die stroom, op een DVD bijvoorbeeld, dan krijgt het werk een ander karakter. Het wordt filmisch, met een begin en een einde. Wanneer een toeschouwer de ruimte binnen komt wil hij de 'film' dan ook van begin tot einde zien, hij moet wachten tot de lus weer van start gaat.

Dat dwangmatige stoort dan weer met een ander belangrijk thema voor mij, de verhouding tussen de tijdsbeleving in de computer en die daar buiten. Die lopen volgens mij niet samen. De processor is zoveel keer sneller dan wij, maar onmogelijk traag op het vlak van intelligentie. Dit

ervaar ik telkens ik een computer gebruik en zorgt telkens weer voor wrevel. Misschien heb ik deze mediumkritische houding wel over gehouden aan de schilderkunst. Er wordt weinig kritisch nagedacht over het digitale medium. Dingen als snelheid en netwerken hebben meestal weinig van doen met kunst. Interactiviteit is meer dan actie reactie, de al dan niet fysieke interactie tussen beeld en geluid vind ik bijvoorbeeld veel boeiender.

*Iets over 'Pixelspleen'. In het fragmentje dat jullie me mailden zag ik één pixel. Het bleken er eigenlijk twee te zijn die elkaar aantrekken en afstoten. Alsof ze lijken te leven, te voelen, te verlangen... Kunnen jullie iets meer vertellen over het hoe, wat en waarom van dit werk?*

**J:** Pixelspleen is een visualisatie van twijfel. Ik ben sinds enkele jaren bezig met het zoeken naar modellen die het logisch kader van de computer kunnen doorbreken. Bestaande systemen, zoals willekeurigheid, leken me iets te voorspelbare resultaten te geven, hoe dubbelzinnig dat ook mag klinken. De twee pixels die elkaar aantrekken en afstoten, bewegen zich volgens een softwareprogramma dat twijfel genereert. Eigenlijk geef ik de machine de tijd niet om zijn eeuwig ja/nee spel op te voeren, maar laat ik hem voortdurend bewegen tussen de twee uitersten die hij kent. Ja en nee, mannelijk en vrouwelijk, links en rechts, etc. Wat ertussen ligt kent of erkent de machine eigenlijk niet. In deze tussenzone opent zich een wereld aan mogelijkheden die eerder refereren aan emotionele en poëtische denkbeelden, dan aan die van machinale exactheid. Het is onvermijdelijk dat je je als toeschouwer projecteert op één of op allebei de pixels en/of je daarmee vereenzelvigd. Omdat het beeld zo minimaal is, twee hoofdrolspelers in constante beweging, ligt de weg open voor alle mogelijke interpretaties van die bewegingen en is het tegelijkertijd ook heel universeel. Het is een taal die iedereen begrijpt.

**A:** 'Pixelspleen' is een ontmoeting, tussen het werk van Jerry en dat van mij, tussen twee pixels, tussen ja en nee, tussen man en vrouw, tussen zwart en wit, tussen oneindig klein en oneindig groot,... De beeldinformatie is minimaal, maar zeer gericht. Zo maak je de weg vrij om verhalen te koppelen aan die twee elementen die zich in een ruimte verhouden tot elkaar: het worden 'entiteitjes'.

Zelf denk ik niet zozeer aan twijfel, maar aan minder rationele gevoelens als verlangen, aantrekken en afstoten. Tijdens mijn eerste ontmoeting met Jerry, enkele jaren geleden tijdens een symposium over digitale kunst in Vooruit, waren we het overigens oneens over een uitdrukking die ik gebruikte: 'intuïtieve logica'. Jerry vond het nogal contradictoerisch: hoe

kan je nu intuïtief en tegelijk logisch zijn? Achteraf ontdekte ik dat de naam van zijn website 'Fuzzy Logic' was. Daar liggen eigenlijk de eerste kiemen van 'Pixelspleen'. Een wederzijds verlangen naar een organisch maken van het digitale.

**J:** Spleen betekent trouwens letterlijk de milt, wat de zetel van de zwarte gal was in de oudheid. Baudelaire heeft het woord in de negentiende eeuw populair gemaakt met zijn cyclus 'Spleen' en 'Ideaal', waarin hij schippert tussen alles wat slecht en ziek is en het ideaal.

### **Sign of the times #3**

*Spreken over kunst in het digitale tijdperk is spreken over de overvloed. Over de overvloed aan bestaande beelden en de ongelimiteerde mogelijkheden om er nog meer beelden bij te maken. Jullie kiezen consequent voor een tegengestelde beweging: voor een ecologie van beelden en een radicale reductie van de technologie.*

**A:** Ik ga altijd uit van heel veel maar aan het einde van het proces blijf ik met heel weinig over. Een soort spiraalvormig proces tot je komt tot een geconcentreerde aanwezigheid van weinig. Ik wil wars van alle anekdotiek iets puurs proberen te vertellen. Het is een proces van 'strippen' of 'afpellen' tot je de kern raakt van het verhaal of het gevoel of de gedachte. Technologische powerplay interesseert me niet. Het gaat me er meer om een relatie op te bouwen met de bezoeker door haar of hem ruimte te geven in het werk.

**J:** Ik vertrek altijd van de vraag: "heb ik dit of dat echt nodig om een bepaald werk te maken?" Dit is ook zo in mijn schilderijen, ik zal eerder alles weg schilderen wat er niet moet staan, dan eraan toe te voegen. Het is een persoonlijke gevoeligheid, niet zozeer een afzetten tegen de bombast van de technologie. Ik probeer steeds om het eindresultaat zo weinig mogelijk digitaal te laten zijn. De technologie en de logica erachter mogen niet zichtbaar zijn. Het maken, of programmeren van een werk wil ik zo intuïtief mogelijk houden.

*In die zin oogt dit werk vrij lineair – alsof de pixels enkel horizontaal lijken te bewegen. Een lineariteit waarin jullie zich, in het streven naar generatieve – bijna organische – kunst, toch tegen afzetten.*

**J:** Het werk is zeer logisch opgebouwd. Links is ja, rechts is nee. De twee pixels proberen lijnvormig een evenwicht te zoeken tussen die twee tegenpolen. Het leek me beter om deze opstelling ook visueel te behouden. Een punt (of een pixel) is ook niet deelbaar in twee stukken. En punten die samenkomen vormen een lijn. Als je meerdere lijnen of krommingen

gebruikt, dan krijg je een oppervlak en dus ook diepte. De essentie van Pixelspleen is nu net om de lichtheid en beweeglijkheid in één beeld te vervatten. Ook krijg je meer een frontaal gebeuren, zoals de stillevens van Cezanne, die ook steeds op zoek was naar eenzelfde beeld.

**A:** Die horizontale lijn suggereert de essentie van een landschap, een ruimtelijkheid. Ik hou van suggestiviteit, alles wat te veel is neemt ruimte af van het publiek. Voor mij dient die lijn als een draagvlak voor de twee pixels. Het is te vergelijken met iets wat ik eerder deed in 'Petit Palais' (2002). Toen was de uitdaging een landschap te maken waar alles vertrok van het middelpunt, wat het werk diepte en ruimtelijkheid geeft. Datzelfde effect keert hier terug in de manier waarop de pixels voortdurend weer naar het midden willen gaan. Ze bewegen naar links en rechts, naar boven en beneden en naar achter. Niet naar voor – dat is een bewuste keuze om het abstract te houden. De beweging gaat net tot waar het publiek nog ruimte heeft voor projectie, voor een eigen inbreng.

### **Sign of the times #4**

*Spreken over kunst in het digitale tijdperk is spreken over grensoverschrijdende kunst. Deze productie wordt gemaakt voor een tentoonstelling over digitale kunst in België. Voelen jullie zich goed in die nationale context? Of had het ook iets anders mogen zijn?*

**A:** Iedere Belgische kunstenaar mocht ook een internationale kunstenaar uitnodigen. Ik heb Ryoji Ikeda gevraagd omwille van zijn hoogst inspirerende minimale klanken, zijn puurheid. Van hem zal dus ook een werk te zien zijn als aansluiting of confrontatie met 'Pixelspleen'. Ik moet zeggen dat ik me meer verwant voel met dat soort Japans minimalisme dan met Belgische kunst, maar misschien is dat net erg Belgisch om te zeggen. Ik denk vooral dat het nog te vroeg is om conclusies te trekken uit zo'n jong medium als de digitale kunst, laat staan over digitale kunst van een bepaalde bodem.

**J:** Misschien tekent zich na verloop van tijd eenzelfde fenomeen af in de digitale kunst als in de andere kunsten: het eigenzinnige karakter van vele Belgische kunstenaars. Wat me altijd heeft aangesproken in de Belgische kunst is dat ze wars is van internationalisme.

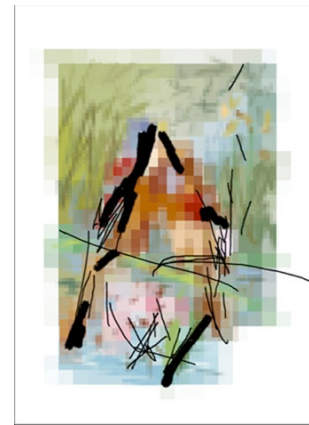
*Om te eindigen graag nog iets over het bewustzijn. Het fragmentje dat ik heb gezien was getiteld 'twijfel'. Niet 'toeval' (wat je zou verwachten van een computer, van een machine dus), maar 'twijfel' (wat slechts mogelijk is bij wezens met bewustzijn). Alsof jullie in je ijver terug te keren naar de oorsprong, naar de essentie van de digitale kunst, uitkomen bij de*

*existentie. Alsof jullie, door terug te keren naar het begin, de digitale kunst nieuw leven willen inblazen.*

**J:** Het gaat er mij om de essentie van de machine en zijn invloed op ons bloot te leggen. Wat je ziet met Pixelspleen is de meest directe verbeelding van wat er in het programma gebeurt, zonder veel omweg of opsmuk. Twijfel is het afwegen van alle mogelijkheden, pro's en contra's, om dan mogelijk tot een beslissing te komen. In die zin is het niet onmogelijk voor de software om te 'twijfelen'. Twijfel is een fysieke stilstand, er is geen actie, er is enkel nog het denken. De pixels verbeelden deze mentale aarzeling en de toeschouwer projecteert zijn emotie op de pixels, niet andersom. Het zijn eigenlijk nieuwe beelden, die in hun abstractie geen model hebben in de echte wereld. Net voordat de kijker zich een beeld zou kunnen vormen van wat er gaande is, is er een interruptie. Dit geldt trouwens ook voor de twee pixels onderling.

**A:** Ik denk dat we daarbij onze eigen verhouding tot de computer niet mogen vergeten, wat voor mij een proces is van zelfonderzoek met de interface als een soort spiegel. De uiteindelijke vormen en klanken op het scherm zijn de conclusie van dat onderzoek, van die tocht, met de computer als een soort Sancho Panza.

(2007: Artes Digitales)



Wat is er toch gebeurd met Gorik Lindemans? Ooit alom gevierd en geprezen als ontwerper van affiches voor Rosas of van programmaboekjes voor de Munt – collectors items die vandaag gekoesterd worden als kleine kunstwerkjes. Niet altijd juist begrepen als schilder en samenbrenger van kunst. Geliefd als illustrator van kinderboeken. Hij maakte reeksen dia's van Vlaamse achtertuintjes, gezien vanuit de trein, of reeksen dia's van paddenstoelen in het gras, vanuit het perspectief van de kabouter. Hij verbeeldde zijn geliefde door haar met verf in de hand recht op het doek te strelen. En werd voortdurend geïnspireerd door boeken, die hij verfilmde, verwerkte in video-installaties of als collages verspreidde over de muur. Zijn twee laatste werken waren trouwens boeken. Goed tien jaar geleden maakte hij een tentoonstelling voor de Gele Zaal die bestond uit een nauwgezette beschrijving van het project, de kunstenaar en de curator in een boekje. En sinds 'Om te Stelen', een dik boek vol wel en niet uitgevoerde projecten voor de kunstzinnige lezer, hoorden we nog amper iets van de kunstenaar. Maar vandaag staat hij er weer, even zeker en precies als weleer, en opnieuw geïnspireerd door een boek. 'Les Oiseaux d'Eudes' bestaat uit een reeks beschilderde prints. De prints zijn door de computer gepixelde abstracties van geschilderde vogels uit het gelijknamige boek. Het resultaat zijn kleurvlakken en zwarte lijnen waar een onvoorbereid oog nog amper een vogel in kan onderscheiden. Deze beschilderde computerbeelden hebben alles om kil en afstandelijk te zijn. En toch hebben ze iets aantrekkelijks, ambachtelijk zelfs, artisaanaal.



Als de inspiratie komt uit het boek, komt ze evenzeer van Kandinsky die er in zijn kleurenstudies naar zocht het zuiver picturale te overstijgen en zo uit te komen bij een soort muzikaliteit van het beeld. Beelden als composities, experimenten als studies.

De gekozen druktechniek geeft de prints een zacht tempera effect. De schematische lijnen werden er met harde lagen verf opgesmeerd. De prints werden geplakt op witte frames die ze opnieuw de dikte geven van het boek. De verschillende maten van de prints – verkrijgbaar in S, M, L of XL – verwijzen naar de plaats waar ze voor het eerst werden getoond: een ruimte boven de winkel van CLJP Originals, waar de Brusselse ontwerpster Carine Lauwers fijne, artisanale kleding maakt en verkoopt op maat van de klant. Altijd uniek, maar soms ook in – altijd getekende – reeksen.

(2008: <H>art)

## Anders Kijken

*Het ruiswerk van Wim Janssen*



Met *Static* en *Continuization Loop* maakt Wim Janssen twee werken over ruis. Ruis, dat herinnert u zich van lang geleden, dat is het moment waarop het beeld wegvalt op de televisie – of het geluid op de radio. Het is het grijze scherm van wriemelende pixels dat doet denken aan de vorige eeuw. In het digitale tijdperk is er geen ruis meer. Er zijn geen onduidelijke signalen meer, geen onbestemde *twilight zone*, geen interval, maar enkel juiste beelden: wit of zwart, aan of uit. Door zich te concentreren op dat vergeten bijproduct, dat neveneffect, vertelt Wim Janssen veel over de vergeten essentie, het effect, van de elektronische media.

Als je vandaag nog ruis ziet, dan gaat het om geprogrammeerde ruis. Zoals je soms ook krassen ziet op een digitale film. *Static* en *Continuization Loop* zijn analoge vertalingen van ruis. Het zijn geen elektronische beelden, maar sculpturen. Ze zijn niet precies hetzelfde, maar doen alsof. Ze ogen monumentaal, maar zijn het niet echt. Ze zijn groter dan een normale tv, maar kleiner dan een projectiescherm. Janssen kiest voor de maat van de mens. Dat is de maat van de architectuur en in die context (en alleen daar) kan het monumentaal lijken.

Maar toch. Als het niet monumentaal is van schaal, dan heeft het toch iets monumentaal qua uitwerking. *Static* bestaat uit een mozaïek ter grootte van een kamerscherm. De steentjes uit de klassieke mozaïek zijn hier vervangen door zwarte en witte vierkantjes van telkens één vierkante centimeter. Ze zijn transparant en de collage zit geklemd tussen twee plexiglazen platen. Het heeft iets archaïsch. Een ersatz elektronisch beeld, gereconstrueerd met natuurlijk licht. Het heeft iets contemplatief. De agressie van de televisie, vertaald in de rust van een sculptuur. Het heeft iets anachronistisch. De vluchtige snelheid van de media, vastgelegd volgens de regels van de kunst. Het handwerk (300 uren) en de schaal (meer dan drieënvertigduizend vierkantjes) versterken dat monumentale karakter dat er niet is. Een relik

uit een andere tijd, maar we zullen nooit weten welke (de tijd van de mozaïek? Die van tv? Een postelektronische tijd?).

Voor het scherm staat een draaiende schijf. Het roept een verre associatie op aan de Nipkowschijf, de negentiende-eeuwse uitvinding die de allereerste tv-beelden zal opwekken. Maar het principe is hier volledig anders. Deze ruis werkt met polarisatiefilters. De draaiende schijf is beplakt met dezelfde vierkantjes als het scherm en draait aan zestig omwentelingen per minuut. Al naar gelang de stand van de vierkante stukjes filter waar de toeschouwer door kijkt, verandert de kleur van de filters op het scherm in transparant of opaak of iets daartussen. Zo ontstaat het effect van beweging. Dat zorgt voor het effect van de dansende pixels.

De ruis van *Static* verwijst naar een andere mediatijd met referenties die gaan van de videokunst (denk de vroege experimenten van Joan Jonas) tot de popcultuur (denk *Poltergeist*, de film van Tobe Hooper). Die referenties naar een andere mediatijd spelen zo mogelijk nog sterker door in *Continuization Loop*, dat verwijst naar verschillende mo(nu)menten uit de mediageschiedenis. De basis is één lange filmlus. Die bestaat uit zwarte en witte frames. De film wordt niet geprojecteerd, maar vormt zelf een scherm met ongeveer dezelfde dimensies als dat in *Static*. Langs 150 wielletjes, onder en boven het beeld, trekt de film zich in beweging. Het resultaat van die filmlus uit het analoge filmtijdperk, met die zwarte en witte – binaire – beeldjes uit het digitale computertijdperk is ruis, zoals uit het elektronische televisietijdperk. Drie referenties naar drie mediatijden.

*Static* en *Continuization Loop* vormen het begin van een reeks over het einde van het beeld. Of een reeks die er nog niet is over een beeld dat er niet meer is. Je kan er nostalgische motieven achter vermoeden, maar het gaat eigenlijk om het begrijpen. Niet zozeer van een techniek, maar wel van het kijken.

Het lijkt de wereld op zijn kop. Normaal dienen media om ons snel en comfortabel te verplaatsen door de wereld. Hier gaat het over de stilstand: het statische beeld dat slechts beweegt met behulp van de draaiende schijf, de continue lus die enkel nog beweegt ter plaatse. Normaal zorgen media voor informatie, hier zorgt het voor contemplatie. Normaal geven media betekenis aan de beelden. Hier geven de beelden betekenis aan de media. Normaal overschrijven media zich zeer snel. Hier werd heel lang gewerkt aan een beeld dat strikt genomen niet langer duurt dan één seconde. Kunst wordt hier opnieuw een plek om te bewaren, als contrast met de economische efficiëntie van zich snel opvolgende nieuwe media. Dat voelbaar maken van het werkproces is natuurlijk zeer herkenbaar voor de

Werkbank, de organisatie die dit werk produceert. Het zit in de naam. Het zit in het *work in progress* van Mekhitar Garabedian. Of nog, in de gerateerde werken van Kurt D'Haeseleer en Ief Spincemaille.

Via een bijproduct in de marge van de media, dringen deze werken door tot de kern ervan. Niet de beweging, niet de informatie, niet de betekenis is wat telt, maar wel de stilstand, de contemplatie, het effect en dus het medium zelf. Media zijn geen informatiemachines, maar wel ervaringsmachines. Ze zorgen voor een *gevoel* van betekenis, een *gevoel* van geïnformeerd zijn, een *gevoel* van verbondenheid. Ze biologeren de kijker.

Die terugkeer naar het medium past in een kunsthistorische traditie van materialistische en ervaringsgerichte kunstenaars. De zwarte en witte beeldjes in *Continuization Loop* doen denken aan de zwarte en witte beelden in *Flicker*, de film van Tony Conrad (1966), of *Arnulf Rainer*, de film van Peter Kubelka (1957). Het doet denken aan *Zen for Film* (1962), de film van Nam June Paik met enkel witte beelden. De ritmische, muzikale, structuur doet denken aan de films van Paul Sharits.

De encenering is zeer belangrijk hier. Deze beelden geven hun geheim niet zomaar prijs. Niet voor de kunstenaar, die dit lang laat rijpen vooraleer hij er ook lang aan gaat werken. En ook niet voor de kijker, die een weg moet zoeken en zich moet verplaatsen in de ruimte. Het eerste wat je ziet in *Static* is het plexiglas scherm. Door zich te positioneren voor de draaiende schijf maakt de kijker de ruis zichtbaar. Anders is het slechts een scherm, een mozaïek en een schijf. De encenering gaat van nieuwsgierigheid (de puzzel, de losse elementen) naar de extase (de pixels, het dansende beeld – het begrijpen, dat eigenlijk maar een *gevoel* is).

Die tussenruimte is zeer belangrijk voor een goed effect. Het is de beweging van verwondering naar begrijpen die Kubelka creëert door zijn filmstroken niet enkel te projecteren, maar ook te exposeren op de muren van het museum, om de metrische structuur zichtbaar te maken. Het is de diepte die Paik creëert door zich op te stellen voor het scherm – in de ruimte tussen de kijker en het beeld. Het is de interval waar Conrad mee werkt als hij filmbeelden schildert (*Yellow Movies*, 1972-74) en laat verkleuren en dus bewegen in de tijd. Als Wim Janssen voor *The Sky over the Port* het scherm van *Static* vervangt door een met de polarisatiemozaïek beplakt venster in een bestaand gebouw, verdwijnt die tussenruimte: alsof we door het televisiescherm kijken, recht naar de wereld.

Die verplaatsing, dat perspectief, dat standpunt, dat kijken: daarover gaat dit werk. Dat was al duidelijk in *Slightly Displaced*, zijn eindwerk aan de filmschool, waarin hij de virtuele blik van de game-omgeving actualiseert in

de fysieke ruimte. Het is niet de actualisering van de omgeving, maar wel van een manier van kijken. Dat is nog altijd duidelijk in *Rid of Mountain*, waarin hij 3D tekeningen uitwerkt als sculpturen. Geen actualiseren, maar sculpturaliseren: het eindresultaat blijft altijd een virtueel beeld: contouren, waarvan de kijker de oppervlakte invult. En ook hier zorgt bewegen in de ruimte, het insceneren, voor een nieuw perspectief. Wat van ver een tekening lijkt, blijkt dichterbij een sculptuur.

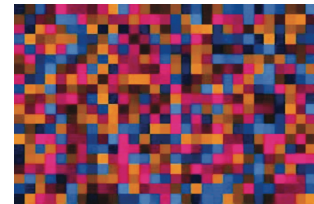
Dat *anders kijken* vormt de kern van dit werk. Het gaat niet over andere beelden, maar over vertalingen van beelden. Niet over imitaties, maar over iets dat erop lijkt. Het is een spel van *trompe l'oeil*, van camouflage en mimicry dat schatplichtig is aan de game en langs daar aan de media en uiteindelijk aan het slagveld: het terrein waar alle media heen leiden. Dat weten we van Virilio. Maar dat weet Wim Janssen even goed, als hij in *FPS* twee operateurs met twee Super8-camera's laat schieten naar elkaar. De naam van dat studentenwerk is overigens een McLuhaniaanse hermediatie en staat zowel voor de *frames per second* van de film als voor de *first person shooter* van de game.

Is dat ook niet de strategie achter deze ruis? Het onzichtbaar worden van het beeld; het generisch worden van het signaal; het door elkaar halen van media; de camouflage – de uitschakeling – van de identiteit.

(2011: Werktank catalogus)

## Het einde van de pixel?

over Quix



Postdigitaal, zo wordt hij wel eens genoemd. Of postminimaal, kan ook. Hippe labels voor redelijk onhip (posthip?) werk. Labels waar je veel achter kan zoeken, maar zelden iets achter vindt. (Post?)ironische labels misschien, maar heel geschikt voor het werk van Stefaan Quix. Quix is geïnteresseerd in wat verschijnt. De pixel in het beeld, de ruis in het geluid. Hij toont wat verdwijnt. De pixel op de iPod, de binnenkant van de pc. We kennen hem in de eerste plaats van het grote, explosieve werk. Op die schaal werken zijn mediale deconstructies het best. Voor 'Stereo' vulde hij met Ludo Engels een volledige kamer met tientallen gedemonteerde pc's uit de kringloopwinkel: het toont de analoge inhoud van de digitale machine. Er was ook geluid bij: heel klein – zoals de eerste drie honderdsten van een cd – maar wel sterk vergroot – zoals duizend keer luider. In 'Three Monochromes: RGB' vullen drie grote schermen zich in een tijdsspanne van goed vier uur met grote rode, groene of blauwe pixels om daarna aan hetzelfde tempo weer terug te keren naar het zwart van het beginscherm. 'Not With A Bang But With A Whimper' is een trage zoom, vijftig minuten lang, weg van een tv-scherm met analoge ruis. Van die twee laatste werken bestaan nu ook versies in een totaal nieuw formaat. Vier schermpjes, ingekaderd als schilderijtjes hangen in een kamertje voor de eigenlijke tentoonstellingsruimte – een tentoonstelling in de wachtzaal. De schermen waar hij in andere omstandigheden zijn pixels op uitvergroot, zijn hier vervangen door drie iPod's en een iPad. Het lijkt een proloog, maar is wel degelijk een epiloog: post, wat volgt op het eerdere werk. Er zit een geschiedenis achter. Quix wou een dvd versie maken van 'Three Monochromes', maar merkte dat door de noodzakelijke beeldcompressie de scherppte van het pixelraster verdween. Dit werk functioneert met andere

woorden enkel als installatie. En het dichtste dat je bij de consument kan raken is dan waarschijnlijk de commerciële hardware die hij hier gebruikt. Het unieke aan de nieuwste iPod Touch is dat die zoveel – en dus zo kleine – pixels heeft, dat ze verdwijnen: ‘Retina Display’, zo noemen ze dat heel gevat bij Apple. Het strakke raster van de projectie krijgt iets van een scherpe waas op deze schermpjes. Het resultaat lijkt meer op een zeer fijn geweven tapijtje waarin de kleurtjes zachtjes door elkaar lopen. Zo ziet de postdigitale wazigheid eruit. De dood van de pixel (aangekondigd door Apple) weer tot leven gebracht (door Quix).

Quix gebruikt drie keer hetzelfde algoritme in drie verschillende versies. Één in de traditionele RGB-kleuren, zoals op elk elektronisch apparaat. Één in CMYK, de combinatie voor drukwerk – analoger kan je moeilijk gaan. En nog één in BOP, dat staat voor Bleu-Orange-Pink, de combinatie waar Quix op uitkwam door de drie RGB assen een hoek van vijfenveertig graden te kantelen. Om de seconde kiest het algoritme een willekeurig vierkant en zet er een willekeurige kleur in. In cycli van negen uur gaat het van zwart tot zwart. Daartussen verschijnt en verdwijnt steeds meer kleur en licht.

De ingekaderde iPad aan de andere muur toont de analoge pendant van de monochromen (die hier al lang niet meer monochroom zijn: postmonochroom eigenlijk). Met een geprogrammeerde lens die langzaam uitzoomt van het beeld van een traditionele tv filmde Quix zijn elektronisch landschap. Het verschil met de traditionele tv is de beeldverhouding van de iPad: 16:9, of de ratio van het digitale tijdperk (tv was oorspronkelijk 4:3). Het accentueert het gevoel van het landschap. Ook de snelheid is aangepast en evolueert van 1 beeld per 8 seconden in het begin van de video naar 25 beelden per seconde – de geijkte beeldsnelheid op tv – vierendertig minuten later. En er is een belangrijk verschil met de iPod: de iPad heeft – slechts – 170 pixels per inch (de iPod heeft er 330) waardoor de individuele pixels wel nog zichtbaar zijn voor het oog. Het zorgt voor een nieuwe dimensie in de gefilmde pixels van de analoge ruis. Er ontstaat een schemerzone tussen de elektronische en de digitale pixel. Dit is kunst van de tussentijd, de mediatijd. We zijn nog verre van het posttijdperk. Deze epiloog is nog altijd ook een proloog.

