

# Liefde zonder mededogen

EEN PUBLIEKE TÊTE-À-TÊTE TUSSEN ANA VUJANOVIČ EN IGOR STROMAJER

De Sloveense kunstenaar Igor Stromajer omschrijft zichzelf als een *intimate mobile communicator*. Zijn performances op het web onderzoeken thema's als emotie en trauma met uitgekende low-tech technologie. 'Nettheaterwetenschapper' Ana Vujanovič praatte met hem over intimiteit en het publieke, over het lichaam, en over het internet als instrument tot verzet. Stromajers werk is te bekijken op [www.intima.org](http://www.intima.org).

Belgrado-Ljubljana  
juni/juli 2004

**IGOR STROMAJER** Wanneer ik de laatste tijd word gevraagd om mijzelf voor te stellen, zeg ik dat ik een intieme mobiele communicator ben. Wat ik de laatste zeven jaar op het net heb gedaan, en ervoor zo'n viertal jaar in het theater, is intieme communicatie. Van mezelf als kunstenaar, met de ontvangers aan de andere kant. Het woord 'mobiel' heb ik er vier jaar geleden aan toegevoegd, omdat ik me toen ben gaan toeleggen op een artistiek onderzoek naar mobiele digitale technologie (GSM, WAP, GPS). Sinds ik in het theater ben beginnen werken in '89, heb ik samen met Bojana Kunst heel wat theaterexperimenten uitgewerkt, die we zelf 'installaties' noemden. We onderzochten de relatie tussen het lichaam van de acteur, de danser en de toeschouwer, maar ook de fysieke energievelden en de intieme verbanden, en het private onderzoek van de acteur in de publieke (theater)ruimte. Sinds '96 werk ik op het internet. Ik begon met de zogenaamde klassieke virtuele *net-art*, en daarna ben ik overgestapt op multimediale emotionele mobiele en communicatieve projecten. Op dit ogenblik concentreer ik me op intermediale guerilla en de politieke aspecten van mobiele intieme digitale communicatie, wat met andere woorden betekent: netperformance. Ik heb mijn eigen productiehuis: Intima Virtual Base. Daar werk ik aan eenvoudige technologische toepassingen van tactiele kunst en emotionele strategieën. De belangrijkste nadruk van mijn internetwerk ligt op de vloeiende communicatiekanalen en -structuren, binnen de 'gevaarlijke zones' van de intieme communicatie.

**ANA VUJANOVIČ** Laat ik meteen al maar de moeilijkste theoretische vraag stellen over je werk: die naar het concept van intimiteit, dat wordt opgevoerd in de context van een massaal en open medium als het internet. Ik zou graag beginnen met de vraag hoe jij deze 2 concepten en praktijken –het intieme en het publieke– in je werk samenbrengt. Misschien is het verhelderend eerst deze thema's en problemen en de belangrijkste media die je gebruikt, in een bredere context te plaatsen.

**STROMAJER** Er bestaat geen grotere intimiteit dan de publieke en omgekeerd. Wanneer het intieme en het publieke worden begrepen in hun meest radicale, totale vorm, zijn het enkel twee kanten van eenzelfde feit, ze delen hetzelfde plezier. Daarom denk ik dat het internet het intiemste medium is dat ooit heeft bestaan. Net omwille van die quasi totale openheid die het publiek reduceert tot complete intimiteit en deze projecteert binnen de publieke ruimte. Een voorbeeld van de inperking waar ik het over had kan ik makkelijk bij mij thuis vinden. Ik zit hier alleen voor de computer, in mijn intimiteit, en kijk naar een pornofilm die duizenden anderen min of meer op hetzelfde moment bekijken. Maar precies dat 'min of meer hetzelfde moment' is erg belangrijk, omdat het elk van ons zo'n fantastisch gevoel van individualiteit geeft. Het is niet zoals bij televisie, waar je op exact hetzelfde moment voor het scherm moet zitten, 'net als iedereen'. We zitten niet in een voetbalstadion. Nee, we bevinden ons in onze eigen kamer, in onze eigen intimiteit, zodat dat 'min of meer hetzelfde moment' een geïndividualiseerd Utopia wordt, waarin het publiek wordt gereduceerd. Je zou

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

### Kurt Vanhoutte

In het kader van een collegereeks over kunst en nieuwe media aan de Universiteit van Groningen vroeg Kurt Vanhoutte de studenten een lexicon aan te leggen. De woordenlijsten dienden geen encyclopedische aspiraties te hebben. Het was veeleer de bedoeling de ervaringswereld en interesses van de derdejaarsen erin tot uitdrukking te brengen. Vanhoutte combineerde en herschreef de lexica tot dit resultaat.



commercial Chris Cunningham  
voor Playstation



kunnen zeggen dat het publiek wordt geïndividualiseerd, waardoor er een uitgelezen genot vrijkomt. En het voorbeeld van de projectie of het openbreken van de intieme ruimte naar een breder publiek, hoeft eigenlijk zelfs niet verder te worden uitgelegd. Iedereen kent het massale gebruik van goedkope webcamera's die mensen in hun appartementen installeren, om voor een breed publiek de deuren te openen op hun bizarre intimiteit. Wat hier wel vermeld dient te worden, is dat in de nieuwe media de relatie tussen het intieme en het publieke afhankelijk is van een ander belangrijk element: de vraag naar identiteit. Het internet maakt fantastische verschuivingen en veranderingen in je identiteit mogelijk, zodat verschillende persoonlijkheden een temporele dimensie krijgen en kunnen opduiken en functioneren in zeer kleine tijdseenheden, net zoals de tijd sneller en sneller begint te lopen in de analoge wereld. Deze mogelijkheid om te wisselen van identiteit is belangrijk als we de relatie tussen intimiteit en het publieke willen begrijpen. Sterker nog, dat is precies wat de vloeiende relatie van het intieme en het publieke op het internet mogelijk maakt. Als ik bijvoorbeeld op het ene moment de verleidelijke Kroatische zangeres Severina ben (en als ik haar identiteit aanneem op het internet, ben ik dat ook werkelijk), dan ben ik één seconde later een compleet andere persoon, misschien zelfs geen persoon, maar een code, een byte, een stukje informatie. Het is enkel een kwestie van een druk op de knop. Alleen omwille van dat temporeel verbindende element (identiteit) dat op zo'n onherkenbare manier het intieme en het publieke met elkaar verknoopt, wordt het leven zo makkelijk, eenvoudig, onproblematisch, ideaal... Is dat geen ideale situatie voor het opduiken van terroristische tactieken, guerrillastrategieën of andere radicale politieke acties?

En als ik zou zitten masturberen bij een pornofilm op mijn GSM ergens in het midden van Unter den Linden in Berlijn, zou dat een compleet ander verhaal zijn over het intieme en het publieke. Met andere woorden: we leven niet in één maar in meerdere werelden.

**VUJANOVIČ** Denk je niet dat er in deze hyper-massamedia-samenleving enkel nog een spoor van intimiteit is achtergebleven? Of bestond er ooit een andere vorm van intimiteit? Net als een andere individualiteit? Ik laat de vraag opzettelijk open, zodat je ze kan interpreteren als compleet onnozel, of ongelofelijk leep. Je mag zelf je sleutel kiezen...

**STROMAJER** Voor mij is dit een erg belangrijke vraag, omdat ze voor een groot stuk bepaalt hoe ik in de samenleving sta. Er was een tijd toen we de illusie koesterden van intimiteit, vrije liefde en een gericht Utopia. Ik zeg niet dat dat beter was dan de open commercialisatie en het directe kapitaal van vandaag dat zich nergens voor schaamt en geen morele dilemma's heeft over intimiteit en individualiteit. In de hippiejaren '70 en de activistische late jaren '80 (toen het massale gebruik van het internet ingang vond) waren intimiteit en individualiteit gratis. Vandaag kosten ze een fortuin. Multinationals bieden ons individualiteit en vrijheid aan voor een zeer hoge prijs en enkel voor een afgebakende korte duur – tot er een ander product op de markt komt. Gebruik ons maandverband en voel je 'vrij! Koop onze mobiele telefoon en voel je 'anders'! Koop onze voorgedragen jeans en 'wees jezelf! Dus als we onafhankelijk, anders, en vrij willen zijn, moeten we daarvoor betalen. Een paar jaren geleden waren slogans over individualiteit, radicaliteit, verschil enzovoort gereserveerd voor de kunsten. Vandaag zijn ze de belangrijkste slogan voor het kapitaal.

Het tweede belangrijke punt is dat, wanneer we die vrijheid en individualiteit in het winkelcentrum kopen, we ook iets aanschaffen dat we eigenlijk al hebben en waarvan we op de één of andere manier veronderstelden dat we het niet opnieuw zouden moeten kopen. Daaruit spreekt een hoge graad van verwarring, berusting en zelfs catastrofe in onze samenleving.

Ik ben gek op winkelen en soms geeft het me een orgastische bevrediging. Maar toch, omdat ik ook een beetje een romantische cyber-communist ben, rouw ik in mijn intimiteit om de kosteloze vrijheid en zou ik onder de juiste omstandigheden misschien zelf naar één of ander bos trekken om een paar dode idealen te bevechten. Intimiteit speelt vandaag een zeer specifieke – en voor mij een zeer belangrijke en essentiële – rol in de hyper-massamedia-samenleving. Dat is politiek verzet. De meest intieme handeling is degene die we zonder doel stellen. Je kan een paar bommen en onstekingsmechanismen op je lijf bevestigen en naar het centrum van Tel Aviv gaan, jezelf opblazen en twin-

## Five Finger Exercise 1

Op 18 januari 2005 lichtte minister Bert Anciaux in Brussel in de grote zaal van het Kaaitheater zijn beleidsnota toe. Enkele dagen voordien had hij al de voorzitters van de beoordelingscommissies van het Kunstendecreet toegesproken. De tekst van deze toespraak was te lezen op de website van het ministerie van Cultuur. Uit de vele bedenkingen die dergelijke toelichtingen van het beleid oproepen, lichten we er één. Punt 2 uit bovenvermelde tekst draagt als titel: 'Een eigen structuur - of juist niet?' Het opengooien van de deuren van de grote kunsthuizen waardoor jonge mensen ook in deze voorheen ondoordringbare burchten met hun werk een onderdak kunnen vinden is het resultaat van een lange – en mijns inziens nog steeds onvoltooidstrijd waaraan heel wat mensen uit de theatersector gedurende jaren hun beste krachten hebben gewijd. De inzet van die strijd was niet meer of niet minder dan: 'het opnieuw binnenbrengen van artistiek risico' in die grote structuren. Dit gevecht heeft positieve resultaten opgeleverd, maar daaruit besluiten dat het nu niet meer nodig is dat jonge mensen nog aparte eigen structuren opbouwen, zou volgens mij voorbarig en niet realistisch zijn. We weten het al sinds Thomas Bernhard: jonge kunstenaars zijn niet te helpen,

## LEXICON VAN DE TECHNOCULTUUR

**Arpanet** Oorsprong van het internet zoals we dat nu kennen. Als reactie op de lancering van de Russische Sputnik in 1957 richt Amerika in de schoot van het Ministerie van

Defensie het Advanced Research Projects Agency (ARPA) op. Het hoofd van de computerafdeling aldaar, J.C.R. Licklider, brengt er in 1962 de plannen van zijn 'galactisch netwerk' in prak-

tijk. Hij wil een aantal computers in serie met elkaar verbinden, zodat informatie snel en door verschillende mensen op verschillende locaties kan gedeeld worden. Het Arpanet beleeft

jonge kunstenaars kunnen enkel zichzelf helpen... Het begrip 'artistieke vrijheid' wordt vandaag maar al te vaak beladen met allerlei verwarringscheppende betekenissen. In essentie blijft artistieke vrijheid voor mij: het zelfbeschikkingsrecht van de kunstenaar over zijn artistiek project. En aangezien vorm en inhoud van een kunstwerk in hoge mate bepaald worden door de omstandigheden waarin dat geproduceerd wordt, maakt de manier waarop een kunstenaar zijn werk organiseert intrinsiek deel uit van zijn artistieke vrijheid. Hij/zij ontwikkelt tijdens het creëren een werkcultuur die onlosmakelijk met het werk zelf verbonden is. Al wat tijdens de wordingsgeschiedenis van een project gebeurt, zit mee in het eindresultaat. Dat geldt in zelfs hogere mate voor jonge kunstenaars die hun methode, de weg waarlangs zij willen gaan, nog volop aan het zoeken zijn. Vooropstellen dat het ontwikkelen van een eigen structuur van nu af aan voor jonge kunstenaars uit den boze zou zijn, omdat zij hun ei ook kwijt kunnen in de grote structuren (met hun aan hun omvang beantwoordende werkcultuur), is een kortzichtige opvatting die aan het fragiele jonge werk schade kan berokkenen. In tegenstelling tot wat misschien in beleidskringen

tig mensen vermoorden. Dat is een vervelende politieke actie die zelfs voor de media niet langer interessant is. Of je kan diezelfde bommen omsnoeren en ergens ver weg in de bossen van Lapland dezelfde actie uitvoeren, jezelf opblazen. Maar in die omstandigheden verliest je handeling zijn mediacomponent en wordt die volledig intiem, privaat en een serieuze politieke verzetsdaad. Ikzelf werk intensief aan concepten zonder de bedoeling die in mijn recente projecten ook zichtbaar te maken. (*Ballettikka Internettikka*, *S.HTML*, *security*, *We finns, we don't use chains!*, *MomEnt.16: Orgasmus im Berlin*, enzovoort.) In deze omstandigheden zou de beste vraag op je antwoord kunnen zijn: nee, intimiteit verwatert nooit tot een louter spoor; de hyper-massamedia-samenleving kan haar niet vernietigen, enkel transformeren. *'Intimacy without a cause'* is vandaag de meest radicale weerstand tegen het kapitaal. Zoals in communistisch Praag –zoals Milan Kundera ons in herinnering brengt– waar groepsorgieën van intellectuelen in privé-appartementen het hoogtepunt waren van de oppositie tegen de politieke eenmaking. Dus: het orgasme is de hoogste manifestatie van politieke participatie. Op dat vlak is er niks veranderd.

**VUJANOVIĆ** Hoewel, de wereld is onbeschrijfelijk veranderd... Je sprak net over een heel belangrijk aspect van je werk, en ik stel voor dat we dit proberen te ontwikkelen en je netperformances trachten in te passen in de huidige macro-sociale, economische en politieke context. Digitale technologie, in het bijzonder het internet, met zijn zwakbegrensde informatiestroom, vertoont opvallende gelijkenissen met het globale zwakbegrensde kapitaal. Voor het internet en het kapitaal is alles in zekere zin hetzelfde. Ze gaan beiden uit van een eigen logica, die niet echt afhankelijk is van wie er aan deelneemt. Ze zijn allebei compleet ge-de-politiseerd. Het doet er niet toe of je Chinees, Indisch of Amerikaans bent, man of vrouw, wit of zwart, hetero of homo of biseksueel,...

Als ik die notie verbind met het nettheater en jouw werk, ben ik geïnteresseerd in één ding: denk je dat het internet (en dus ook het globale kapitaal) opnieuw kan gepolitiseerd worden door de kunstpraktijk? En als dat zo is, hoe dan? Door guerilla-acties? Of door intieme interventies in de onverschillige publieke ruimte van het internet? En hoe kan je vermijden vast te lopen in een herbevestiging van de structuren van het web waarin je functioneert? Ik ga akkoord met je opmerking over de Tsjechische intellectuelen op het moment dat het real-socialisme nog de plak zwaaide, maar de macro-context is intussen veranderd, en vandaag zou dit soort politieke act misschien net een gepaste *way of life* zijn, zelfs in de Tsjechische Republiek.