(2011: <H>art)

**Elias Heuinck**

MOET IK NOG SCHRIJVEN (± 1000 woorden)

**Els Viaene & Duncan Speakman: *Soft Boundaries***



\*\*\*

*(aan de tafel, thuis, avond)*

Dit werk heeft veel, zonet alles, te maken met vertellen en vertalen. Het zet de ene realiteit om in een andere. Het doet dat door te vertellen met woorden, door te vertalen naar beelden, door om te zetten in geluid. En zoals bij elke vertelling, bij elke vertaling, worden sommige dingen uitvergroot en verschijnen andere in miniatuur.

Diep in dit boek, in deze doos, zit een kleiner boekje. Ik heb er het loepje bij nodig om het te bekijken. Ik zet de koptelefoon op, neem het boekje in de hand en druk play.

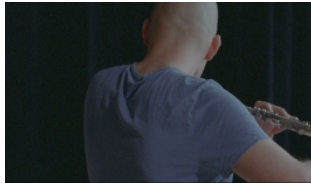
Ik hoor verloren geluiden, omgevingsgeluid: brandend hout, stromend water, ruisende bomen. Elk van die geluiden maakt een overgang, het toont een grens. Grenzen van het hoorbare, grenzen van het zichtbare. De loep maakt het tastbaar.

Veldopnames, dat is het sonoor equivalent van de snapshot. De beelden in het boekje zijn het equivalent van veldopnames. Veldbeelden. Verloren beelden, omgevingsbeelden. De loep toont het raster van het gedrukte beeld. Het klinkt als de ruis in het geluid. Het toont details in de opgenomen realiteit, maar meteen ook de techniek van de weergave. Die weergave dat is een vertaling. Het spel tussen beeld en geluid is dat ook. De twee versterken elkaar, ze verduidelijken elkaar. Ik hoor details in de ruis van het geluid, terwijl ik zoek naar details in het raster van het beeld. Als het boekje uit is, sluit ik de ogen. Ik blijf luisteren om beter te zien.

\*\*\*

(2012: Timelab)

(fragment: de volledige versie staat op <http://amarona.be/p/friends/duncan.htm>)



## Het verschil in de herhaling

### *Over beelden en geluiden bij Manon de Boer*

“The role of the imagination, or the mind which contemplates in its multiple and fragmented states, is to draw something new from repetition, to draw a difference from it”<sup>6</sup>

« Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l’imagination ou de l’esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés. »<sup>7</sup>

“De rol van de verbeelding of de geest die in al zijn veelvoudige en gefragmenteerde gedaanten aanschouwt, bestaat eruit om iets nieuws te onttrekken aan de herhaling, namelijk het verschil.”<sup>8</sup>

Het verschil woont in de herhaling, zegt Gilles Deleuze, en wie dat goed heeft begrepen is Manon de Boer. Haar gefragmenteerde verbeelding werkt in stappen. Ze gebruikt daarbij niet zozeer een techniek van in elkaar passende episodes, maar wel van op zich staande etappes. Het gaat hier niet zozeer over het realiseren van een vervolg, zoals op televisie, maar wel over het herhalen van situaties, zoals in een lichaam. Het gaat niet om het begrijpen van een situatie, maar eerder om het vatten van een persoonlijkheid. Die van haar onderwerp, van haar publiek, van haarzelf.

### **Het verschil als monade**

Haar eerste werken zijn portretten van vrienden. Met de super-8 camera filmt ze Robert die gitaar speelt in 1996. Ze doet dat opnieuw in 2007. Dat is een stap, een etappe. Hier groeit een portret. Ze filmt Laurien die leest in 1996, in 2001 en in 2007. In haar vrouwenportretten graaft ze naar het geheugen van de jaren zeventig. Dat doet ze in drie stappen: Sylvia Kristel

vertelt – via haar ontmoeting met ondermeer Hugo Claus – over haar Parijse jaren, Suely Rolnik – via haar ontmoeting met ondermeer Deleuze – over haar Braziliaanse ballingschap en Robyn Schulkowsky – via haar ontmoeting met ondermeer John Cage – over haar vormingsjaren in de VS en Duitsland.<sup>9</sup> Sylvia Kristel brengt twee versies van hetzelfde verhaal in één film. Van het gefilmde verhaal van Suely Rolnik in ‘Resonating Surfaces’ bestaat een gedrukte versie met een verschil.<sup>10</sup> In ‘Two Times 4’33’’ (2008) verzamelt ze twee versies van Cage’s compositie. En in ‘Dissonant’ (2010) toont ze een geluisterde en een gedanst versie van de muziek van Eugène Ysaÿe. In diezelfde film herlaadt ze drie keer de camera nadat de 16mm-spoel is afgelopen, terwijl de danseres verder danst. Voor ‘Presto, Perfect Sound’ (2006) filmt ze zes keer opnieuw de uitvoering van de muziek van Bartok door George van Dam. ‘one, two, many’ (2012) is een film in drie delen over lichamen en geluid. Altijd hetzelfde, altijd anders. Vanwaar al die herhalingen binnen hetzelfde werk, binnen hetzelfde oeuvre?

Het is eigen aan het handelende denken. Door het kijken, het luisteren, het herhalen, het verbeelden naar en van lichamen, geluiden, tijd en film, ontstaat wat we – opnieuw met Deleuze – kunnen benoemen als een beeld van het denken. Het denken van haar personages, van haar publiek, van haarzelf. Je zou kunnen zeggen dat ze daarbij werkt op het fragment, het gefragmenteerde, van elk denkbeeld. Maar eigenlijk toont ze net dat het fragment niet bestaat. Het beeld is altijd volledig: een monade. Het draagt de hele wereld in zich, maar belicht telkens slechts een klein stukje van de wereld. Elke monade plooit de wereld op een andere manier naar binnen. Dat leert Deleuze van Leibniz.<sup>11</sup> Hetzelfde geldt voor het geluid: het is altijd synchroon. Het gaat erom de beelden en de geluiden niet te isoleren, maar wel ze te laten werken in een groter geheel. Elk beeld past in een omgeving. Dat wordt steeds duidelijker in haar recentste werk, waarin ze die interesse in beeld én geluid verder expliciteert.

Het geluid in haar eerste gefilmde portretten zit buitenbeeld: de gitaar van Robert, het boek van Laurien, de projector voor het scherm. In haar eerste geluidswerk, ‘Switch’ uit 1998, benadert ze het gesproken woord als een beeld: een opeenvolging van klanken, zonder betekenis, zonder de context van de taal. In ‘Sylvia Kristel – Paris’ en ‘Resonating Surfaces’

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, geciteerd door Christof Migone. *Sonicomatic: performances of the unsound body*. Errant bodies press, 2012: 151

<sup>7</sup> Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. PUF, 1968 : 103

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Verschieden en herhaling*. Boom, 2011: 124 – zoals vertaald door Walter van der Star

<sup>9</sup> In respectievelijk ‘Sylvia Kristel – Paris’ (2003), ‘Resonating Surfaces’ (2005) en ‘Think about Wood, Think about Metal’ (2011)

<sup>10</sup> De tekst staat in de catalogus bij haar tentoonstelling in Witte de With en Frankfurter Kunstverein. En in een gesprek over Suely Rolnik, vertelt Manon de Boer hoe Rolnik altijd ontevreden blijft bij elke versie die ze ziet, hoort, leest van haar eigen verhaal. Zie: <http://squarevzw.be/ensuite/manoninterview.htm>

<sup>11</sup> Gilles Deleuze. *Le pli – Leibniz et le baroque*. Minuit, 1988

zorgen het asynchrone beeld en geluid voor een gevoel van incoherentie: een gefragmenteerd narratief. In die laatste film is het bovendien een geluid, een schreeuw, een lied, dat het narratief opent.<sup>12</sup> Maar het is vanaf 'Presto, Perfect Sound' dat het beeld ondergeschikt wordt aan het geluid: de montage die elke onzuiverheid wegnipt uit het geluid is slechts waarneembaar in het beeld. Vanaf dan wordt duidelijk dat al die fragmenten (het kader van de portretten, het nonsensicale geluid van de taal, de haperingen in het narratief) eigenlijk een geheel vormen. In 'Attica' (2008) volgt de camera de compositie van Rzewsky: het beeld als spiegel van het geluid.<sup>13</sup> In elke film die hierop volgt – 'Two Times 4'33"', 'Dissonant', 'Think about Wood, Think about Metal', 'one, two, many' – dient het beeld om het geluid te versterken, te tonen, zichtbaar, tastbaar en hoorbaar te maken. Beeld en geluid zijn meer nog dan een herhaling en een verschil: een monade. Elke herhaling, elk verschil, elke monade belicht altijd al iets anders: het buitenbeeld.

### **Ongehoord geluid**

Haar laatste film, 'one, two, many', gaat over het lichaam als klankkast. Het gaat – opnieuw – over het lichaam van de performer, van de kunstenaar, van de kijker. Het doet denken – herhaling – aan het verhaal van Suely Rolnik in 'Resonating Surfaces', wiens lichaam en persoonlijkheid openbreekt door het te gebruiken als klankkast. Het toont geluid – of ook: lawaai, ruis, muziek – als iets dat lekt.<sup>14</sup> Het toont het lichaam als medium, als drager. En ook hier – herhaling – zijn het de dropouts, wat weglekt, die het medium zichtbaar maken. Denk – opnieuw – aan de amnesie, de storingen, in het verhaal van Sylvia Kristel; aan wat buiten het kader valt in de portretten van Robert en Laurien; aan de bruske overgangen in het beeld van 'Presto'.

'one, two, many' toont het lichaam van de fluitist als een machine. Zijn lichaam lijkt wel een doedelzak als hij zijn longen, door de neus, vult met lucht terwijl hij, langs de mond, blijft blazen op de dwarsfluit. De ademhaling zorgt voor een onderton die het medium hoorbaar maakt. Het zorgt voor een eenheid van lichaam en instrument, van de muziek en de

omgeving. Het is de les van John Cage die in zijn zoektocht naar de stilte, voortdurend geconfronteerd wordt met onverwacht geluid. Ongehoord geluid: want stilte, voor Cage, is "all the sound we don't intend".<sup>15</sup> Elke stilte is een geluid. Het is de stilte die het geluid hoorbaar maakt. En omgekeerd. Als Cage het over geluid heeft, gebruikt hij quasi dezelfde woorden als over de stilte: "When we ignore it, it disturbs. When we listen to it, we find it fascinating".<sup>16</sup> Elke gewilde stilte, draagt een ongehoord geluid. Een storing, een dropout, wat niet op zijn plaats is en het geluid van de omgeving, het kader hoorbaar maakt. Maar natuurlijk is dat slechts een gevoel en zijn al die geluiden, die storingen, net wel op hun plaats. Ze zijn waar ze horen, het zijn wij – de luisteraars – die ze er niet willen.

Als Manon de Boer Cage's 4'33" verfilmt – de compositie in drie met een stopwatch afgemeten bewegingen, waarin de pianist zich achter de piano zet zonder de toetsen aan te raken – dan doet ze dat twee keer. De eerste keer richt ze de vaste camera op de muzikant achter de piano en registreert ze het omgevingsgeluid van zijn ruimte. De tweede opname registreert – met uitzondering van de stopwatch van de pianist – geen geluid, terwijl de camera een beweging maakt van 360° doorheen de ruimte. Ze toont de zaal en het publiek en, door het raam, de tuin, het verkeer, het weer. De twee gefilmde versies naast elkaar zorgen voor een verplaatsing van het kader. De stilte in de tweede opname, introduceert het geluid van de zaal waarin de kijker naar de film kijkt. Zo maakt ze het ongehoorde hoorbaar. Wat hoort en wat niet, dat heeft hier alles met plaats te maken. Met een situatie. Door een verschuiving in het geluid verplaatst Manon de Boer haar publiek van de ene ruimte in de andere, van de ene situatie (een concertzaal) in de andere (een filmzaal).

Daar zit de paradox van Cage: silence = noise, of vrij vertaald: stilte = ruis, of nog: stilte = geluid. Stilte is wat buiten het sonore kader valt. Het is de paradox van de Boer: door iets niet te laten horen, maakt ze iets anders hoorbaar. Stilte is hier het equivalent van het buitenbeeld in de cinema. De stilte in een compositie, de stilte in een verhaal, de stilte van een beeld. Ze toont iets om het niets zichtbaar te maken. Hier is elk niets altijd al iets. Vandaar de rol van de verhalen bij Cage en bij de Boer. Het is niet zozeer het verhaal (het iets) dat telt, maar wel het gebeuren errond (het niets). Als Cage vertelt over zijn zoektocht naar paddenstoelen, vertelt hij eigenlijk iets over zijn compositietechniek.<sup>17</sup> Als Suely Rolnik vertelt over hoe de muziek van het tropicalismo haar lichaam bevrijdt, vertelt ze eigenlijk iets

<sup>12</sup> Suely Rolnik vertelt hoe het zingen van een Braziliaans lied haar lichaam, als een harnas, openbreekt. Dat is het moment waarop ze beslist om Parijs te verlaten en terug te keren naar Brazilië, waar ze o.a. veel tijd zal besteden aan de studie van de zeer lichamelijke kunst van Lygia Clarke.

<sup>13</sup> (een *sound mirror*: zoals die in onbruik geraakte term voor bandopnemer, opnametoestel)

<sup>14</sup> "(...) noise is a leakage occurring at various levels, from material infestation of the airwaves (e.g. Artaud's scatological radio work) to resistant strain opposing the propensity of historicification to linearize genealogies and only permit through traffic in delineated intersections." Christof Migone. "Sonicomatic: performances of the unsound body". Errant bodies press, 2012: 5

<sup>15</sup> Douglas Kahn: Noise, Water, Meat. MIT, 2001: 163

<sup>16</sup> John Cage: Silence. Marion Boyars, 2011 (1968): 3

<sup>17</sup> Lees er het laatste stuk in hetzelfde boek op na: 'Indeterminacy': 260-273

over de Braziliaanse dictatuur. Als Robyn Schulkowsky vertelt over Cage, heeft ze het eigenlijk over de geest van een tijd.

### **Idiorrythmie**

In het tweede deel van ‘one, two, many’ vertelt de Brusselse danseres Mette Edvardsen over de hoorcolleges van Roland Barthes. In die colleges spelen verhalen een grote rol. De verhalen die hij gebruikt, als fragmenten, om zijn eigen verhaal te illustreren, dienen om een methode, een cultuur zichtbaar te maken. Voor één van de sleutelconcepten uit de colleges waar Edvardsen naar luistert – ‘Comment vivre ensemble’ uit 1976 – bedacht Barthes het neologisme “idiorrythmie”. Die term gebruikt Barthes voor de manier waarop elk een eigen ritme zoekt, vindt, toepast en beschermt op het eigen leven. Idiorrythmie impliceert een verzet tegen de macht of op zijn minst toch een spanning tussen de macht en de marginaliteit. Barthes legt dat uit door een onderscheid te maken tussen ritme en rhuthmos. Met het eerste doelt hij op het afgemeten ritme van de metronoom. Het tweede is het bevrijde ritme van de jazz: de swing. Rhuthmos, dat is het ritme dat iets toevoegt of wegneemt: een imperfectie, een supplement, een gemis, een *idios*: wat niet past binnen een structuur (op een plaats, in een situatie: het ongehoorde).<sup>18</sup> De ontwikkeling van dat eigen ritme, van die idiorrythmie, is een voorwaarde voor het goede samenleven. De monade als voorwaarde voor het geheel.

Ook hier die belangrijke rol van het verhaal: idiorrythmie – het ritme waarmee elk lichaam waarneemt, registreert, verwerkt – dat is, volgens Barthes, een fantasme. Het gaat over de constructie van een eigen narratief: een eigen verhaal dus. Barthes wijst in zijn colleges op het verbrokkelde ritme van zijn eigen verhaal, over de verschillende stappen, etappes, die hij gebruikt om eenheid te brengen in die discontinuïteit.<sup>19</sup> Dat is de politiek van zijn methode: de deconstructie van de metataal.<sup>20</sup> De ruis die daarbij ontstaat, het geluid van de les waar Edvardsen het over heeft, werkt in twee richtingen: het hoort hem toe en het houdt hem in het vizier.<sup>21</sup> Zijn concept van de idiorrythmie is daar deel van, als dropout, als marginaliteit, als abnormaliteit: het ongehoorde tastbaar gemaakt.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Roland Barthes: *Comment vivre ensemble*. Seuil, 2002: 69

<sup>19</sup> idem: 52

<sup>20</sup> idem: 53

<sup>21</sup> idem: 118: “Tous les bruits m’appartiennent (ze horen me toe, pvb), me concernent (ce qui me regarde, pvb): je suis visé par le bruit inconnu.”

<sup>22</sup> Idem: 132

Als Mette Edvardsen vertelt over de colleges van Roland Barthes, dan heeft ze het niet langer over een discours, maar over de werking van een stem en een lichaam. Ze spreekt over Barthes’ lichaam als klankkast. De ironie maakt dat overigens meteen duidelijk in de opnames van het eerste college van ‘Comment vivre ensemble’.<sup>23</sup> De aula waar Barthes moet spreken is te klein om alle lichamen van de luisteraars op te vangen. Bovendien werkt de geluidsinstallatie niet en moet Barthes de zaal toespreken op eigen kracht. Hij is volledig toegewezen op zijn eigen lichaam om te communiceren met de zittende en staande lichamen in de zaal. De afwezigheid van media (de geluidsinstallatie, een grotere zaal) maakt de aanwezige media (het eigen lichaam, de te kleine zaal) tastbaar. Barthes voelt zich ongemakkelijk: deze situatie hoort niet.

Elk lichaam is een klankkast. Niet enkel dat van Barthes. Het maakt elke opvoering, elke weergave, elke beluistering, elke herhaling verschillend. Het lichaam van de fluitist in ‘one, two, many’ is een klankkast. De geluiden van zijn in- en uitademende lichaam zijn integraal deel van de compositie. Zijn lichaam is deel van zijn instrument. Het lichaam van de spreekster in het tweede deel van de film is een klankkast. Het registreerde niet enkel de geluiden van de opnames van de colleges van Barthes, het dient ook om de woorden van haar verhaal de ruimte in te lanceren. Het lichaam van Manon de Boer, aan wie die woorden gericht zijn, is een klankkast. Beide onzichtbare lichamen zijn deel van de zichtbare ruimte waarin ze resoneren. De lichamen van de zangers en van hun publiek in het derde deel zijn klankkasten. Ze dienen om geluiden te creëren en te registreren. De een is de voorwaarde voor de ander: ze zijn deel van hetzelfde proces dat de muziek tot leven brengt.

Al die lichamen samen (al die lichamen waarover Barthes de vraag stelt: “comment vivre ensemble?”) zorgen voor evenveel en even verschillende herhalingen van dezelfde ervaring. Ze bestaan door en overstijgen tegelijkertijd elke persoonlijke intentie. Dat is wat percussioniste Robyn Schulkowsky bedoelt wanneer ze in ‘Think about Wood, Think about Metal’ spreekt over haar “unfinished instrument”. Ze kan hetzelfde zeggen van elke compositie, elke uitvoering, elke luisterervaring: altijd onaf. In die openheid van haar muziek en van haar componenten ontstaan al haar mogelijkheden. Dat onaf zijn zorgt voor de rijkdom van elke monade. Het haalt het geluid “out of the box” (of uit wat Migone noemt: “Cage’s

<sup>23</sup> Ze staan allemaal online: <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>



“cage”<sup>24</sup>. Het is op die manier dat Cage de muziek wil bevrijden, dat hij zoekt naar “a space for sound that didn’t push us as listeners”. Het is op die manier – door haar publiek niet te pushen – dat Manon de Boer erin slaagt om deze ongewone muziek toch gewoon te doen klinken. Unsound (abnormaal, ongezond, ongehoord) wordt gewoon sound (normaal, gezond, zoals (je) het hoort). Wat niet kan gehoord worden, niet kan gezegd, is toch deel van het geluid en van het beeld. Die keuze voor een eigen beeld, voor een eigen geluid, voor een eigen ritme tussen alle andere ritmes, die zorgt voor de politieke dimensie in dit werk: esthetiek van de politiek.

(2012, ongepubliceerd)

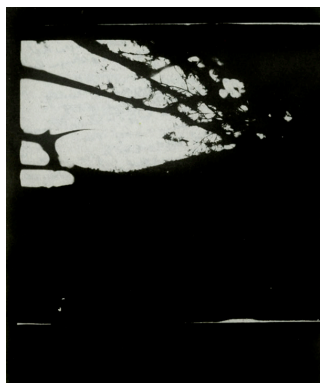
## 1. politiek van het beeld

---

<sup>24</sup> Migone: 7

## LESSEN IN VERBEELDEN

(Leren van Auschwitz)



### 0. te veel of te weinig beeld?

Zijn er teveel of te weinig beelden? De vraag stelde zich enkele jaren geleden in de nasleep van 11 september en de beeldenstroom die dat met zich meebracht; beelden van terroristen en gijzelaars in Afghanistan of Irak, beelden uit Amerikaanse gevangenkampen als Abu Ghraib of Guantanamo Bay en alle andere beelden van burgers, activisten of professionals. Mijn antwoord kwam toen in de vorm van een tentoonstelling<sup>25</sup>: misschien zien we teveel *dezelfde* beelden en is er nood aan meer *verschillende* beelden. Dat antwoord dwong me te besluiten dat er nooit genoeg beelden zijn voor een goede weergave van de realiteit.

De vraag was niet nieuw. Halfweg de jaren negentig was ze reeds de inzet van een discussie tussen Jean-Luc Godard en Claude Lanzmann.<sup>26</sup> Beide intellectuelen maakten voordien een monumentaal audiovisueel essay waarin telkens de wreedheden van de Tweede Wereldoorlog, de Endlösung en de concentratiekampen, centraal stonden. Beiden namen in die werken telkens een zeer uitgesproken standpunt in betreffende de vraag wat wel en niet kan getoond worden. Voor Lanzmann, de auteur van 'Shoah' (1985), kunnen we maar beter niets tonen omdat elk beeld onrecht doet aan de gebeurtenissen zoals ze zich werkelijk afspeelden – elk beeld is een reductie van de realiteit. Zijn negen uur durende film bevat geen enkel archiefbeeld van de eigenlijke gebeurtenissen, maar bestaat volledig uit eigen opnames

van de historische plaatsen en van interviews met directe getuigen. Voor Godard daarentegen zijn we – precies omwille van dat reducerende karakter van de beelden – moreel verplicht om zoveel mogelijk te tonen. In 'Histoire(s) du Cinéma' (1988-1998) gaat hij daarom op zoek naar alle beelden die gemaakt werden en bovendien ook naar de beelden die *niet* werden gemaakt. Beide posities zijn onhoudbaar. Die van Lanzmann omdat het in dit digitale tijdperk quasi onmogelijk is beelden tegen te houden. Die van Godard omdat het een borgesiaanse onderneming is, die pas eindigt als de hele wereld en haar geschiedenis in beeld is gebracht.

De standpunten van Godard en Lanzmann tonen twee verschillende manieren om te reageren op het beeldexces: dat gaat van het afwenden van de blik en het zich afsluiten van de overdaad aan beelden (de reactie van Lanzmann, maar ook van menig inlevingsvermoeid mediagebruiker) tot een totale overgave die resulteert in een onlesbare dorst naar meer beelden (de reactie van Godard en van menig geëngageerd mediagebruiker). Het alternatief dat ik naar voor wil schuiven, situeert zich ergens tussenin en doet een beroep op de verbeelding die de beeldenconsument actief inschakelt in het werk van de producent. De vraag of we teveel of te weinig beelden zien, wordt dan een vraag naar een andere soort (ver)beelden – naar beelden als processen; geen beelden om te consumeren, maar beelden om te verwerken – beelden om voor te werken.

De vraag die halfweg de jaren negentig in de eerste plaats verwees naar (het verbeelden van) de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog, verwijst in de huidige mediatijd naar al de beelden die ons verplichten – als beeldconsumenten en -producenten – nieuwe strategieën te ontwikkelen op maat van de nieuwe beeldenstroom. Om keuzes te maken tussen kijken of niet kijken. Om sommige beelden actief op te zoeken en andere even actief te negeren. Om niet alleen beelden te bekijken, maar er ook te produceren – om te *verbeelden* dus en op een creatieve manier met beelden om te gaan.

In wat volgt ga ik terug naar enkele momenten uit de discussie over de resten van Auschwitz, haar actualiteit, haar beelden en getuigenissen en haar verbeelding. Ik vertrek van een boek van Georges Didi-Huberman.<sup>27</sup> In 'Images Malgré Tout' bespreekt hij vier beelden, in de zomer van 1944 door leden van de Sonderkommando gemaakt in het kamp van Birkenau, Auschwitz. Zijn boek vertelt veel over wat toen gebeurde in de kampen, maar nog meer over wat we vandaag wel én niet kunnen doen met de

<sup>25</sup> 'Exces: beelden en lichamen in buitensporige tijden', Z33, Hasselt, 2006, [www.squarevzw.be/XS](http://www.squarevzw.be/XS)

<sup>26</sup> Voor een goede inleiding: Libby Saxton. 2004. 'Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann'. In Michael Temple, James S Williams, Michael Witt (eds.): For Ever Godard. London: Black Dog

<sup>27</sup> Images Malgré Tout. Minuit, 2003. Zie p. 157 e.v. voor een commentaar op de discussie tussen Godard en Lanzmann.

beelden en getuigenissen ervan. Ik vertrek van twee cruciale en Deleuziaanse termen in de tekst van Didi-Huberman: het beeld als *monade*, als gesloten en altijd volledige entiteit en als *montage*, als altijd onvolledige entiteit om in te passen in een verhaal. Die werk ik verder uit. Enerzijds door te zoeken naar de *sokkel* – als beeld en als drager ervan – en aan de hand van Didi-Huberman na te gaan wat de rol is van het beeld voor de verbeelding, zoals Foucault eerder onderzoek verrichtte naar de rol van de ‘énoncé’ voor de taal. Anderzijds door – opnieuw met Foucault – het beeld te benaderen als een *constructie*, een ruimte voor de toeschouwer. Ik zal het vervolgens hebben over de *spiegel* als dispositief en over een zeker *mensbeeld* als resultaat. Dat ‘mens-woorden’, inherent aan elk beeld gemaakt voor en door mensen, mondt uit in een ‘*devenir imperceptible*’ of, in de woorden van Deleuze & Guattari, een ‘*devenir tout le monde*’, een ‘*devenir monde*’, dat moet toelaten om van het beeld opnieuw in de wereld te stappen.