**STROMAJER** Mijn antwoord is betekenisloos. Ik ben geen net-activist, en ben dat ook nooit geweest. In het midden van de jaren '90, toen de net-activistische initiatieven, die het internet politiseerden en connecties aangingen met artistieke net-initiatieven (Net time, Syndicate, enzovoort) begonnen op te duiken, heb ik hen uitgelachen (hoewel ik zelf een actieve deelnemer was), en ben ik zelf doorgegaan met de masturbatie van mijn gesloten, claustrofobische, zinloze intimiteit. Ik geef toe (en ik zal dat nooit ontkennen) dat het internet volledig gecommmercialiseerd is, en nog nooit zo erg als vandaag. Het loopt inderdaad compleet parallel met het kapitaal en het consumentisme. Daarom deprimeert je vraag me ook zo, en ontwapent ze me, en maakt ze me triest en hulpeloos. Dus laten we even pauzeren en een koffie drinken...

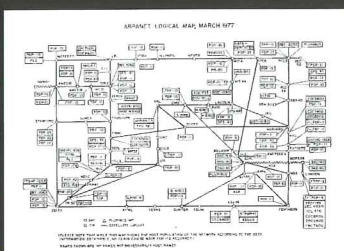
(Later...) Welnu, mijn kopje is leeg, maar ik heb geen oplossing gevonden. In mijn opinie is alles zinloos, niets helpt, noch de guerilla-acties, noch de politieke propaganda of filosofie. En als filosofie niet helpt, dan is de situatie echt hopeloos. Zelfs als ik ergens in geloofde, zou ik nog altijd vooral voor het trauma leven, voor het onmogelijke, de fantasie, de stilte, de utopie en de filosofie. Maar als ik kan lachen (in positieve zin) en ik lees Žižeks analyse van de hedendaagse westerse politiek, dan is alles echt verdoemd. Het enige wat ons rest is ironie. Maar het probleem is dat ironie ons altijd maar bitterder maakt. Alles wat ons omringt is alleen maar 'interessant' en niet 'veranderbaar'. We kunnen onszelf distantieëren van zowat alles. Er zijn enkel tactieken en strategieën; niks is echt of tastbaar. Elk van onze handelingen –hoe gevaarlijk of onwettelijk ook– is enkel een 'gepaste *way of life*' die geen waarde heeft omdat ze alleen binnen een bepaalde tijd functioneert. Het volgende moment zijn de regels en de manier waarop je in het leven staat alweer veranderd. Het binnenbreken in de intimiteit, hoe radicaal en direct die ook mag zijn, is zinloos in die context. Het is zelfs geen duidelijke 'storing',

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

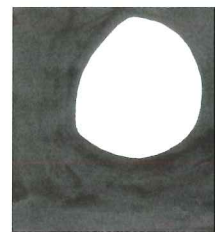
zijn eerste publieke demonstratie in 1972, hetzelfde jaar waarin ook e-mail ontstaat. Later wordt dit netwerk uitgebreid voor academische doeleinden. Inmiddels had het leger geïnves-

teerd in de autonomie van het Arpanet. Men hoopte dat dit communicatie zou mogelijk maken in het geval een nucleaire aanval alle andere media zou uitschakelen. Als kind

van de koude oorlog herinnert het internet er zo bekeken aan dat de belangrijkste technologieën van de twintigste eeuw een militaire herkomst hebben. Zie ook *Wheelocopter*.



neerslag van het eerste bericht verstuurd via het Arpanet op 29 oktober 1969 om 22:30



het is niets meer dan een spel zonder waarden, met uitzondering van mijn persoonlijk engagement, dat geen waarde heeft, niks betekent, en totaal auto-religieus is. Dat geldt ook voor die Tsjechen in die orgie: misschien vermaken ze zich, maar vandaag zien ze er stom uit als ze het gratis doen, of erger nog – zonder enige reden. In dat perspectief is internet slechts één van de actieve elementen in het functioneren van het kapitaal, het is een deel van de samenleving en verschilt er in geen enkel opzicht van. Het is compleet gelimiteerd, gedefinieerd en gecontroleerd. Het fascisme van het internet dat zelfs niet door virussen kan worden doorbroken is een uitstekend beeld, niet alleen van de moderne hegemonie van het kapitaal, maar ook van de hedendaagse kunst, het systeem van curatoren en van de kunstmarkt. Als in het midden van de jaren '90 Mladen Stilinovič zei dat 'een artiest die geen Engels spreekt geen artiest is', betekent dat vandaag specifiek dat 'een artiest die geen persbericht (in het Engels) kan zenden, geen artiest is'. Niets kan ge-re-politiseerd worden, omdat alles al gekapitaliseerd is. Zelfs de democratie is ge-de-politiseerd. Het is niet langer een filosofisch concept, het is een compleet economisch concept geworden. Anders zijn (Chinees, biseksueel, politieke opposant, invalide, terrorist of wat dan ook) is alleen een nieuwe marketingniche of een nieuw aan te boren afzetmarkt. In die zin klinkt de Elfde Thesis van Feuerbach vandaag als een stomme reclame voor tandpasta: 'Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an sie zu verändern.' (Filosofen hebben de wereld enkel anders geïnterpreteerd, het komt er echter op aan hem te veranderen). Het enige wat die stelling nog kan betekenen is: koop een nieuwe tandpasta, gebruik ons merk, niet het hunne, want het onze is het beste, tot we deze namiddag een ander op de markt brengen. Volgens de statistieken bezoeken gemiddeld 10.000 mensen per maand mijn projecten op het net. Wat zoeken ze daar? Tewerkstelling? Een dak boven hun hoofd? Een vluchtelingenstatus of burgerrechten? Seks? Democratie? Tandpasta? Liefde zonder medelijden?

**VUJANOVIČ** Of theater? Hoe zou jij netperformance (en dan vooral jouw werk) in de context van de traditie en geschiedenis van het westerse theater plaatsen? Dan denk ik vooral aan je projecten als *Ballettikka Internettikka* en *Opera Teorettikka Internettikka*. Beschouw je je werk als een breekpunt, weg van de geschiedenis? Of als een stap in een evolutie? Als je bedenkt dat nettheater de eerste (gekende) theaterpraktijk is die niet op live-performance en aanwezigheid is gebaseerd en dus het concept *live performance* opnieuw definieert? Als we stellen dat nettheater zich ook realiseert doorheen *live performance* – en zo wordt het vaak begrepen – dan moeten we nieuwe criteria vastleggen, omdat de oude niet meer werken. En ook, Lev Manovich noemt digitale media meta-media omdat ze zijn gebaseerd op het gebruik en de herdefiniëring van elementen uit voorgaande media. Zou jij je theater in die zin meta-theater noemen (meta-opera, meta-ballet, meta-performance)?

**STROMAJER** Ik zie de kunstgeschiedenis niet als een breukveld. Elke breuk komt voort uit een voorgaande conditie en distilleert daar concepten en anti-concepten uit. Zelfs al trek ik automatisch mijn wapen als ik het woord 'theater' hoor, omdat ik grote problemen heb om dit idee te begrijpen, en zeker als ik het probeer toe te passen op mijn werk. Ik voel me een stuk beter en vrijer wanneer we het over communicatieve kunst hebben, in plaats van theater. Het is waar dat theater, op een gestoorde manier, een allesomvattende kunst is (hetgeen ook verklaart waarom het altijd zo gewelddadig is ongesprongen met andere media en de kunst zelf). Dus op die manier kunnen we theater, zelfs in zijn meest klassieke vorm, op een perverse manier 'multimediaal' noemen, of zelfs een 'intermediaal' gebeuren. Maar als we over netperformance praten, gaat het niet zozeer om theater en theatrale elementen, dan wel om communicatieve regels, die zowel hedendaagse visuele kunstpraktijken als postdramatische performances sturen, maar waar de communicatie toch steeds op de voorgrond staat. Aangezien die communicatieve regelgeving gebruik maakt van verschillende technologische, temporele en andere gespecialiseerde niveaus, zou het zeer moeilijk zijn die allemaal tot het theater te reduceren. Meer nog: het is onmogelijk om ze te verklaren vanuit de theatertheorie, hoe postdramatisch of hedendaags die ook mag zijn. Daarom is Manovich' theorie over de meta-media zo gelijklopend met de mijne, en kan ik mijn werk makkelijk identificeren met meta-opera en meta-ballet. Zeker omdat Manovich zijn stelling verbindt met theorie op basis van de data, hetgeen ongelimiteerd

gedacht wordt, zijn jonge kunstenaars er absoluut niet op uit om per se een eigen structuur uit te bouwen. Vaak voeren zij eerder een gevecht om klein te blijven dan om groot te worden. Zij willen in de eerste plaats met hun werk bezig zijn: precies vanuit die behoefte zoeken zij naar verwante zielen, die met de grootste getrouwheid tegenover dat creatieve werk op kleine schaal oplossingen proberen te bedenken voor productionele, promotionele en verkoopproblemen. Dat is het onontbeerlijke begin van een kleine organisatie. Wie subsidie wil aanvragen moet bovendien een vzw oprichten: daarvoor moet je al met z'n drieën zijn. Ook dat is al *de facto* een kleine 'eigen structuur'. De flexibiliteit die de kunstcentra vroeger hadden om aan de behoeften van dat zeer jonge werk te voldoen, hebben ze nu vaak niet meer. En ook de stadstheaters hebben een te grote en daardoor te dwingende structuur én infrastructuur om jonge makers te helpen zonder hen al meteen – met de beste bedoelingen – te usurperen. De enige organisaties waar jonge makers vandaag een echte kans hebben om zich thuis te voelen, zijn wellicht de werkplaatsen. Binnen de gesetelde structuren en binnen de overheid is men

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

**Baja Beach Club** Nachtclub in Rotterdam die –naar eigen zeggen voor het eerst– vaste bezoekers de mogelijkheid biedt een computerchip te laten inplanten in de arm.

De Baja VIP Chip is een onderhuidse portemonnee met tal van voordelen: prompte identificatie, snel en vlot betalen van de drankrekening, ongehinderde toegang tot het

VIP-gedeelte, etcetera. De chip kost 1000 euro en bevat een consumptietegoed van 1500 euro.

zich er te weinig van bewust wat een enorme opdracht het voor jonge makers is om bijvoorbeeld een dossier klaar te maken en daarbij aan alle administratieve vereisten te voldoen. Er zijn jonge makers - en zeker niet de minst talentrijke- die er in de voorbije weken, geconfronteerd met de berg aan papierwerk, voor gekozen hebben om géén subsidiedossier in te dienen: dat zou hen te veel tijd kosten, dat veronderstelt dat zij zich investeren in een materie die zij niet kennen, terwijl ze zich eigenlijk alleen in hun creatieve werk willen investeren. Het is mijn insziens een verkeerde inschatting te denken dat met de invoering van het Kunstendecreet 'alles eens en voor altijd geregeld' is en dat iedereen die nu de kop boven de grond steekt zich maar moet inpassen in het geschapen kader. Structuren binnen de kunstsector moeten zich telkens en telkens weer aanpassen aan de creatie en niet omgekeerd. Niks is 'eens en voor altijd geregeld'. Alles moet altijd opnieuw begonnen worden. De spanning tussen kunstpraktijk en beleid zal er altijd zijn. En dat is goed zo. Dat is vruchtbaar. Dat is een 'wrijving' waaruit veel warmte kan voortkomen.

[MVK 01]

de gevaarlijke combinatiemogelijkheden oplevert. Die mogelijkheden zijn tevens de voorwaarden voor het functioneren van meta-media, en ook één van de belangrijkste structurele punten van mijn politieke strategieën en intieme tactieken.

**VUJANOVIČ** Om af te sluiten nog de volgende vraag. Hoe zie en positioneer jij jezelf in de praktijk van het net-theater? Laten we zeggen dat je als auteur moet omgaan met tegelijkertijd je 'subjectiviteit' (de auteur als subject, als de hedendaagse Sloveense netperformance kunstenaar Igor Stromajer) en daarnaast je 'fysicaliteit' (het materieel fysieke individu Igor Stromajer, met zijn eigen verlangens en verwachtingen). Met andere woorden, ik ben geïnteresseerd in twee gemeenschappelijke - en volgens mij fundamentele- relaties. De eerste is die van het grote Auteurssubject van het westerse modernisme, en de in het postmodernisme en poststructuralisme gedecentreerde en versplinterde subjectieve auteur na Barthes en Foucault, in verhouding tot het virtuele auteursimulacrum van *net-art* en nettheater, dat op hetzelfde moment opereert met een betekenisgevend netwerk dat al in beweging is, maar tegelijkertijd steeds een creatie *ex nihili* genereert. (In de digitale technologie wordt immers steeds dezelfde realiteit geschapen, die niets uitdrukt, niets laat zien, en niets teweeg brengt.)

De tweede relatie die mij interesseert is die tussen mijn unieke, 'beleefde', fragiele en resistente lichaam tegenover de realiteit en haar sociale en institutionele regelgeving die doorsijpelt in mijn kunstpraktijk, en mijn arbitraire en feitelijke lichaam in de virtuele wereld met zijn zelf-regulering, dat binnenkomt in de digitale of netkunstwereld.

**STROMAJER** Ik zal beginnen bij mezelf. Mijn lichaam houdt zich voor dat het sterk en hard is. Het heeft een fietstocht gemaakt van Ljubljana tot de kust, het heeft in de Sahara geslapen, het wandelde in de winter ver over de bevroren zee in Finland, het genoot van de wind in de Rocky Mountains, en overleefde de tropische hitte van Singapore. Maar het overleefde nauwelijks een serieuze virusinfectie in de Parijse metro vorig jaar, om dan nog van mijn bloederig gekwetste handen door het pas ineengeknutselde bed te zwijgen. Vrouwenborsten en de computermuis hebben mijn lichaam vergiftigd (het Engelse 'spoil' heeft de dubbele betekenis van 'verpest' en 'vertroeteld', nvdr). Zijn meest courante toestand is er één van snelle, voortdurende schommelingen tussen eenzaamheid en genot. En zijn enige auteursstatus is - om het met Bataille te zeggen - die tijdens dat moment van stilte na het orgasme, de diepe intieme uitdrukking van de auteur: als de broze toestand van de onzekere liefde, die ondanks de oppervlakkigheid en de eenvoud van het moment even een fascinerende blik werpt op het rijk van complete verlorenheid. Ik kijk niet neer op de postmoderne versplinterde auteur, omdat ik hem fysiek heb beleefd in de romans van Robbe-Grillet. Maar ik ben auto-religieus genoeg om op belangrijke momenten mijn eigen fragmentering te overstijgen, met mijn vuist op tafel te slaan en een autonome, en niet-politieke beslissing te maken. Erotiek is stilte. En in die stilte zet ik - als hedendaagse verplinterde subject-auteur en stadsguerillero-zonder-doel, die zich bewust is van zijn zwakte- baanbrekende, kolossale, pathetische, spectaculaire, napoleontische bewegingen uit. Die dualiteit is een voortdurende vernietiging, die me fascineert en verzwakt.

En laten we het ten slotte over jou hebben. Ik weet niets over jouw lichaam, over jouw kwetsbaarheid. In mijn verbeelding ben je een intelligente en onafhankelijke vrouw die zichzelf compleet controleert en in de hand heeft, als het op kunst aankomt, of op deelname aan de parlementaire verkiezingen, of in de keuze van haar seksuele genoegens. Je ervaring van digitale of *net-art*-werken is niet virtueel. Het is altijd fysiek, zelfs als het over informatie, codes of machines gaat. Machines kennen plezier en ze zijn ook heel mooi. Door ermee te communiceren - en laten we dat dan kunst noemen - kan je zelf ook mooi worden. Dat is waarom ik je oneindig graag zie.

Het is nu aan u, lezer, om te beslissen of u naar uw revolver grijpt als u het woord 'nettheater' hoort of, om het op Godard-Zizekianse wijze uit te drukken, 'naar nettheater grijpt als u het woord "revolver" hoort'.

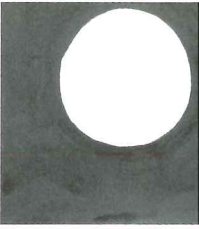
Vertaald uit het Engels door Elke Van Campenhout

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Cyborg** Cybernetisch organisme, een levend wezen dat organische en technologische kenmerken in zich verenigt. De cyborg kent vele verschijningsvormen, van vechtmachine

(*Terminator*) tot feministische vechtster (Donna Haraway), omdat in essentie elke mens een cyborg is. 'Want wij werden niet pas cyborgs toen wij de technologie letterlijk in

ons lichaam gingen inbouwen met pacemakers, inenting, contactlenzen, kunstgebitten en spiraaltjes. Wij waren al cyborgs toen wij ons lichaam voorzagen van verlengstuk-



## TERUGBLIK

Zelfs wie nooit meer dan een fragment heeft gezien van *Pantserkruiser Potemkin* (1925), herkent de typische montagetechniek van de Russische regisseur Sergei M. Eisenstein. Minder bekend is dat hij deze methode ook op het theater toepaste. In een nummer dat bijna geheel aan nieuwe media is gewijd, wilde *Etcetera* graag een historische tekst een plaats geven, die op een verrassende manier inspeelt op de invloed van een evoluerend 'nieuw' medium, in dit geval film, op een 'klassiek' medium als theater. Eisensteins toepassing van cinematografische procedures in zijn zoektocht naar een nieuwe, en uiterst politiek geïnspireerde vorm van theatermaken, leek ons niet enkel curieus in de historische specificiteit van zijn schriftuur, maar ook een interessante *case-study* voor de kruisbestuiving tussen verschillende disciplines.

# De montage van attracties

Sergei Eisenstein

(1923)

Over de encenering van  
Ook de slimste  
begaat wel eens een fout  
van A.N. Ostrowskij door de  
Moskouse Proletkult

### De toneelopvattingen van Proletkult

In een paar woorden. Het toneelprogramma van Proletkult behelst niet de 'toepassing van al het waardevolle uit het verleden' of het 'bedenken van nieuwe toneelvormen', maar de liquidatie van het verschijnsel toneel als zodanig en de oprichting van een centrum dat de opgedane kennis demonstreert teneinde *de massa's beter te wapenen voor de dagelijkse realiteit*. Opzetten van laboratoria en uitwerken van een wetenschappelijk systeem behoort daarom tot de allereerste taken van de afdeling toneelresearch van Proletkult.

Wat verder gedaan moet worden, draagt de stempel 'voorlopig'; dit betreft de uitwerking van bijkomstige, niet essentiële taken door Proletkult. Wat 'voorlopig' is, gaat in twee richtingen, beide gekenmerkt door een revolutionaire inhoud.<sup>1</sup>

1. *Figuratief-narratief toneel* (statisch, naturalistisch – de rechtvleugel: *De dageraad van Proletkult*<sup>2</sup>, *Lena*<sup>3</sup> en verder een reeks niet voltooide enceneringen in dezelfde trant, de lijn van het voormalige Arbeiderstoneel onder het Centrale Comité van Proletkult).

2. *Agitatorisch-attractief toneel* (dynamisch en excentriek – de linkervleugel) – de lijn

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

ken als pistolen, auto's en magnetronovens – ja, zelfs vuistbijlen en vuurstenen zijn zulke technologische verlengstukken. Elke cultuur is technologisch, elke cultuur bestaat

uit het gebruik van gereedschappen en de daarin gestolde kennis.' (Marianne van den Boomen in *De Groene Amsterdammer* van 7 december, 1994)

die principieel naar voren is gebracht in de ensceneringen van mij en Boris Arwato<sup>4</sup> voor het Ambulante Toneelgezelschap van de Moskouse Proletkult.

In de kiem – maar al tamelijk geprononceerd – is deze ontwikkeling te herkennen in *De Mexicaan*<sup>5</sup>, geënceneerd door de auteur van dit artikel samen met W.S. Smyslajev<sup>6</sup> (Studio I van het Moskouse Kunsttheater). In ons hierna volgende gemeenschappelijk project (*Boven de afgrond* van W. Pletnjow<sup>7</sup> is een principieel verschil van mening gerezen, wat aanleiding heeft gegeven tot een scheuring en tot een verder gescheiden verlopen arbeid in de vorm van *De Slimste* en... *De getemde feeks*<sup>8</sup>, en dan praten we nog niet eens over Smyslajevs theorie over de ‘constructie van de toneelenscenering’, waarin alle waardevolle resultaten van *De Mexicaan* terzijde zijn geschoven.

Ik acht deze uitweiding noodzakelijk, omdat in alle recensies over *De Slimste*, waarin gepoogd werd verbanden met andere ensceneringen te leggen, *De Mexicaan* (januari-maart 1921) totaal over het hoofd werd gezien, terwijl *De Slimste* en de gehele theorie van attracties juist een verdere uitwerking en een logisch vervolg vormt op wat ik in deze eerdere enscenering heb verwerkt. *De Slimste*, begonnen door het Ambulante Toneelgezelschap van het Moskouse Proletkult (en afgemaakt na de fusie tussen de twee toneelgezelschappen van de Proletkult), is het eerste product van agitatie-toneel dat als grondslag voor een nieuwe toneelconstructiemethode kan dienen.

## De montage van attracties

De term is nooit eerder gebruikt, en vereist opheldering.

Als belangrijkste materiaal voor het toneel wordt de toeschouwer naar voren geschoven; het manipuleren van de toeschouwer in een gewenste richting (gemoedstoestand) behoort tot de taken van alle vormen van

**Naar betekenis is een truc,  
voorzover hij iets absoluuts en  
in zichzelf afgeronds aanduidt,  
precies het tegenovergestelde  
van een attractie,  
die uitsluitend is gebaseerd  
op een relatie – op de reacties  
van de toeschouwer.**

utilitair toneel (agitatie-toneel, reclame, voorlichting op het gebied van volksgezondheid of onderwijs, enzovoort). Alle onderdelen van het toneelapparaat komen hiervoor in aanmerking (de ‘toneelstem’ van Ostoezjev<sup>9</sup>, maar ook de kleur van het kostuum van de balletdanseres, de paukeslagen evengoed als de monoloog van Romeo, *De krekkel in de haard*<sup>10</sup> in niet mindere mate dan de geluidsexplosie onder de stoelen van de toeschouwers). En ze worden in al hun verscheidenheid tot een eenheid – een eenheid die hun gevarieerde karakter legitimeert – tot een attractief geheel aangeeengemeed.

Attractie (vanuit theateraal standpunt bezien) is elk agressief toneelelement, dus elk element dat de toeschouwer onderwerpt aan een emotionele of psychologische beïnvloeding, mathematisch berekend en in de praktijk uitgetest om bepaalde emotionele schokken bij de waarnemer teweeg te brengen, schokken die op hun beurt gecombineerd de mogelijkheid creëren dat de ideologische conceptie – de uiteindelijke ideologische conclusie – van het gedemonstreerde materiaal door de waarnemer geregistreerd wordt. (Deze manier van kennis verwerven – ‘middels het vitale spel van de

hartstochten’ – is specifiek voor toneel.) ‘Emotioneel’ en ‘psychologisch’ natuurlijk in de zin van directe werkelijkheidservaring, zoals bijvoorbeeld in het *Grand-Guignol*<sup>11</sup> gebeurt: uitsteken van ogen of afhaken van handen en voeten op het toneel, of een acteur op het toneel die via de telefoon betrokken raakt bij een onzettende gebeurtenis op tientallen kilometers afstand, of een dronken man die zijn einde voelt naderen maar wiens smeekbeden om hulp worden aanzien voor dronkemanspraat. En niet in de zin van psychologiserend toneel, want dan is het thema als zodanig de attractie en kan het ook onafhankelijk van de gegeven handeling op het toneel bevredigend functioneren en actueel zijn. (Een vergissing die de meeste agitproptroepen begaan, omdat ze zich tevreden stellen met alleen deze vorm van attractiviteit in hun stukken.)

Formeel definieer ik *attractie* als een zelfstandig en primair element in de constructie van het spektakel – als de kleinste denkbare (dat wil zeggen: moleculaire) eenheid met theatrale *werking* en als kleinste eenheid *in het toneel überhaupt*. De analogie met het ‘figuratieve documentatiemateriaal’ van Georg Grosz<sup>12</sup> of met de losse elementen in de foto-illustraties van Rodtsjenko<sup>13</sup> is treffend.

‘Kleinste denkbare eenheid’ – het is moeilijk precies vast te stellen waar de bekoring die uitgaat van de zieleadel van de held (een psychologisch element) ophoudt en waar zijn persoonlijke charme (dus zijn erotische werking) begint; het lyrisch effect van een aantal scènes in films van Chaplin kan niet los gezien worden van de attractiviteit die het resultaat is van zijn bijzondere motoriek; al even moeilijk is het om vast te stellen op welk punt het religieuze pathos in passiespelen wijkt voor een sadistisch genot.

Attracties hebben niets gemeen met trucs. Een truc – of eigenlijk een *trick* (het wordt hoog tijd dit al te vaak misbruikte woord ‘op zijn nummer te zetten’ – is een afgeron-

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Doom** Computerspel dat in 1993 als *shareware* op het internet verscheen en waarvan de revolutionaire 3D-animatie de *first-person shooter game* zou definiëren. Doom legt

tevens de basis voor de on-line gespeelde *multi-user games*, die vandaag zo populair zijn dat men zonder meer van *game communities* kan spreken. Doom verplaatst

de gebruiker in het standpunt van een marinier die een leger demonische monsters moet uitroeien om zijn hachje en de wereld te redden van de ondergang. De uitermate



de ambachtelijke prestatie (vooral in de akrobatiek) en vormt slechts één van de vele attracties die vertoond (of in circusjargon: gepresenteerd) kunnen worden. Naar betekenis is een truc, voorzover hij iets absoluuts en *in zichzelf afgeronds* aanduidt, precies het tegenovergestelde van een attractie, die uitsluitend is gebaseerd op een relatie – op de reacties van de toeschouwer.

Een werkelijk radicale benadering opent principieel nieuwe mogelijkheden om een ‘actief functionerend product’ te construeren (een toneel-spektakel): in plaats van de statische weerspiegeling van een thematisch noodzakelijke gebeurtenis, waarbij om de gebeurtenis af te wikkelen alleen handelingen toegelaten zijn die logisch met deze gebeurtenis verband houden, wordt een nieuw procédé geïntroduceerd: de vrije montage van willekeurig geselecteerde en zelfstandige (ook in andere dan in deze ene compositie, dit ene thematische gegeven functionerende) actieve functies (attracties): een montage die mikt op een mathematisch berekend sloteffect – de montage van attracties.

Wanneer we het theater geheel willen bevrijden uit het keurslijf van de tot nog toe doorlaggevende, onontkoombare en enig mogelijke vorm van toneel – een toneel dat gebaseerd is op illusies, mimesis en naturalisme –, dan moeten we gebruik maken van de montage van ‘echte dingen’, waarbij het toelaatbaar is dat in de montage volledige ‘mimetische beeldreeksen’ en een samenhangende verhaalintrige worden verstrengeld; niet als elementen die een eigen betekenis bezitten en al het overige domineren, maar als krachtig werkende attracties die voor de gestelde doeleinden bewust uitgekozen zijn. Alleen het systeem van attracties kan de grondslag vormen voor de effectiviteit van het spektakel en niet de ‘onthulling van de conceptie van de dramaturg’, ‘correcte interpretatie van de auteur’, ‘getrouwe afspiegeling van een tijdperk’, enzovoort. Elke

ervaren regisseur heeft wel eens intuïtief een attractie gebruikt, maar natuurlijk nooit in een montageconstructie, hoogstens in een ‘harmonische compositie’ (vandaar ook dat jargon: ‘effectvol doek’, ‘expressieve exit’, ‘goede toneelvondst’, enzovoort); feit is in ieder geval dat attracties alleen werden toegepast binnen de logische grenzen van het verhaal (dat wil zeggen: toneelmatig gelegitimeerd werden) en – wat het belangrijkste is – op een onbewuste manier, als resultaat van het zoeken naar iets totaal anders (vondsten die tijdens de repetities bedacht worden). Wanneer we de toneelconstructie systematisch uitwerken, hoeven we ons alleen maar op de essentie te concentreren, op wat vroe-

ger als bijkomstig, als ornament werd gezien, maar feitelijk de rode draad is in de gebruikelijke regieconceptie. En zonder ontzag te tonen voor logische, naturalistische en traditionele literaire conventies moeten we *deze benadering proclameren tot de enige methode van ensceneren* (iets waarmee we al vanaf de herfst van 1922 in de studio’s van Proletkult bezig zijn).

**Deze tekst werd overgenomen uit *Montage, het constructie-principe in de kunst van Sergei Eisenstein* (vert. Wilfred Oranje) (Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1981 (pp. 15-18)).**

1. In de *Rabotsjij Zritelj* (1924, nr. 6) schrijft de criticus S. Lewman: ‘Proletkult is van het ene uiterste in het andere uiterste vervallen door afstand te doen van verhaalstructuren, emoties en naturalistische tendensen en zich te storten op clownswerk, opera buffa en groteske.’ Deze verandering wordt door Eisenstein in dit artikel beschreven.
2. *De dageraad van Proletkult (Zori Proletkoelja)* was een spektakelstuk waarin verzen van proletarische dichters verwerkt waren. Het stuk was bedoeld als een polemische reactie op Meyerholds enscenering van *L’aube* van Emile Verhaeren.
3. *Lena* is het toneelstuk van W.F. Pletnjow (1886-1942) over de slachtpartij in 1912 tijdens de stakingen in de goudmijnen bij de rivier de Lena. Het stuk werd opgevoerd ter gelegenheid van de opening van het Moskouse Proletkult-theater op 11 oktober 1921. Met de hulp van de decorontwerper Nikitin heeft Eisenstein dit toneelstuk vormgegeven.
4. Boris Arwatow (1886-1940): kunsthistoricus, auteur van *Kunst en klassen (Iskoesstwo i klassy)*, 1923) en eindredacteur van *Kunst en productie (Iskoesstwo i proizvodstwo)*, 1926). Hij is jarenlang als redacteur verbonden geweest aan het futuristische blad LEF van Majakowski. Zie verder: B. Arvatov, *Kunst und Produktion*, München 1972
5. *De Mexicaan*: toneelenscenering naar een verhaal van Jack London en de eerste regie van Eisenstein (samen met Smysljajew) in het Proletkult-theater in januari-maart 1921. Eisenstein zorgde ook voor decors en kostuums.
6. W.S. Smysljajev (1891-1936): acteur en regisseur bij Studio I van het Moskouse Kunsttheater en in de jaren twintig regisseur bij het Eerste Arbeiderstheater van Proletkult. Op zijn naam staat het boek *Techniek en bewerking van de toneelenscenering (Technika obrabotki stenitsjeskogo zrelisjtsja)*, 1922.
7. *Boven de afgrond (Nad obrywom)*: toneelstuk van Pletnjow naar een roman van Gontsjarov. De première vond plaats in 1922.
8. Naar Shakespeare’s toneelstuk *The taming of the shrew*. De enscenering dateert van maart 1923.
9. A.A. Ostoezjev (1974-1953): beroemd vertolker van rollen uit het klassieke repertoire.
10. Dickens’ kortverhaal *The cricket on the hearth* werd in 1913 door Studio I van het Moskouse Kunsttheater opgevoerd.
11. Le Théâtre du Grand-Guignol: een van de talloze Parijse boulevardtheatertjes, ontstaan in de tweede helft van de negentiende eeuw, dat een eigen stijl schiep: een ‘theater der verschrikkingen’, in zijn werking op het publiek te vergelijken met het panopticum.
12. Georg Grosz (1893-1953): tekenaar en schilder. Hij behoorde aanvankelijk tot de Dada-beweging, maar sloot zich al spoedig aan bij de Duitse Communistische Partij.
13. A.M. Rodtsjenko (1894-1956): graficus, fotograaf en decorontwerper van een reeks Meyerhold-ensceneringen (met name van het tweede gedeelte van *De Wandluis (Klop)* van Majakowski in het Meyerhold-theater). Hij maakte bovendien deel uit van de redactie van LEF. Rodtsjenko is een van de pioniers van de fotomontage.

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

gewelddadige, van satanische symboliek doordrongen iconografie is tot op heden controversieel. Doom wordt in Amerika in verband gebracht met de beruchte schiet-

partij in de middelbare school in Columbine in 1999 en versterkt zo de banvloek van de *moral majority* over populair entertainment.