### 1. sokkel

“[...] l'énoncé n'est pas immédiatement perceptible, toujours recouvert par les phrases et les propositions. Il faut en découvrir le “socle”, le polir, même le façonner, l'inventer.” (Gilles Deleuze, Foucault. p. 24)

In ‘L’Image Brûle’, een tekst uit 2004, schrijft Georges Didi-Huberman het volgende: “[...] à quel genre de connaissance l'image peut-elle donner lieu ? Quel genre de contribution à la connaissance historique cette « connaissance par l'image » est-elle capable d'apporter ? Il faudrait, pour bien répondre, récrire toute une *Archéologie du savoir des images* et, si possible, la faire suivre d'une synthèse qui pourrait s'intituler *Les Images, les mots et les choses*. Bref, reprendre et réorganiser un immense matériau historique et théorique.”<sup>28</sup> Wat bedoelt Didi-Huberman daarmee? Zijn impliciete verwijzing naar twee vroege werken van Foucault om een antwoord te vinden op de expliciete vraag naar de ‘kennis van het beeld’ en de bijdrage die dat kan leveren aan de ‘historische kennis’, leest als een programma. Het is niet alleen een verwijzing naar ideeën die bepalend zijn voor de ontwikkeling van Foucault’s denken maar ook voor dat van zijn tijdgenoten differentiedenkers. Deze werken, en dat van de tijdgenoten die

het omringt, vormen de sokkel voor een belangrijke episode uit de naoorlogse filosofie. Didi-Huberman heeft het over een uitbreiding én een reconversie van Foucault (en tijdgenoten). Foucault’s archeologie van het weten, die een archeologie is van de uitdrukking (het statement, *l'énoncé*), vraagt voor Didi-Huberman om een archeologie van het beeld. Het betekent dat bij Didi-Huberman denken en praten over beelden, moeilijk los kan gezien worden van denken en praten over taal. En praten over een archeologie in Foucauldiaanse zin, betekent natuurlijk praten over een grillig en gelaagd gegeven; geen lineaire geschiedenis, maar een moeilijk te (be)grijpen proces.

Hoe zo een ‘Archéologie du savoir des images’ er zou kunnen uitzien, demonstreerde Didi-Huberman enkele jaren voordien, met het eerste deel van ‘*Images Malgré Tout*’.<sup>29</sup> De tekst opent met de woorden: “Pour savoir, il faut s’imaginer” – een motto dat als een rode draad doorheen het boek blijft lopen. Om te weten moet men verbeelden, of beter: *zich inbeelden*. Het statuut van het beeld voor Didi-Huberman – in ‘*Images Malgré Tout*’ spreekt hij zelf over ‘fragmenten’, onttrokken (*déchirée*) aan de hel (de l’enfer) – heeft heel wat gemeen met het statuut van de uitdrukking (*l'énoncé*) waar Foucault van vertrekt en waar hij, volgens Deleuze, de sokkel van wil blootleggen. De ‘énoncé’, voor Foucault, is het fragment waar elke vorm van weten mee begint. Het is het begin waar elke zin, elke propositie naar verwijst, zichtbaar en onzichtbaar. Die zin, dat voorstel (phrase, proposition), is het voorlopige resultaat van het *proces* dat de énoncé in gang zette. Als we voor Foucault spreken doorheen de taal, kijken we met Didi-Huberman doorheen de beelden, doorheen de verbeelding. Als Foucault zegt “ik spreek”, betekent dat een desubjectivering, een zich verplaatsen naar een elders, een andere plaats, de taal van een ander. Als Didi-Huberman zegt “ik kijk”, wordt het “ik” een “ander” dat zich moet verplaatsen naar het beeld (van een ander); ook hier gaat het over fragmenten, in zijn geval dus van beelden, en vervolgens over de processen die eruit ontstaan.

Zoeken naar de sokkel van het beeld / de verbeelding, zoals Foucault zocht naar de sokkel van de zinnen en de (voor)stellingen, moet helpen om vervolgens iets te begrijpen over de processen die eruit ontstaan. Het wordt een zoektocht naar het visueel equivalent van de drager van de *énoncé* bij

<sup>28</sup> Didi-Huberman, 2006: 14

<sup>29</sup> de tekst verscheen oorspronkelijk (in 2001) in de catalogus bij de tentoonstelling ‘Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)’. C. Cheroux (red.), Marval, 2001

Foucault en naar het voetstuk dat zijn tijd en tijdgenoten vormen voor het actuele denken en de rol van de verbeelding daarin.

Beelden en verbeelden zijn niet los te zien van elkaar. Het zichtbare en het onzichtbare, het 'ding' en het 'proces' errond, of in de woorden van Gilles Deleuze "l'actuel et le virtuel",<sup>30</sup> zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Verbeelden, betekent een confrontatie aangaan met de actualiteit van het beeld. Het betekent het beeld altijd weer tot leven brengen en blijven bewerken. In die zin zoekt ik aansluiting bij het project van de filosofie die ontstond op de resten van WO II, op het braakland van Auschwitz, met als eerste hoogtepunt mei '68 en haar 'verbeelding aan de macht'.

Het object van het beeld betekent weinig zonder het subject van de kijker dat erop inwerkt. De vragen over de werking van de beelden (en de verbeelding) die aan bod komen bij Didi-Huberman zeggen, net als de vragen over de getuige en de getuigenis bij Agamben, veel over het probleem van de zichtbaarheid. De sokkel van Foucault, waar zowel Didi-Huberman als Agamben varianten op construeren, is zichtbaar en onzichtbaar tegelijkertijd. Het is de uitzondering die regel is geworden bij Agamben: de kracht van de *Homo Sacer* cyclus, zijn studie van de uitzonderingstoestand die loopt van Auschwitz tot Guantanamo – van het Derde Rijk tot de Patriot Act, schuilt precies in het zichtbaar maken van wat niet meer zichtbaar is. Daarom kon Henk Oosterling deze cyclus (waar 'Remnants of Auschwitz' het derde deel van vormt, over de ethiek en de getuigenis) omschrijven als "een contrastvloeistof die in het maatschappelijke lichaam wordt ingespoten en dingen zichtbaar maakt die voorheen onzichtbaar waren".<sup>31</sup> Het (afwezige) beeld / het (on)zichtbare wordt met andere woorden steeds belangrijker in het denken van Agamben. Het zichtbaar maken van het onzichtbare paradigma van onze maatschappij – de manier waarop de (zichtbare) uitzonderingstoestand de (onzichtbare) regel wordt – vormt een sokkel voor zijn denken.

## 2. monade

*"[...] de binnenkomst in het kamp bracht de schok van het onverwachte. De wereld waarin men terecht kwam was verschrikkelijk, inderdaad, maar bovendien onbegrijpelijk; ze*

<sup>30</sup> In één van zijn laatste teksten heeft Deleuze het over het actuele en de mist van virtuele beelden die het omringt ('L'Actuel et le Virtuel' in: Deleuze & Parnet. 1996 :177 e.v.). Het actuele, als product van de actualisering en het virtuele als haar onderwerp. De verbeelding als de *bewerking*, de 'agencement', tussen het actuele object dat virtueel wordt en het virtuele beeld dat actualiseert.

<sup>31</sup> De Cauter, 2004: 166

*beantwoordde aan geen enkel model, de vijand was buiten, maar ook binnen, 'wij' was een onomlijnd begrip, er waren geen twee partijen, er was niet één scheidslijn maar vele, vage, misschien wel talloze, een tussen ieder en ieder ander. Wie binnenkwam hoopte tenminste op solidariteit van zijn lotgenoten, maar afgezien van bijzondere gevallen waren er geen vrienden; wat er was, waren duizend verzegelde monaden die een wanhopige, ondergrondse, onophoudelijke strijd met elkaar voerden." Primo Levi, 1999 [1986]: 464-5*

Duizend verzegelde monaden. Daar moeten we het mee doen als we het willen hebben over Auschwitz. Dat maakt het moeilijk of quasi onmogelijk om nog iets te vertellen, te tonen van Auschwitz. De monaden zijn niet alleen verzegeld en dragen hun volledige werkelijkheid in zich, de meesten hebben het bovendien niet overleefd en de overlevenden worden steeds kleiner in aantal. Van die overlevenden is elk verhaal, elke getuigenis, elk beeld dat ons wel bereikt, een op zich staand gesloten geheel dat bewerkt moet worden om er een betekenis uit te halen. Een altijd delicate en dikwijls oneerbare handeling; een onrechtvaardigheid die nodig is om de resten van de geschiedenis tot hun recht te doen komen. Elke monade is een afgerond geheel en toch slechts een fragment, tussen al die andere monaden. Altijd volledig en toch onvolledig. Al die monaden, daar moeten we het mee doen.

Didi-Huberman zet al vroeg de toon van zijn boek met een nauwgezette beschrijving van de activiteiten van de Sonderkommando. Courante handelingen in die dagtaak zijn: doden, getuigen, liegen (of gestraft worden), kennissen herkennen (en manipuleren), zien, horen, wachten en voelen aan de uitgang van de gaskamers; uitkleden, opkuisen en sorteren van menselijke resten; tempo houden, kolen aanvullen, menselijke as verwijderen, beenderen verpletteren, hoopjes maken van dat alles, de haag onderhouden die dient als camouflage, graven graven, ovens uitkuisen, overleven en dat alles dag en nacht aan een hoog tempo om er elke keer opnieuw zo snel mogelijk van af te zijn. Het helse ritme, de eindeloze herhaling van het moment maken het onvoorstelbare alledaags; de traagheid van de geschiedenis, de unieke herhaling van het evenement maken dat alledaagse opnieuw onvoorstelbaar.

Als om ons te helpen het onvoorstelbare opnieuw voorstelbaar te maken, is de beschrijving van Didi-Huberman zo mogelijk nog gedetailleerder als die van de overlevenden, aangezien hij – als getuige van de getuigen – een beroep kan doen op verschillende bronnen. Hoe hard hij echter zijn best

doet, zijn getuigenis van de getuigenissen mist samenhang en blijft altijd onvolledig. Didi-Huberman kan zich slechts bedienen van de beelden en getuigenissen die de “resten” vormen van Auschwitz en waar de eigenlijke gebeurtenissen onder begraven liggen. Al die beelden en getuigenissen vormen samen een cumulatief geheel dat sterk doet denken aan de ‘*cumul*’ waar Foucault zich mee geconfronteerd ziet in zijn ‘analyse énonciative’: “*Troisième trait de l’analyse énonciative: elle s’adresse à des formes spécifiques de cumul qui ne peuvent s’identifier ni à une intériorisation dans la forme du souvenir ni à une totalisation indifférente des documents.*”<sup>32</sup> Het beeld zit, net als de énoncé, vervat in een proces dat blijft groeien, cumuleren; een proces dat het beeld uiteindelijk begraaft onder een steeds grotere berg van lezingen, sporen, ontcijferingen, herinneringen.<sup>33</sup> Het is die berg van referenties waar we doorheen zullen moeten om het beeld, zoals de énoncé bij Foucault, uit zijn inertie te halen en opnieuw tot leven te brengen. Dat maakt van Didi-Huberman’s beschrijving een aaneenschakeling van gebeurtenissen die altijd verder aangevuld én uitgezuiverd kan en moet worden. Het is, in zijn woorden: een beeld, ondanks alles. Ondanks alles wat errond, erop, eronder zit en niet erin. Het is geen “image toute”, geen totaalbeeld, maar een “image *malgré tout*”. De eerste stap is de beelden te nemen ondanks dat ‘alles’ uit de titel; het beeld nemen als monade, al die fragmenten als op zich staande gehelen, en dan pas rekening houden met de andere monaden errond. Het is het voorliggende werk van de archeoloog.

De nauwgezette, maar altijd gefragmenteerde, lezing van de getuigenissen vormt aanleiding en kader voor een even nauwgezette lezing van de vier beelden die centraal staan in zijn boek. Het gaat over vier foto’s die leden van het Sonderkommando tijdens hun gevangenschap in de zomer van 1944 konden maken en buitensmokkelen. De foto’s tonen activiteiten in en rond de gaskamers. Op het eerste zicht staan de beelden haaks op de gedetailleerde beschrijving door Didi-Huberman van gelijkaardige activiteiten. Ze zijn donker, wazig, onscherp. En toch zijn het belangrijke beelden, die gaten vullen (maar ook tonen) in een verhaal. Deze beelden zijn monaden in de betekenis die Deleuze, naar Leibniz, daaraan geeft. Elk van deze beelden vormt een geheel, “sans portes ni fenêtres, et contient le monde entier dans son fond très sombre, tout en éclairant une petite portion de ce monde, portion variable pour chacun. Le monde est donc plié dans chaque âme, mais différemment, puisqu’il y a un petit coté du pli qui est

éclairé”.<sup>34</sup> Elke monade, elk beeld, belicht haar eigen wereld, dat stukje van de wereld dat ze overal met zich meedraagt. Dat maakt elke monade, elk van deze beelden, verschillend. Naargelang wat het zelf uitlicht en naargelang de monade die het uitlicht.

*Waarop richt zich het licht van deze beelden?* Op de buitenwereld. Op de Poolse verzetsstrijders in de eerste plaats die ze verder moeten verspreiden en zo de gruwelen van de kampen wereldkundig maken. Zo zoeken deze beelden een mogelijkheid om de geslotenheid van het kamp te doorbreken. Ze illustreren de noodzaak om te getuigen, het bewijs te leveren van leven en dood in de kampen. Ze tonen de binnenkant van het kamp (het komt dicht in de buurt bij wat sommigen de *essentie* van het kamp noemen: veel wijst erop dat deze foto’s gemaakt werden van binnen in een gaskamer) en de noodzaak van het buiten, als drijfveer om te blijven (over)leven en (over)werken in de kampen. Ze tonen de mogelijkheid van het buiten als een noodzakelijke voorwaarde voor verzet.

*Wat belichten deze beelden?* Deze beelden belichten wat Agamben de ‘resten van Auschwitz’ heeft genoemd. Deze beelden vullen (en tonen?) de lacune, de essentiële leegte waar Agamben het over heeft en die hij terugvindt in de getuigenissen van de kampen. Het zijn de fragmenten waarmee elk verhaal, elke getuigenis, begint. Het zijn bouwstenen, mogelijke fundamenten, waar elk verhaal op steunt en naar verwijst. In die zin vormen deze beelden de sokkel van een mogelijk verhaal. Ze maken zichtbaar wat eigenlijk onzichtbaar is. Deze beelden krijgen zo een statuut dat niet veraf ligt van dat van de *volledige getuigen* die hun getuigenis afwerkten en meenamen in de dood. De dood als moment waarop, volgens Lacan, de mens volledig samenvalt met zichzelf, met het eigen lichaam. De dode als ultieme monade.

*Hoe lichten wij deze beelden dan uit?* Niet, strikt genomen. In al hun ‘simplicité’ (“simplicité d’une monade”, IMT: 45) belichten deze beelden enkel zichzelf. Vervolgens, door ze in te passen in het discours, blijven deze beelden niet langer een “image-une”, funderend en definitief, maar worden ze een “image-lacune”: altijd onvolledig en altijd slechts een spoor dat voortdurend dreigt te verdwijnen. Geen “image-une” dus in de woorden van Didi-Huberman, maar wel “juste une image” in de woorden van Godard en Deleuze;<sup>35</sup> een beeld *tussen* alle andere beelden. In die zin kan er geen sprake zijn van een openbreken van het beeld als monade. Er kan slecht

<sup>32</sup> Foucault, 1969: 161

<sup>33</sup> Idem : 161/2

<sup>34</sup> Deleuze – Pourparlers: 214

<sup>35</sup> ibid: 57

sprake zijn van het een plaats te geven in een geheel, naast de andere beelden als monaden die (elk een stuk van) de wereld in zich dragen. Het is pas dat samengestelde geheel dat vervolgens kan opengebrouwen worden. Dat maakt van elk beeld een “tussenbeeld”, een overgang.

### 3. montage

Voor Didi-Huberman komt het er eigenlijk op neer dat we altijd te veel én te weinig vragen van deze beelden. Te veel, door de volledige waarheid te zoeken in beelden die te inadequaat zijn, te onprecies. Te weinig, door ze te verwijzen naar de wereld van het simulacrum (dan haal je ze uit de historische context) of van het document (dan haal je ze uit hun specifieke fenomenologie). De geschiedenis laat zich niet illustreren; er bestaat geen waarheid van het beeld. Maar de geschiedenis laat zich wel verbeelden. De waarheid van het beeld ligt ergens tussenin – in de inter-esse van de kijker die er iets mee doet. Het beeld als monade (‘image-une’) is altijd volledig. Het is pas in de montage (‘juste une image’) dat het haar onvolledigheid toont; op het moment dat degene die kijkt het gaat inpassen in een verhaal, in een discours. De vraag die men dan moet stellen is: *wat kunnen wij doen met deze beelden?* Het antwoord is: *alles*. In al hun ‘complexité’ (“Complexité d’un montage” IMT 45) staan deze beelden in relatie met alles wat ze omringt. Ze krijgen, als monade, pas betekenis in het knip- en plakwerk van de montage. Zoals een statement (énoncé) voor Foucault pas betekenis krijgt als deel van een *champ énonciative*. Die montage, die de beelden samenbrengt, ze zichtbaar maakt, maar tegelijkertijd ook verbergt achter andere beelden, is goed voor enkele nieuwe vragen.

*Wat tonen deze beelden?* Vier scènes, twee sequenties, een verhaal. In de ene reeks zien we mannen met opgerolde mouwen rond een onduidelijke hoop ontklede lichamen; in de andere een bos en een groep naakte vrouwen. Uitzonderlijke situaties, gestuurd door de alledaagse handelingen die Didi-Huberman eerder al in detail beschreef. De kijker kan slachtoffers onderscheiden van mensen aan het werk. Mensen die gaan sterven of al dood zijn en andere die even pauzeren, zich het voorhoofd afvegen, de situatie overschouwen. Uit het vele zwart rond het beeld – de deur en het interieur, die functioneert als een kader in het kader – kan men het standpunt afleiden van de fotograaf, die vermoedelijk fotografeert vanuit een gaskamer. Men kan een verloop aflezen in de tijd, waarbij de eerste foto’s (maar het zouden ook de tweede kunnen zijn) bewogen zijn en de tweede (die ook de eerste kunnen zijn) scherper, preciezer en dus ook gewaagder want van iets dichterbij gemaakt; waarbij de eerste (die van de levende vrouwen?) slecht gekaderd is en de tweede (dezelfde vrouwen, na

de vergassing?) beter bestudeerd. Het kader suggereert de hachelijke situatie waarin de fotograaf, lid van het Sonderkommando en dus zelf een gevangene onderworpen aan het Duitse bevel, de beelden maakt; het toont de plaats, de relatie van de getuige tegenover de slachtoffers. Dat kader toont de moeilijkheid en daardoor ook de noodzaak om te getuigen.

*Wat is er gebeurd met deze beelden?* Ze werden buitengesmokkeld in een tube tandpasta, met de hulp van Poolse verzetstrijders. Ze werden verspreid (te laat, want na de oorlog). Ze werden bewerkt (er bestaan afdrukken van de beelden – Didi-Huberman reproduceert ze in zijn boek – waarin het kader werd aangepast en het zwart, dat het standpunt toont van de fotograaf, werd weggesneden; er bestaan afdrukken – ze staan ook in dit boek – die hetzelfde doen door de foto recht te zetten en in te ‘zoomen’ op de vrouwen tussen de bomen; en nog andere – je zou het zelf nooit durven bedenken, maar ze staan hier ook, zwart op wit – waarin het gezicht en de borsten van de vrouwen werden geretoucheerd).<sup>36</sup> Ze werden getoond (gereproduceerd in verschillende publicaties over de kampen of geëxposeerd, zoals tijdens de tentoonstelling, naar aanleiding waarvan Didi-Huberman de eerste tekst in dit boek schreef).

Deze beelden vergden niet alleen veel lef om te maken (en te hermaken), ze vragen nog steeds veel moed om te tonen en te bekijken. Moed om te blijven kijken en het verhaal verder aan te vullen. Dat betekent moed, niet alleen om het bestaan van deze beelden te *erkennen*, maar bovendien ook het bestaan van andere beelden te *veronderstellen*. Het tweede deel van Didi-Huberman’s boek is geschreven als antwoord op een tekst van de Franse psycho-analyticus Gérard Wajcman.<sup>37</sup> Na de publicatie van Didi-Huberman’s eerste tekst in 2001 schreef Wajcman een reactie daarop voor ‘Les Temps Modernes’, het door Sartre opgerichte tijdschrift dat vandaag wordt uitgegeven door Claude Lanzmann, de maker van ‘Shoah’. Wajcman beweerde eerder al dat “La Shoah fut et demeure sans images” (IMT: 41). De Shoah is, zo schrijft hij in ‘L’objet du siècle’ “l’objet invisible et impensable par excellence”. De gebeurtenissen van de kampen zijn voor Wajcman, net als voor Lanzmann in ‘Shoah’, “inimaginable”. Onzichtbaar, ondenkbaar en onverbeeldbaar.

<sup>36</sup> Een visuele ‘verjongingskuur’ die de vrouwen ongeschikt maakt voor de vergassing (maar wel voor de dwangarbeid) en zo afbreuk doet aan de geloofwaardigheid van de foto’s (zie: Clément Chéroux. “Photographies de la résistance polonaise à Auschwitz” in ‘Mémoire des camps’: 86

<sup>37</sup> die net als Didi-Huberman zijn carrière aan het begin jaren tachtig begon met een studie over de hystérie, “ce mal d’images” – IMT 103

Dat wordt in deze vier beelden ontgensprekelijk weerlegd. De discussie tussen Wajcman en Didi-Huberman gaat niet over wat zichtbaar en onzichtbaar is, maar wel over *l'imagé de l'image*, over het verbeelde van het beeld;<sup>38</sup> wat het beeld overbrengt: de *rest* die er tegelijkertijd ook het surplus van is. Het gaat niet over een tekort (of teveel) aan beelden, maar wel over een tekort (of teveel) aan verbeelding. Het is een discussie over de *essentie* van de beelden enerzijds (de essentie van de Shoah die volgens Wajcman ligt in de gaskamers, waar geen beelden van zijn) en de *extensie* anderzijds (die volgens Didi-Huberman te vinden is in de Sonderbehandlung, het hele gebeuren van de kampen). Deze vier beelden tonen niet de vergassing (de essentie) maar wel (delen van) het proces errond (de extensie); daarin ligt hun betekenis. Volgens Didi-Huberman verwacht Wajcman de ontologische waarde van de beelden met hun gebruikswaarde: de beelden zijn inderdaad inadequaar, maar de taal is dat ook. Daarom is het belangrijk kritisch te blijven tegenover de beelden, zonder ze onmiddellijk af te wijzen.<sup>39</sup> Wajcman weigert deze beelden te gebruiken, ze te erkennen als bewijsmateriaal van de kampen, omdat ze nooit de essentie van de kampen, het 'image-toute', tonen. Hij weigert rekening te houden met de details, met de fragmenten, met het verbeelde, en heeft slechts oog voor het overkoepelende (totale) verhaal; niet voor de alledaagse handelingen, maar voor het finale resultaat; niet voor het buiten die deze beelden een bevrijdend, louterend, karakter geven; een *Erlösung*. Maar wel voor het onvermijdelijke binnen, de gaskamers, of beter: de vergassing, die altijd buiten beeld blijft; de ultieme enige echte en dus onmogelijke getuigenis van het binnen: de – ultieme, totaliserende – *Endlösung*.

Wat we volgens Didi-Huberman moeten doen en blijven doen met deze beelden is ze aan het werk zetten – deze beelden moeten verbeelden ('imaginer' dus, en niet 'imager': verbeelden en niet met beelden versieren). Ze werken pas in een proces; dat van de verbeelding. Als motto bij het tweede deel van zijn boek (de reactie op Wajcman), 'Malgré l'image toute', citeert Didi-Huberman uit 'L'imagination' van Sartre: "Tout le mal est né de ce qu'on est venu à l'image avec l'idée de synthèse [...]. L'image est un acte et non une chose" (curs. D-H). Het beeld is een daad en geen ding. Het beeld werkt. En om een beeld te begrijpen, moet er ook gewerkt worden. Dat weten we al van bij de eerste woorden in dit boek: "Pour savoir il faut s'imaginer". S'imaginer betekent mee vertellen, vertalen, brabbelen,

stotteren, ... in de taal die we delen met de getuige. Want elk beeld neemt altijd al een geprivilegieerde positie in tussen alle andere. Het is niet alleen wat rest, het is wat deel uitmaakt van het archief. Het zijn fragmenten die zich onttrekken aan het essentialiseren (en niet: aan de essentie) van de geschiedenis. Zoals elk beeld, elk verhaal, dat ons bereikt van de kampen, er een is van de overlevenden, van degene die ontsnapten aan de gruwel en dus de 'essentie' van de kampen: de uitroeiing. Deze getuigen zijn, ondanks alles, de 'geprivilegieerde' derden.

*S'imaginer* – niet enkel verbeelden dus (imaginer), maar zich inbeelden (s'imaginer); de beelden interioriseren, ze naar zich toe trekken, maar ook zich naar het beeld verplaatsen, of zoals Didi-Huberman het noemt: "se déporter, se téléporter." Om te begrijpen moet de kijker ingrijpen en voor zichzelf een plaats opeisen in het verhaal van de getuige, in het archief, in het beeld; actief deelnemen aan de verbeelding, anders zeggen deze beelden niets. Het komt er dus niet enkel op aan beelden bij elkaar te brengen als montage, maar ook om in te grijpen in het beeld als constructie.

#### 4. constructie

Voor Godard (en voor Didi-Huberman) krijgt een beeld pas betekenis als men er een ander beeld naast zet. Strikt genomen laat de montage dus al toe een beeld te construeren. Het zet beelden niet alleen naast elkaar, maar ook in elkaar.<sup>40</sup> Die *twee* beelden die in elkaar lopen, versmelten, dat is wat Godard *één* beeld noemt. Het is die montage die de cinema, volgens Godard, maakt tot "une forme qui pense". Wil dat dan zeggen dat enkel beelden in elkaar kunnen ingrijpen? Dat men eerst beeld moet worden alvorens men kan ingrijpen in een beeld?

Foucault doet het tegendeel vermoeden. In het eerste hoofdstuk van 'Les mots et les choses' bespreekt hij Velasquez' schilderij 'Las Meninas' (waardoor dat eerste hoofdstuk eigenlijk al een aanzet is voor Didi-Huberman's nog te schrijven 'Les Images, les mots et les choses'). Meer dan het schilderij en de schilder ervan, bespreekt Foucault de rol van de toeschouwer in dat beeld. Door het schilderij te bespreken, verplaatst Foucault zichzelf, als toeschouwer (en co-auteur), naar de plaats van de schilder. Hij verplaatst met andere woorden het buiten, waar hij zich als toeschouwer in bevindt, naar de binnenkant van het schilderij. Op die manier wil Foucault de *blinde vlek* in het schilderij ontsluiten, vervat in de

<sup>40</sup> Dat wordt onmiddellijk duidelijk bij Godard, die in 'Histoire(s) du Cinéma' niet enkel gebruik maakt van montage, maar meer nog van overvloeiers, waardoor beelden letterlijk in elkaar overvloeien (IMT: 172/3). Hetzelfde principe is, omwille van de traagheid van het oog die zorgt voor de illusie van beweging, inherent aan de cinematografische montage, waar het zorgt voor de illusie van beweging.