# DIGITAAL PLATFORM

## NIEUWE MEDIAKUNSTENAARS AAN HET WOORD

KURT VANHOUTTE

Doorheen dit nummer staan gespreksfragmenten met makers op het scherp van technologie en kunst. De oorspronkelijke gesprekken zijn een initiatief van het Digitaal Platform van de steunpunten Initiatief Audiovisuele Kunsten (IAK), Initiatief Beeldende Kunsten (IBK) en het Vlaams Theaterinstituut. Ze zijn een instrument in de documentatie van artistieke en organisatorische praktijken op het vlak van nieuwe media.

Aan de hand van conversaties met kunstenaars, projectleiders en collectieven brengt het Digitaal Platform het gebruik van actuele technologische media in kaart. Welke technologie wordt precies gehanteerd en waarom? Hoe verhoudt de omgang met nieuwe media zich tot de interesses en het oeuvre van een kunstenaar? Welke consequenties hebben de inzet van nieuwe media voor onderzoek en ontwikkeling in de kunsten? Welke financiële middelen en welke technische ondersteuning zijn daarbij noodzakelijk? En vooral: tot welke ervaringen leidt dit, zowel op het vlak van de ontwikkeling, van de creatie als van de perceptie van kunst? Deze vragen vormen meer concreet de leidraad in gesprekken met minimaal drie deelnemers (de maker, het Digitaal Platform en een derde expert ter zake). Op die manier ontstaat een meerstemmige benadering en een grote hoeveelheid materiaal. De volledige gesprekken worden toegankelijk gemaakt op [www.digitaalplatform.be](http://www.digitaalplatform.be), waar ze worden aangevuld met verwante teksten, theoretische bespiegelingen of nieuwe gespreksinitiatieven.

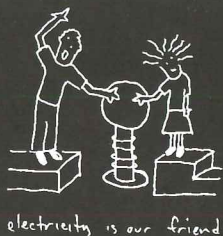
Voor de sectie podiumkunsten en nieuwe media werkt Dirk De Wit, initiator van het Digitaal Platform, samen met onderzoeker Kurt Vanhoutte en het Vlaams Theater Instituut. Het opzet van dit gezamenlijk project is driedelig. In eerste instantie wordt de nabijheid tot de praktijk beklemtoond in gesprekken met makers. Vervolgens zal dit materiaal gestroomlijnd worden in theorievorming en panelgesprekken die de thematiek verbreden naar grotere fora. In een derde beweging zal een boekpublicatie ontstaan. De fragmenten in dit nummer stammen uit de eerste fase van het project.

Het Digitaal Platform hanteert daarbij een brede definitie van podiumkunsten maar een scherpe definitie van de inzet van technologie. De focus daarvan ligt immers op voorstellingen die nieuwe media niet enkel als vormgeving maar ook als onderwerp van reflectie hanteren. Technologie niet zozeer als illustratie van een theatraal concept, dan wel als motor van het denken over theatraaliteit. De inbreng van nieuwe media zet zich dan door op een fundamenteel niveau en blijft bijgevolg voelbaar in alle geledingen van de kunstpraktijk. Meestal zijn dit voorstellingen die een reflectie bieden op de technologische conditie van hun eigen kunst en / of de maatschappelijke inbedding daarvan. Ze bewandelen een dubbel spoor: technologie als middel enerzijds en reflectie op nieuwe media als thema anderzijds. De grens tussen beide is niet altijd duidelijk te trekken, maar wordt precies in de gesprekken voortdurend afgetast en gecorrigeerd.

Kurt Vanhoutte maakte voor *Etcetera* een compilatie van de gesprekken met Christoph De Boeck, Stefaan Decostere, de Filmfabriek (i.c. Peter Missotten, Bram Smeyers en Kurt D'Haeseleer), Eric Joris, Edit Kaldor en Lawrence Malstaf. Daarbij kwamen motieven en thema's aan het licht die in de nabije toekomst de uitdieping zullen krijgen die ze verdienen. Een greep daaruit: immersie, uitwisseling, interactiviteit, platform, networking, scripting, performativiteit, zintuiglijkheid, materialiteit, ideologie, theatraaliteit.

De fragmenten van Stefaan Decostere werden ontleend aan een werkgesprek in het kader van RitsOnline, een onderzoeksplatform nieuwe media van iDeA Rits/VUB, opgezet door Stefaan Decostere. De conversatie werd ondersteund door het Digitaal Platform. Het volledige gesprek kan geraadpleegd worden op het webforum van vzw CARGO in de rubriek 'werkgesprekken': <http://www.cargo-web.org/forum/>. Op hetzelfde forum wordt een webversie aangeboden van een publicatie over de nieuwe media workshops die CARGO in 2004 heeft georganiseerd voor het Vlaams Audiovisueel Fonds.

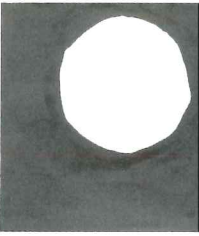
### LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR



**Elektriciteit** Eigenschap van subatomaire partikels die zich tot elkaar verhouden in een krachtveld van aantrekking en afstoting. Bestaansreden van onze cultuur,

bron van veel theorievorming. Bekend is de futuristische lofzang op elektriciteit als elixir dat ongeziene snelheid veroorzaakt en zo de mensheid toelaat de barrières van

tijd en ruimte op te heffen. Volgens de Belgische econoom Ernest Mandel markeert het gebruik van elektriciteit de derde fase van het kapitalisme (globaal kapitalisme), na



## PERSONALIA VAN DE ARTIESTEN DIE AAN HET WOORD WORDEN GELATEN

### Stefaan Decostere (p. 14-15)

Stefaan Decostere heeft meer dan 30 documentaires voor televisie gerealiseerd. In 1997 maakte hij plaats voor de grote marktgedreven mediagolf en legde zich toe op het dynamische veld van de nieuwe media. Twee jaar later richtte hij samen met Margit Tamás de vzw Cargo op.

B.E.C.O.M.I.N.G. is een initiatief waarmee Stefaan Decostere en vzw Cargo sedert 2001 processen doen ontstaan vanuit de sleutelbegrippen context, netwerk en scripting. 'Ontwikkeling door creatie' is het devies van B.E.C.O.M.I.N.G., een onderzoeksplatform vanuit mediacreatie (sociaal-cultureel, artistiek, educatief en wetenschappelijk).

Recent richtte hij workshops experimentele media in voor het VAF (2004) en voerde hij onderzoek uit voor iDeA Rits/VUB (2004-2005).

### De Filmfabriek (p. 18-21)

De Filmfabriek bvba, opgericht in 1994, is een productiehuis voor films, videoinstallaties en video's waarachter een artiestencollectief schuilgaat. Hun projecten spelen zich af in het niemandsland tussen mediakunst en podiumkunst. De Filmfabriek produceerde al films voor onder andere Bavo Defurne, Karen Vanderborght, Jan Lauwers, Kurt D'Haeseleer,... Ook verzorgde het collectief videodecors voor Ictus, Blindman en het ro theater, en ontwerpt het websites voor verschillende culturele organisaties.

### Christoph De Boeck (p. 24-27)

Christoph De Boeck is theaterwetenschapper, geluidsdramaturg en -technicus. Onder de naam Deep Blue creëert hij performances met Heine Avdal en Yukiko Shinozaki, waarin beeld- en geluidstechnologie in dialoog treden met dans. Zo maakte Deep Blue al *Terminal* (2002) en *Closer* (2003). Ook werkt De Boeck samen met Patricia Portela en Eavesdropper. In de muziekwereld is hij bekend onder de naam Audiostore. Snippers van diverse klankbronnen (van softwareglitches tot *field recordings*) voegt De Boeck samen in ritmische patronen of zelfs in het formaat van een glitchpoptrack.

### Lawrence Malstaf (p.28-29)

Lawrence Malstaf maakt installaties, waarvan de bezoeker een essentieel onderdeel uitmaakt. Door de grote rol die interactie daarbij speelt, zijn het 'levende installaties' die te vergelijken zijn met performances. Als scenograaf werkte hij al voor Benoît Lachambre en Meg Stuart. Hij is medeoprichter van Les Bains: Connective, een Brusselse socio-artistieke broedplaats voor kunstenaars.

### Edit Kaldor (p. 51-52)

De Hongaarse Edit Kaldor studeerde theater en literatuur in New York en werkte jarenlang voor Peter Halase, met wie ze als dramaturge tientallen theatervoorstellingen maakte die het alledaagse leven op een erg visuele manier en met verschillende media presenteren. Sinds enkele jaren werkt ze in Amsterdam en Brussel. Ze creëerde *Or Press Escape* (2002) en *New Game* (2003), performances die nadrukkelijk gebruik maken van computerinterfaces.

### Eric Joris (p. 53-55)

Eric Joris is een cartoonist en een computer- en multimediamkunstenaar. Hij is de creatieve spil van het collectief CREW, dat onder andere de performances *Philoctetes* (2002) en *Crash!* (2004) maakte. In het vorige nummer van *Etcetera* (februari '05) leverde Joris een omvangrijke beeldende bijdrage waarin hij zijn werkmethode evocert.

### Five Finger Exercise 2

24 januari 2005, een bijeenkomst van Thersites, de vereniging van theatercritici: 20, 25 jonge mensen rond de tafel in een geanimeerde discussie omtrent de vraag 'Wat is écht politiek theater?' Het politieke is terug van nooit weg geweest. Het is opvallend hoeveel voorstellingen van jonge makers vragen opwerpen betreffende 'politieke materies'. Na een periode waarin de wereld van het 'ik' intens werd geëxploreerd, lijkt de aandacht voor het 'wij' opnieuw zijn intrede te doen. De context waarin dit nieuwe politieke theater zich ontwikkelt, is een heel andere dan die van het vandaag al een beetje gemythologiseerde zogenaamde 'échte' politieke theater uit de jaren 1970. Op de veranderingen in de maatschappelijke wereld werd in eerdere nummers van *Etcetera* reeds uitvoerig ingegaan. Wat als opdracht voor een politiek theater in elke context overeind blijft, is uiteraard de kritische doorlichting van het functioneren van de maatschappij én van het functioneren van het eigen medium daarin. Het belangrijkste 'nieuwe' element in het politiek-theatrale discours van vandaag is de nood aan een intense bevraging van ons kijkgedrag, van de invloed die de ongebreidelde mediatisering van onze leefwereld op ons uitoefent. Het scherm, de

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

de stoommachine (marktkapitalisme) en de organische brandstoffen (monopoliekapitalisme). De neo-marxistische theoreticus Fredric Jameson ziet deze driedeling terug-

keren in de kunstgeschiedenis en onderscheidt achtereenvolgens realisme, modernisme en postmodernisme. In de ogen van mediatheoreticus Marshall McLuhan is elektrici-

teit het ultieme medium, vrij van elke inhoud, een medium dat samenvalt met zichzelf in een quasi-mythische eenheid van idee en expressie. Elektro is met andere

## Stefaan Decostere 'Er zijn nog steeds mediascholen die *makers* opleiden, regisseurs zelfs, terwijl overal in de mediawereld de regisseur-maker aan het verdwijnen is.'

kadrering - en dus de uitsluiting van alles wat letterlijk buiten het kader valt-, de perceptiemechanismen waaraan we onbroken onderhevig zijn, worden ook in het ambachtelijke medium dat theater is - een medium met een in essentie niet-reproduceerbare, niet-massale natuur- in het middelpunt van de focus geplaatst. Welke strategieën kunnen wij ontwikkelen om het kijken opnieuw tot een reflecterende activiteit te maken, om de blik opnieuw te politiseren? De taken van een politiek theater vandaag zijn zeker niet makkelijker dan in de jaren 1970, maar we hebben sindsdien wel veel geleerd en dat moeten we gebruiken: de speler is mondig geworden, de schrijver woont niet meer buiten maar in het theater, we hebben veel meer vaardigheid verworven in het bespelen van het theatrale instrument, we hebben een groter meesterschap ontwikkeld in het vormgeven aan onze verbeelding... Die autonomie moet bewaard en ontplooid worden, maar mét het besef dat elke vrijheid - ook de artistieke, ook de vrijheid van meningsuiting - verantwoordelijkheid veronderstelt. Verantwoordelijkheid tegenover het 'ik' én het 'wij'.

[MVK 02]

'Als mediamaker ben ik voortdurend op zoek naar een verdieping van het begrip *gebruik*. Daar ligt de essentie van de nieuwe media: in het uitvinden van nieuwe gebruiken en zo opnieuw experiment en onderzoek binnenbrengen in bestaande mediapraktijken. Nieuwe media betekenen zoveel als nieuwe gebruiken. Telkens wanneer een nieuwe technologie of gadget op de markt komt, rijst de vraag: wat zal men hiermee aanvangen? Denken we maar aan de gsm van de derde generatie en aan de digitale interactieve televisietoepassingen. Nieuwe media openen voor de gebruiker extra ingangen in de bestaande media. Ze laten tijdelijk graden van toe-eigening toe. Er ontstaan spontaan kleine gebruikscontexten, zeer individueel. Op iets grotere schaal ontstaan contexten voor onderzoek, gemeenschappelijke ontwikkeling, gedeelde bevraging en creatie in netwerkverband. Er ontstaan nieuwe werelden, nieuwe situaties die de kenmerken vertonen van de interactieve vertelling. Systemen groeien op een wijze verwant aan het principe van het zelf-organiserende organisme. Nieuwe media brengen de maker en de gebruiker samen. En dat leidt soms tot geweldige bewegingen en veranderingen in onze samenleving. Het gaat bijgevolg niet alleen over wat jij en ik met nieuwe media doen, maar ook over de effecten van deze gebruiken in bredere zin: maatschappelijk, politiek, sociaal, artistiek. Wanneer we de veranderingen en de nieuwe mogelijkheden en gebruiken vanuit een dergelijk ruim perspectief bekijken, dan lijkt alles op de helling te staan: het statuut van de maker; de kwestie autoriteit en de *automatismen* van vraag en aanbod. Wanneer kunnen we van inhoud spreken (en van relevantie voor de gebruiker?). De problematiek van het maken is meer dan vroeger verstrengeld met talloze factoren, die niet direct iets van doen hebben met het maken als zodanig.'

'Het statuut van de maker brokkelt af. Er zijn nog steeds mediascholen die *makers* opleiden, regisseurs zelfs, terwijl overal in de mediawereld de regisseur-maker aan het verdwijnen is. Televisieproducties worden ontwikkeld met marketingbureaus, programma's worden tot in de details bijgestuurd door een proefpubliek, interactieve werken komen tot stand in samenwerking met testgebruikers. Kortom: een maker kan enkel nog functioneren binnen een netwerk van andere makers. Gedaan met de maker die aan de leden van zijn ploeg zegt wat ze moeten doen en aan de kijker hoe die moet kijken of aan de programmeur hoe die zijn zendschema moet aanpassen.'

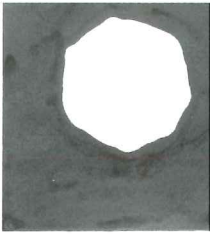
'Wie media zegt, ziet beelden. En beelden zijn beelden, spiegelend glad. Alles glijdt er van af. Je moet maar eens proberen bevragende teksten op beelden te plaatsen. De teksten klinken meteen pedant, en komen irrelevant over. Beelden kan je niet *pakken* met teksten. Misschien draaien journalisten daarom altijd de rug naar het beeld. Dat heeft Godard ooit opgemerkt. Beelden moet je ter hand nemen. Je moet ze procesmatig behandelen zoals een alchemist. Je moet ze *ter tafel* brengen om ze te manipuleren. Heel wat mediacritici begrijpen dat niet en ze volharden in het schrijven van teksten en commentaren. Ze denken beelden te kunnen opvoeren ter ondersteuning van hun betoog. Literair begaafde mensen proberen zelfs het beeld te evenaren met hun woordkunst. Dat brengt niet veel op, tenzij een zwaarwichtigheid, waartegen het beeld zich blijft verzetten. Ze denken het beeld te kunnen inzetten als vehikel, als middel ter versterking van hun commentaar. Maar het werkt tegen. Het beeld neemt een loopje met hun commentaren. De oplossing ligt in het uitwerken van een verdichting, een context van media, waarvan teksten enkel een deel kunnen uitmaken. Media pak je met media aan.'

'Media-installaties zijn zeer interessante werkomgevingen. Ze laten exploratie en bevraging toe: een exploratie van interactieve mogelijkheden in technologische omgevingen en een commentaar die hierdoor wordt geleverd op de lineaire media en de hiërarchische *top-to-bottom* vormen van mediapro-

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

woorden 'pomo'. Het volstaat dan ook, merkt Jean Baudrillard ergens droogjes op, om de hoofdstekker uit te trekken om onze samenleving in elkaar te doen klappen. *'Electricity*

*comes from other planets'*, wist Lou Reed bij The Velvet Underground.



ductie. Dat je als maker en als bezoeker in de meeste installaties weinig kan doen - behalve uitproberen en becommentariëren - is wel problematisch. Dat is een gevolg van het feit dat de meeste interactieve installaties uitgaan van het op voorhand *scripten* van de bezoeker of de gebruiker. Uiteindelijk bepaalt enkel de (installatie)maker hoeveel mogelijkheden en welke mogelijkheden de bezoeker aangeboden krijgt. Dit op voorhand *scripten* van de bezoeker gaat in tegen de rechten van de gebruiker. Als de bezoeker een interactie op gang brengt, zo redeneert men, dan zal het installatiesysteem daarop reageren, op de door de maker vooraf bepaalde wijze. Maar wat gebeurt er? Eén, de meeste bezoekers doen helemaal niets; en twee, als ze toch iets doen, dan meestal iets wat de maker niet heeft voorzien. Deze vorm van interactie is operationeel op zich, maar werkt doorgaans niet voor de gebruiker - zeker niet op een manier die toe-eigening en ontwikkeling mogelijk maakt. Alles blijft doorgaans steken op het niveau van het ontdekken, van het uitproberen van wat al voorzien was. In het beste geval blijft de commentaar en de reflectie over, de parodie op het lineaire en op de representatie.'

'Iemand vroeg me onlangs waarom ik zo intens met nieuwe media bezig ben. Het antwoord viel me spijtig genoeg pas enkele uren later te binnen: omwille van de vrijheid uiteraard. De vrijheid, niet alleen van mening, maar ook de vrijheid van uitdrukking, van de manier waarop je iets wil gezegd krijgen. Vrijheid van expressie dus. Nooit voordien is die vrijheid zo ingeperkt als de laatste jaren. Technologie neemt altijd iets van je weg, maar geeft je ook iets in de plaats, voornamelijk dan enkele extra middelen die je uitdrukkingsmogelijkheden kunnen versterken en helpen.'

'Je kan praten over de finaliteit van het resultaat, van het eindproduct. Van het kunstwerk als afgerond product. Maar ik wil het hebben over een tijdelijk soort finaliteit, een finaliteit zonder einde. Ik tracht de ontwikkeling zelf opnieuw een finaliteit toe te kennen, die resulteert uit de combinatie van rationeel (wetenschappelijk, technologisch) onderzoek en experiment. De eindproducten die in deze context ontstaan, leggen de ontwikkeling niet stil. Het zijn een soort *spin-offs*. Ze verbranden en verpanden het onderzoek niet. Ze zuigen het onderzoek niet leeg. Ze kunnen opnieuw in het onderzoek worden ingezet, ook door diegenen die in aanraking zijn gekomen met resultaten van de *spin off*. Hierdoor krijgen ook kijkers en kopers van cultuurproducten de kans om mee te participeren in de ontwikkeling, en om in meerdere of mindere mate mede gebruiker te zijn. Zo leren ze zelf eigen ontwikkelingen opstarten. Klinkt dat utopisch? Te *sixties* of te *seventies*? Mijn standpunt staat alleszins diametraal tegenover dat van de festivaldirecteur en de cultuurmanager. Het gaat in tegen het standpunt van de huidige tv- of medialab-verantwoordelijke, tegen een cultuurbeleid dat te veel op afgerond product en directe respons is afgestemd. Deze verantwoordelijken zijn te veel met economie bezig, en helemaal niet met ontwikkeling.'

'Het komt erop aan zo snel mogelijk uit de economie en de logica te geraken van de presentatie en de commentaar, uit de lineaire structuren en uit het statement, inclusief dat van *de kunst* of *de technologie*. Ver weg van het fetisjistische karakter van de computer, van het eindproduct, van het manifest, van het theoretische traktaat. En des te meer in de richting van de ontwikkeling, van verbindingen en van *networking*. Indien het gebruik van media geen ontwikkeling op gang brengt, in groep of individueel, zal er ook geen beweging ontstaan. En zolang er geen beweging op gang is gebracht in de ontwikkeling of doorheen de ontwikkeling, is er aan niets echt gebouwd. Een wereld zonder beweging zou pas een ware dystopie zijn. Het is niet omdat iets op een computer is geplaatst of omdat iets met de computer is gemaakt dat het daarom in beweging komt. Dat ondervind je bij vele media-installaties. Soms zet een blik in de coulissen, in de machinerie en de software, veel meer in beweging dan de inkijs die door de kunstenaar bepaald wordt.'

Zie ook interviews op p. 18, 24 en 51.

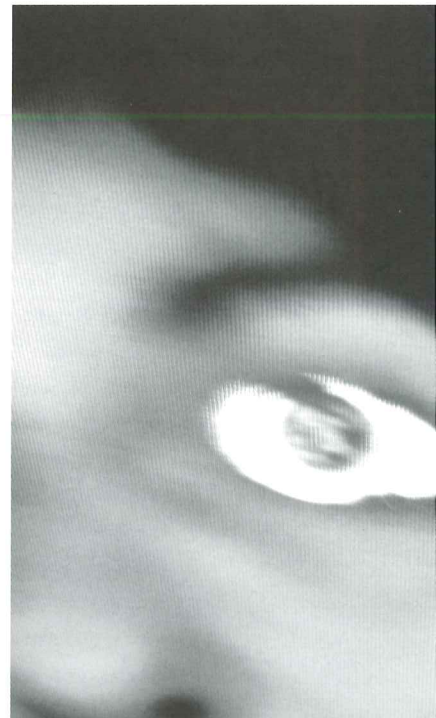
## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Fetisj** In de ogen van Freud is seksueel fetisjisme een uitingsvorm van een trauma opgelopen tijdens de kindertijd. De fetisj veroverd het bewustzijn van de argeloze jongen op het moment

dat die tot zijn afgrijzen ontdekt dat zijn moeder geen penis heeft. Op dat ogenblik wendt hij zijn blik af; het levenloze object dat hij dan ziet, wordt zijn fetisj. Het zal voor de rest van zijn

leven de voorwaarde voor zijn orgasme zijn. Marx tilt deze oerscène op een sociologisch plan en stelt dat sociale relaties tussen mensen verdinglijkt worden, zodat ze als levenloze objec-

© S.D.



# De badjas van Poseidon

Dat de goden onrechtvaardig zijn. Ik kon het niet helpen te denken: een bevende Noordzee en het wereldleed was wat meer in evenwicht geweest. Dan zouden we nu wel de hele tijd noedels moeten eten. Wat zouden ze ons anders moeten toesturen, die arme Aziatische sloebers? Niet dat ik niet van noedels hou, er is een hippe noedelbar die ik regelmatig frequenteer, maar af en toe *goeie wortelstoemp* dat moet ook kunnen, vind ik. Stel dat ik geen wortelstampot meer kan eten. Mijn vrees is gegrond. Ik woon in Gent. Gent drijft op het water, boor drie meter diep en je stuit op de Leie of de Schelde. Volgens Britse wetenschappers smelten de ijskappen sneller dan tot nog toe werd aangenomen. Indien West-Antarctica volledig wegsmelt, stijgt het niveau van de zeeën wereldwijd met vijf meter. De immobiliën in Gent zullen gouden zaken doen: allemaal huizen met zicht op het water. Met een beetje geluk dobberen de plezierbootjes binnenkort vrolijk langs mijn deur. ‘Tijden veranderen: vroeger gingen de mensen naar de zee, nu komt de zee al naar de mensen’, zei een komiek. Da’s des mensen: proberen er het beste van te maken.

Zo kon ik dankzij die tsunami eindelijk een paar muziekgroepen samen aan het werk zien in de Vooruit (twintig euro dat is geen geld, voor dEUS alleen telt ge gemakkelijk meer neer!) en wat parafernalia kopen in HetPaleis in Antwerpen. Daar organiseerden ze een veiling van de kostuums en rekwisieten die ze in hun theaterproducties hadden gebruikt. Stonden ook op de inventaris: een regenjas uit de voorstelling *Nat*, de boot uit *Zee-majeur/Zee-mineur* en de badjas van Poseidon uit *Frustration Island/De ingebeelde Grieken*. Een beetje humor mag wel in barre tijden. Voor wat hoort wat. Dat vinden ze hierboven ook. Volgens het animistische geloof zijn de goden vertoornd omdat de Aziaten niet genoeg gebeden en geofferend hebben. Dus heeft Neptunus hen opgeslobberd. Dat het theaterminnende publiek de badjas van Poseidon heeft kunnen afhandig maken voor slechts 16 euro, dat heet dan zoete weerwraak.

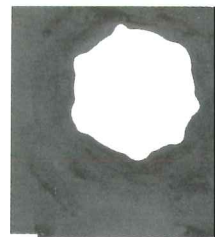
Ik herinner me nog mijn eerste keer. Ik was zes en moet bekennen dat er van oprechte vrijgevigheid geen sprake was. Van mijn ouderpaar kreeg ik een babypop voor *Sinterklaas*. Groot was mijn verwondering toen het speelgoed niet blank en blauwogig doch donkerbruin bleek. Ik heb het ding op een vliegtuig gezet richting Haïti samen met een nonkel missionaris die voor de feestdagen overgekomen was. Sindsdien weet ik dat weggeven het geweten sussen kan. (Het zal ze daar in Azië worst wezen waarom Oxfam geen geld wil van het Vlaams Belang.) Maar het intellect tot onvoorwaardelijke so-

lidariteit motiveren: daar moet je meer dan hemel en aarde voor bewegen alvorens het 12-12 wil zeggen. ‘Ik weet het niet. Iedereen doet het’, weifelde het intellect. ‘Wat?’ vroeg ik. ‘Nou, je weet wel. Storten.’ Uniek zijn blijft te allen tijde heel belangrijk. Hip zijn ook, ‘Want’, voegde het eraan toe: ‘ik geloof niet in al die megamanifestaties, geef mij liever iets kleinschaligs dan weet je tenminste waar je geld naartoe gaat.’

Het intellect wou graag storten en dacht: als kunst de wereld niet kan redden, kunnen we als de wereld vergaat misschien de kunst redden? Dat leek het intellect wel wat, ten hoofde bijvoorbeeld van de Braziliaans-Amerikaanse kunstenaar *wannabe* astronaut Ricky Seabra. Die stelde enkele maanden geleden ‘Isadora.orb’ voor in Mechelen. Hij wil een artiestenresidentie in de ruimte installeren. Nu zijn jongensgeesten opgesloten in mannenlichamen doorgaans te wantrouwen, maar Seabra is bloedserieus. Naar het schijnt hebben de Italianen nog een reservemodule in hun loods liggen en kan je die zo vastklikken aan het International Space Station. Toch een beetje Lego, dus. Of een *artist-residence-in-space* onze creatieve blik op de wereld zou veranderen, wist Seabra niet met zekerheid te zeggen. Misschien zou de ervaring wel zo overweldigend zijn dat we vooral *down-to-earth* kunst zouden maken? Dat leek me geen slecht idee. Maar daar begon al de miserie: liever dan zich te bekommeren om de edele kunst wilden de geselecteerde artiesten kokkerellen of wat kletsen met de astronauten. Daar had Seabra niet aan gedacht. Hij had een dimensieloze artstudio voorzien, een compartiment zonder subjectieve vertikaal, dus zonder referenties aan boven of onder, om zo de ruimte perfect te kunnen gevoelen. Inmiddels heeft hij op algemeen verzoek –voor het thuisgevoel– ook een zithoek met *cosy* pluchen zetels ontworpen: is de kunst niet salonfähig, dan zijn de kunstenaars het geworden. Zoals de acteur die zei: ‘Ik ben vegetariër, maar als de regisseur me opdraagt in een hamburger te bijten, dan zal ik dat zonder morren doen.’ U begrijpt vast wel mijn terughoudendheid.

Het was overigens diezelfde acteur die zich in een Vlaams weekblad laatdunkend uitliet over het gemiddeld intellectueel niveau van BV’s. Op de bus die geld voor Tsunamië 12-12 moest inzamelen, klaagde een van de BV’s erover dat ze moesten uitstappen want ‘het was zo koud’. ‘Doe het voor de Tsunamiërs,’ zei een blonde Bekende Vlaamse. Verkneukelde de acteur in kwestie zich over die laatste opmerking? Ik werd stil van de eerste.

Liv Laveyne



Erwin Jans

# De speler weggecijferd

## ACTEREN IN EEN TIJDPERK VAN TECHNISCHE REPRODUCEERBAARHEID

In *De uitvinding van Morel*, een roman van de Argentijnse schrijver Adolfo Bioy-Casarès, ontvlucht het hoofdpersonage omwille van politieke redenen het vasteland en verbergt hij zich op een onbewoond eiland. Tot zijn verbazing stoot hij op een villa en zijn aristocratische bewoners. Uit angst maakt hij zijn aanwezigheid niet kenbaar en besluit vanop een veilige afstand de groep te observeren. Op een bepaalde dag zoekt een vrouw uit het gezelschap een plekje in de buurt van waar hij zich schuilhoudt. Hij wordt verliefd op haar. Als zij later opnieuw in zijn buurt komt, spreekt hij haar aan, maar zij reageert niet op zijn woorden, niet afwijzend, maar ook niet aanmoedigend. De hoofdfiguur blijft het gezelschap observeren en komt tot een merkwaardige vaststelling: het gedrag van de bewoners vertoont patronen die zich op gepaste tijden herhalen. Zelfs wanneer het regent, wandelen de aanwezigen in de tuin alsof het weer hen niet deert. Na nog enkele mislukte pogingen om met de geliefde vrouw in contact te komen, waagt hij zich in de villa. Daar ontdekt hij het geheim van Morel, de eigenaar van de villa. De bewoners zijn aan een geheimzinnige ziekte gestorven en wat de hoofdfiguur ziet, zijn in *loop* gezette holografische beelden. Ook de hoofdfiguur voelt dat hij aan die mysterieuze ziekte lijdt. Voordat hij sterft, slaagt hij er echter in zichzelf als driedimensioneel beeld in de bestaande opnames in te voegen. Hij ensceneert zichzelf en manipuleert de opnames op zo'n manier dat het voor de ogen van een toekomstige bezoeker aan het eiland lijkt alsof hij een liefdesrelatie had met de vrouw in kwestie.

Afgezien nog van het feit dat het een van de meest tragische en onmogelijke liefdesgeschiedenissen is die ik ken, fascineert *De uitvinding van Morel* me ook omdat het verhaal iets suggereert over de verhouding tussen mens en machine, tussen (over)leven en technologie. Toch is mijn invalshoek hier veel minder ambitieus. Het verhaal van Morels uitvinding spookte me als dramaturg vaak door het hoofd tijdens de voorbereiding en de repetities van de Proust-cyclus die Guy Cassiers de voorbije seizoenen bij het Rotterdamse ro theater regisseerde. In die cyclus speelt de (visuele) technologie een dominante rol. Ik kon de impact van de technologie op het acteren en op de acteurs vanop enige afstand observeren. Het is in dit verband dat ik *De uitvinding van Morel* als een soort van allegorie wil lezen van de moeizame ontmoeting tussen acteur en technologie. De persoonlijke ervaringen van een aantal Proust-acteurs onderbreken de notities en wat meer theoretische beschouwingen.