<sup>38</sup> Of letterlijk: de versiering van het beeld; cf. 'imagé', volgens 'Petit Robert': "orné d'images, de métaphores"

<sup>39</sup> IMT 91: "les images sont faux, ils mentent, mais pas toutes!"



blik van de schilder. Het is het beeld waar de schilder naar kijkt: het beeld dat hij schildert op het doek waarvan wij enkel de achterkant kunnen zien. Het is het model (of modellen: het koningspaar) waar hij en de andere personages op het schilderij naar kijken, maar het is ook de toeschouwer die zich voor het schilderij oog in oog bevindt met de schilder in het schilderij. Een stuk van die blinde vlek bevindt zich achter de schilder van de schilder, zichtbaar gemaakt in de spiegel helemaal achterin het schilderij, dat de blik opnieuw teruggooit naar de toeschouwer, zijn eeuwige medeplichtige, die mee het beeld maakt en vervolledigt. Of, in het geval van de vier foto's van de Sonderkommando: wat zich achter de fotograaf bevindt. Opnieuw de toeschouwer dus, die zijn *point of view* overneemt, maar ook de gaskamer die de kijker erbij moet denken om het beeld volledig te maken; de gaskamer, en dus de geschiedenis van deze gevangene, ingedeeld in het Sonderkommando; zijn geschiedenis en zijn hoop op een buiten en een toekomst.

De les van Foucault is dat men zich moet verplaatsen om te verbeelden. De consequentie die we er met Didi-Huberman aan kunnen verbinden is dat als men iets onverbeeldbaar (inimaginable) noemt, het is omdat men weigert zich te verplaatsen in het beeld. Elk beeld is niet alleen een daad ('L'image est un acte': Sartre), bij elk beeld hoort ook een daad en dus een vraag: hoe bewerken we het, hoe maken we ons deel van haar realiteit? Deze verplaatsing in de ruimte van het beeld is noodzakelijk voor een goed begrip van de werking ervan. Noodzakelijk en onvermijdelijk.

Hoe onvermijdelijk, leren we van Agamben. De les van 'Remnants of Auschwitz', zijn boek over de getuige en het archief van de kampen, is dat elke lezer altijd al getuige is van de getuige, altijd al (co-)auteur van de getuigenis en dus deel van het verhaal. Door te lezen schrijft de lezer mee aan het verhaal. Door te kijken verbeeldt elke toeschouwer mee de gebeurtenissen. Lezen en schrijven, is het werk van de getuige; kijken en verbeelden, dat van de toeschouwer. De ware getuige, spreekt (niet meer) voor zichzelf. De getuige van de getuigen (de terstes - Agamben), kan slechts spreken voor de ander. Het is een inzicht dat Agamben vond bij Primo Levi:

"Nogmaals, de ware getuigen zijn niet wij, de overlevenden. Dat is een moeilijke gedachte waarvan ik me geleidelijk bewust ben geworden, bij het lezen van de memoires van anderen en het herlezen van de mijne, jaren later. Wij overlevenden, zijn behalve een heel kleine ook een niet-representatieve minderheid: we zijn degenen die, door misbruik of handigheid of geluk, het ergste niet hebben gekend. Wie dat wel heeft

gedaan, *wie de Gorgon heeft gezien*, is niet teruggekomen om dat te vertellen, of is sprakeloos teruggekomen; maar zij, de 'muzelmannen', de overweldigden, zijn de echte getuigen, wier getuigenis alles en allen zou hebben omvat. *Zij zijn de regel, wij zijn de uitzondering.*" (Levi, 1999 [1986]: 506 – mijn curs.)<sup>41</sup>

Dat noemt Agamben de 'Paradox van Levi': de ware getuigenis over de kampen is de getuigenis van de Muzelman, die onmogelijk zelf nog kan getuigen. Enkel wie (in het) beeld geweest is, wie zich erin bevindt, wie heeft ervaren wat er te zien is, kan begrijpen. Het beeld moet telkens weer geactualiseerd worden. Het ware getuigenis betekent je inleven in het leven waar de gevangene zich tegen verzette: de persoon, de mens van de Muzelman, de enige ware getuige van de kampen die het hele proces van de Endlösung heeft doorgemaakt. Het betekent een opnieuw mens maken van de (meestal reeds overleden) Muzelman; de (bijna) dode opnieuw tot leven wekken. Het betekent de Muzelman (die onmenselijkste wezens die door de Duitsers in de kampen aangeduid werden als 'Figuren', als *beelden* dus – een proces van naamgeving dat mee deel uitmaakt van wat Didi-Huberman een "travail de désimagination" noemt; met de menselijkheid zal ook het beeld van de slachtoffers verdwijnen), het betekent dus *die* Muzelman opnieuw tot leven te brengen door zelf beeld te worden. Dat maakt van **het zich inleven in de ander de hoogste vorm van verbeelding**.

Naar het beeld, de Muzelman, toe blijven gaan dus: "persister dans l'approche, malgré tout, malgré l'inaccessibilité du phénomène" (IMT:194). Agamben wijdt één van de vier hoofdstukken van zijn boek aan de Muzelman. Het waren wandelende lijken, nog niet dood, maar ook niet meer echt levend. Het waren de eerstvolgende die zouden geselecteerd worden voor de gaskamers. Het was het beeld, het stadium dat elkeen kost wat kost moest vermijden. Het beeld dat niemand wou herkennen in zichzelf. Het beeld dat niemand wou zien of zijn. Er waren vele alternatieve

<sup>41</sup> Primo Levi heeft het hier, veertig jaar na de feiten, over de communicatie over de kampen, over de Muzelman als regel en de overlevende getuige als uitzondering. Als hij het heeft over de communicatie in de kampen, heeft hij het over de vertekening bij de overlevering en over de werking van het geheugen, de herinnering én de verbeelding. In 'De Verdronkenen en de Geredden' wijdt hij het vierde hoofdstuk aan wat hij noemt de "taalverduistering" (522), de incommunicabiliteit, het gebrabbel in de taal van de anderen. Het gaat over het Duits, Jiddisch, Pools, Hongaars en de andere talen die zich in de kampen vermengen tot een soort bastaardtaal waarvoor elke gebruiker een eigen inbreng en een eigen sleutel heeft. Zo is elk beeld, elk verhaal altijd al een verbasterde interpretatie vanuit het standpunt van de getuige. Er zal altijd nog een zuiverder, een juister en preciezer beeld bestaan; altijd zal er nog een verhaal mogelijk zijn dat dieper gaat, dat verder gaat, dat verder is geweest, dat verder kan gaan. En daarom zit er voor de kijker niets anders op dan zich te verplaatsen, naar het beeld toe te gaan, er een standpunt in te nemen om het te voltooien. Dat maakt van elk (virtueel) beeld een (zeer concrete) actualiteit.



namen voor de Muzelman. Één daarvan was “hij die de Gorgon had gezien”. Het monsterlijke, door slangen bedolven, Gorgonhoofd van de Medusa dat door Perseus, met de hulp van Athena, moest afgehakt worden, zonder het aan te kijken. Want degene die de Gorgon in de ogen keek, was ten dode opgeschreven en veranderde ter plaatse in een blok steen. Om zijn doelwit toch te kunnen raken zonder het aan te kijken, gebruikte Perseus zijn schild als spiegel. Hij wendde de blik af van de realiteit en liet zich leiden door een reflectie ervan.

Voor Didi-Huberman gaat het er in de legende van de Gorgon niet om zich te verzoenen met de realiteit die getoond wordt (de stelling van Jean-Michel Frodon) en ook niet om naar de Gorgon te leren kijken doorheen de ogen van het slachtoffer (de stelling van Agamben), maar wel om het beeld te leren gebruiken, om te leren omgaan met het dispositief. In dit geval is dat een schild (bouclier) en is het resultaat een schildbeeld (image-bouclier): “savoir manier le bouclier: *l'image-bouclier*”.<sup>42</sup> Het gaat er dus zeker niet om (de reactie van Wajcmann) het schildbeeld te gebruiken als een beschermende sluier (een voile, een *image-voile*). Het gaat er wel om de confrontatie met het beeld aan te gaan, via het dispositief (in de woorden van Deleuze: de dwingende mogelijkheid) van het schild. Een confrontatie die alleen mogelijk is door anders te kijken. Daar zit de ethische dimensie van elk beeld: blijven kijken, durven kijken, anders kijken en dus verbeelden, “contre toute fatalité de l'inimaginable” (IMT 223). Daar ligt het verschil tussen Didi-Huberman en Agamben: voor de eerste zijn er geen grenzen aan de verbeelding, tenzij bij de persoon die handelt met het dispositief, de getuige *in* de getuige; voor Agamben ligt de grens bij de ogen van de ander, de getuige *voor* de getuige.

## 5. spiegel

Om terug te keren naar Foucault en ‘Las Meninas’: de blinde vlek waar Foucault het over heeft, kan ontsluit worden door een dispositief dat het schilderij openbreekt; het ligt er buiten en maakt toch deel uit van het schilderij. Het is datgene waar het schilderij altijd al naar verwijst. In dit geval iets letterlijker dan in andere, omdat de schilder zichzelf en (de achterkant van) zijn schilderij reeds opneemt en zo mee tot onderwerp maakt van zijn compositie. En meer nog, door de spiegel die wat verborgen tussen de kaders van de doeken in het atelier van de schilder, maar toch prominent, want uitgelicht en zeer centraal aanwezig is in het beeld. Het is die spiegel die dient als dispositief om de blinde vlek te ontsluiten; het is

in die spiegel dat we het koningspaar kunnen zien. Het is de spiegel kortom, die het eigenlijke beeld (wat de schilder schildert) ontsluit. Het beeld *is* een spiegel. Het is een scherm voor de werkelijkheid: een scherm dat moet beschermen (het schild van Perseus; het doek waar we enkel de achterkant van zien in het schilderij). Het is de toegang tot die werkelijkheid: het is via de spiegel dat Alice binnentreedt in Wonderland (Carroll). Het is wat samenbrengt: door zich te spiegelen aan de omgeving – het andere – kan het kind zichzelf ervaren als een samenhangende identiteit (Lacan). Het is een kijker: langs de spiegel krijgt Foucault toegang tot de ‘blinde vlek’ van het schilderij, tot de ruimte waar de schilder naar kijkt, de ruimte waar zijn model zich in bevindt, maar dus ook de ruimte van de toeschouwer. De spiegel, kortom, is een toegang tot ‘andere ruimtes’. Paradox van de spiegel: het beeld van ‘het gelijke’ als toegang tot ‘het andere’.

Als Foucault in ‘Des espaces autres’<sup>43</sup> spreekt over de utopie als plaats buiten de realiteit (of een plaats zonder plaats eigenlijk: “emplacements sans lieu réel”) en over haar gerealiseerde tegenhanger in de vorm van de “heterotopie”, verbindt hij die beide ruimtes door een spiegel, als een soort van gemeenschappelijke ervaring. De spiegel, voor Foucault, is een dispositief dat hem als kijker verplaatst naar een plaats waar hij niet echt is, een virtuele plaats die zich opent aan de andere kant van het oppervlak. De spiegel maakt hem zichtbaar, laat hem toe zichzelf te bekijken, op een plaats waar hij afwezig is. Een utopie dus (buiten zijn realiteit als kijker) maar, als grensfeenomeen en als limiet die beide plaatsen met elkaar verbindt, ook een heterotopie. Want de spiegel bestaat wel degelijk; het is een zeer concreet en tastbaar instrument, een dispositief, zoals het schild van Perseus. De plaats (zonder plaats) als dispositief.

De plaatsen die Foucault aanduidt als heterotopieën zijn ondermeer de plaatsen voor het afwijkende: psychiatrische instellingen, gevangenissen, bejaardenhuizen. Soms spreekt hij van de heterotopie als microcosmos, zoals in het geval van de traditionele Perzische tuinen die verschillende delen van de wereld voorstellen. Soms zijn het plaatsen die verwijzen naar de geschiedenis, zoals het kerkhof of het archief. Maar de ultieme heterotopie is voor Foucault die van de boot als een drijvende ruimte, een plaats zonder eigenlijke plaats. De boot is niet alleen het belangrijkste instrument voor de economische ontwikkeling sinds de 16<sup>de</sup> eeuw – een economische toegang tot ‘andere plaatsen’ – maar meer nog de belangrijkste leverancier van verbeelding (“la plus grande réserve

<sup>42</sup> IMT: 222

<sup>43</sup> een tekst uit 1967, geschreven één jaar na ‘Les Mots et les Choses’ en voor het eerst gepubliceerd in ‘Dits et écrits’

d'imagination"). In al die gevallen blijken die heterotopieën niet enkel constructies, maar ook altijd duistere spiegels voor de maatschappij waarin ze bestaan.

Het kamp is een Foucauldiaanse heterotopie. Het is een dispositief, buiten handbereik van zij die het ondergaan en erin leven. In de kampen waren geen spiegels om zich te beschermen voor het beeld van de ander<sup>44</sup>; het kamp fungeerde zelf, in zijn geslotenheid, als een spiegel.<sup>45</sup> Als Primo Levi zichzelf wou zien, moest hij naar zijn kampgenoten kijken. Hij dacht (hoezeer hij ook weigerde) zichzelf te herkennen in de magere, bleke, afgeleefde gezichten van zijn lotgenoten. In de gescheurde en besmeurde lompen rond hun lijf. Op één bijzonder moment ziet hij zichzelf weerspiegeld in de glazen instrumenten van het labo waar hij tegen het einde van zijn gevangenschap werkte. Zijn ervaring in het labo, die hem tot een geprivilegieerde gevangene maakte, was echter niet zo zeer belangrijk omdat hij een glimp van zichzelf kon zien, maar wel doordat hij zichzelf dagelijks geconfronteerd zag met de buitenwereld. Elke dag in het labo, was een dag in aanwezigheid van de ander, van de Poolse en Duitse werkvrouwen die dagelijks naar het kamp kwamen om er te werken. Vreemde wezens met propere kleren en een goed gevulde brooddoos die er alles aan deden om de "Stinkjude" te negeren en te confronteren met zichzelf, met zijn eigen (spiegel)beeld.<sup>46</sup>

Er waren geen spiegels om naar zichzelf te kijken; er waren amper beelden van de ander; eigenlijk waren er helemaal geen beelden in de kampen; het kamp was één beeld, vol gelijken, beeld geworden naasten.<sup>47</sup> Er werd gefotografeerd, maar volgens zeer strikte regels en alleen door en voor de Duitsers (wat de vier beelden van de Sonderkommando, gemaakt door joodse gevangenen en bedoeld voor de buitenwereld, uiteraard nog uitzonderlijker maakt). Er werd zelfs geschilderd, maar ook die beelden waren enkel bestemd voor de Duitsers en toonden alles behalve het leven in het kamp. Agamben vertelt over de Italiaanse jood Aldo Carpi die uit het hoofd Venetiaanse naakten en landschappen moet schilderen voor de Duitsers. De beelden van de kampen schildert hij achteraf, als getuige, als hij weer buiten is en als een vrij mens afstand kan nemen van het kamp; als

het kamp ook voor hem zichtbaar en hanteerbaar wordt als beeld van het dispositief. De enige beelden voor de gevangenen in de kampen zijn die in hun eigen hoofden; hoofden die meer en meer als één geheel, als één monsterlijk hoofd, gaan functioneren, gestuurd door gelijkaardige ervaringen van honger en angst. Het zijn de fictiebeelden die ze meebrachten van thuis en de waanbeelden die ze produceerden ter plaatse. Het zijn dikwijls Danteske, 'klassieke', beelden die steeds meer op elkaar gingen *gelijken*.<sup>48</sup>

Essentieel aan elke spiegel, elk beeld (maar ook aan elk dispositief, elke heterotopie) is dat het begrensd is, maar zelf ook begrenst. Het is een limiet, een kader dat wijst op nog een buiten (op een andere ruimte – *une espace autre*), dat insluit én uitsluit en precies daardoor ook de mogelijkheid schept die grens te overschrijden – het buitenbeeld (het contrast dat de montage zichtbaar maakt) is met andere woorden even belangrijk als wat we zien in het beeld – de suggestie even belangrijk als de expressie. Dat kader (van het beeld én van de ruimte) speelt in het denken van Didi-Huberman een fundamentele rol.<sup>49</sup> Het is moeilijk om de echte horror *zoals hij leeft onder ons* onder ogen te zien, makkelijker is om er de *ingekaderde* reflectie, de *gecontextualiseerde* gelijke, de goed *gesitueerde* gelijkenis van te zien.<sup>50</sup> Dat is de les van Perseus en zijn gevecht tegen de Gorgon. Het beeld op het schild wordt een middel om een (goed gescheiden, ingekaderde) andere realiteit te tonen en te zien; één waarin de Gorgon kan onthoofd worden. De mythe van de Medusa spreekt over 'l'horreur du réel comme source d'impuissance'. Dankzij de camera verandert de onmacht van de Sonderkommando voor de horror van de macht in de macht van het verzet: het is (het dispositief, de heterotopie, de ruimte van) de camera die de gevangenen opnieuw verbindt met een (potentieel) buiten; de camera staat voor de mogelijkheid van een buiten (van een andere ruimte, 'une *espace autre*') en dus van verzet. De spiegel / het schild, het gekaderde / begrensd

<sup>48</sup> Een gelijkenis waarover ik het in de volgende paragraaf zal hebben, en die recent opnieuw een grote rol speelde in de discussies over de beelden van Abu Ghraib en de vergelijkingen met beelden uit de klassieke kunst en de populaire pornografie. Zie: Stephen F. Eisenman. *The Abu Ghraib Effect*. Reaktion Books, 2007

<sup>49</sup> "[...] même rayé à mort / un simple rectangle / de trente-cinq / millimètres / sauve l'honneur / de tout le réel." Zo luidt het citaat uit 'Histoire(s) du Cinéma' dat Didi-Huberman gebruikt als *exergue* voor het eerste deel van zijn boek: het beeld als begrensd én bekraste ruimte (als de krassen op de muur van een gevangenis). En uiteraard speelt het kader ook een doorslaggevende rol in de interpretatie van Didi-Huberman van de vier foto's van de Sonderkommando; het kader dat in dit geval wijst op de ruimte, essentieel voor een goed begrip van de foto's.

<sup>50</sup> Fotografen als Margaret Bourke-White of George Rodger wijzen erop dat het precies de camera is die het in 1945 mogelijk maakte om naar de realiteit van de pas ontdekte kampen te kijken. Bourke-White: "L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur devant moi." Rodger: "Au moment où on regarde dans l'objectif, on oublie l'horreur et on photographie inconsciemment ou automatiquement". Zie 'Mémoire des camps' : 134, 142.

<sup>44</sup> De afwezigheid van spiegels maakte deel uit van de ontpersoonlijking van de gevangenen, net als de afwezigheid van elke vorm van hygiëne, de geuniformiseerde kleding, door anderen gebruikt en van een onaangepaste maat, en de verdwijning van de naam die vervangen werd door een nummer. Zie: Ilse About, "La Photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945)" in 'Mémoire des Camps' : p.35

<sup>45</sup> Leven *in* de spiegel is leven *op* de grens: het kamp als grens, limiet, overgang tussen leven en dood

<sup>46</sup> Getuigenissen, p604; hetzelfde motief keert terug bij Antelme

<sup>47</sup> cf. hoger: Muzelmänner als 'Figuren'

beeld (en dus 'image lacune') is de toegang tot de realiteit, net als de spiegel voor de heterotopie van Foucault. Het is geen dispositief om in het beeld te stappen, maar wel om in de *realiteit als beeld* te stappen.<sup>51</sup>

## 6. mensbeeld

*“Comme vous et moi, les responsables d’Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s’unir, avoir des enfants: comme les Pyramides ou l’Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l’homme. L’image de l’homme est inséparable, désormais, d’une chambre à gaz...” Georges Bataille, ‘Sartre’ (geciteerd door D-H in IMT: 42)*

Auschwitz is het teken van de mens. Dat heeft het gemeen met de piramiden en de Acropolis die eraan voorafgingen, maar ook met de wreedheden die erop volgden: de Goulag archipel, het Pol Pot regime, Guantanamo Bay, Abu Ghraib... Als Bataille het heeft over het teken van de mens, dan heeft hij het over zijn creaties, ook al zijn het destructies. Hij heeft het over de techniek en de kunst, waar al die wreed- en schoonheden elkaar raken. Zoals men Auschwitz niet kan voorstellen zonder de mens (en zonder de kunst: we hebben er een kunsthistoricus als Didi-Huberman voor nodig om de beelden te interpreteren, ze opnieuw voorstelbaar te maken; we hebben er kunstenaars als Godard, Lanzmann, Resnais en vele anderen voor nodig om met deze beelden te werken), kan men zich geen mens (en dus ook geen kunst) meer voorstellen zonder deze wreedheden. De val van de Twin Towers op 11 September 2001 werd een confronterende clash van de realiteit en de kunst: wreedheid voor de Newyorkers, een Gesamtkunstwerk voor Stockhausen.

Het gevolg van te kunstmatige of kunstzinnige interpretaties is dat het Abu Ghraib en Guantanamo Bay zo onbegrijpelijk begrijpelijk maakt na de Guernica (van Picasso), de Napoleontische oorlogen (van Goya), na Auschwitz (van Bataille). Zo menselijk. Dat maakt het zo moeilijk (als feit) én gemakkelijk (als categorie) om ze telkens opnieuw te denken. Meer

<sup>51</sup> En natuurlijk is zo een begrensde beeld, zo een “rechthoek van 35mm” waar Didi-Huberman naar verwijst met het citaat van Godard, niet meer of minder dan een cliché, voordat het geprojecteerd wordt (naar een groter, variabel formaat). Het cliché, als grens van het denken, zoals het aan bod komt in Didi-Huberman's 'L' image brûlée' (p. 35) als hij het heeft over het beeldanalphabetisme bij Benjamin (als weigering om het beeld te verbeelden?). De afstand tussen het fotografische (of cinematografische) cliché en het taalkundige cliché is niet zo groot. Ook Primo Levi wijdt in 'De verdronkenen en de geredden' een hoofdstuk aan de clichés omtrent de kampen – over de vragen van mensen met weinig inlevingsvermogen; over het gebrek aan verbeelding!

voorbeelden, bewijzen en details bemoeilijken én vergemakkelijken de aanvaarding en de weerstand. Alsof we er middenin leven, alsof het onvermijdelijk is, alsof er geen andere realiteit meer mogelijk is, alsof er geen buiten (en dus geen mogelijkheid tot verzet) meer is.<sup>52</sup>

Een antwoord op die gewenning (de tot regel geworden uitzonderingstoestand van Agamben), of noemen we het gewoon met die recent gecanoniseerde term 'compassion fatigue', zoek ik in de verbeelding. Niet noodzakelijk in meer beelden (met Sontag in 'Regarding the Pain of Others' ga ik ervan uit dat het wel kan helpen, zonder daarom een *conditio sine qua non* te zijn), maar wel in het proces dat we elke keer opnieuw op gang moeten trekken, telkens we geconfronteerd worden met nieuwe beelden of verhalen over altijd andere, maar steeds herkenbare, situaties. Geen *passie* voor steeds meer beelden dus, maar wel een *compassie* voor elk beeld 'an sich' en langs daar een *interesse* voor andere beelden. Elke keer opnieuw trachten te begrijpen en te voelen wat gebeurd is. Telkens weer zoeken naar de verschillen die elke herhaling uniek maken. Telkens weer ontspannen aan die luie slaap – die droom, die nachtmerrie – die zo gekende, zo gevreesde, zo gekoesterde eeuwige wederkeer.<sup>53</sup> Een eindeloze reality check.

Waar al deze verhalen op aansturen is een erkenning van de/het gelijke in het beeld, als een gedeelde ervaring, een medeleven dat er eigenlijk nog niet is. De verhalen van de overlevenden lijken aan te sturen op het herkenbare, dat toelaat de gebeurtenissen, als tableaux, te plaatsen. Dat is het logische gevolg van het beeld van zijn voetstuk halen, van de monade een plaats te geven in de montage en van onszelf als kijker een plaats te geven in het beeld. Dat is de retorische vraag die Primo Levi, Robert Antelme en vele andere overlevenden van de kampen stellen in boeken met titels die zich laten vertalen als 'Is dit een mens?' of 'De menselijke soort'. Het is die vraag die we met Bataille bevestigend moeten beantwoorden.

<sup>52</sup> Susan Sontag heeft het er over in 'Regarding The Pain of Others' (Farrar, Straus and Giroux, 2003). Ze noemt het letterlijk een falen van de verbeelding: "our failure is one of imagination, of empathy" (p. 8). Waar Sontag in 'On Photography' (1977) nog pleitte voor een ecologie van beelden, komt ze daar in haar laatste boek, volledig in de geest van het digitale tijdperk, op terug: wie zal immers beslissen welke beelden wel en welke niet getoond zullen (of mogen) worden? Zie ook IMT: 108 voor de 'ecologische' benadering van Sontag in 'On Photography' ('Regarding the Pain of Others' was nog niet verschenen toen D-H zijn tekst schreef). D-H concentreert zich in de eerste plaats op de 'waarheidsnotie' die samenhangt met de herhaling van de beelden (of van gelijkaardige beelden) en zo zorgt voor de inlevingsmoeheid waar Sontag voor waarschuwt. Wat het beeld wint aan 'waarheid', lijkt het te verliezen aan 'realiteit'.

<sup>53</sup> Ik verwijs naar het 'Unheimliche', de 'Freudian Slip' die voortdurend dreigt in de interpretatie van de beelden van Abu Ghraib (zie Stephen F. Eisenman. The Abu Ghraib Effect), maar ook naar het persoonlijke onderdrukte dat voortdurend opnieuw de kop opsteekt, cf. "wstawacz", de droom in de droom bij Levi

In hun gelijkenis, in hun onafscheidelijke verbondenheid met het beeld van de mens plaatsen de vier beelden van de Sonderkommando ons, volgens Didi-Huberman, voor “un vertige, devant un drame de l’*image humaine* en tant que tel” (IMT 57). Hij heeft het niet enkel over een gelijkenis en ongelijkenis (de vertrouwde menselijke gebaren van de levenden als contrast met de vreemde, onmenselijke, hoop naakte lijken op de grond) maar ook over een antropomorfisme: in de kampen werd met het *leven*, ook het *beeld* van de mens vernietigd. Zo plaatst hij deze beelden in de kern van de antropologische betekenis van Auschwitz: de erkenning én de ontkenning van elke menselijkheid in de slachtoffers.

Deze foto’s zijn voor Didi-Huberman de ultieme weerlegging van het onzegbare, van het onvoorstelbare en het ondenkbare van Auschwitz. Het is precies dat ondenkbare, in de vorm van het ongedachte of van de gedachtenloosheid, waar Arendt voor waarschuwt: de ondoordachte ‘banaliteit van het kwaad’, overgenomen door degenen die te snel oordelen om te weigeren deze beelden te tonen, te bekijken, te denken. De vier beelden van de Sonderkommando verplichten elke toeschouwer niet alleen Auschwitz te denken, te zeggen, te zien. Met de gebeurtenissen, getuigenissen en andere beelden van Auschwitz verplicht het de toeschouwer ook een heel discours van en over de menswetenschappen te *herdenken*, te *herformuleren*, te *herzien* aldus Didi-Huberman: “Auschwitz dépasse toute pensée juridique existante, toute notion de faute et de justice? Il faut donc repenser la science politique et le droit tout entier. Auschwitz dépasse toute pensée politique existante, voire toute anthropologie? Il faut donc repenser jusqu’au fondement des sciences humaines en tant que telles” (IMT: 38).