In de omvangrijke studie *Das Postdramatische Theater* (1999) van Hans-Thies Lehmann, een synthese van de belangrijkste ontwikkelingen in het theater van de voorbije twee decennia, speelt de acteur geen rol van betekenis meer. In de gedetailleerde inhoudstafel wordt hij zelfs niet eens meer vermeld, alsof hij bij de paradigma-wissel tussen modern en postmodern theater voorgoed is verdwenen. Met het dramatische theater heeft ook de acteur het toneel verlaten. Met het postdramatische theater keert hij terug als 'lichaam' (het woord 'Körper' is omnipresent in Lehmanns boek) en als 'performer'. Ook de titel van Philip Auslanders essaybundel *From acting to performance* (1997) is veelzeggend. Er staat niet: *from acting to performing*. Er is een verschuiving van de acteur en het acteren naar het geheel van de performance. De acteur verdwijnt en verschijnt opnieuw als een teken in een netwerk van tekens. In wat volgt wil ik het hebben over nog een verdwijning/verschijning van de acteur: als beeld.

**FANIA SOREL** 'Ik heb nooit het gevoel gehad dat ik een overzicht had over de voorstelling. Ik stond voor een camera achter een doek. Je moet dan vertrouwen op de blik van iemand anders. (...) *Proust 1* was een vreemde ervaring: ik heb zelden iets gezien dat van buiten zo consistent is en van binnenuit zo onoverzichtelijk. Als acteur heb je nauwelijks het gevoel dat je samenspeelt met andere acteurs in een samenhangend geheel. Als er iets fout gaat, kan je

### LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

ten in de markteconomie van het kapitalisme kunnen circuleren. Ergens tussen de visies van Freud en Marx in schreef J.C. Ballard *Crash*. In deze controversiële roman uit 1973 laten de personages zich door destructieve

technologie in seksuele vervoering brengen. 'For the first time', aldus ceremoniemeester Vaughan in het boek, 'a benevolent psychopathology beckons towards us. For example, the car crash is a fertilizing rather than a

destructive event - a liberation of sexual energy that mediates the sexuality of those who have died with an intensity impossible in any other form.' David Cronenberg verfilmde *Crash* in 1996. Zie ook *Geknipt-geplakt*.

ook niets doen omdat je niet weet waar het fout is gegaan. Als acteur kan je niet ingrijpen. Je weet ook niet wie welke keuzes heeft gemaakt. Dat is dan weer een positief aspect van de onoverzichtelijkheid: het is groepswerk. (...) Ik heb het gevoel dat ik er enerzijds middenin zit en er anderzijds mijlenver vanaf sta.'

*De uitvinding van Morel* beschrijft hoe de acteur verdwijnt en hoe hij opnieuw als beeld verschijnt. In dat beeld communiceert hij met andere beelden. Zo lijkt het althans in de ogen van de eilandbezoeker (de toeschouwer). Maar er heeft geen echte communicatie plaatsgehad: de twee lichamen hebben elkaar nooit ontmoet. Er was altijd al een gebroken communicatie, een onzichtbare kloof tussen een lichaam en een driedimensionaal beeld. De toeschouwer zal dat echter nooit te weten komen: de kloof is gedicht, de nabijheid is hersteld. Hij ziet een man en een vrouw en hun liefdesgeschiedenis. Een van de redenen waarom dit verhaal mij bij het werken aan de Proust-cyclus voor ogen stond, is precies deze tweedeling tussen perceptie van binnenuit (de acteurs) en perceptie van buitenaf (het publiek). Die tweedeling bestaat natuurlijk steeds, maar hier op een bijzondere manier. In de voorstellingen (vooral *Proust 1: De kant van Swann* en *Proust 3: De kant van Charlus*) worden de gezichten van de acteurs uitvergroot op schermen geprojecteerd. De acteurs staan daarbij voor een camera en kijken terwijl ze spreken in de

lens. In het eerste deel van *Proust 1: De kant van Swann* staan een aantal acteurs zelfs achter het gordijn, onzichtbaar voor het publiek. Hun gezicht wordt op het scherm geprojecteerd en via die beelden communiceren ze onderling. Over het algemeen werd er in de perceptie van de toeschouwers (en ook in die van de critici) geen breuk gevoeld tussen acteur en beeld. De verdwijning/verschijning van de acteur werd met andere woorden niet als problematisch ervaren. Tijdens het repetitieproces is de verhouding tussen de acteur en de camera/projectie, tussen fysiek en digitaal, tussen verdwijnen en verschijnen wel de inzet van een belangrijke discussie geweest.

**MARC DECORTE** 'Het spelen met de camera vond ik in het begin ontzettend moeilijk omdat ik het gevoel had dat ik niks kon doen. Ik kon de ruimte niet gebruiken om een personage op te bouwen, want ik had maar enkele vierkante centimeters ter beschikking. Aanvankelijk was ik daar wanhopig over. Maar ik moet toegeven dat ik nu erg geniet van de vrijheid die ik heb binnen de mij opgelegde beperkingen. Vreemd genoeg staat er inderdaad een personage, ondanks alle inperkingen die ik had meegekregen. Toch blijf ik erbij dat dit niet mijn manier van theatermaken is.'

## De Filmfabriek 'Ik ben geneigd om te zeggen dat iets pas leeft wanneer het dood kan gaan. Het feit dat in het theater een te onderbreken gesprek plaatsvindt, maakt toneel interessant.'

'Je moet laten zien wat er aan het gebeuren is. De technologie moet transparant blijven voor het publiek. Als je een Zwitserse klok op scène sleurt, kan je enkel het uur lezen en meer valt daar niet over te zeggen. Als je daarentegen het binnenwerk opengooit, ontstaan nieuwe vragen. Het introduceert een kwetsbaarheid. Het wordt ook een ander verhaal. Een te grote zelfzekerheid van de technologie is nooit interessant voor de toeschouwer. Of je er zit of niet, doet er dan niet toe. Dan begin je te concurreren met Kinopolis, waar ze je met een voorhamer in je gezicht slaan zodat je alleen maar onder de indruk kan zijn. Op dat niveau willen spelen is heel valabel, maar dan zit je wel met dat soort spelregels. Dan moet je daarmee kunnen concurreren en dat lukt om vrij evidente redenen niet. Theater is de plaats waar iemand iets kan vertellen aan een publiek terwijl die persoon ieder moment kan onderbroken worden. In Kinopolis neem je



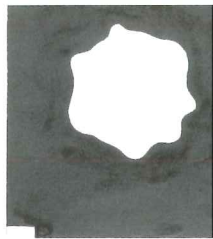
© DE FILMFABRIEK

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Geknipt-geplakt** 'De fetisjistische-voyeuristische camerabilik is (...) geen historisch-culturele aberratie, maar de ware kern van de cameracultuur die eerst de film,

vervolgens de televisie en ten slotte de video vermaatschappelijkten. (...) De camera heeft het traditionele lichaamsbeeld opgelost in een eindeloze stroom van visuele fragmen-

ten. En het (her)bekijken van verknipt-verplakte lichamen is, zoals ook de psycho-analyse onderwijst, altijd zoveel fascinerender dan het zwijgende contempleren van bewe-



Terugblikkend wordt me nu pas ten volle duidelijk dat de openings-scène van *Proust 1: De kant van Swann* als een statement kan gelezen worden, een statement over de verhouding tussen acteur en techniek, en over de manier waarop de acteur en de techniek met het publiek communiceren. Het loont de moeite om die eerste scène gedetailleerd te beschrijven. Het decor bestaat uit een lamellengordijn dat het hele toneel beslaat. Een acteur (Paul Kooij) wandelt vanuit de linkerzijde naar het midden van het lamellengordijn en keert zich met zijn rug naar het publiek. Hij steekt zijn hoofd tussen twee lamellen door. Langzaam verschijnt op het lamellengordijn het uitvergroete geprojecteerde hoofd van de acteur dat in een monoloog over een jeugdherinnering vertelt. De acteur staat in zijn eigen hoofd. De semiotiek van het beeld is duidelijk: een man (de verteller Proust) die naar achteren, naar het verleden, in zijn eigen hoofd kijkt. Het scherm (het lamellengordijn) is de interface die het denken en de werking van het geheugen zichtbaar maakt. Het scherm toont een innerlijk, eigenlijk onzichtbaar proces. Het is dat proces (het uitvergroete, in overwegend blauw licht badend hoofd) dat met het publiek communiceert. Dat is wat het publiek ziet. Voor de acteur gebeurt er wat anders. Hij wandelt het toneel op, maar keert er zich onmiddellijk weer van af. Wat in 'normale' omstandigheden het dispositief bij uitstek is van zijn communicatie met het publiek – zijn fysieke aanwezigheid in de ogen van de toeschouwers – wordt nu onmiddellijk afgebroken en vervangen door een ander dispositief: dat van de interface (hier letterlijk: tussen-gezicht) van het geprojecteerde beeld. De acteur kijkt niet in zijn hoofd, hij kijkt letterlijk achter de schermen en ontdekt daar de

techniek. hij kijkt niet in de geëmotioneerde ogen van het publiek, maar in het koele registrerende oog van de camera. De acteur communiceert niet direct met zijn publiek, maar via het door de camera geregistreerde en geprojecteerde beeld op het lamellengordijn. Hij maakt zichzelf fysiek afwezig om via een digitaal beeld opnieuw te verschijnen.

**JACQUELINE BLOM** 'Acteren is een live gebeuren: als toeschouwer zie je het gebeuren en als acteur kan je inspelen op wat er gebeurt. Dat wordt moeilijk als je achter een scherm staat. (...) Je wordt als acteur en als actrice op een heel ander niveau aangesproken. Je staat in een heel abstracte omgeving. Wat belangrijk wordt, is hoe je je hoofd of je neus voor de camera houdt. Daarom wilde ik ook een monitor. Dan kan je zien wat je maakt. (...) Ik had daar nog veel verder in willen gaan. Ik hoop dat we de volgende keer langer repeteren om allerlei acteertechnieken met de camera uit te proberen. Het is iets totaal anders dan acteren in een film. Daar heb je een cameraman. Hier ben je zelf je eigen cameraman.'

een totaal andere houding aan. Je zit in een brede zetel, je leunt achterover en je laat het komen. Als je zo in het theater zit, kan je al stoppen met spelen. Het medium kan dat niet aan. En dus moet je er als maker voor zorgen dat de mensen niet zo gaan zitten. Dat ze een soort betrokkenheid krijgen omdat er iets kapot of fout kan gaan. Alles wat je niet interesseert in Kinopolis wordt niet interessant in een theatervoorstelling. Ik vind dat meer en meer nodig, omdat dat soort idee van collectiviteit aan het verdwijnen is uit alle bestaande communicatiemiddelen. Theater is steeds belangrijker aan het worden in de sociale omgang. Het is daarbij onmogelijk om te eisen dat het theater zich meer moet bezighouden met de werkelijkheid, omdat het theater de werkelijkheid *is*. Vaak vraagt men waarom het in theater niet over de arme mensen gaat of over de multiculturele problemen in de achterbuurten. Theater moet alleen over theater gaan. Op het moment dat je speelt, is er immers geen enkele ander werkelijkheid dan wat daar staat. Waar mag iemand nog twee uur lang een toespraak houden?'

'Guy Cassiers heeft altijd met microfoons gewerkt, zowat het nulpunt van mediagebruik op toneel. Zelfs in de kleine kelder-voorstellingen werkte hij met een heel dikke microfoon, terwijl hij op een meter van de toeschouwer stond. Een mens klinkt dan helemaal anders. Hij wou niet zomaar media gebruiken, maar een intimiteit creëren die helemaal anders is doordat je via een machine spreekt. Uiteindelijk is dat heel bepalend geweest in mijn omgang met technologie. En ook nu nog: ik vind het belangrijk dat een machine wordt gebruikt om toch nog een intimiteit te creëren, eerder dan dat het medium zelf het onder-

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

gende of sprekende lijven op het podium. Het enige wat de podiumkunst daarom überhaupt nog vermag, is de mens zijn/haar lichaamsbeeld teruggeven.'

(Rudi Laermans in 'Kunst, Hedendaagsheid, Techniek' in *Etcetera* 59, 1997)  
Zie ook *Fetisj, Pastiche*.



Is de acteur werkelijk aan het verdwijnen en zijn het lichaam, de performer en het digitale dubbel zijn nieuwe verschijningsvormen? De drie verschijningsvormen komen mooi samen in de titel van een studie van Peter M. Boenisch: *körPERformance 1.0*. Als figuur blijft de acteur verbonden met de categorieën van het dramatische theater: personage, rol, inleving, ontwikkeling, psychologie, plot, dialoog. De acteur is een personage uit het tijdperk van het schrift, van de representatie, van de lineaire lectuur, van het causale verband, van de perspectivische ruimte. Met de enorme technologische ontwikkelingen zijn andere ruimtes ontstaan: de montageruimte, de gefragmenteerde ruimte, de digitale ruimte, de virtuele ruimte, enzovoort. Met die nieuwe ruimtes ontstaan nieuwe vormen van lectuur: niet langer lineair en causaal, maar associatief, rizomatisch, deconstructief, enzovoort. Ook de acteur als subject raakt meer en meer gedecentreerd. Hij wordt een punt van momentane concentratie in een flow van libidinale energie, een fysiek teken in een cybernetische machine, een bijna anoniem doorgeefluik van flarden tekst, brokken geschiedenis, gefragmenteerde herinneringen, een schakel in een gemediatiseerde omgeving, een technisch eindeloos reproduceerbaar beeld.

**MARLIES HEUER 'Ik hou van het compositorische aspect in de voorstellingen (van Guy Cassiers). Als actrice hou ik er natuurlijk in de eerste plaats van een rol te spelen. Met compositie bedoel ik het samen-**

werp wordt. Nog altijd probeer ik te zoeken naar -en dat is heel klassiek- een manier om toch nog iets te vertellen. Het gaat mij niet om een droog gebruik van media om te zien welk soort theoretische impact dat zou hebben.'

'Het tot leven wekken van dingen is iets waar ik voortdurend mee bezig ben. Het uit zichzelf verdergaan. Voor *The Mind Machine of Dr. Forsythe* bijvoorbeeld hebben we een soort constructie gemaakt die zichzelf verder zou genereren door er dansers op te zetten. Die kregen inspiratie door de machine en veranderden de machine tegelijkertijd door hun inspiratie. Langzaam raakte dit in een soort *loop* waar wij als maker niets meer aan moesten doen. De context die door de machine zelf gecreëerd werd, genereerde automatisch interessante dingen die een emotie oproepen die wij *à la limite* niet bedacht hadden, maar toch in de machine hadden gestoken. Het was wel nog vrij eenduidig. De machine kon maar één soort leven maken. Ik vind het belangrijk dat technologie leeft. Als je merkt dat je als maker de hele tijd moeite staat te doen, dat je staat te prullen, dan ben je niet goed

spel van beeld, geluid, de stilering. Guy gaat daar ontzettend ver in, met veel technische *know how*. Dat maakt deel uit van de spanning. (...) Het technische heeft te maken met het onderdeel kunnen zijn van een geheel. Ik heb daar wel even aan moeten wennen. Zo extreem voor een camera staan op het toneel, had ik nooit gedaan. (...) Natuurlijk vecht je in het begin voor je plek als acteur. Ik hou heel erg van het ruimtelijke, het *being there*. Ik ben blij dat we in het deel na de pauze live op het toneel aanwezig zijn.'

Volgens de bekende formule van Marshall McLuhan zijn de media extensies van onze zintuigen. Dat geldt ook voor het gebruik van media in het theater. Een microfoon en een beeldscherm versterken de stem en de gelaatsuitdrukking van een acteur. Maar tegelijkertijd wordt aan de acteur voor een deel de controle ontnomen over wat er met zijn stem en zijn gelaatsuitdrukking gebeurt: stem en beeld kunnen vervormd en gemanipuleerd worden. Daarover wordt elders en door anderen beslist.



"The Mind Machine of Dr. Forsythe" © de Filmfabriek

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

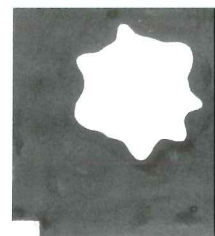


met Pulaski and Data op het *holodeck* (scene uit *Star Trek*)

**Holodeck** Nagenoeg perfect *virtual reality*-platform uit de serie *Star Trek*. Het betreft een kleine ruimte die omgevingen simuleert waarmee de gebruiker kan interage-

ren op grond van een complexe technologie die onder meer tastzin, geur en beweging mogelijk maakt. De bewoners van *Starship Enterprise* gebruiken het *holodeck*

vooral voor recreatieve doeleinden en, opmerkelijk genoeg, soms ook voor de juridische wedersamenstelling van criminele feiten.