Of hoe Didi-Huberman via het beeld wil doen voor de menswetenschappen wat Foucault deed via de taal: “Parler d’Auschwitz dans les termes de l’indicible, ce n’est pas s’approcher d’Auschwitz, non, c’est au contraire éloigner Auschwitz dans une région que Giorgio Agamben a fort bien définie en termes d’adoration mystique, voire de répétition insue de l’*arcanum* nazi lui-même.” (IMT 39) De uitdaging bestaat erin het beeld niet op een voetstuk te plaatsen, maar wel het te *gebruiken* als een dispositief. Het *doordenken* (construeren) en *relativeren* (monteren) en dus altijd oppassen om van Auschwitz de verpersoonlijking van het kwaad te maken; het is er ‘slechts’ een uiting van, die weliswaar kan helpen om andere vormen van kwaad te begrijpen (daarom maakt Agamben er een case study van in zijn *Homo Sacer* cyclus over de uitzonderingstoestand). We kunnen blijven aanvullen (montage), invullen (constructie), gebruiken

(dispositief), maar er blijft altijd een lacune, het werk is nooit af. Het beeld zal altijd nog naar iets anders verwijzen, dat er niet is. Het zal altijd slechts een beeld zijn – ondanks alles, door dat alles.

De getuigenissen van de kampen vertellen allemaal over hoe belangrijk én hoe verschrikkelijk het is om mens te zijn. De limieten van het kamp, de limieten van het mens-zijn, tonen de limieten van de verbeelding en daarmee de angst om beeld te worden; om te worden zoals de Muzelman, die geen mens meer is, maar nog slechts een schim van wat hij ooit is geweest, een voorafspiegeling van wat de andere gevangenen in de kampen dreigen te worden. Het is die *dreiging* om beeld te worden die ik wil omdraaien in een *verlangen* deel te worden van het beeld; het beeld af te maken door er de blinde vlek van in te vullen. Een mogelijkheid zit in een andere benadering van het concept (het beeld) van Zoë, het niet- of voormenselijke leven dat bij Agamben staat voor een einde en bij Rosi Braidotti voor een nieuw begin (en een nieuwe, andere limiet); een *future antérieure*.

### 7. devenir imperceptible (*intermezzo*)

Laat ons terugkeren naar het begin. Naar de nog te schrijven ‘Archéologie du savoir des images’, naar de sokkel, de drager, verborgen onder elke énoncé (voor Foucault, volgens Deleuze) en onder elk beeld (volgens Didi-Huberman, naar Foucault). Terugkeren naar het begin, of terugkeren naar het eerste zichtbare en het laatste onzichtbare – naar wat zichtbaar is en onzichtbaar tegelijkertijd. Terugkeren naar de sokkel die verdwijnt in de omgeving. Altijd al aanwezig en toch nauwelijks waarneembaar. Die sokkel blootleggen, betekent onvermijdelijk uitkomen bij het naakte leven, het fundament dat *alles* draagt; het leven *ondanks alles*.

Terugkeren naar het begin, of terugkeren naar het naakte leven waar we allemaal altijd al deel van uitmaken, is terugkeren naar een leven dat ons altijd al begeleidt van de geboorte tot de dood, dat we nooit achter ons hebben gelaten, dat voor ons ligt en achter ons; een leven als een *intermezzo*, een fragment (ondanks, of dankzij, alles). Terugkeren naar het naakte leven is terugkeren naar *Zoë*, het niet-menselijke leven dat Agamben in ‘Homo Sacer’, stelt tegenover *Bios*, het politieke leven. Het betekent terugkeren naar het niet-menselijke in elke mens. Of naar het naakte leven, wat rest, het laatste hebben van de Muzelman.

Terugkeren naar het begin, naar het meest intense leven, het leven dat nog *à fond* geleefd kon worden, van voor we eigenlijk mens waren, betekent

ook vooruitkijken naar het leven dat we niet meer kunnen leven, het leven dat we zullen moeten lossen, het leven na ons mens-zijn, dat we moeten laten leven. Het betekent teruggaan naar het mens-zijn als een fundamentele inter-esse,<sup>54</sup> dat niet los kan gezien worden van het leven dat het omringt. De erkenning van Zoë als limiet, die zowel staat voor een begin als voor een einde, betekent erkennen dat wat voor ons ligt, eigenlijk al achter ons ligt: de dood, het onmenselijke, het einde van de Muzelman.

Terugkeren naar het begin, betekent oog in oog staan met de onlosmakelijke verbondenheid. Het betekent terugkeren naar Zoë als de limiet die we overal met ons meedragen. Zoë, niet enkel als einde in Agambiaans of Heideggeriaanse zin, maar ook als begin; als een proces dat ons overal en altijd begeleidt, een voortdurend worden. Met Rosi Braidotti (naar Deleuze & Guattari)<sup>55</sup> is de aanvaarding van Zoë deel van het nomadisch worden en van een eco-filosofie die de nadruk legt op een meervoudige afhankelijkheid (multiple belongings – Braidotti: 41) en op de voormenselijke en niet-menselijke elementen eigen aan elk leven (en dus aan elke mens). Zo wordt het subject een ecologische entiteit en Zoë drager van een eindeloze vitaliteit, van leven als een voortdurend worden. Zoë als radicale immanentie, als limiet, in de zin van nieuw begin én van doel.

Terugkeren naar het begin, als de ultieme consequentie van Didi-Huberman's herdenking van de menswetenschappen, is vooruit kijken naar wat achter ons ligt. Het betekent voorbijgaan aan het klassieke humanisme, voorbij het antropocentrisme. Het betekent voorbijgaan aan het *mensbeeld*, het beeld dat volledig geconstrueerd werd voor en door de mens. Het betekent een radicaal *beeld worden*, een radicale *immanentie*, een voortdurende *verbeelding*, een eindeloos *worden*. In plaats van het leven tot de dood, stelt Braidotti in haar transhumanisme de aanvaarding van de eigen sterfelijkheid en dus van het eigen verdwijnen *in* de wereld (en niet *van* de wereld). Het impliceert het gebruik van media, niet als doel op zich (een symbool van de technologische vooruitgang) om te ontsnappen aan de omgeving en het lot, maar wel als een middel (de aanvaarding van de radicale middelmatigheid) om aansluiting te vinden met de omgeving. Die aanvaarding van de eigen beperktheid, van de eindigheid van het stukje leven dat het jouwe is, betekent finaal deel worden van de wereld, van de omgeving en haar geschiedenis. Jezelf zijn betekent anders worden én zijn: be(com)ing other.

<sup>54</sup> Deleuze & Guattari. 1980: 36

<sup>55</sup> Braidotti: 2006

Terugkeren naar het begin betekent voorbijgaan aan het mensbeeld dat vertrekt van het individu (Levi, Antelme, Muller en alle andere auteurs van zeer persoonlijke kampervaringen) en uitkomt bij de groep (de Homo Sacer, de Muzelman en alle andere 'echte' maar anonieme getuigen). Het betekent voorbijgaan aan een mensbeeld dat vertrekt bij de getuige en beweegt naar het slachtoffer; een beweging van het heden naar het verleden, van het leven naar de dood. Het betekent daarentegen wel terugkeren van de dood (die achter ons ligt) naar het leven (dat voor ons ligt), naar een levend beeld, een beeld in wording dat altijd al deel is van een groep en dat vertrekt van een verlangen deel te worden van een *andere* groep (van de *meute* waarin elk dier zich bevindt, als Deleuze & Guattari het hebben over 'devenir animal', 'devenir autre', 'devenir minoritaire'). Zo wordt een beeld een proces dat kneedt aan het zelfbeeld, en ontstaat de mens na het verdwijnen van de mens; de beeld geworden mens aan de vloedlijn van het strand.<sup>56</sup>

Het antwoord van Deleuze & Guattari op de (het) uitgeveegde mens(beeld) van Foucault, komt in de vorm van een "devenir imperceptible".<sup>57</sup> Het is geen onzichtbaar worden, maar wel onwaarneembaar; geen uitvegen, maar wel deel worden. Het is een voortdurend worden als iedereen. "C'est en ce sens que devenir tout le monde, faire du monde un devenir, c'est faire du monde, c'est faire un monde, des mondes, c'est-à-dire trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité".<sup>58</sup> Het is de ultieme consequentie van het deel worden aan het beeld, van het *anders* worden, van het *minoritair* worden. 'Devenir imperceptible', of de voltrekking van de radicale immanentie; het verlangen deel te worden van en dus onwaarneembaar te worden in het leven én de dood.

Het beeld wordt dan (met Sartre) een 'acte', een proces, of (met Deleuze) een 'devenir', een werkwoord: "Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout *devenir ne se fait pas dans l'imagination*, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. [...] Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même."<sup>59</sup> Het gaat er niet om te kiezen tussen imiteren of zijn, de enige echte realiteit is die van het worden; het worden – of de productie – van het zelf (lui-même). Uit het beeld stappen,

<sup>56</sup> Foucault: Les mots et les choses

<sup>57</sup> Deleuze & Guattari: Mille Plateaux

<sup>58</sup> ibid: 343

<sup>59</sup> ibid: 291, mijn cursief

uit het mensbeeld stappen, betekent (na het mens/beeld worden) anders worden: *devenir autre*. Het betekent doorgewoond in de wereld stappen; een confrontatie met het nu-hier of het atopische *now-here* dat Deleuze en Guattari zetten tegenover het utopische *no-where* in 'Qu'est-ce que la philosophie?'.<sup>60</sup> **Niet het inleven in de ander, maar wel het inleven in het andere is dan de hoogste vorm van verbeelding, van beeld-woorden.**

(2009: ongepubliceerd)



### **Alles wat je altijd al wou weten over koken en software, maar nooit durfde te vragen**

*Een gesprek met Femke Snelting*

*Waar start de verbeelding (en waar gaat ze heen)? De basisvragen voor [enSuite](#), zijn ook die voor dit gesprek. Met Riek Sijbring en Renee Turner vormt Femke Snelting sinds 1996 [De Geuzen](#), het kunstenaarscollectief voor multivisuele research. Vanuit die artistieke praktijk weet ze wel een en ander over de imaginaire praktijk. Sinds 2004 werkt ze voor [Constant](#), de Brusselse vereniging voor kunst en media. Die crossoverpraktijk leerde haar een en ander over gender, technologie en software. In 2007 stichtte ze met andere constant-leden Open Source Publishing ([OSP](#)), een grafisch bureau dat uitsluitend werkt met open source software. Die vormgevingspraktijk leerden haar een en ander over de mogelijkheden en beperkingen van het handboek.*

*Al die verschillende ervaringen komen regelmatig samen, zoals in 'Encoderen en decoderen', haar bijdrage voor de [VJX](#)-reader. Die reader en VJ12, de laatste editie van het festival Verbindingen/Jonctions waarin speciale aandacht werd besteed aan het gebruik van handboeken, waren de directe aanleiding voor dit gesprek over haar fascinatie en irritatie voor educatie. Een omweg via het kookboek leidt naar het gebruik van handboeken voor software: twee parallelle werelden, waarin vragen over gender, technologie, rolpatronen, traditie en vernieuwing een rol spelen. De vele voorbeelden, herinneringen en rationele en irrationele associaties die opduiken in de loop van het gesprek, leiden uiteindelijk tot een geheel eigen [abécédaire](#) op maat: een nog open dialoog met teksten en ideeën uit een vrij recent verleden.*

<sup>60</sup> Deleuze & Guattari. 1991: 95/6; Oosterling. 1996: 649; Braidotti. 2006: 253

**Pieter Van Bogaert:** *Ik zocht je op om te praten over handboeken en werd geconfronteerd met je indrukwekkende collectie kookboeken. Waar komt die fascinatie voor het kookboek vandaan?*

**Femke Snelting:** Er komen heel veel dingen bij elkaar die ik interessant, maar ook lastig vind. Kookboeken helpen me om na te denken. Ik denk dat het te maken heeft met een fascinatie voor educatie. In mijn geval ging dat via onderwijsprogramma's. In Rotterdam werkte ik een tijd aan curricula voor het Piet Zwart Instituut. Dan kom je vanzelf op de vraag: Hoe leer je iets aan via taal? Wat zijn criteria? Hoe formuleer je die zonder dat je van te voren weet wie er straks voor je staat, wie die imaginaire student is, in welke situatie. Zeker in het kunstonderwijs is dat een filosofische vraag. Ik realiseerde me dat op een school zonder curriculum simpelweg ongeschreven wetten gelden. Het betekent dat iedereen die andere dingen wil leren of aanleren dan wat 'normaal' lijkt, in de problemen komt. Het is de les van [Jo Freeman's \*Tiranny of Structurelessness\*](#), een feministische kritiek op ogenschijnlijk 'vrije' structuren. Mensen die dominante kennis hebben of willen hebben, hoeven zich nooit af te vragen wat goed is of wat niet. Ze voldoen automatisch aan de regels, zonder zichzelf in vraag te hoeven stellen. Dat zette me aan het denken over het leerboek: Wat beperkt het, en wat maakt het mogelijk?

Een tweede reden is dat ik hou van koken. Ik kan het niet zo heel goed, maar doe het met veel plezier. Dan is het gewoon handig om veel kookboeken te hebben. Toen ik een paar jaar geleden begon te programmeren – ook dat kan ik niet zo goed, maar doe ik met plezier – merkte ik dat die handboeken me met dezelfde vraag confronteerden. Enerzijds creëren ze de mogelijkheid om op je eigen tempo te leren, maar anderzijds word je altijd geconfronteerd met een wijzende vinger die je tussen de regels vertelt wat je moet doen. Het valt op dat in computerhandboeken het vocabulaire van het kookboek – het recept, het menu – heel dikwijls terugkomt. De gemakkelijke tegenstelling tussen koken als iets warm, iets gezelligs in contrast met de harde wereld van het programmeren, irriteerde me. Dat was een reden om scherper te gaan kijken naar wat die metafoer eigenlijk inhoudt.

Maar wat ik bovenal mooi vind aan kookboeken is dat ze zich de onmogelijke taak stellen om ambiguïteit uit te sluiten. Het doel is kennis over te brengen, maar het blijft gissen wie straks die instructie in handen heeft. Het gaat over een mix van ervaring, van wat je hoort te weten, wat met name vrouwen geacht worden te hebben meegekregen van huis, wat het betekent een [domestic goddess](#) te zijn, een goed huishouden te runnen, de juiste man te vinden, goed voor je kinderen te zorgen,... Al die

verschillende aannames en patronen zitten ingebakken in recepten, daar worstel je mee als kookboekschrijver. In hoeverre kan ik ervan uitgaan wat iemand weet en wat niet? Hoe groot is de keuken van mijn lezer of lezeres? Hoe groot zijn de pannen? Wat betekent “een pakje boter”? Heel veel clichés over het huiselijk leven, worden bevestigd – of juist doorbroken – in de taal van het kookboek en het recept. Dan zit je op het snijpunt tussen routine, aanname en wat je nog niet weet. Dat vind ik ook sterk terug in [Luce Giard's](#) bijdrage over koken in [L'invention du quotidien](#).

*Zij zet zich af tegen de traditie, maar tegelijkertijd voel je als lezer ook een zekere aantrekking van haar kant. Ze gaat door een heel moeilijk proces. Een haat-liefde verhouding die ze moet overwinnen.*

Dat is ontroerend aan haar tekst: de manier waarop ze beschrijft hoe ze lange tijd probeert zo ver mogelijk uit de buurt van de keuken te blijven. Maar op het moment dat ze er dan eindelijk instapt, schrikt ze van haar eigen plezier en de kennis die ze heeft meegenomen van thuis. Het is zeer moeilijk voor haar om duidelijk te zijn over haar fascinatie voor de thuiskeuken. Dat is eigenlijk wel mooi. Zo makkelijk en helder zijn de dingen immers nooit.

Van handboeken leer je op verschillende niveaus. Je leert letterlijk hoe je een programma of een programmeertaal moet gebruiken. Dat is het minst intrigerende aspect, want dat leer je in de meeste gevallen inderdaad beter door het gewoon maar te proberen, of door iemand naast je te hebben – de kunst van het afkijken. Ik denk dat het met koken ook zo is. Maar wat je van handboeken heel goed leert is iets van de cultuur van software en van programmeren. Hoe mensen eigenlijk denken over die praktijk. Hoe ze zichzelf daarin plaatsen. Voor wie ze programmeren. Op welke manier, op welke toon, met welke grappen, met welk voorbeeldmateriaal ze dat doen. In die zin zijn handboeken en kookboeken vergelijkbaar. Ik weet niet of je dat een antropologische belangstelling moet noemen, maar dat meta-niveau van zelfpositionering maakt ze voor mij de moeite van het lezen waard. Je merkt dat heel goed bij [Donald Knuth](#), één van de helden van de computerwetenschappen: zijn handboeken brengen een hele wereld mee; wat van belang is en wat niet, wat humor is en wat niet, hoe je daarover moet praten of niet. Er komt een hele opvoeding mee.

De meeste chef-kookboeken, vaak geschreven door professionele mannen, zijn *matter-of-fact* van toon in vergelijking met de betuttelende schoolmeesteres [Delia Smith](#) of het onhandig enthousiasme van [Julia Child](#). Smith en Child schrijven met de thuiskok in gedachten en dus moeten ze iets verzinnen om de kloof tussen amateur en kenner te



overbruggen. Ze hebben nagedacht over het verschil tussen de positie van de schrijver/schrijfster en de lezer/es. De chef-kok schrijft veelal voor gelijkgestemden. Natuurlijk lenen die twee genres van elkaar, maar het gekke is dat ze beide nauwelijks of nooit spreken over de afwas. Ik vind dat wel terug bij Luce Giard, die meer de nadruk legt op de routine en de verveling van het koken – elke dag weer en telkens opnieuw proberen rekening te houden met wie in je gezin niet van bloemkool houdt en dat je ze gisteren ook al spruitjes te eten hebt gegeven en dat je toch met je beperkt budget het einde van de maand moet halen.

[How to think as a computer scientist](#) is een goed voorbeeld van de manier waarop de notie van het huishouden een plek krijgt in een handboek voor toekomstige programmeurs. Het is een collectie recepten en oefeningen om als computerwetenschapper te leren denken. Grappig genoeg kregen latere versies van het boek veel minder heroïsche titels. Maar die relatie met het huishoudhandboek – een ander genre dat me fascineert – en met de vraag ‘How to be a domestic Goddess’, die is er natuurlijk wel. Ik weet niet of het een ander soort taal is, maar er is wel een ander idee over leren. Elk hoofdstuk in ‘How to think as a computer scientist’ sluit af met een hoofdstuk “efficiënt problemen oplossen”, maar in vergelijking met huishoudhandboeken is er weinig plek voor als er écht iets mis gaat. Huishoudhandboeken gaan over wat te doen met een erfenis, kinderen die ziek kunnen worden, over onverwachte bezoekers, logees die te lang blijven, dat soort complexe praktische én sociale situaties.

*Gaat ‘How to think as a computer scientist’ dan over het equivalent van de afwas bij het koken? Of is dat nog iets anders? Heb je in computerhandboeken zoiets als de afwas waar niet over gesproken wordt?* Ik weet het niet. Bij programmeren gaat het er in ieder geval steeds om, zo min mogelijk te herhalen. Daarom schrijf je een programma. Je moet de puzzel zien op te lossen en een resultaat bereiken in zo weinig mogelijk stappen. Daar zijn vaak eindeloos veel iteraties nodig: proberen, testen, bijstellen. Dat is deel van het plezier en soms de frustratie van programmeren. Niemand ontkent dat het deel is van je werk, maar toch is daar weinig plek voor in handboeken. Dat is een intrigerend contrast tussen de praktijk en het leerboek. Ik denk dat hetzelfde gebeurt in kookboeken.

*Het heeft meer te maken met ervaring dan met een correct gebruik van handboeken. Hoe meer ervaring je hebt, hoe minder nood aan handboeken.*

Op dat moment krijgt het handboek een andere functie. Omdat je dan anders kan lezen. Omdat je niet meer stap voor stap hoeft te volgen. Je bent niet langer afhankelijk van de instructies en kan het meer gebruiken om ideeën op te doen. Op een [Python](#)-cursus – speciaal voor vrouwen trouwens, zou dat toeval zijn? – leerde ik voor het eerst hoe ik een *bug* te lijf moest gaan. Dat is een weinig glamoureuze onderdeel van programmeren: zoeken tot je iets gevonden hebt, begrijpen waar het mis zou kunnen zijn. Het is eerder een vorm van levenservaring, net zo goed voorondersteld in de *manual* als in het kookboek.

Dat maakt een boek als [Bouvard et Pécuchet](#) zo aangrijpend. De twee hoofdpersonen nemen hun leerboeken letterlijk en realiseren zich steeds pas achteraf dat kopiëren zonder ervaring en wijsheid ze nergens brengt. Die doen ze natuurlijk op door de missers die ze begaan als gevolg van het letterlijk nemen van de instructie. Wanneer het leerboek probeert levenswijsheid in te bouwen, wordt het gauw pedant en paternalistisch. Laat men het weg, dan kunnen er grote vergissingen ontstaan. Dat is de tragedie van goed georganiseerd onderwijs (lacht). Maar ook het mooie ervan. Die spanning tussen te veel en te weinig. Ik vraag me af, bij jouw fascinatie voor de abécédaire ... er is die suggestie van volledigheid in het alfabet, die je op weinig andere plekken vindt. Neemt de volledigheid niet de verantwoordelijkheid, de spanning, de onzekerheid weg?

*Je hebt verschillende niveaus in abécédaïres. Er is een basis die volledig is, het alfabet. En dan alle versies die eruit volgen. Woordenboeken worden om de zoveel jaren aangepast of herzien – die zijn nooit volledig. Of ze zijn totaal arbitrair, zoals de [Abécédaire van Gilles Deleuze](#). Maar de basis, het abc als gesloten en ordenend principe, blijft. Zolang je binnen dezelfde taal blijft natuurlijk. Dat weet jij waarschijnlijk beter dan ik, want de vele varianten op het abc, en hoe zich dat vertaalt naar het toetsenbord van de computer, dat is een van de onderwerpen bij [OSP](#). De spanning, de onzekerheid ontstaat van zodra men gaat handelen. Al die handelingen die aan de basis liggen van dit gesprek: handelen met beelden, met codes, met tradities, gewoontes. Die handelingen maken deel uit van het emanciperend project. Terwijl het kookboek een zeer traditioneel gegeven is, dat daar haaks opstaat.*

Ik denk niet dat koken of kookboeken op zich traditioneel zijn. Toch niet traditioneler dan een softwarehandboek. Het bevrijdende van het handboek zit net zo goed in kookboeken als in softwareboeken: het idee dat, als je kennis doorgeeft, een ander er onafhankelijk van jou mee verder kan. Maar er is altijd een *double bind* – zoals met elke gift. Door kennis door te geven



leg je ook kennis op. Het is niet omdat het kookboek ouder is dat het daardoor traditioneler is als het softwarehandboek, of dat het genre van het leerboek op zichzelf traditioneel is. Het levert steeds dezelfde vragen op: welke tradities worden doorgegeven? welke conventies worden opgelegd? in hoeverre biedt het de lezer(es) de kans er zelf mee aan de slag te gaan?

*Ik wil niet noodzakelijk het verschil maken tussen een kookboek en een softwarehandboek. Ik denk dat ze allebei traditioneel zijn qua opzet en emanciperend qua potentieel. Het gaat erover wat je ermee doet. We hadden het bij een vorige ontmoeting over [Rancière](#) en [Jacotot](#): over het verschil tussen afstomping en emancipatie. Als het gaat over Open Source heb ik het gevoel dat het emanciperende element toch veel belangrijker is dan in het kookboek.*

Ja en nee. De potentie van [Free, Libre + Open Source Software](#) zit in het feit dat iedere gebruiker het recht heeft om broncode te bekijken, te gebruiken en te bewerken. Potentieel is het daarmee een emancipatoir gereedschap. Maar recht hebben is niet hetzelfde als de mogelijkheid. Als je kijkt naar de gemeenschap die Open Source software ontwikkelt dan is die veel minder divers dan commerciële softwaregemeenschappen. Daar is dertig procent vrouw. In Open Source is dat nog geen drie procent. Dat heeft met veel dingen te maken, maar wat mij betreft in eerste instantie met een slordige definitie van vrijheid. Het gaat natuurlijk over een liberale opvatting van 'vrijheid'.

De Open Source gemeenschap is terecht trots op het feit dat in ieder programma het recht op inzien, gebruik, distributie, aanpassing is gegarandeerd. Maar als iedereen hetzelfde recht heeft, dan is het kennelijk je eigen probleem als je er vervolgens niet bij bent. “Vrouwen vinden technologie nu eenmaal minder belangrijk...”: op die manier. Zo ontstond een monocultuur in een gemeenschap die zichzelf zeer egalitair en zelfs emanciperend vindt. Juist door de discrepantie tussen theorie en praktijk – omdat het geflatteerde zelfbeeld moeilijk te doorbreken is – begint kritiek nu pas mogelijk te worden. Dat spiegelt oudere discussies over positieve discriminatie: een open gemeenschap gaat natuurlijk verder dan wetten aanpassen. Dat is geen gemakkelijke conclusie, omdat ik van harte geloof in de transformatieve kracht van een vrije licentie zoals de [GPL](#), die niet alleen legale voorwaarden schept maar ook de formulering is van een verlangen. Maar het is duidelijk niet voldoende en daar speelt het leerboek opnieuw een rol. Daarom is het zo belangrijk te denken over publiceren, leren en aanleren. “*Read The F\*cking Manual*” is geen optie. Een handboek is niet enkel voor de mensen om je heen, maar ook voor de

gebruiker die zoveel verschilt van jezelf, dat je haar maar met moeite voor de geest kunt halen.

*Even advocaat van de duivel spelen. Er moet een noodzaak zijn om de stap te zetten naar Open Source en naar het handboek. Zolang mensen computers kopen met voorgeïnstalleerde software, is de noodzaak om over te stappen naar Open Source (en naar het handboek) te groot.*

Voor mij was de keuze voor Open Source software in de eerste plaats een politieke keuze. Uit principe vind ik dat technologie te belangrijk is om over te laten aan commerciële spelers. Er moet de mogelijkheid zijn, als dat nodig is, er iets aan te veranderen of zelfs maar te begrijpen hoe het werkt. Dat wil niet zeggen dat iedereen dat moet of zal of wil; ik heb tot een jaar of zes geleden met Apple software gewerkt zonder er 's nachts van wakker te liggen. Maar de mogelijkheid om dat te veranderen moet wel bestaan. Sommige mensen zijn nieuwsgierig en doen daar dan wat mee. Als die nieuwsgierigheid nergens een plek heeft, dan houdt het snel op. Dan wordt het heel saai. Dan kunnen we enkel nog in het restaurant gaan eten.

*Op die manier maak je het jezelf wel heel moeilijk. Je dwingt jezelf voortdurend om te begrijpen wat er gebeurt, om dingen open te gooien. Zo raak je nooit los van het handboek.*

Een handboek is natuurlijk maar één manier om te leren. Er zijn mailinglijsten en collega's waar je vragen aan kunt stellen per [IRC](#) of van persoon tot persoon. Maar het jezelf moeilijk maken is ook deel van het plezier. Ik denk niet dat het waar is dat als je zelf kookt, je objectief gezien beter, gezonder, mooier of lekkerder kookt. Maar ik vind het plezierig om met ingrediënten te rommelen. Zelfs als ik niet echt begrijp hoe coagulatie van een ei werkt, zelfs als mijn cake uit de oven komt met zwarte hoeken, dan levert het me een ander soort ervaring op dan wanneer ik hem uit plastic folie haal. Tegelijk ken ik een boel mensen met een hekel aan koken, die de voorkeur geven aan plastic. Maar zelf houd ik van het bijna-begrijpen van ingrediënten en processen.