**PAUL KOOIJ** 'Voor het eerst in mijn "oeuvre" als acteur heb ik het gevoel dat ik door mijn acteerclichés ben heen gebroken. (...) Ik beweeg niet, wat ik normaal altijd veel doe als acteur. Ik doe niets met rekwisieten, wat ik ook altijd doe. Ik doe niets met een personage, met een fictieve biografie. (...) Ik sta in een fysiek heel gesloten omgeving: ik kan fysiek eigenlijk niks doen. Maar ik heb dat absoluut niet als een belemmering voor het acteren ervaren, integendeel zelfs. Het is een verrijking omdat je als acteur niet kan vluchten in frutselen met rekwisieten, kostuums of grappenmakerij. Het is allemaal erg naakt. (...) Het is natuurlijk niet zo dat ik niet sta te spelen wanneer ik met mijn hoofd door het gordijn en mijn rug naar het publiek sta. Ik heb op die momenten heel veel fantasie. Ik zie de dia's die geprojecteerd worden. Ik zie wellicht heel anders dan het publiek. Ik praat veel over het geheugen, maar ik word me ook bewuster van hoe het bij mezelf werkt.'

De consequenties voor het ontwikkelen van acteermethodes en acteermodellen, voor het ontwikkelen van de programma's van de acteeropleidingen zijn enorm. Er is nog geen acteermethode ontwikkeld die deze data uit het nieuwe theater tot zijn vertrekpunt heeft gemaakt. Het is opvallend dat de interessantste teksten en theoretische inzichten over het postmoderne acteren ontwikkeld worden in de dans- en performancestudies. Maar geldt dat ook voor de praktijk? Moeten acteeropleidingen nu veel meer bezig gaan zijn met dans, beweging, performance enerzijds en het interageren met een mediale omgeving (installatie, video, projecties) anderzijds? De acteur is nog geen cyborg, maar hij kan zich wel bewust worden van de nieuwe (mentale en fysieke) acteerruimtes die door de technologie worden gecreëerd.

De uitspraken van de acteurs komen allen uit: *Proust 2. De kant van Albertine*. Script en werkboek, Uitgeverij International Theatre & film Books/Ro theater, Amsterdam/Rotterdam, 2003

Philip Auslander, *From acting to performance*, Routledge, London & New York, 1997

Peter M. Boenisch, *körpPERformance 1.0 Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*, ePodium Verlag, München, 2002

Hans-Thies Lehmann, *Das Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999

bezig. Anders gezegd, het is zoals een goed speeltuig maken. Bij slechte speeltuigen ontdekken kinderen dat je daarmee niets anders kan doen dan waarvoor het dient. Ze worden het dan ook meteen beu. Terwijl een machine die leeft langzaam mogelijkheden genereert, die er initieel wel inzitten maar die zichzelf ook verder uitbouwen. En waarvan je in het begin nog niet goed weet wat het uiteindelijk zal worden. Dat was heel duidelijk met de *Mind Machine*. Het is als met de Japanse keuken tegenover de Britse keuken: in Japan snij je gewoon een stuk uit een vis en *that's it*. In Engeland stop je iets vier uur in een pot, en het is nog altijd niet te vreten. Hoe minder moeite je erin moet steken, des te levensvatbaarder het is, des te beter het eindresultaat wordt. Die machine, of het komen tot een levende machine, is een uitgangspunt geworden van de Filmfabriek.'

'Ik ben geneigd om te zeggen dat iets pas leeft wanneer het dood kan gaan. Het kan dan ook fout lopen. Je ziet het *live* gebeuren en *live* misgaan. Dingen die mislukken, maken de kwetsbaarheid van die machinerie voelbaar en maken het zo nog meer levend. Zoals een naaktslak pas interessant is omdat je weet dat het ermee gedaan is als je je voet erop zet. In het theater weet je dat je het gebeuren als publiek kan onderbreken, hoewel niemand dat doet. Voor mij is dit echt een absolute basisvereiste om nog van toneel te kunnen spreken. Het feit dat daar een te onderbreken gesprek plaatsvindt, maakt toneel interessant. Zodra dat verdwijnt, kan je even goed thuis tv kijken.'

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

**Interface** Vertalend intermediair dat twee systemen van een verschillende orde met elkaar laat communiceren. Mens en computer kunnen nog niet naadloos met elkaar in

gesprek treden. Zo is de informatie die voor een mens begrijpelijk is (woorden en beelden) verschillend van de informatieverwerking van een computer (nullen en enen). Een

interface zet data om in herkenbare en begrijpelijke symbolen. Volgens Slavoj Žižek is precies de vaste notie van interface in onze cultuur evenwel aan het schuiven gegaan.

# C O N T

Hoe worden bewoners beïnvloed door de stedelijke architectuur? Kan de creatie van **behavioral spaces** in de publieke ruimte van de passant een participant maken? Hoe verhoud je je als toeschouwer tot een 'actieve' omgeving? Karmen Franinovič studeerde architectuur en ontwerpt zelf interactieve installaties die de toeschouwer binnenleiden in een vernieuwd bewustzijn van zijn omgeving.

Het inbedden van interactieve technologieën in de publieke ruimte heeft op twee vlakken nieuwe perspectieven geopend: ten eerste voor stedelijke infiltratie met een grote betrokkenheid op de bewoners en ten tweede voor de herbetekening van de publieke ruimte zelf. Het publieke domein wordt stelselmatig kleiner en vaak geven private ruimtes zoals autosnelwegen en stadspaleizen de valse illusie publiek te zijn. In een dergelijke stedelijke context verliest de burger zijn actieve rol als betekenisvolle deelnemer aan het publieke leven en verdwijnt hij in een mistwolk van private, verborgen doeleinden die impliciet worden verspreid door de valse aanspraken van de publieke en passieve ruimte. Interactieve

**Alles wat je altijd  
had willen weten  
over behavioral  
spaces, responsive  
environments, mixed  
media-installaties  
en architectuur.**

Karmen Franinovič

immersieve technologieën kunnen de burgers stimuleren om tot actie te komen en op die manier de urbane ruimte inpassen in de stad en de behoeften van haar bewoners.

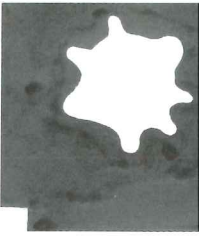
In deze tekst wil ik pleiten voor de noodzaak van 'immersieve', interactieve invullingen van de publieke ruimte. Waarin het hele lichaam wordt betrokken op die ruimte - in tegenstelling tot de commerciële mobiele technologieën waar je enkel een duim voor nodig hebt - en de bewoners de kans wordt geboden zich opnieuw op een actieve manier tot hun omgeving te verhouden. Ik wil hier de notie introduceren van de *behavioral space*, die de ruimte en de leefomgeving een nieuwe betekenis verleent. Vanuit

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

De lacaniaanse theoreticus ziet hierin de oorzaak voor de postmoderne malaise. In *Het subject en zijn onbehagen* beschrijft hij hoe het raamwerk van de technologie in

zekere zin desintegreert. Als gevolg daarvan verdwijnt ook de afstand ten aanzien van de machine. Vooreerst vervaagt met de technologische biologie het onderscheid

tussen natuurlijke leefwereld en artificiële werkelijkheid. Aangezien de virtuele computerwereld echte ervaring voortbrengt, imploderen vervolgens de categorieën 'echt' en



# A C T !

een aantal concrete projecten zal ik deze *gedrag-sturende plaatsen* in de stad bespreken en nagaan welke betekenis de architectuur kan spelen in de exploratie van dit ontlukkende onderzoeksdomein.

## De herkomst van de behavioral space

Interactief ontwerpen (*interactive design*) is ontstaan uit de traditionele wisselwerking tussen mens en computer, en die op zijn beurt uit de vraag om digitale codes om te zetten in een begrijpelijke taal voor mensen die geen affiniteit hebben met informatica-technologie. In navolging van andere creatieve disciplines, hebben het interactieve design en de elektronische kunsten in belangrijke mate bijgedragen tot de ontwikkeling van tastbare, draagbare, ruimtelijke en genetwerkte interfaces. Behalve het ontwerpen van toepassingen als een muis of een toetsenbord, stimuleerde deze technologische vooruitgang de ontwikkeling van alomtegenwoordige interactieve systemen en werd de erkenning van de ruimte als mogelijke interface opnieuw bevestigd.

In interactieve omgevingen worden verschillende types van interfaces aangewend om complexe en dynamische gedragingen op gepaste wijze tot uitdrukking te brengen en om menselijke acties of gevoelens te vatten. De expressies en handelingen van mens en computer zijn synchroon en vaak onlosmakelijk met elkaar verbonden. Myron W. Krueger, een pionier van de interactie tussen mens en computer binnen een fysieke omgevingscontext, beschrijft dergelijke environments als volgt: 'In de *responsive environment* wordt de deelnemer geconfronteerd met een volkomen nieuwe ervaring. Hij wordt ontdaan van zijn verwachtingspatronen en gedwongen om op zijn eigen manier om te gaan met het hier en nu. Hij is actief betrokken, ontdekt dat zijn ledematen nieuwe betekenissen hebben gekregen, en dat hij zichzelf op nieuwe manieren kan uitdrukken.' (1977)

Toen het gros van het onderzoek naar de verhouding mens-computer zich toespitste op de lichamelijke interfaces voor een virtuele realiteit, zoals de *augmented glove in-*

*terfaces*, ontwikkelde Krueger een complex systeem van sensorische vloeren en videocamera's, waar het hele lichaam reactief werd aangewend zonder bijkomende toestellen in *media-environments*. Met dit onderzoek opende Krueger heel wat mogelijkheden voor de herwaardering van de ruimte als een natuurlijke interface.

De miniaturisering van de technologie heeft het mogelijk gemaakt om de verwezenlijkingen van de informatica in te zetten voor toepassingen op kleine, goedkope, draagbare toestellen. De netwerkontwikkeling heeft de weg vrijgemaakt voor de alomtegenwoordigheid van de informatica en heeft interactiviteit binnengebracht in ons dagdagelijkse leven. De immersieve, fysieke ruimtes, zoals ze omschreven worden door Krueger, hebben echter nog geen ingang gevonden in onze alledaagse ervaring. Nochtans zullen ze volgens mij een hoofdrol spelen in het herdenken van het hedendaagse begrip van de publieke ruimte en de rol van de architectuur als ruimtelijke discipline bij uitstek.

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

'schijn'. En in onze alledaagse ervaring maakt cyberspace tenslotte het gedecentreerde subject van de deconstructie voelbaar door meervoudige zelfbeelden te produceren

(in de chatruimte bijvoorbeeld). In alle gevallen verdwijnt de interface als grens tussen mens en machine. In *Postmodernism* omschrijft Fredric Jameson deze situatie als

culturele 'schizofrenie': de beleving van een wereld waarvan de betekenis losgezogen is van de dingen en de mens in een staat van panische euforie terechtkomt.



Recycled Soundscapes, Installation Place Igor Stravinsky, Ircam, Paris

## Christoph De Boeck 'Kan je van theater spreken als er geen acteur op de scène staat?'

'Het is moeilijk mijn achtergrond als academicus of theoreticus te scheiden van mijn artistieke visie. Klank benader ik meteen conceptueel. Klank is voor mij een soort paradoxale synthese: altijd onzichtbaar en ongrijpbaar, maar ook altijd zeer zintuiglijk en tastbaar. Klank is pure energie. Het is gewoon een luchtdrukvariatie. Dit sluit aan bij een mystieke traditie. Klank wordt als mysterieus en goddelijk aanschouwd in wat wij primitieve gemeenschappen noemen. In het kader van de eerste musicologische methodologieën (Pythagoras) werd klank geassocieerd met de goddelijke krachten van het heelal. Klank is een zeer paradoxaal medium, omdat je met verschillende aantrekkingskrachten of polen zit. Veel mensen reageren er intuïtief op en tegelijk is het iets wat door zijn fysiologische en wiskundige aard - wiskundig voor zover het in een muziekstelsel past - zeer rationeel en rationalistisch te benaderen valt. Misschien geldt dat voor alle media, maar die tweeslachtige aard treft mij. Daarom ben ik in onze eerdere productie, *Terminal* met Heine Avdal, vanuit die tweeslachtigheid vertrokken. Dat zegt ook iets over de manier waarop ik werk. Ik vertrek zowel van een intuïtieve aantrekkingskracht tot een bepaald soort van klank, als van een discours of concept dat die klank discursiveert of metaforiseert. In *Terminal* bijvoorbeeld vertrok ik van die tweeslachtige natuur van geluid als iets dat onzichtbaar is, maar toch meetbaar, iets dat afwezig en aanwezig is, zeg maar als een spectraal iets - als was klank een spookgedaante. Klank is een lichaam dat zich ontwikkelt in de tijd. In de wetenschappelijke en technologische studie van akoes-

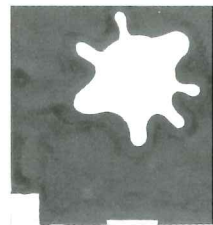
## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R



**Jodi** Samenwerkingsverband van net-kunstenaars Joan Heemskerck and Dirk Paesmans. [www.jodi.org](http://www.jodi.org) is het internet in zijn meest gebalde en anarchistische vorm. Naar eigen

zegen maken ze met computers wat zich *in* computers afspeelt. Ze keren de interface van de gebruiker binnenste buiten en brengen de computer in een staat van ongecon-

troleerde schizofrenie. Duitse theaterwetenschappers beweren dat Jodi de reïncarnatie is van Antonin Artaud in cyberspace. Zie ook *Interface*.



## De behavioral spaces

In zijn proefschrift 'Behavioral Kinetic Sculpture' en in het verlengde van Frank Popper's classificatie van de bewegingskunst, definieert Casey Reas de *behavioral kinetic sculpture* als 'een subcategorie van ruimtelijke beweging die onvoorspelbaar is'. Hij omschrijft het gedrag (*behavior*) als inherent aan een kunstwerk, dat niet enkel een visueel gegeven is, maar zich ook ontplooit doorheen tijd en interactie.

Op een zelfde manier wordt de term *behavioral spaces* in het veld van de immersieve *mixed media* omgevingen gehanteerd om de complexe reacties van de omgeving te beschrijven. De *behavioral space* verandert dynamisch doorheen de tijd door de interactie van de bewoners met hun omgeving of met elkaar, en zoekt onafhankelijk van de menselijke activiteit zijn eigen staat op. We zullen hier een onderscheid maken tussen actieve *behavioral spaces* en de passieve, waarbij de dynamiek onafhankelijk is van de actie van een individu.

In het geval van de actieve *behavioral spaces*, verandert het gedrag van de ruimte onder invloed van de actieve deelname van het publiek. De installaties die werden gerealiseerd door *Time's Up collective* zijn in dat opzicht bijzonder interessant omdat ze een hoge lichamelijke betrokkenheid vereisen van diegenen die de interactieve ruimtes betreden. 'The Sensory Circus' (Ars Electronica 2004) omgeving is samengesteld uit mechanische en ademende ruimtelijke interfaces. Gerichte plaatselijke interacties met deze apparaten wijzigen de sfeer in het geheel van de ruimtes en staan vaak met elkaar in verband. Waar *Time's Up* ruimtes creëert waarvan het gedrag makkelijk te doorgronden valt en bijgevolg misschien ingezet kan worden voor *immersive gaming*, creëren organisaties als Foam en Sponge complexe interactieve ruimtes waarvan de logica heel wat moeilijker te vatten valt, maar die een hoge graad van immersie bezitten. *T-garden* en *Txoom* zijn *highly responsive spaces* waarin het complexe ruimtelijke gedrag in gang gezet wordt door de beweging van de

aanwezigen. Hun beweging wordt opgevangen door de kostuums en het camerasysteem en affecteert zo het geluid en de visuele projecties die alle kanten van de ruimte beslaan. Hoewel de actieve *behavioral spaces* opzettelijk in beweging kunnen gezet worden, ligt de schoonheid ervan net in het interageren in en met de ruimte en in het ontdekken van het gedrag ervan dat verandert en aanzwelt doorheen de tijd.