Ik heb geen enkele illusie dat ik precies weet wat er gebeurt, maar ik heb plezier in een soort van fragmentarisch begrip. Zowel bij koken als bij code. Wat me niet bezighoudt is absoluut, totaal begrip. Dat gevoel van controle en beheersing vind ik niet zo spannend. Ik heb dan nog liever een mislukte cake. Die vertelt iets over de context, over de plek en de tijd. Bij interessante code is dat ook zo. Die kan soms niet helemaal doen wat je dacht. Op dat moment wordt code materie. Werken met code is een zeer

materiële bezigheid. Het heeft te maken met de weerstand van de taal, met de manier waarop de specificiteit van programmeertalen functioneren en hoe technologieën, standaarden, hardware daarmee samenhangen; al die verschillende lagen met hun eigen geschiedenis. Zo een materiële benadering is oneindig boeiender dan het idee dat code virtueel, gewichtsloos en efemer is. Het materiële wordt vaak pas zichtbaar als het tegenwringt. Het hangt dikwijls samen met hele en halve mislukkingen. Dat is precies wat commerciële software zo veel mogelijk buiten beeld houdt en verstopt achter een perfecte interface.

In de cultuur van Open Source is er minder gêne over imperfectie. Integendeel, een fout motiveert mensen om betrokken te raken bij een project. Je vuile was buitenhangen is belangrijk omdat je zo medestanders vindt die samen willen zoeken naar een oplossing. Het is een uitnodiging aan anderen om zich ergens mee te gaan bemoeien. De eerste stap is: problemen expliciteren. Je moet de moeite nemen om te beschrijven wat niet werkt; je moet het recept geven om de fout te herhalen. Zo kom je weer uit bij het kookboek. Een *bugreport* bestaat uit een beschrijving die het mogelijk maakt voor een ander hetzelfde effect te bereiken, om exact hetzelfde probleem tegen te komen. Dat is een prachtige vorm van schrijven. Door te proberen vast te pakken wat niet werkt, wordt het specifieke van bepaalde code zichtbaar. Lag het aan mijn systeem? Lag het aan de set-up? Heb ik verkeerde stappen gemaakt? Het is een soort van omgekeerd recept.

*Lezen en schrijven worden dan zeer belangrijk. Dat brengt ons opnieuw bij Luce Giard en [Michel De Certeau](#) – een niet onbelangrijke referentie voor jou: met [De Geuzen](#) organiseerde je ooit een diner ter ere van De Certeau en op [The Laurence Rassel Show](#), een cd van [Terre Thaemlitz](#), speel je de rol van De Certeau. Bij hem gaat het veel over lezen: van handelingen, gebaren, ruimtes, maar ook van teksten en codes. Het gaat eigenlijk over wat [Barthes](#) “het plezier van de tekst” noemt. Kijk je ook zo naar kookboeken? Als een soort lezen zonder te doen – iets dat voor het handelen komt – als een toeschouwer op afstand?*

De taal rond software fascineert me, dat klopt. Ik lees graag mailinglijsten over een bepaald programma; code is slechts een deel van de materie van software die uit zeer verschillende elementen is opgebouwd. Maar voor mij voelt dat niet aan als afstand nemen. Integendeel. Ook in het werk van De Certeau en Giard gaat het steeds over de combinatie van lezen én doen: “het plezier van de tekst”, maar dan wel parallel aan de handeling. Voor mij is een recept een voorbeeld van de vermenging van die verschillende

posities, het is taal om een handeling over te dragen, je er een voor te stellen, je te herinneren.

Het schrijven van een curriculum en een kookboek hebben met elkaar gemeen dat je voorwaarden probeert te formuleren voor iets dat vervolgens in gang gezet wordt, vaak geïnspireerd op een combinatie van ervaring en verwachting. De voorwaarden en het resultaat zijn niet hetzelfde. Het zijn formules voor iets wat zich vervolgens een aantal keren, maar met variaties kan afspelen.

*Als ik het zo hoor en bekijk, altijd vanop een afstand, lijkt het ook veel met ruimte te maken hebben. Ontmoetingsruimte. Echte en virtuele ruimtes waarin je dingen kan uitproberen, uittesten, spreken, schrijven. Het is essentieel een open ruimte die nooit kan afgesloten worden, die altijd oneindig is. In die zin had je het eerder ook over een zekere aversie over de [eindgebruiker](#) – als iets dat de ruimte sluit en afmaakt.*

Ja, het gaat over plaats. Over [genderbending](#) van het gebruik, en de mogelijkheid je rol steeds opnieuw te kunnen definiëren. Dat vind ik irritant aan een begrip als de eindgebruiker. De gebruiker ontvangt, en daarna gebeurt er niets meer. In mijn fantasie is elk 'gebruik' een nieuw begin. Elk moment dat je een handeling uitvoert, ontstaat er weer ander handelen en dat maakt nog weer andere handelingen mogelijk. De praktijk is natuurlijk veel banaler dan dat, maar toch. Het wondermooie van een vrije licentie is dat die dat principe in een soort van wetstaal formuleert. Jouw gebruik kan bestaan uit distributie, verbetering, een kopie, een toepassing. Dat is allemaal gebruik en maakt deel uit van dezelfde ecologie van handelen.

*Er zit een verleidingsstrategie in jullie manier van werken. Het doet me denken aan het fragment dat je gebruikte uit [Peau d'Âne](#), de sprookjesfilm van [Jacques Demy](#) met [Catherine Deneuve](#), om in het VJX boek iets te vertellen over koken als metafoor voor software en programmeren. Jullie koken ook tijdens OSP Print Parties. Het is opvallend, zeker als je het naast Luce Giard legt, die in L'invention du quotidien verwijst naar [Jeanne Dielman](#), de film van [Chantal Akerman](#) die een veel harder beeld geeft van de alledaagse banaliteit waarin vrouwen koken en werken. Een andere belangrijke referentie is [Martha Rosler's Semiotics of the Kitchen](#), die op een heel agressieve manier omgaat met de realiteit, of de betekenis, achter de keuken. Al die referenties (naar Giard, Akerman, Rosler) spelen een grote rol in je werken met en je denken over Open Source, maar in de*

*praktijk kies je wel dikwijls voor de meer sprookjesachtige verleidingsstrategieën van het koken om mensen te betrekken.*

Ja, en vooral ook om mezelf te blijven betrekken. Het heeft vaak te maken met verhalen vinden in het alledaagse. Programmeren is soms frustrerend, maar dat zijn dikwijls ook de momenten waarop verhalen ontstaan. Een verbinding tussen fictie en het alledaagse. De taart van Deneuve is oneetbaar. Haar gezongen recept is onuitvoerbaar. Haar oven is onbruikbaar. Vreemd is trouwens, dat de taart die ze bakt helemaal niet romantisch is. Ze is een keukenmeid die van een saaie onmogelijke situatie, via haar fantasie iets anders bereikt. Het sprookje is nooit los van het alledaagse. De beste sprookjes blijven dicht op de banaliteit van elke dag. Daar is humor en dat creëert nieuwe mogelijkheden. Dat is een strategie die we vaak gebruiken. Het 'logo' van OSP is niet voor niets de kikker die gekust moet worden. Je weet nooit of het eigenlijk een prins is, maar je moet op zijn minst proberen om er achter te komen. De manier waarop Martha Rosler haar keukengereedschap omzet tot kritische instrumenten is belangrijk, maar ook de toverspreuk van Catherine Deneuve. Allebei maken ze een verhaal van iets wat anders een sleur wordt. Het is een manier om aan dagelijkse situaties energie te ontfemen.

*Wat ik heel interessant vind aan het fragment uit Peau d'Âne is enerzijds de ontduubeling: er zijn twee Catherine Deneuves, de prinses en de meid. Anderzijds is er het ritme; het gemak waarmee ze de cake maakt: hup en hup en hop. We hadden het vorige keer ook terloops over [Henri Lefebvre's](#) ritmeanalyse. Ritme is vrij belangrijk in onze lopende conversatie. Het ritme waarop tradities worden doorgegeven van generatie op generatie. Het ritme van de maaltijden, verschillende keren per dag. De kooktijden die men moet respecteren. Ritme wordt dan een soort patroon. Dat doet me denken aan jullie naaipatronen bij De Geuzen. Daar begint het ritme te stokken. De patronen passen niet altijd. Ik kan me voorstellen dat je, zoals met die patronen van De Geuzen, bij het programmeren ook voortdurend je eigen maat moet vinden.*

Je moet het punt vinden om net op de rand van het ritme te functioneren. Als je er helemaal uitstapt, dan kan je ook niets meer zeggen over dat dagelijkse of over de realiteit van de ontwerper, de software, de huisvrouw,... Hoe je genoeg van die routine kunt meenemen om het schuurpunt te vinden waar het gaat interfereren met het 'gewone'. Daarom is het belangrijk dat OSP reguliere opdrachten aanneemt. Bij de patronen van De Geuzen weiger je niet het patroon te maken, maar je maakt het zodanig dat het waarschijnlijk gaat wringen. Het explodeert niet, maar het

zit niet helemaal lekker. Dat is het moment waarbij je gaat voelen wat er aan de hand is en hoe iets in elkaar zit, waar het van gemaakt is, hoe het werkt, wie het past en wie niet. Dat idee van ritme als een maat, als een referentie is wel mooi. Je hebt gelijk, Catherine Deneuve heeft geen enkele last van wrijving.

*Het doet denken aan een nieuw soort kok als [Jamie Oliver](#) die alle conventies overboord gooit.*

Ja, maar daar komen dan weer een pak nieuwe conventies voor in de plaats. Die van de hippe vlotte kerel die kookt voor een hip vlot publiek. Het is een verschuiving van conventies. Wat boeit aan Deneuve, is dat ze niet kookt. Het is louter ritueel. Het heeft niets meer te maken met het klaarmaken van eten. Het is volkomen symbolisch. Het is maar goed dat het recept geen enkele suggestie doet over de smaak. Het is geen recept, maar een toverformule. Een spel.

Dat vind ik mooi aan de biografie van [Isabelle Beeton](#), de oerkok van Victoriaans Engeland. Ze deed maar wat. Haar kookboek biedt een suggestie van huishoudelijkheid maar is niet gebaseerd op een waar gebeurd verhaal; ze kon waarschijnlijk helemaal niet koken. Het is een mooi moment waarbij de handelingen en het effect elkaar niet helemaal dekken, waar een soort van interferentie ontstaat tussen wat je doet – een maaltijd koken bijvoorbeeld – maar eigenlijk is er iets heel anders aan de hand. Daarom is Martha Rosler fascinerend, en ook [Meryl Streep](#) in de rol van Julia Child, of Catherine Deneuve ingedubd door haar zus. Er ontstaat verwarring over wat je doet en daardoor kan je nadenken over waarom je het doet.

*Het verhaal van Isabelle Beeton is een mooie illustratie bij de auteurtheorie van Barthes en [Foucault](#): wie spreekt? Wie schrijft? Zij functioneert als een doorgedruik van abstracte kennis. Ze verzamelde recepten, kopieerde ze en publiceerde ze. Als perfecte onderneemster illustreert ze als geen ander het verschil tussen theorie en praktijk. Beeton behandelt de recepten als louter theorie, die ze zelf nooit in de praktijk zet. Maar ze gaat er wel van uit dat het werkt.*

Ik weet niet of dat een probleem is, maar het werd wel zo gezien. Ze zou plagiaat gepleegd hebben, ze is hard van haar voetstuk gevallen. Dat heeft te maken met een verlangen naar een figuur die authentiek is, een die 'zegt wat ze doet en doet wat ze zegt'. Voor mij wordt het pas interessant op het moment waarop dat niet helemaal duidelijk is. Zoals bij Deneuve. Een actrice die slechts doet alsof ze iets kan. Één die doet alsof ze zingt. Waar

je echt niet meer zo goed kan vertrouwen op wat je ziet. Er ontstaat verwarring omdat je dacht dat de dingen bij elkaar zouden passen. In die zin boeit Jamie Oliver me ook niet zo. Hij voldoet op alle niveaus aan de verwachtingen. Het patroon, de act, er is geen smaken aan – er valt niets aan te ontdekken.

*Maar zijn recepten werken wel. Ze zijn zeer efficiënt. Ook al – of ondanks – het feit dat hij het niet meer heeft over 100 gram boter, maar wel over een klont; geen afgewogen hoeveelheid bloem, maar een handvol...*

Het is een vaagheid die vrijheid belooft. Maar dat werkt enkel, net als bij Open Source, voor wie zich daar gemakkelijk bij voelt. Het gaat er opnieuw over hoe je bepaalde dingen probeert te archiveren, te documenteren, buiten je eigen blikveld beschikbaar te maken. Wat betekent een klont boter in Londen, en wat betekent het in Brussel? Wie gaat dit straks lezen, wanneer, in welke situatie, waarom? Wat moet ik beschrijven en wat niet en wanneer wordt het pedant of aanmatigend? Waar sluit ik bewust of onbewust iemand uit die niet de nodige voorkennis heeft?

*Heb je dat ook bij het lesgeven? Of lost zich dat op met direct contact?*

Nee, dat lost zich niet op. Die afstand is er altijd. Die spanning, die onrust, blijft. Het wordt nooit een comfortabele positie.

*De gelijkheid tussen docent en student, waar Rancière het over heeft, blijkt dus een utopie.*

Uit het verhaal van de *Onwetende meester* hebben we de naam van de twee leermeesters onthouden: die van Rancière zélf en die van Jacotot. Niet die van hun leerlingen. Maar daarom is het verhaal niet minder inspirerend. Maar al je zekerheid loslaten, dat is onhaalbaar.

(2010: enSuite)

## ONGEMAKKELIJK LANGS DE BINNENKANT

*Over Renzo Martens' Episode 3 – Enjoy Poverty*



Renzo Martens' *Episode 3 – Enjoy Poverty* is een ongemakkelijk werk. De ver te zoeken gêne bij de kunstenaar die als een koloniaal door het Congolese binnenland trekt, is niets vergeleken met de ellende van de Congolezen die hij engageert om zijn bagage te dragen, en zeker niet met die van de plaatselijke bewoners die zij kruisen op hun weg. De film maakt ongemakkelijk omdat hij confrontaties uitlokt met betrokkenen van hier (kijkers voor de televisie of in de zaal en het museum) en van ginder (de Congolezen, maar ook de ondernemers, humanitaire helpers, militairen en journalisten uit andere delen van de wereld die er werken). Niemand is nog louter toeschouwer; er is geen grens meer tussen de actie op het scherm en die op het terrein; iedereen is betrokken partij.

De crux van het verhaal is echter niet het gemak waarmee Martens zijn werk deelt met al die betrokkenen die eigenlijk toeschouwers zijn – de ijdelheid van de kunstenaar, die ook de hoofdrol speelt, dwingt ze in die rol – of ook niet het ongemak bij zijn publiek, maar wel de hoge moeilijkheidsgraad van zijn onderwerp: Congo, en ruimer (want het is Renzo Martens niet zozeer om de voormalige Belgische kolonie te doen) de globalisering, en verder (want het is Martens niet slechts om de wereld te doen) wat het betekent mens te zijn. Elk van die onderwerpen zijn veel te groot om in een film te behandelen en elk van die onderwerpen maakt – in stijgende lijn – iedereen betrokken partij, onderwerp en voorwerp. Het is altijd kijken naar jezelf en naar je plaats in de omgeving. Het is erkennen dat er geen ontsnappen, geen buiten, geen afstand meer mogelijk is.

*Episode 3* is een reis naar het onbekende (dat we natuurlijk al lang kennen van tv en andere media) en het andere (waarin we natuurlijk vooral hetzelfde herkennen). De tocht van de kunstenaar die naar ginder reist en beweegt van mondaine bijeenkomsten in de hoofdstad naar schrijnende situaties in het binnenland staat in schril contrast met het isolement, de

uitzichtloze situatie waarin de arbeiders op de plantages en hun families in de dorpen zich bevinden. En toch zijn zij allemaal deel van dezelfde realiteit. Of beter: *wij* zijn daar allemaal deel van. Wij, de toeschouwers die ongemakkelijk draaiend in onze stoel dit schouwspel observeren.

\*\*\*

Het begint – ik zou niet zeggen als een sprookje, maar toch – als een legende, een verhaal, een expeditie, een ontdekking. Het eindigt – ik zou niet zeggen als een nachtmerrie, maar toch – als een mislukking, een teleurstelling, een gevoel van onmacht. Maar het hoeft niet zo te *zijn*, of te *blijven*. Het kan ook evolueren, anders *worden*. Beginnen als een nachtmerrie bijvoorbeeld (de gebroken liefde als aanleiding voor *Episode 1*) en eindigen als een sprookje (een nieuwe liefde als onderwerp voor het nog onbestaande *Episode 2?*). Dit is een open project. Een werk dat veel ruimte geeft en neemt. Niet enkel door de betrokkenheid van de toeschouwer (die het verhaal moet afmaken, ieder voor zich) maar meer nog door het opzet van het werk dat deel is van een trilogie waarvan het midden, dat ook het begin of het einde zou kunnen zijn, er nog niet is.

Renzo Martens stelt vele vragen, maar geeft weinig antwoorden. Hij wijst de weg. Antwoorden kunnen we zelf zoeken. In *Empire* bijvoorbeeld, het boek van Michael Hardt en Antonio Negri.<sup>61</sup> Het is een contemporain boek over de globalisering en dat heeft het gemeen met de film van Renzo Martens. Bovendien is in dat boek van Hardt en Negri het buiten een fundamenteel gegeven. *Empire*, zo stellen ze, kent geen buiten. De notie van het buiten hangt samen met noties van soevereiniteit, territorium, bezit en alles wat het inhoudt (of eigenlijk: *uitsluit*). De modernisering bestaat uit een doorgedreven internaliseren van het buiten. De beschaving van de natuur en het opheffen van het onderscheid tussen publiek en privaat zijn haar belangrijkste verwezenlijkingen. Er zijn geen oorlogen meer tussen gescheiden naties, maar wereldwijde politieacties, zoals die bij u om de hoek (in *Episode 3* zien we o.a. de Pakistaanse variant van die nieuwe wereldpolitie aan het werk, als VN-agenten in Congo). Zoals in Guy Debord's *Société du spectacle*, dertig jaar eerder, evolueerde het spektakel van een virtuele *non-place* (onbereikbaar buiten) naar een permanente controle (altijd overal).<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Hardt & Negri. *Empire*. Harvard, 2000

<sup>62</sup> Hardt & Negri. *Empire*. Harvard, 2000: 186-190

Het is de realiteit geworden droom van het kapitalisme. Geen buiten, geen grenzen aan de markt. De gegroefde ruimte (wat Deleuze en Guattari *espace strié* noemen)<sup>63</sup> van het oude imperialisme, waarin plaatsen een dialectisch spel spelen, ruimde baan voor de gladde ruimte (*espace lisse*) van *Empire*. De niet-plaats van de macht is overal en nergens. Het erkennen van *Empire* is de confrontatie met *ou-topia*, de niet-plaats die we onze wereld noemen. Het is in die gladde ruimte dat Renzo Martens zich beweegt. Met hem krijgt ook de kijker het steeds moeilijker een onderscheid te maken tussen het beeld (denk aan de kunstzinnige foto's van de plantages met hun diep contrast tussen zwart en wit) en de realiteit (denk aan het bezoek aan de directeur van de plantage die foto's kocht en ze bewaart in een map achter zijn bureau). Denk aan de figuren op de foto's en die op de plantage. Denk aan de westerlingen in Congo en die naast u in de zaal of in de huiskamer.

\*\*\*

Er was een tijd waarin het buiten een noodzakelijke voorwaarde was voor verzet. Beelden, als verre vertegenwoordigers van die onbereikbare (dikwijls onbestaande) plek, speelden daarin een fundamentele rol. Ik denk aan de vier beelden die Georges Didi-Huberman beschrijft in zijn boek *Images malgré tout* (2003). Ze werden gemaakt door leden van een *Sonderkommando* in het vernietigingskamp van Auschwitz. Die *Sonderkommando's* waren zelf gevangenen en riskeerden niet minder dan hun eigen levens bij het maken van die foto's. Ze deden dat omdat ze de buitenwereld deel wilden maken van hun realiteit. Die notie van het buiten was de enige voorwaarde voor die ultieme daad van verzet.

Of ik denk aan de beelden waarover Giorgio Agamben schrijft in *Remnants of Auschwitz* (1999). Agamben heeft het over mensen als beelden – of als *Figuren*, zoals ze door de Nazi's werden genoemd. Hij herkent in die beelden het naakte leven, het leven ontdaan van elke politieke of maatschappelijke betekenis; van elke waarde. Het zijn de beelden van wat de joden in de kampen omschrijven als de *Muzelman*. Het zijn de ten dode opgeschreven gevangenen. Te zwak om te werken en klaar om te vernietigen. Het is dat beeld waar elke andere jood, elke andere gevangene in de kampen, geen deel van wil worden. Dat naakte leven is

<sup>63</sup> Deleuze & Guattari. *Mille Plateaux*. Minit, 1980: 592 ev

het absolute buiten. De laatste grens, het laatste argument, de laatste voorwaarde voor verzet.<sup>64</sup>

Dat buiten, die uitzonderingstoestand, dat naakte leven, dat is er niet meer. Met het buiten verdween elke mogelijkheid voor verzet, maar ook elke reden om zich af te wenden van de ellende van de medemens. Dat is de les van Hardt en Negri en van deze video. De hoop op de *erkenning* van de ander in het beeld van zichzelf (de foto's van de *Sonderkommando*) en de angst voor de *herkenning* van zichzelf in het beeld van de ander (het beeld van de *Muzelman*) is veranderd in een plicht voor de *herkenning* van de ander die nu deel uitmaakt van het beeld van het zelf. Er is geen buiten meer. Wat rest is de armoede, de basis van elk gemeenschappelijk goed. Vanaf nu is iedereen deel van dezelfde realiteit.

\*\*\*

*Episode 3* evolueert als een idealistisch project om de Congolezen te emanciperen. Het begint met een verkenning van het terrein, met oog voor de verschillende facetten van de realiteit. Die realiteit zit vol symboliek: de wanhoop bij de uitzichtloze sisyfusarbeid op de plantages, de lachende gezichten bij de verdeling van humanitaire hulp in de kampen en de aanzet tot een parabel over een rijke visvangst, zetten – als een prelude in de film – de toon. Nog een symbool: de eerste Congolees met een naam, heet *Richard* – de *rijkaard* als bezitter van zijn eigen armoede (en die van alle anderen). Een eigendom dat prompt wordt ontkend op de persconferentie van de Wereldbank; armoede is geen grondstof. Meer symbolen: de boot, de expeditie, de rivier, het binnenland, de blanke onder de zwarten die onvermijdelijk herinneringen oproepen aan Marlow's verhaal in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* of dat van Willard in Coppola's *Apocalypse Now*. Of de titels die de kijker bij de les en bij de realiteit moeten houden, maar eigenlijk zorgen voor een epische dimensie in dit verhaal: 'Renzo Martens', 'Episode III', 'Kinshasa', 'Central Congo', 'East Congo', ...

Martens' traject in de film loopt parallel met dat van die andere westerse helpers die hij ontmoet in de regio. Maar in tegenstelling tot het medisch en het militair personeel in het spoor van elkaar en van de grote bedrijven, ligt Martens' doel niet in de bescherming van de rijkdom, maar wel in de waardering van de armoede. Fotografen verkopen er foto's van en NGO's krijgen er subsidies voor – subsidies die recht evenredig zijn met de

visibiliteit van hun logo's. Diezelfde markt (er is er maar één; één wereld, één realiteit, één markt) wil Martens doen renderen voor de lokale bevolking. Hij zoekt fotografen en vindt enkele jongeren, met een studio gespecialiseerd in feesten. Hij geeft ze een les in de economie van het beeld – de gruwel van de oorlog en de armoede verkoopt en betaalt beter dan de vreugde van het feest. Hij installeert zijn eigen logo – een neon met de woorden "Enjoy Poverty" en "please", goed voor een eigen artistieke visibiliteit bij tv-kijkers en kunstliefhebbers in het Westen. Het feest rond dat logo eindigt in een gênant drinkgelag; de foto's van de Congolezen worden door Artsen zonder Grenzen onthaald op een hautain hoongelach.

Wat begon als een idealistisch project, eindigt met andere woorden als een ontvucherende confrontatie met de realiteit – ook dat heeft Martens' traject gemeen met dat van de andere westerlingen in zijn film. Zijn realiteit, die van de dokters, van de Westerse en de Congolese fotografen en van hun onderwerpen: de vermoorde slachtoffers, de verkrachte vrouwen, de uitgehongerde kinderen. Altijd dezelfde realiteit – er is er maar één en die eindigt niet bij de realiteit van de film. De ruimtes van de kunst waar Martens zijn film presenteerde, de filmzalen en binnenkort ook de huiskamers als de film op zenders komt die hem coproduceerden behoren daartoe, net zoals de triomf en de verschillende prijzen, beurzen en andere erkenningen die de kunstenaar in ontvangst mocht nemen dankzij de visibiliteit van zijn nieuwste werk. Geld voor armoede: een ongemakkelijk makende realiteit.<sup>65</sup>

\*\*\*

Laatste symbool. *Episode 3*, de titel van de film, verwijst naar een triptiek. Voor *Episode 1* reisde Martens eind 2000 naar een door oorlog verwoest Tsjetsjenië om er een plaats op te eisen voor zichzelf in het beeld. Vier jaar later vliegt hij, voor *Episode 3*, van zijn woonplaats Brussel naar Kinshasa en neemt er de boot naar het Congolese binnenland. Dezelfde kunstenaar speelt steeds de hoofdrol. Het verschil zit in een zekere accentverschuiving van het individu naar de wereld. Wat steeds een grote rol speelt is de liefde. De liefde voor de vrouw (zijn partner) is er nu een voor de

<sup>64</sup> Meer over Didi-Huberman, Agamben en *Episode 3* in: Pieter Van Bogaert. On the Outside – exteriority as condition for resistance. In: *Afterall* #26, Spring 2010: 120-129

<sup>65</sup> Als openingsfilm van het documentairefestival in Amsterdam (IDFA, één van de belangrijkste in de wereld), werd de film vanaf zijn première wereldwijd gelanceerd. Sindsdien won Martens de Cultuurprijs van de Vlaamse Gemeenschap in de categorie film (12.500 €) en de Stimulansprijs van het Nederlandse Filmfonds (25.000 €). Vandaag verblijft hij in New York met een beurs van ISCP. Als dat achter de rug is, start hij *Episode 2* als artistiek onderzoeker aan het KASK met een beurs van de Hogeschool Gent.

medemens (zijn naaste). Wat nog steeds ontbreekt, is *Episode 2*, het deel dat deze trilogie volledig maakt.

Die liefde, die structuur van de trilogie en het messianistisch verlangen eraan verbonden, bezorgt dit werk een uitgesproken religieuze dimensie. Maar onder dat religieuze oppervlak zit een politieke boodschap die opnieuw leidt naar Hardt en Negri. In *Commonwealth*, het boek waarmee ze recent de *Empire* trilogie afronden, onderzoeken ze hoe de armoede om te buigen van een gemis naar een mogelijkheid – een grondstof, met andere woorden. De armoede is voor hen de basis van de *commons*, die de basis wordt van hun politieke en ethische revolutie. Het is tevens uit die armoede dat de liefde ontstaat. Meer dan een private aangelegenheid (liefde binnen het koppel – de aanleiding voor *Episode 1*), of een religieuze (liefde voor de naaste, zoals in *Episode 3*) is liefde voor hen een politiek concept (een Nietzscheaanse liefde voor de *verste* – een mogelijk onderwerp voor *Episode 2?*).<sup>66</sup> Liefde is niet *één* worden, maar *anders* worden. Het is zich delen met de ander.

Het is tekenend dat Martens voor *Episode 3* naar Afrika reist, de bakermat van de slavernij (en het kolonialisme en het racisme), die bij Hardt en Negri de basis vormt van het kapitalisme. Zo belandt Martens in de binnenkant van het kapitalisme, de binnenkant van de globalisering. Maar het is ook daar dat hij de mogelijkheid van het einde kan vinden: het potentieel van de armoede die voor Hardt en Negri moet leiden tot de creatie van de *commons*. De toekomst ligt *in* de globalisering die moet leiden tot samenwerking. Een *andere* globalisering (of *alter-*, in plaats van *antiglobalisering*).<sup>67</sup>

Het is daarom ook tekenend dat Martens zijn trilogie zal afsluiten met *Episode 2*, het tussenstuk, het *midden*, dat beide andere delen met elkaar verbindt. Het is nog niet gedaan. Wat we nu zagen, is de emancipatie. Waar we op wachten, is de bevrijding die erop moet volgen (en waarin hij jammerlijk faalde in *Episode 3*). Waar de twee reeds gemaakte episodes in het teken stonden van het zoeken naar het zelf *zijn*, een zelf dat meer en meer gezocht werd in (de blik van) de ander, moet het laatste, verenigende, middelste, absoluut binnenste deel in het teken staan van het zelf *worden*. Dat is het verschil tussen wat Hardt en Negri enerzijds emancipatie

noemen en anderzijds de bevrijding.<sup>68</sup> Dat anders worden (*becoming different*, heet het in *Multitude*)<sup>69</sup> moet leiden tot de creatie van een nieuwe mensheid, als ultieme daad van liefde. Het is die liefde die zo ongemakkelijk maakt.

(2010: Kunstkritiek)

---

<sup>66</sup> Meer over Nietzsche en zijn “love of the stranger, love of the farthest, and love of alterity (...) as an antidote against the poison of identitarian love” in: Hardt & Negri. *Commonwealth*. Harvard, 2009: 183

<sup>67</sup> Ibid: 101 ev. Zie ook: Paul O’Kane. Renzo Martens, Episode III. In: *Third Text*, November 2009: 813-816

---

<sup>68</sup> Hardt & Negri. 2009: 361 ev

<sup>69</sup> Hardt & Negri. *Multitude: war and democracy in the Age of Empire*. Penguin, 2004: 356



## Hier, en altijd al elders

Mekhitar Garabedian's 'Without ever leaving, we are already no longer there'



Waar beginnen? Je staat in een installatie met vijf video's van verschillende lengte. Ze lopen continu op vijf schermen. Vijf monitors – en niet van die nieuwerwetse flatscreens die verdwijnen als schilderijen aan de muur, maar wel van die stevig geblokte beeldbuizen, die verwijzen naar de hoogdagen, het begin, van de videokunst – staan naast en door elkaar. Je begint met een *tour d'horizon*. Je peilt de sfeer. Je baadt doorheen beelden en geluiden van een stad. Je zoekt een aanknopingspunt. Een taal, een monument, wat publiciteit, een nummerplaat. Je kijkt naar de huidskleur, de leeftijd, de bezigheid van de mensen. Je leest ondertitels. Je begint met de vertaling en neemt dan de koptelefoon voor het origineel. Ondertussen lees je de legende in de folder die je meekrijgt bij het binnenkomen – het einde (de uitleg, de *afterthought*) dat komt aan het begin (de ingang, de balie, de ontvangst). De beelden komen uit Beiroet. De kunstenaar volgt er zijn moeder door de Armeense wijk. Je kent werk van de kunstenaar, wiens Armeense ouders een tijd in de stad wonen. Je herkent thema's uit zijn werk: de diaspora, de geschiedenis, de familie, de taal, het beeld, de herinnering. Je plaatst fragmenten in een kader, in een verhaal. Je construeert een geschiedenis; een doel, een einde, om het werk mee af te sluiten.

Je denkt in de breedte. Je zoekt een begin en een eind tegelijk. Of een eind en een begin. Een einde als begin. Je zit er altijd al middenin. Maar ergens moet je grenzen stellen. Daarom: zoeken naar een geschiedenis, een verhaal, een entiteit, een identiteit. Een einde, dat achter je ligt. Maar welke geschiedenis? En welk moment van de geschiedenis? 1915? De genocide? De verwijdering van een volk? 1975? De burgeroorlog? Het zoveelste vertrek? Dan toch maar liever beginnen bij het begin? Bij wat nog moet

komen. Iets om naar uit te kijken. Maar welk begin? Het moment waarop Armenië weer één zal zijn? En de Armeniërs weer thuis? Of is het de dag waarop Beiroet weer hersteld zal zijn? En de dreiging weer verdwenen?

Je begint bij de kunstenaar. Zo zit je altijd al tussenin. In 1915 was hij nog niet geboren. En in 1975 evenmin. Net zoals die hereniging, dat herstel, altijd toekomstmuziek zal blijven. Dan kan je kiezen voor een plaats om te beginnen, eerder dan een moment. Het zou Aleppo kunnen zijn: in Syrië, daar werd hij in 1977 geboren. Of Gent: daar woont en werkt hij vandaag, net als het grootste deel van zijn leven. Of Beiroet natuurlijk in 2010: waar hij ooit was en waar hij zesentwintig jaar later zal terugkeren voor deze verzameling video's.

Of nee, wacht. Begin bij jezelf. In Brussel in 2008. Het is daar dat je voor het eerst werk ziet van MG<sup>70</sup>, op een tentoonstelling in de Beursschouwburg. Je herinnert je foto's. Portretten van de kunstenaar. Geen zelfportretten, maar wel portretten waarop hij afgebeeld staat. Ze hangen op zijn tentoonstelling, ook al heeft hij ze niet zelf gemaakt – alsof ze gemaakt zijn door een geest. Alsof de kunstenaar uit zijn eigen lichaam is getreden. De foto's werden gemaakt door CB<sup>71</sup> (je herinnert je – excuus voor deze kleine parenthese – een portret van MG als CB<sup>72</sup>, maar dat is een ander verhaal, een andere geschiedenis, een ander moment, een andere plaats, een andere einde, een ander begin). Ze tonen MG terwijl hij slaapt. Het zijn negen foto's, gemaakt over een periode van negen jaar. Negen verschillende momenten, negen verschillende beelden, negen verschillende personen. Negen overgangen: van het einde (van de dag) naar het begin (van een nieuwe dag).

Je herinnert je nog meer foto's: achterkanten van foto's (en eigenlijk, die foto's van de slapende MG, die tonen ook veel achterkanten, trivia, wat rest, een kruin of een schouder die boven de lakens uitsteekt). Op die achterkanten staan wat krabbels. Ze verwijzen naar het beeld op de voorkant – naar wat hier en nu onzichtbaar blijft. Ze gaan over wat geweest is. Je herinnert je nog een andere foto, een ander portret. Het is een foto in een video. Een familiefoto van een lang vervlogen tijd en plaats: 'Beiroet, 1963'. De foto is gekrast en gekreukt – een beeld in verval, een ruïne die hij

<sup>70</sup> Je kiest voor de initialen en vermijdt om de naam zelf uit te spreken. Mekhitar. Met een lange of een korte e? met een harde of een zachte k? een lange of een korte a? spreek je de i uit of slik je ze in? Garabedian? Met een i of een dj? Met een Vlaamse G? Een Franse of een Engelse? (een Armeense of een Arabische? En hoe klinkt dat dan?)

<sup>71</sup> Mekhitar Garabedian en Céline Butaye: 'Intimacy is being angry and it doesn't relate to anything or anyone, because no one is inside of you with your language to understand'. (installatie van 9 foto's, 2008)

<sup>72</sup> Mekhitar Garabedian: 'Portrait as/by C.B.' (foto en tekst, 2006)



in de video restaureert. Buiten beeld (als aan de achterkant van de foto) hoor je een familie – stemmen van blije mensen, een echo van de blije mensen in het beeld. Ze zingen ‘Gelukkige Verjaardag’ in vijf talen: Armeens, Arabisch, Engels, Frans en Nederlands. Het zijn de talen van de familie. Herinneringen aan de geschiedenis. Gisteren in vandaag, gerestaureerd.

Meer foto’s. Een boek vol: ‘M. et moi’ (2008). Beelden uit de archieven van MG en CB; een boek als een archief. Een gezamenlijk portret van MG en (als?) CB. Een portret als een verzameling. Verzamelingen (als portretten) zoals er zoveel waren doorheen dit oeuvre. De bibliotheek waar hij stukken van zijn eigen archief achterlaat, is zo een verzameling (‘Library’, 2007). De liedboeken die hij maakt en achterlaat in een kerk, vormen een verzameling (‘Yerkaran (Song Book) 1890-1923’, 2006). Het gesproken woordenboek is er een (‘Pararan (Dictionary)’, 2006). De foto’s van zijn moeder, zijn deel van een verzameling die blijft terugkeren. Het zijn archieven en je weet dat het probleem van het archief samenhangt met het einde (het oneindige), maar ook met het begin (de eeuwige regressie).<sup>73</sup> Hoe presenteer je zoiets? Met een voorwoord, een inleiding, een *exergue*, een citaat dat de toon moet zetten voor wat volgt. Zoals in de tekst die hij je liet lezen, een verzameling van citaten: woorden, zinnen, die de toon zetten voor het vervolg – een tekst die voortdurend (her)begint.<sup>74</sup>

Maar je dwaalt af. Je moet terug naar Beiroet. Daar ging je beginnen, in de zomer van 2010. En daarvoor moet je, met permissie, naar Mechelen in de winter van 2011. De tentoonstelling luistert naar de naam ‘Multiple Solitude’. De naam komt uit een boek, het is een citaat van Paul Virilio. Net als de naam van het werk waarover je het gaat hebben: ‘Without ever leaving, we are already no longer there’. Ook die titel komt van Virilio, die het citaat zelf leent van Gogol. De eerste titel is gekozen door ‘De Werktank’, het productiehuis dat de tentoonstelling organiseerde. De tweede door MG, wiens werk ‘De Werktank’ produceert.

‘Multiple Solitude’ dus. De tentoonstelling is een verzameling, het prille archief – het portret – van een nog jong productieplatform. Het draait rond noties als persoonlijkheid, herinnering, de geschiedenis, het verleden. Dezelfde thema’s keren terug in ‘Without ever leaving, we are already no longer there’. De vijf video’s waarvoor MG met zijn moeder (en met zijn

grootmoeder en met CB) naar Beiroet trok, om er haar persoonlijkheid, haar herinnering, haar geschiedenis en haar verleden te registreren. Al die video’s samen vormen een verzameling en een portret. Maar een portret van wie? Van wat? Van een stad: Beiroet. Van een buurt: de Armeense wijk in Oost-Beiroet. Van een persoon: MG’s moeder die in de wijk woont tot het begin van de burgeroorlog. Van een medium: MG, de kunstenaar, altijd aanwezig en altijd buiten beeld. Dit medium, deze onzichtbare persoon, is een geestkunstenaar. “He” – je citeert de moeder in de video – “wanted to come to Beirut to photograph my memories”.

Hier maak je – sta me toe – nog een kleine omweg. Naar Gent, in de zomer van 2007. De kunstenaar vraagt zijn moeder om elke andere dag zijn toekomst te lezen in het bezinksel van een kopje koffie. Veertig kopjes, met het koffiedik erin gefixeerd, en evenveel dienbladen, met de uitleg erop geschreven en door de moeder op de klankband ingelezen, zijn nu deel van zijn (of moet je zeggen: hun?) oeuvre.<sup>75</sup> De moeder als medium; als onzichtbare geestkunstenaar, buiten beeld. Het wijst op een traditie in de familie om het verleden te verbeelden: de herinnering, want deze kopjes tonen natuurlijk nooit de toekomst zoals ze nog moet komen, maar altijd al de toekomst zoals ze is gedacht en dus geweest. De toekomst zoals ze was. En daarvoor moet je – dat is je doel, al van bij het begin – naar Beiroet. De stad van haar jong leven. De stad van zijn kleutertijd. De stad van de gebroken beloftes. Een stad van geesten en ruïnes. Van hoe het had kunnen zijn. En tussen die ruïnes: een wijk, huizen, mensen, bezoekers.

Beiroet is een gastvrije stad. Altijd geweest. Dit is de stad van elders. Het elders zit vervat in de vele namen van de stad. Beiroet is niet alleen de Parel van de Oriënt, de Tuin Zonder Omheining, het Land van Welkom en Verdraagzaamheid, De Speeltuin van het Midden-Oosten, Le Pays du Miel et de L’encens, het Land van Melk en Honing. Het is ook het Parijs van de Oriënt, het Zwitserland van het Midden-Oosten, het Hongkong van de Levant, het Venster op het Westen, de Poort naar het Oosten, het Kruispunt van Beschaving, Lappendeken van Minderheden. Het is Een Trojaans Paard, Stad in Crisis, in Een Gegijzeld Land, De Stad Die Zich Niet Overgeeft, De Onmogelijke Stad, Een Open Wonde, Het Open Hart van de Arabische Wereld, de Hel bij de Zee, Lebanam, Une Ville Qui Refuse de Mourir, Mille Fois Morte, Mille Fois Revécue.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Derrida schrijft erover in *Mal d’Archive*. De inhoudstafel van dat boek doet overigens sterk denken aan de inhoudstafel die Garabedian hergebruikt voor zijn bijdrage aan *Code* issue 8 (winter 08/09), pp.10-11

<sup>74</sup> Mekhitar Garabedian. Words are friends: In bad times they keep you company. *A Prior Magazine* #20 (2010), pp.39-77

<sup>75</sup> *Hun* oeuvre? Dat slaat niet enkel op de samenwerking van de kunstenaar met de moeder. Het gaat ook over de samenwerking met de vader (‘Agheg’, 2003). En natuurlijk over alle samenwerkingen met de reeds genoemde, de steeds terugkerende, CB.

<sup>76</sup> Met dank aan Jayce Salloum die deze en nog meer namen voor de stad op een rijtje zette. *Felix: A Journal of Media Arts and Communication*. Vol. 2, N° 1, 1995: 317

Die stad, dat is een stad om naar weer te keren. Het is de stad die je niet loslaat. De stad die voortdurend weerkeert in zijn werk. De spookstad, die hem blijft achtervolgen. Daar maakte hij deze video's. Of beter: dit *work in progress*. Deze antivideo is ook een *ante*-video; een *vidéo à venir*; een *oeuvre à revenir*; een *revenant*. Zo wordt deze installatie, dit portret van de moeder, een portret van het werk dat geweest is en een portret van het werk dat moet komen. Een video over een stad als *work in progress*. Een installatie als een stad. Een spookstad.

Je herkent de vele talen van MG in deze video, in deze stad. Arabisch, Armeens, Engels, Frans, Nederlands. Het is een kosmopolitisch werk. Een werk van talen en vertalen. En dat vertalen, dat is de taak van de kunstenaar: degene die vertaalt, die beslist wat vertaald wordt en wat niet, de bedenker van de ondertitels, van de legendes bij de beelden. Sommige passages die hij wel vertaalt, lijken triviaal: wat je zou klasseren onder de rest, het afval (maar van zodra je het klasseert, is het al meer dan die rest, dan dat afval: het opnemen in het archief is er de potentie van betekenis aan geven). Andere passages die hij niet vertaalt wekken frustratie op. Sommige ondertitels komen zonder gesproken tekst: herinneringen van een onzichtbare persoon; als krabbels op de onderkant van het beeld. Of de achterkant. Of de marge. Het verwarren van hoofd- en bijzaak.

Het zijn die details, trivia, resten, dat afval dat je overal met je meedraagt; kenmerken die je persoonlijkheid gaan vormen. Het zijn die trivia – ze spelen al de hoofdrol in de video 'MG' (2006) waarin de kunstenaar zichzelf probeert te spelen voor de spiegel, maar niet zonder het voorbeeld (het spiegelbeeld) van Jean-Pierre Léaud in 'Baisers Volés' – die dit portret van de stad, van de moeder, van de kunstenaar, van de diaspora tot een spiegel maken. Als je de zuigende ruimte van deze installatie binnenstapt, als je je deel maakt van dit beeld, als je door die spiegel stapt, wordt je deel van een proces. Van een *work in progress*. Het is een anders worden. Een *ander* worden. *Armeniër worden* (*We are all Hrant Dink / We are all Armenian* staat er – in het Armeens, het Turks, het Koerdisch en het Engels – op de posters die hij hergebruikt naar aanleiding van de moord op de Turks-Armeense journalist in 2007). Dat ben jij. Een vreemde in je eigen lichaam. Hier, en altijd al elders.

(2011: Werktank catalogus)

## Voorbij de onschuld

*Bij een tentoonstelling van Pieter Geenen*



*Het werk van Pieter Geenen, dat gaat voorbij de onschuld. De onschuld? Dat is het moment voor je besmet raakt. Het moment voor het besef van goed en kwaad. Het moment waarop er nog geen grenzen zijn, geen andere kant. Wat telt ben je zelf. Het zijn die grenzen die Pieter Geenen centraal zet in zijn tentoonstelling. De grens tussen hier en ginder, tussen migranten en toeristen, tussen de dag en de nacht. Tussen het beeld en de realiteit.*

Het begint nochtans heel onschuldig. Als een herinnering aan een uitstap. Een projector op de vloer toont een video als een postkaart. Het formaat is niet groter dan een tv-scherm. Je moet op de knieën om het goed te kunnen zien. En dan nog is het onmogelijk de details te scheiden van het geheel. Het geheel? Dat is een landschap in Spanje. De details? Dat zijn auto's met toeristen. Het doel? Dat is de zee aan de andere kant van de heuvels. En het resultaat? Toeristen als pixels, anonieme bewegingen, een generisch beeld. Het toerisme zet de toon. De kunstenaar omringt zijn beelden met parafernalia van zijn reizen. Echte postkaarten, een ticket voor de boot, een visum en een lamp die nog enkel kan dienen als souvenir. Die lamp, dat is – zoals de toeristen in de postkaartvideo – een pixel. Ze was ooit deel van de Turkse vlag op een heuvelrug aan de andere kant van de Grieks Cypriotische grens. Elke avond laten de Turken de lichtjes van de vlag flikkeren in de Griekse nacht. Die lamp als pixel, die vlag als signaal, zijn deel van een constructie. De constructie van een beeld, van een realiteit. In een andere vitrine liggen meer souvenirs: Armeense kinderboeken, deel van de constructie van een identiteit. De letters en de beelden ogen exotisch, maar de teksten indoctrineren en leiden voorbij de onschuld.

## Spiegel

Pieter Geenen plaatst zijn tentoonstelling in één doorlopende ruimte. Ergens halfweg installeert hij een halve muur, een grens die de ruimte in tweeën deelt. Aan de ene kant van de muur: de souvenirs, als een soort antichambre voor het echte werk. Aan de andere kant: een scherm waarop hij doorlopend drie video's projecteert. In elk van die video's staat de grens centraal. Die tussen Turks en Grieks Cyprus in 'pulsation' (2011), die tussen Turkije en Armenië in 'relocation' (2011) en die van Fort Europa in 'nocturne' (2006).

De thematiek van de grens doen deze video's naadloos in elkaar overlopen. Alle aandacht gaat naar de andere kant. Denk aan de spiegel in Alice's Wonderland. Het is zo een spiegeleffect dat de grenzen tussen de verschillende video's doortrekt. Deze documentaire beelden ogen als een fictie, als een constructie, als een projectie.

Terecht, hoor ik deze kunstenaar al zeggen. Bestaat er een andere manier van documentaire maken? Het is alsof hij met elk werk, met elk beeld in elke video, de media een spiegel wil voorhouden. Dat is zijn vorm van mediakritiek. Hij toont wat de media buiten beeld houden – wat niet past in hun logica. In Lampedusa is dat het beeld van Europa als mirage: de kust, het zand, de zee, de stad, het vuurwerk, het vliegveld, de vrijheid van "La più bella isola del mondo", maar allemaal gefilmd bij nacht. Dat is het moment waarop de meeste vluchtelingen het eiland bereiken en hun eerste beeld van het beloofde continent.

## Omkeren

Deze video's werken met omkeringen. Niet de toeristische blik op zonovergoten Lampedusa, maar wel de nacht. Niet de Griekse identiteit op dat deel van Cyprus, maar wel die immense Turkse vlag. Niet de twee pieken van de berg Ararat, zoals men ze normaal kan zien langs de Armeense zijde, maar wel gespiegeld: zo lijkt de Armeense kant toch nog langs de Turkse te liggen.

"Objects in mirror are further than they appear", staat er aan het begin van 'relocation'. Dat is een omkering: niet "closer", maar "further". Door het beeld van de berg te spiegelen, door de Armeniërs aan de ene kant de indruk te geven dat ze al aan de andere kant staan, lijkt het doel alleen maar verder weg. Of hoe dichterbij je komt als toerist, als vluchteling, als migrant, hoe verder weg het geluk. Zo is het medialandschap van Pieter Geenen: hoe dichterbij je bij deze beelden komt, hoe moeilijker ze zich laten vatten.

Door deze drie films na elkaar te projecteren op één scherm, liggen al die landschappen, al die beelden, op één lijn. De lichten van Lampedusa lopen over in de lichten van de Turks Cypriotische vlag die overlopen in de lichten van de grenspost aan de voet van de berg Ararat. Het zijn bakens die verdwijnen als het weer dag wordt. In de schemerzone tussen dag en nacht lijkt Ararat voor even op de heuvel aan de grens in Cyprus, het landschap lijkt even te bewegen als de zee in het begin van 'nocturne'. Het is deel van de verplaatsing, de 'relocation', waarmee hij Afrika naar Europa brengt (door de duisternis), Turkije naar Griekenland (door het geluid, opgenomen in de vlag aan de Turkse kant, af te spelen bij het beeld aan de Griekse kant), en uiteindelijk ook Armenië naar Turkije (door te spiegelen).

## nocturne (bis)

Zijn nieuwste werk, 'nocturne #2', staat nog niet in deze tentoonstelling. 'nocturne #2' werd gefilmd in de nachtelijke straten van Teheran. De stad is verlaten, met hier en daar sporen van beweging: mensen als pixels. Net als in 'nocturne' kiest Geenen voor een specifiek dispositief. Op Lampedusa was dat de infrarood camera, ook gebruikt om de nachtelijke grenzen te bewaken. In Teheran filmt hij met de gsm: het is het voorjaar van 2011 en de gsm is een van de belangrijkste beeldenleveranciers van de Arabische lente.

Maar er is een verschil. In tegenstelling tot de bewogen beelden van de Arabische lente, zet Geenen zijn gsm op een statief. Daar zit de betekenis van de "New perspectives of Protest", aan het begin van deze video. Zo verplaatst deze kunstenaar de hoop van de Arabische lente naar het onbewogen potentieel van de Iraanse nacht. Het statief, de lege ruimte, de mensen als pixels en uiteindelijk ook de pixel zelf, die van de gsm, zijn allemaal deel van dat potentieel.

Net als in 'nocturne' kiest Geenen hier voor een film zonder geluid en zonder commentaar. En net als in die video draait alles hier rond de aantrekkingskracht van de nacht als potentieel en als spiegel van de dag, van het beeld als spiegel en als potentieel van de werkelijkheid. Daar zit de mediakritiek van deze kunstenaar: in de leegte die hij laat tussen de beelden, in het niemandsland dat hij creëert als een noodzakelijke grens, een buffer, tussen de media en het zelf. Dat niemandsland, dat potentieel, is er voor de kijker. Het plaatst deze video's voorbij de onschuld.

(2012: <H>art)



**Voor en na(ar)**  
*Over 'After Empire'*

2/15. De code verwijst naar de dag – 15 februari 2003 – waarop miljoenen mensen over de hele wereld de straat optrekken tegen de oorlog in Irak. Die oorlog begint enkele dagen later – heel gewoon, zoals gepland – terwijl de datum verdwijnt in de plooien van de geschiedenis. Die gebeurtenis, die verdwijnt terwijl ze verschijnt, is een eerste hoogtepunt waarmee de *multitude* zich manifesteert in *Empire*. De *multitude*, dat staat voor een veelheid van singulariteiten,<sup>77</sup> een sociale cohesie, geen volk. *Empire*, dat staat voor een beweeglijk conglomeraat van staatshoofden, bedrijfsleiders, geen rijk. Als de *multitude* een beroep doet op de democratie, grijpt *Empire* de oorlog aan als legitimatie.<sup>78</sup> Als de *multitude* staat voor pure potentie en nog niet gevormde levenskracht, staat *Empire* voor grenzeloze macht. Als de *multitude* zich schaaft achter een hoopvolle slogan – “een andere wereld is mogelijk” – staat *Empire* in het teken van de angst. De verbeelding van de hoop, vervat in 2/15, is een uitweg voor de angst van 9/11.

‘*After Empire*’ – de video van Herman Asselberghs uit 2010, waarvan de titel verwijst naar ‘*Empire*’, het boek van Michael Hardt en Antonio Negri uit 2000 – schuift 2/15 naar voor als icoon van het nieuwe millennium. Niet 9/11. De wazige en altijd andere beelden van de *multitude* zonder gezicht, zetten zich op de plaats van de scherpe en zich blijvend herhalende beelden van de aanslagen. Een beeld om verder in te vullen, zet zich over een beeld waar niets meer aan toe te voegen is. Dit is een filosofisch werk. Het is werk van een kunstenaar op zoek naar een medium. Het is een contemporain werk dat de geschiedenis grijpt terwijl ze gebeurt. Het is een politieke film in de keuze voor een onderwerp en voor een esthetiek.

<sup>77</sup> Hoe vertaal je eigenlijk zoiets als ‘singularities’? zonderlingen? enkelvoudigen? eigenaardigen? uniekelingen? Cf. Michael Hardt en Antonio Negri: ‘*Empire*’, Harvard, 2000: 73

<sup>78</sup> Michael Hardt & Antonio Negri. ‘*Multitude. War and democracy in the age of Empire*’. The Penguin Press, 2004: 90

**Sociaal vlees**

‘*Empire*’, het boek van Hardt en Negri, is een fysiek werk: het schrijft geschiedenis terwijl het ontstaat. Het is een boek dat groeit: het begin van een trilogie. ‘*Multitude*’ (2004), het tweede boek, is nog lichamelijker. Het gaat over het sociale weefsel dat uiteenvalt en weer bijeenklit als neuronen in een hersenpan. ‘*Commonwealth*’ (2010) sluit de trilogie met een ode aan de liefde. De liefde voor mensen en lichamen, nabij en ver weg. Als filosofisch traktaat is het een krachttoer: een samenwerking tussen twee filosofen, die er elk al vele andere incorporeren. Qua thematiek, impact en intensiteit vindt het zijn gelijke in de legendarische samenwerking tussen Gilles Deleuze en Félix Guattari.

Als ‘*Empire*’ zorgt voor het beeld van een brein, samengesteld uit neuronen, dan levert ‘*After Empire*’ een beeld als brein, samengesteld uit pixels. Beiden zijn even fysiek, even tastbaar, als de lichamen waarover ze gaan. Die lichamen vormen het samenstellend element voor het biopolitieke zijn: “*your body belongs to Empire*”.<sup>79</sup>

Herman Asselberghs realiseert ‘*After Empire*’ tussen het verschijnen van ‘*Multitude*’ en ‘*Commonwealth*’. Het is zijn zevende video en een vervolg op ‘a.m./p.m.’, zijn eerste video uit 2004. Die video was zelf al een vervolg op ‘*Mondophrenetic*’, de installatie die hij in 2000 maakte met Els Opsomer en Rony Vissers. Die installatie werd op haar beurt geconcipieerd als een sequel voor ‘*Deux ou trois choses que je sais d’elle*’, de film van Jean-Luc Godard uit 1967. Dit werk kan je niet los zien van al die werken die eraan voorafgaan. Samen maken ze een beweging die loopt van mei ’68 over 9/11 naar 2/15 (2/15: “*Feels like it is ’68 again*”). Het gaat van de Sorbonne naar Vincenne of van het centrum naar de banlieue (‘*Deux ou trois choses que je sais d’elle*’). Van de banlieue – voor Hardt en Negri: “the emblematic space of the the precarious worker”<sup>80</sup> – naar de generische stad (‘*Mondophrenetic*’). Van het centrum van de wereld naar de periferie (‘a.m./p.m.’). Van de scherpe, goed uitgelichte, generische beelden naar de ruis van de *multitude* die verschijnt en verdwijnt in de pixels (‘*After Empire*’). Van de cinema naar tv naar internet. Van de moderne naar de postmoderne tijd. Van *Empire* naar de *multitude*: het ene kan niet zonder het andere.

Deze werken en concepten verwijzen naar elkaar. Ze verwerken elkaar. Ze verwekken elkaar. ‘*Mondophrenetic*’ is een generatief werk, gestuurd

<sup>79</sup> Tenzij anders vermeld, komen alle citaten uit ‘*After Empire*’.

<sup>80</sup> Michael Hardt & Antonio Negri. ‘*Commonwealth*’, Harvard, 2009: 245

door de bezoeker en de computer. Beelden en geluiden volgen elkaar zonder logische orde. Het is een werk waar de bezoeker invalt en uitstapt op elk lukraak moment. Een werk zonder duidelijke grens: de beelden van Els Opsomer lopen langs het raam van de galerij door in de stad, de soundtrack van David Toop loopt door in het rumoer van de straat. ‘a.m./p.m.’, dat flarden tekst en beeld herneemt uit ‘Mondophrenetic’, begint met de aankondiging van het einde en eindigt zonder punt. De zorgvuldig aangebracht interpunctie van de tekst verdwijnt gewoonweg.<sup>81</sup> Zonder reden, zonder doel. De video uit 2010 werd al aangekondigd in de video uit 2004: “the signature pictures of these times” uit ‘a.m./p.m.’, dat is wat we zien in ‘After Empire’. Ze zijn wazig, ze weigeren, vermijden, ja: falen, een verhaal te vertellen. Ze zijn leeg, beschikbaar, met een strikt minimum aan informatie. De stem in ‘a.m./p.m.’ (dezelfde als in ‘After Empire’) beschrijft ze, net zoals ze in dezelfde tekst vertelt over haar bezoek aan de installatie ‘Mondophrenetic’. Wat voorafgaat en wat volgt is integraal deel van wat ontstaat. Er is geen grens. Net zoals de grens verdwijnt in ‘Empire’, is er geen ontsnappen mogelijk aan dit verhaal, geen buiten. En dus moet het alternatief gezocht worden binnenin: in de eindeloze stad van ‘a.m./p.m.’, de immersieve ruimte van ‘Black Box’ (2009), het beeld dat je zelf afwerkt in ‘After Empire’. Deze beelden werken als een ruimte om te penetreren, om in te wonen.<sup>82</sup>

In de jaren zestig konden Foucault en Godard zich nog installeren *op de grens* als alternatief voor binnen en buiten.<sup>83</sup> De grens is dan de plaats van de overgang: waar je niet langer bent, maar wordt. Het is die grens die nooit getoond wordt, maar wel een fundamentele rol speelt in ‘a.m./p.m.’ (de Israëlische checkpoints *in* de bezette gebieden), in ‘Proof of life’ (2005, de reflectie van de kijker en de ruimte *in* het beeld), in ‘Capsular’ (2006, de beweging *tussen* het centrum en de grens van Europa). Het is de onzichtbare grens die de overgang maakt tussen de hotelkamer en de straat, de televisiebeelden en de realiteit in ‘After Empire’. Het gaat over dropouts, over mensen die uit het beeld, over de grens, dreigen te vallen: de Palestijnen, zonder staat; de gegijzelde kijker, zonder rechten;

<sup>81</sup> De tekst van ‘a.m./p.m.’ verscheen tegelijkertijd in gedrukte vorm. Zie: Herman Asselberghs, Els Opsomer, Pieter Van Bogaert: ‘Time Suspended’, Square, 2004: 195-216

<sup>82</sup> Lees mee wat Asselberghs daar zelf over zegt: “We never just watch images; we also use them, and inhabit them. And these images in turn also inhabit us; they haunt us as well. That, for me, constitutes contemporary intimacy: our intimate dealings with the media. [in After Empire] I try to penetrate well-known “archival” images taken from YouTube.” In: Auguste Orts. ‘Correspondence’, Sternberg, 2010: 52

<sup>83</sup> Voor Foucault, zie: Hardt en Negri: ‘Empire’: 184. Voor Godard, zie: Gilles Deleuze: ‘Trois questions sur *Six fois deux* (Godard)’ in: ‘Pourparlers’, Minuit 1990: 55-66

immigranten, zonder papieren; de multitude, zonder gezicht. Met daartussen altijd de stem van de verteller: als bemiddelaar, als medium, als dispositief. De verteller als actualisator, als lichaam: sociaal vlees. Al die verschillende manifestaties van de multitude, in *Empire*, dat maakt van ‘After Empire’ een politieke film. *Une machine à faire voir et à faire parler*.<sup>84</sup> Een actualiseringsmachine.

### **De mogelijkheid van een vervolg**

Dit is geen verhaal meer met een begin, een midden en een eind. Zelfs niet in een andere volgorde zoals bij Godard. Asselberghs is geen kind meer van de film, maar wel van de televisie. Daar komen verhalen als episodes. Wat hij nodig heeft is geen nieuw verhaal, geen nieuwe geschiedenis. Hij wil het bestaande verhaal, anders. Vandaar de nood om steeds te herbeginnen. Wat hij nodig heeft is de mogelijkheid van een vervolg. Een vervolg als middel: zonder begin en zonder eind, maar met plaats voor de ander, voor het andere. Wat hij nodig heeft is een punt om samen naartoe te werken, vaag maar veelbelovend. Wat hij nodig heeft is de mogelijkheid om te blijven kijken.

Daarom is ‘After Empire’ een film in reeksen: het begint als ‘Episode 1’ en eindigt met een even geheimzinnig ‘to be continued’. Maar ook elke video, elk werk dat hieraan voorafgaat en dat hierop volgt, is een episode. Het is niet alleen een politieke film: contemporain, met de vinger op de pols van de tijd (een film met werkelijkheidszin). Het is bovendien ook een politiek gemaakte film: een film met het oog, niet enkel op het verleden, maar ook op de toekomst van de geschiedenis, die de mogelijkheid voor een volgende actualisering reeds in zich draagt (een film met mogelijkheidszin). Die mogelijkheid, dat is de vrucht van een structuur: Auguste Orts.

Sven Augustijnen – met Asselberghs, Anouk De Clercq en Manon de Boer stichter van het productieplatform Auguste Orts – noemt het een fundamenteel politieke daad: de manier waarop zij de controle overnemen op de productie en de distributie van hun eigen werk en zo voor een omkering zorgen.<sup>85</sup> Asselberghs noemt het een manifest: “Auguste Orts is all about the possibility of producing, providing, and participating in alternative models of image making to counter the standard procedures with which (moving) images are so often dealt with. There is a certain degree of *bricolage* to what we do; we’re miles away from the

<sup>84</sup> Gilles Deleuze. ‘Qu’est-ce qu’un dispositif?’. In: ‘Deux régimes de fous’, Minuit, 2003: 317

<sup>85</sup> Auguste Orts. ‘Correspondence’: 32

professionalism that reigns supreme in the established image industry, but of course that doesn't mean that we're not aspiring after our own idea of 'professionalism'...<sup>86</sup>

In die filosofie, in die politiek, weerklinkt een echo aan de *politique des auteurs* van de Nouvelle Vague. Als die filmmakers in de jaren zestig hun eigen productiestructuren oprichten (noem het gerust een vorm van *bricolage*), laat dat toe om onafhankelijk te werken (noem het hun eigen idee van 'professionalisme'). Het zorgt ervoor dat elke nieuwe film de mogelijkheid tot een volgende film in zich draagt. Filmcriticus Serge Daney vat die verschuiving samen.<sup>87</sup> De crisis van de post-1968 cinema is die van de producent. Auteur zijn is de politieke keuze om als een microsysteem (Daney verwijst naar Godards productiemaatschappij 'Sonimage' en Eric Rohmers 'Les films du Losange') te functioneren binnen een veel groter systeem. Film is sindsdien een "machine à reproduire".<sup>88</sup> Meer nog dan de mogelijkheid een film te produceren, creëert men de mogelijkheid *nog* een film te produceren.

Die filosofie en die politiek, die vruchtbare crisis van de post-1968 cinema, toont zich meest extreem bij de Groupe Dziga Vertov, de samenwerking van Jean-Luc Godard en Jean-Pierre Gorin die loopt van 1969 tot 1975. De schulden van de vorige film, dekken ze met de voorschotten op hun volgende film.<sup>89</sup> Uit die periode dateert Godards uitspraak dat het niet volstaat politieke films te maken; hij wil ze ook maken op een politieke manier. Godard schrijft dat in zijn manifest uit 1970, waarvoor hij de titel leent van Lenin: 'Que Faire?'.<sup>90</sup> Het verhaal, de inhoud, de boodschap die de maker en de kijker erin leggen, maken er een politieke film van. De extrafilmische handelingen, die samenhangen met de structuur, laten toe te filmen op een politieke manier. De auteur is niet enkel wie zich uitdrukt, maar ook wie de juiste afstand vindt tot het systeem om zijn ideeën te verwezenlijken. Daar ligt zijn onafhankelijkheid.

Het zal niet verbazen dat 'After Empire' een lange productiegeschiedenis kent. Die start in 2007 en eindigt in 2010. In ware Groupe Dziga Vertov stijl gaat het voorschot van het Hasseltse kunstencentrum Z33 naar 'Altogether' (2008). 'Black Box' volgt een jaar later als spin-off voor de Mechelse videobiënnale Contour. En ook de

<sup>86</sup> *ibid.*

<sup>87</sup> Serge Daney, 'Le cru et le cuit (État du cinéma français, 1980)'. In: 'La rampe. Cahier critique 1970-1982'. Parijs: Cahiers du cinéma / Gallimard, 1983: 157. Zie ook: Pieter Van Bogaert. 'Serge Daney – image-espace'. In: 'Een ruimte om in te bewegen. Serge Daney – tussen cinema en beeldcultuur', Octavo, 2011: 11-30

<sup>88</sup> *Ibidem*: 159 (mijn cursief, PVB).

<sup>89</sup> Zie Antoine de Bacque. 'Godard. La biographie', Grasset, 2010: 443-516

<sup>90</sup> Jean-Luc Godard. 'Documents', Centre Pompidou, 2006: 144-152

distributiegeschiedenis lijkt er een van de lange adem. Te kort en te experimenteel voor de bioscoop, te lang en te cinefiel voor het museum. Wat rest zijn enkele sporadische festivalvertoningen in 2011. Een installatie in 2012. En nu, in 2013, deze remix in boekvorm.

### **Het werk van de tijd**

Empire ontstaat – net zoals de auteurscinema – in een crisis. Het toont zichzelf op het moment van het verval.<sup>91</sup> 'After Empire' – dat twijfelt tussen de verbeelding van een boek en van een tijdperk – kan niets anders tonen dan een beeld in crisis: een beeld dat uiteenvalt in de pixels en de ruis waaruit het ontstaat. Deze beelden presenteren niet alleen een filosofie en een realiteit, ze helpen ze ook vorm te geven. Asselberghs (tegen Sven Augustijnen): "I think that in terms of content, our work is marked by a number of convergences and commonalities: we both like to know not just how "things" work, but how the world works as a whole, how politics and history are inextricably linked, how "reality" is constructed – a discursive construct first and foremost..."<sup>92</sup>

Het maakt de beelden van 'After Empire' dubbelzinnig. De duisternis en de pixels vragen om een invulling. Ze verankeren 'After Empire' in een geschiedenis. In een mediageschiedenis die loopt van de filmmakers (die ook critici waren) van de Nouvelle Vague tot de mediakunstenaars (als critici) vandaag. Van film over tv naar internet en gsm. De geschiedenis die nu gebeurt en zich mengt met de geschiedenis die is geweest en nog moet komen. Het zit in de kleine verschuivingen tussen de live verslaggeving op tv en de gebeurtenissen op de straat. De vertelster verliest zich in de tijd en heeft het in één beweging over de toekomst en over de herinnering: "*later he would write*", zegt ze. Haar toekomst ligt al achter de rug.

De titel van dit werk leest even dubbelzinnig. 'After Empire': *na of naar* Empire? We weten amper wat Empire is, laat staan hoe de geschiedenis er zal uitzien *na* Empire. Deze video *is deel* van Empire, kan enkel ontstaan *in* Empire, als deel van de creatie van Empire: hij is er *voor* Empire. Of moeten we spreken van 'Empire'? Een video na het verschijnen van 'Empire', het boek van Hardt en Negri. Dat maakt het iets concreter, maar dan is hij altijd al te laat: een video die uitkomt tien jaar na het boek. Of te vroeg: het product van het decennium waarin Empire, de neerslag van

<sup>91</sup> Hardt & Negri. 'Empire': 20

<sup>92</sup> Auguste Orts. 'Correspondence': 52

'Empire', nog volop vorm krijgt. Naar 'Empire' dan? Even onmogelijk als Eisenstein die de verfilming wou maken van Marx' 'Kapitaal'. Of niet? Dit mag dan wel een doorwrocht filosofisch boek zijn, dat wil nog niet zeggen dat er niets meer aan toe te voegen is. Hardt en Negri schrijven er zelf nog twee dikke boeken bij, zonder te spreken van de resem interviews en artikels die volgen op elk nieuw volume. Dat doet ook deze video. Hij voegt een episode toe aan een boek over zijn tijd. Dit is een werk voor 'Empire'.

Dit werk contemporain noemen, betekent niet dat het de tijd stilzet. Integendeel: het zet het volop in beweging. Het betekent niet dat het ter plaatse blijft, zonder voor- of achteruit te kijken: het maakt het verleden en de toekomst deel van het nu.<sup>93</sup> Volgens Agamben is contemporain, degene die in de meest moderne en meest recente dingen de tekens van het archaïsme ziet.<sup>94</sup> De toegang tot het heden heeft voor hem noodzakelijk de vorm van een archeologie.<sup>95</sup> Geschiedenis kent begin noch eind, maar is altijd al een vervolg. Arkhé verwijst naar de origine, maar toch is het altijd te vroeg om de geschiedenis te begrijpen, om ze te vatten: "historical moments only assume a meaning once they are over. It all depends on what happens next. Once the storm has passed. After the party". Dat zegt de stem voor de woorden "to be continued" over het scherm ruisen. Er is geen eind, en dat maakt al goed. Door de toekomst deel te maken van het heden, ligt het einde achter ons (de les van 'Futur Antérieur', 2007). Wat rest is het nu en het hier. Het is de frictie, wat zichtbaar wordt in de storing, in de crisis van Empire, in de ruis van 'After Empire'.

Of in de duisternis van de tijd. Want nog volgens Agamben is contemporain degene die de blik richt op de tijd, niet om er het licht van waar te nemen, maar wel haar duisternis.<sup>96</sup> Enkel wie zich niet laat verblinden door het licht van de eeuw en erin slaagt haar duisternis te vatten, kan zich contemporain noemen.<sup>97</sup> Contemporain is degene die de duisternis van de tijd weet te vatten als iets dat ons aangaat (*ce qui nous regarde*); het is degene die niet nalaat haar te onderzoeken.<sup>98</sup> Het zit in de

<sup>93</sup> Dat suggereert ook het citaat van Althusser waar deze video mee opent: "Nous partageons la même histoire et c'est par là que tout commence". De geschiedenis is het begin van alles en wat we zullen blijven delen.

<sup>94</sup> "Celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain." Giorgio Agamben. 'Qu'est-ce que le contemporain', Rivages, 2008: 33

<sup>95</sup> "Le voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie." Agamben: 35

<sup>96</sup> "Le contemporain est celui qui fixe son regard sur son temps pour en percevoir non les lumières mais l'obscurité." Agamben: 19

<sup>97</sup> "Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler pas les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité." Agamben: 21

<sup>98</sup> "Obscurité: ce qui ne nous regarde pas? Au contraire: le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller..." Agamben: 22

nacht van 'a.m./p.m.' die verdwijnt in het licht aan het eind van de video (dat natuurlijk geen eind is), wanneer de camera naar de hemel zwenkt. Het zit in de duisternis van 'Futur Antérieur' dat zich opheft in de onschuldige blik van een kind, terwijl het ten hemel rijst boven de stad. Het zit in de binnenkant van de laptop in 'Dear Steve' (2010) die leidt naar buitenmaatse sweatshops aan de andere kant van de wereld. Het zit in de duisternis van het klaslokaal in 'Speech Act' (2011), dat oplicht door de projectie van de film. Dat is de duisternis om in te blijven kijken, ook als er niets meer is te zien. Dat zichtbaar, voelbaar, tastbaar maken van de structuren waardoor en waarin we leven, dat noem ik de esthetiek van de politiek.

### **Esthetiek van de politiek**

'After Empire' is een politiek werk. Het kiest daarbij – dat mag intussen duidelijk zijn – voor een geheel eigen esthetiek. Een esthetiek van afstand nemen om er des te meer bij te horen. Afstand, omdat hij het medium zichtbaar maakt: dit is niet het beeld dat de maker heeft gezien omdat hij erbij was, maar wel een beeld dat tot hem is gekomen via de media. Het zijn beelden van televisie, van YouTube, maar ook van de straat, herfilmd en herbekeken doorheen andere dispositieven – van de gsm tot de HD videocamera. Deze actualiteit ontstaat en bestaat *in* de media. Dat is de realiteit van dit werk. Het schrijft zich erin in: door in te zoomen in de pixels. Het maakt er een immersieve ruimte van: tactiele beelden waar je dichtbij moet komen om nog iets te kunnen zien. Het doet een beroep op de kijker: die het beeld moet afmaken. Het is de kijker die de ruimte moet vullen tussen de pixels, tussen het beeld en de realiteit, tussen het boek en de video. Het is die materie die 'After Empire' verbindt met het werk, de episode, dat erop volgt: met de dissectie van de laptop, de duistere wereld achter het scherm in 'Dear Steve'. Met de ruis die een blockbuster uit Hollywood omringt in 'Speech Act'.

We kunnen 'After Empire' sciencefiction noemen, en ook dat is het gevolg van een esthetische keuze. Het maakt deze video meer dan contemporain: hypercontemporain. Voor Asselberghs bestaat sciencefiction erin je stoutste dromen te overstijgen om iets te vertellen over de toekomst en een versterkte versie te geven van de actualiteit.<sup>99</sup> De leegheid van de generische stad in 'a.m./p.m.', dat is sciencefiction. Net

<sup>99</sup> "Herman Asselberghs: 'For me science fiction is an especially grateful way to (indirectly) speak about the present, or address present-day conditions. Because all these books that are set in the year 3011, for instance...' Manon de Boer: '... are in reality only talking about today. Sometimes very anecdotally so, but still.'" Auguste Orts. 'Correspondence': 71

zoals de lege stad, de regen en het Brusselse grijs in 'After Empire': het doet denken aan de zone in Tarkovsky's 'Stalker'. Het zit in de esthetiek van de taal. De vertelster-zonder-lichaam spreekt niet over Brussel, maar over "the capital"; ze heeft het niet over de VS, maar over "the federation"; niet over de EU, maar over "the confederacy". Niet over Duitsland, maar over "The Bund", niet over Genua, maar over "the port". Deze beelden tonen geen lege stad, zoals in 'a.m./p.m.', maar wel een vol mensen als herinneringen: ze zijn er en ze zijn er niet, ze marcheren en ze marcheren niet. Ze verdwijnen zoals ze verschijnen: schimmen uit een verleden, spiegels van de toekomst. Betogen is "to do something retro". 2/15 wordt "the 15<sup>th</sup> day of February of the 3<sup>rd</sup> year of the new time". En alles valt uiteen in pixels. De lichtjes van de discobal na het feest, dat zijn pixels. Die van het vuurwerk in de nacht. Die van de ruis op het scherm. Doelloos. Tijdloos.

Het is al duidelijk in 'Multitude', het boek dat Hardt en Negri schrijven na 'Empire', maar wordt pas echt concreet in 'Commonwealth', het boek dat verschijnt na deze video: deze auteurs sturen aan op een betrokkenheid van de lezer met wat dichtbij en ver weg gebeurt. Het instrument dat ze daarvoor aanreiken is de liefde. Liefde voor de naaste en liefde voor de verste. Het geloof in de mogelijkheid van een andere wereld, in die van andere beelden, dat noemen Hardt en Negri een *act of love*. Daar ligt de sleutel van het ander(s) worden, van de transformerende kracht van de werkelijkheid. Het is de kracht van Jean Genet, van Stonewall, van Soweto, van de Zapatista's: van de training in de liefde.<sup>100</sup> Zoals Genet zoekt naar nieuwe instellingen voor de revolutie, zo zoekt deze video naar nieuwe beelden van en voor de revolutie. Zoals Genet de revolutionaire aard van de Fedayin en de Black Panthers zoekt (en vindt) in hun strijd voor een *nation to come*, zo zoekt (en vindt) deze video klaarheid in beelden in wording. Het moment waarop die naties werkelijkheid worden en de revolutie een instituut, dat is het moment waarop Genet zal afhaken. Het gaat erom de toestand (de staat) te laten groeien. Daarom is het zo belangrijk "to think the unthinkable, to create a new homeland, to dream of a nation when the nation does not yet exist."

We mogen immers niet vergeten waar dit werk begint: bij 'a.m./p.m.', bij de Palestijnen, in de nadagen van 9/11. En waar dit werk naartoe wil: naar de toekomst *after Empire*. Dat is de toekomst van 'Commonwealth'. Een wereld waarin het gedeelde welzijn, de gedeelde rijkdom, zich in de

plaats zet van de exceptionele die niet anders kan dan de armoede versterken. Daar ligt ook de hoop voor Israël en de Palestijnen: in een gedeelde – en geen verdeelde – staat. Een gemeenschappelijke en daarom een heel gewone (en voor Genet waarschijnlijk iets te saaie) staat.<sup>101</sup> 'Commonwealth' gaat over een wereld die leert houden van wat er is (werkelijkheidszin) en kracht put uit wat er niet is (mogelijkheidszin). Die kracht vinden Hardt en Negri in de armoede en in de liefde: in de schoonheid – de *esthetiek* – van de vaagheid, de onzekerheid, de mogelijkheid. Zo is de vage logica van 'After Empire',<sup>102</sup> waar de schraalheid van de pixels zorgt voor een krachtig beeld: politiek van de esthetiek.

(2012, ongepubliceerd)

<sup>100</sup> Hardt & Negri. 'Commonwealth': 356-357

<sup>101</sup> Zie ook: Eric Hazan & Eyal Sivan. 'Un état commun entre le Jourdain et la mer'. La fabrique, 2012.

<sup>102</sup> In de woorden van Genet (in 'After Empire'): "Trying to think the revolution is like waking up and trying to see the logic in a dream".



envoi (*to be continued*)

MOET IK NOG SCHRIJVEN (+ 1000 woorden)

## BIBLIOGRAFIE

- Giorgio Agamben: Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. Zone Books, 2002 [1999]  
Giorgio Agamben: Qu'est-ce que le contemporain? Rivages, 2008  
Robert Antelme: De Menselijke Soort. Sun, 2001 [1947]  
Herman Asselberghs, Els Opsomer, Pieter Van Bogaert: Time Suspended. Square, 2004  
Roland Barthes: Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977). Seuil, 2002  
Roland Barthes: La mort de l'auteur. In: Le bruissement de la langue. Seuil, 1984: 61-67  
Rosi Braidotti: Transpositions. On nomadic ethics. Polity, 2006  
Lieven De Cauter: De Capsulaire Beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst. NAI, 2004  
John Cage. Silence. Lectures and writings. Marion Boyars, 2011 [1968]  
Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol: L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner. Folio, 1994  
Gilles Deleuze: Différence et répétition. PUF, 1968  
Gilles Deleuze: Foucault. Minuit, 1986/2004  
Gilles Deleuze: Le pli. Minuit, 1989  
Gilles Deleuze: Pourparlers. Minuit, 1990  
Gilles Deleuze: Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens 1975-1995. Minuit, 2003  
Gilles Deleuze & Félix Guattari: Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2. Minuit, 1980  
Gilles Deleuze & Félix Guattari: Qu'est-ce que la Philosophie? Minuit, 1991  
Gilles Deleuze & Claire Parnet: Dialogues. Flammarion, 1996  
Jacques Derrida: Mal d'archive. Galilée, 1995  
Georges Didi-Huberman: Images Malgré Tout. Minuit, 2003  
Georges Didi-Huberman: L'Image brûle. In : Penser par les Images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. (Textes réunis par Laurent Zimmerman). Cécile Defaut, 2006  
Gustave Flaubert: Bouvard et Pécuchet  
Michel Foucault: De woorden en de dingen. Een archeologie van de menswetenschappen. Ambo, 1973 [Gallimard, 1966]  
Michel Foucault: L'archéologie du savoir. Gallimard, 1969  
Michel Foucault: Qu'est-ce qu'un auteur?  
Michael Hardt & Antonio Negri: Empire. Harvard, 2000

Michael Hardt & Antonio Negri: Multitude. Penguin, 2004  
Michael Hardt & Antonio Negri: Commonwealth. Harvard, 2009  
Douglas Kahn. Water – Noise – Meat. MIT, 2001  
Primo Levi : De Getuigenissen. Meulenhof, 1999 (= Is dit een mens [1947]  
+ Het respijt [1963] + De verdonkenen en de geredden [1986])  
Christof Mogone: Sonicsomatic: performances of the unsound body. Errant  
bodies press, 2012  
Henk Oosterling: De opstand van het lichaam. SUA, 1989  
Henk Oosterling: Door schijn bewogen. Kok Agora, 1996  
Henk Oosterling: Radicale middelmatigheid. Boom, 2000  
Jacques Rancière: Le maitre ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation  
intellectuelle. Fayard, 1987  
Jacques Rancière: Le spectateur émancipé. La fabrique, 2008  
Paul Virilio: Esthétique de la disparition. Galilée, 1989