De passieve *behavioral space* daarentegen, ontwikkelt zich onafhankelijk van de menselijke interactie. Deze omgevingen zijn niet responsief naar de aanwezigen toe en ontwikkelen hun eigen autonome gedrag. In de video-installatie *The Stopping Mind* (Bill Viola, 1991) bijvoorbeeld worden de plotse veranderingen van de contextuele parameters –zoals het geluid en de snelheid van de video– aangewend om de emotionele toestand van de bezoekers te beïnvloeden. In dit geval veranderen de contextparameters in relatie tot voorgeprogrammeerde dynamie-

tiel wordt klank ook als een lichaam beschreven, namelijk met een *attack*, een *sustain period* en een *decay*. Je hebt een aanslag, een niveau van aanhouden en dan iets dat afsterft. En dus beschouwen wij in *Terminal* de klank evengoed als een lichaam, naast dat van de danser.'

'Een constante in het werk dat ik tot dusver heb gemaakt is het performatieve van het onmenselijke. Dat was eerder al aan bod gekomen in mijn onderzoek aan de universiteit, omdat ik vaststelde dat dit gegeven tot uiting kwam in een aantal performances en installaties. Kijk naar Kris Verdonck. Daar manifesteert zich een alternatieve performativiteit in de voorstelling *Catching Whales is Easy*. Een performer moet in dialoog treden met een machine via spraakherkenningssoftware om zuurstof toegediend te krijgen. In dat geval test je beide systemen op hun performantie, het menselijke én het niet-menselijke. Toen Kurt Vanhoutte en ik begonnen te doctoreren was één van de eerste discussies: kan je van theater spreken als er geen acteur op de scène staat? Dat heeft mij altijd beziggehouden en nu heb ik ook het antwoord gevonden. Ik denk dat dit vandaag in de praktijk sowieso aan de gang is. Er is almaar meer performativiteit zonder een voorafgaandelijke menselijke aanwezigheid of zonder zelfs een menselijk bewustzijn.'

'Ik weet niet of academici en kunstenaars elkaar begrijpen, maar ik zit nu eenmaal op het snijvlak van beide domeinen en ik vind het treffend dat ze zo vaak worden gepositioneerd in termen van ratio versus intuïtie. Ik beschouw intuïtie eerder als een indi-

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Klyisma** Ook wel ontslakking: het reinigen van het darmkanaal door het rectaal inspuiten van een vloeistof. Deze activiteit bezorgde televisie Nederland onlangs een

nieuw hoogtepunt in de geschiedenis van reality-tv. In het programma 'Patty's Fort' verzamelden 'Bekende Nederlanders' op Ibiza om daar onder begeleiding van flamboyante

Patty en voor het oog van de camera een klyisma te ondergaan. Zender RTL liet onlangs weten het programma te willen overdoen met gewone mensen.

ken, maar in andere voorbeelden wordt het gedrag geïmpacted door minder voorspelbare data zoals de omgevingsfactoren in het *Saltwater Pavilion* (Oosterhuis, 1997) project. Hier verandert het geluid binnen het gebouw in overeenstemming met de weersomstandigheden buiten. In passieve *behavioral spaces* verandert de technologisch versterkte ruimtelijke toestand onafhankelijk van de wil van degenen die ondergedompeld zijn in de *mixed media environment*.

Tussen actieve en passieve organische ruimtes in vinden we omgevingen waarin de ruimtelijke veranderingen zich onafhankelijk van de menselijke activiteiten voordoen, maar waar ze steeds geïmpacted zijn door de variabele en onvoorspelbare gegevens van de bezoekers. De parameters die het gedrag van deze ruimtes beïnvloeden kunnen het aantal mensen in de ruimte of simpelweg hun aanwezigheid zijn, maar ook erg intieme gegevens van de inwoners zoals de hersenactiviteit of een galvanische huidreactie. De *Whisper* bijvoorbeeld, is een

*mixed media environment* waarvan het gedrag beïnvloed wordt door persoonlijke gegevens van de toeschouwers, die geregistreerd worden door de kostuums die ze dragen. Sommige van deze gegevens, zoals het ademhalingsritme, kunnen desgewenst gecontroleerd worden, maar andere, zoals de hartslag, vallen moeilijker te sturen.

### Behavioral spaces in de stad

Bij mijn interactieve stedelijke projecten ligt de focus op het verhogen van het menselijk bewustzijn van de stedelijke site en hun aanwezigheid erin. Door een vervorming van contextparameters, door prikkelende en speelse interfaces, en door de zintuiglijke en sociale onderdompeling in de stadsfabriek wordt er gestreefd naar een kritische beleving van de stedelijke ruimte. Deze projecten kunnen omschreven worden als actieve *behavioral spaces* waardoor er tijdens het werkproces vele vragen opdoken, de meeste socio-cultureel van aard: hoe zit het met de huiselijkheid en de geborgenheid van de stedelijke ruimte, met de toe-eigening van pu-

blieke ruimtes door middel van informatie-technologieën, en met het sociaal gedrag in stedelijke *responsive spaces*?

De transformatie van een actieve *behavioral space* is nooit eindig. De waaier aan parameters die op dergelijke ruimtes wordt toegepast, is voortdurend in beweging. De menselijke aanwezigheid en activiteit stimuleert complexe ruimtelijke gedragingen, die op hun beurt de sociale interactie tussen de inwoners van de ruimte bevorderen. Interactie, gebaseerd op collectieve gewaarwordingen, heeft een ingrijpende invloed op de sociale en zintuiglijke ecologie van de plaats.

Deze en aanverwante onderwerpen zijn helder gerepresenteerd in drie van de interactieve publieke omgevingen die ik onlangs heb ontwikkeld.

In de installatie *Kontakt* worden de audiovisuele veranderingen in de ruimte ingegeven door de directe interacties en de samenwerking tussen de gebruikers onderling. De

rechte vorm van kennis, terwijl de conceptuele benadering een meer directe omgang met kennis veronderstelt. Men gaat er soms van uit dat artistiek werk als vanzelf een intellectuele stempel draagt als de artiest een academische opleiding heeft. Men neemt aan dat je vertrekt van een plan of een schema. Voor mij is een zekere schizofrenie echter fundamenteel. En ik doel dan niet op een medische, klinische schizofrenie maar eerder schizofrenie als een metafoer om het creatiemoment te beschrijven. Als academicus gebruik je immers duidelijk afgelijnde theoretische concepten. Je definieert begrippen, gebruikt die in je argumentatie en richt je op een bepaald, vooropgesteld punt. Heel die bagage schuift naar de achtergrond als ik een artistieke toepassing maak. Dat moet ook, want in het andere geval zou ik blokkeren omdat theoretische arbeid voor mij onvermijdelijk een soort paranoia inhoudt. Intuïtie speelt hoe dan ook in beide praktijken, de theoretische en de artistieke, een rol. Het verschil is eerder gradueel: in de kunsten wordt een intuïtieve benadering makkelijker aanvaard als methodologie, terwijl de paranoïde academische middens gebrand zijn op de geannoteerde legitimatie van elke argumentatieve stap. Je kan daarom ook niet spreken van theorie versus praktijk. Maar het is wel zo dat academici de impact van intuïtie onderschatten of wegschuiven. Terwijl intuïtie voor mij even goed gedefinieerd kan worden als een verschoven vorm van kennis.'

'Met het oog op de podiumkunsten is de metafoer van het netwerk nog niet voldoende geëxploreerd. Vernieuwingsgolven binnen de podiumkunsten hebben altijd te maken met andere disciplines. Guy Cassiers, Jan Fabre en Jan Lauwers komen uit de

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Klyisma** Ook wel ontslakking: het reinigen van het darmkanaal door het rectaal inspuiten van een vloeistof. Deze activiteit bezorgde televisiekijkend Nederland onlangs een

nieuw hoogtepunt in de geschiedenis van reality-tv. In het programma 'Patty's Fort' verzamelden 'Bekende Nederlanders' op Ibiza om daar onder begeleiding van flamboyante

Patty en voor het oog van de camera een klyisma te ondergaan. Zender RTL liet onlangs weten het programma te willen overdoen met gewone mensen.



aanwezig van de *Kontakt* ruimte zetten hun lichaam in om de actieve gebieden in de ruimte aaneen te schakelen en om de ruimte tot leven te brengen met nieuwe beweging, geluid, en visuele sequensen. De ruimtelijke organisatie nodigt uit om collectief doorheen de installaties te bewegen en ze te exploreren: een imposant trappenhuis in een publiek gebouw, een herontdekte ruïne, een idyllisch stukje park en een kerk. De tactiele interactie moedigt lichamelijk contact aan, zoals een handdruk, kussen,... en in de ruimte zijn er verschillende stimuli aangebracht die de output aanpassen. Deze aaneenschakeling van acties heeft met andere woorden een sociaal karakter: de individuele bezoeker is niet in staat om *Kontakt* te leggen.

*Syncoptic* is een publieke installatie waarin de bezoekers een lichtruimte creëren uit zeer variabele mogelijkheden. Door het afstemmen van elkaars bewegingen op een labiel oppervlak krijgen deze verschillende constellaties vorm. Vanuit de binnenkant

van het gebouw wordt een verlichte doorgangsbuis doorgetrokken naar de omringende stedelijke ruimte, wat een opeenvolging van transformaties van privaat naar publiek in gang zet. De passanten worden tijdens hun tocht door de lichtbuis onverwachts ondergedompeld in een donkere en labiele ruimte. Ze dienen hun bewegingen af te stemmen op de onstabiele ondergrond, een uitgestrekt oppervlak dat op het water drijft, en de ruimte te exploreren zonder zichtbare coördinaten. Deze ogenschijnlijk inhoudloze ruimte incorporeert de bezoekers in een aangroeiende en verbindende realiteit: ze interageren met elkaar door de dynamiek van licht en geluid en ontdekken op die wijze een ruimte die verbonden wordt door multipele constellaties.

In *Recycled Soundscapes* resulteert de collectieve activiteit in een doelbewust aangepaste omgeving, gebaseerd op geluiden die al aanwezig zijn in de publieke ruimte. De bewoners kunnen experimenteren met de auditieve aspecten van de ervaring van de stad.

*Recycled Soundscapes* biedt met behulp van ondermeer geluidsdesign de mogelijkheid om zich even te ontdoen van de heersende en vaak stresserende mallemlen van het stadsleven. De uitkomst is een interactief systeem waarmee de publieke *urban sound-ecologie* georkestreerd wordt. Het systeem bestaat uit een serie van kinetische interfaces op menselijke schaal die naar een accentverlegging en aandachtsverschuiving streven. Door gebruik te maken van de geluidscontext van een bepaalde locatie wordt de reflectie in de publieke ruimte aangemoedigd, en krijgen de bewoners de kans om een akoestisch landschap te creëren dat naar behoeven kan worden uitgebreid, veranderd, en tot publieke performance gemaakt. Het biedt de gelegenheid om geluiden die doorgaans moeilijk worden opgemerkt –menselijk, natuurlijk, machinaal– te beluisteren en op te nemen. Door te spelen met het samenbrengen van verschillende geluiden, ontplooit er zich tevens een geheugen, en krijgt die bepaalde plek een karakter toebedeeld doorheen de tijd. Door gebruik te maken van wat

beeldende kunsten. Nu breekt een periode aan waarin meer theoretisch onderlegde mensen aantreden. En daarmee bedoel ik niet alleen academici maar ook architecten, ingenieurs en ontwikkelaars van software, zoals in het geval van CREW. Die insteek is veel breder en vooral veel diverser dan een vakopleiding tot acteur. De meer abstracte opleidingen zijn in opmars en zullen aan gewicht winnen in innovatieve ontwikkelingen, ook in de podiumkunsten. Dat is mijn indruk. Ik denk ook dat dit noodzakelijk is. Kijk naar Kris Verdonck die in de Beursschouwburg een gewone installatie plaatst op de scène, als was het een opvoering. In Dans in Kortrijk stond bijvoorbeeld een installatie met een 'performatieve' koffiemachine. Dat soort ontwikkelingen vind ik op dit moment het belangrijkste. Kijk ook naar Eric Joris, maar ook naar Bart Meuleman en Senjan Jansen. Men maakt plaats voor mensen die niet a priori met de performativiteit van een performer werken. Dat geldt ook voor mij. Uiteindelijk werk ik enkel met geluid. Ik maak wel voorstellingen met Heine Åvdal en met Patricia Portela, maar zij zijn in de eerste plaats verantwoordelijk voor het levende, het menselijke. De performativiteit van het geluid is mijn deel. Het sterkste voorbeeld op dat vlak is nog steeds de installatie van Edwin Van der Heyden en Marnix de Nys, die luidsprekers gemonteerd op een zwaaiende arm. Ten aanzien van dat soort performativiteit krijg je ook als toeschouwer een kans; je kan tegenwoordig zelfs spreken van de 'performativiteit van de toeschouwer'. Dat is nog grotendeels braakliggend terrein.'

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**LAN** Local Area Network. Een computernetwerk dat een kleine ruimte omspant die volgens impliciete standaarden doorgaans niet groter is dan 1 km<sup>2</sup>. LAN's bepalen

zowel de thuis sfeer als de werkruimte. In zekere zin maken ze met hun kabels, poorten, modems en adapters de fysieke grenzen van de technologie in onze samenleving

zichtbaar. Het is niet ondenkbaar dat de huidige evolutie in de richting van draadloze technologie deze grenzen opheft.



er al in de context voorhanden is, eerder dan het aanbieden van nieuwe stimuli, wordt de kwestie van het toe-eigenen van de immateriële stedelijke omgeving mogelijk gemaakt.

Naast deze collectieve interactie, loopt de inzet van het hele lichaam in interactie als een rode draad doorheen deze projecten. In *Synoptic* wordt de bewoner van de ruimte afgeremd door de instabiliteit van de ruimte en de beperkte zichtbaarheid, terwijl in *Kontakt* de lichaamshuid als sensor en aansteker fungeert. In *Recycled Soundscapes* speelt het repetitieve rondtollen van de Sonic Bowls, die op akoestische wijze de stedelijke context reflecteren, een belangrijke rol in het in beweging brengen van het lichaam, en bijkomend ook een meditatieve openheid, door het draaiende beeld en de repetitieve beweging die de Bowl het lichaam oplegt. De fysieke en collectieve betrokkenheid die ik heb geobserveerd in de actieve *behavioral spaces* heeft vaak de kwaliteit van een spel, of

zelfs van een ritueel en creëert een bijna sacrale omgeving. Johan Huizinga behandelt in zijn boek 'Homo Ludens' de speelruimte als een sacrale omgeving, gescheiden van het alledaagse leven. De activiteit in mijn projecten kan het best omschreven worden door Roger Caillois' term *paidia*, een vorm van instinctief en intuïtief spel dat voortkomt uit onze wil om te ontdekken. Interactieve ruimtes worden benaderd door intuïtieve handelingen, maar ze kunnen nooit volledig ontrafeld worden, aangezien zij en hun logica voortdurend aan verandering onderhevig zijn.

De dynamiek van de actieve *behavioral space*, in het bijzonder degene die collectief is opgebouwd, kan een ruimtelijke geborgenheid construeren. Je zou die met huishoudelijkheid kunnen vergelijken, maar misschien enkel als een referentie, aangezien de oorsprong van het huis statisch is en vasthangt aan een particuliere locatie. De geborgenheid van de *behavioral, urban space*

is tijdsgebonden en dynamisch. In de stedelijke omgeving, verzadigd met zichtbare, onzichtbare en nog zichtbaar wordende gegevens, zijn privacy en geborgenheid onbestaande en quasi utopische concepten. *The Recycled Soundscape* verhoudt zich op een kritische manier tot praktijken als privacy en luistervinken. Door de afmetingen van de voorwerpen, wordt het afluisteren een zichtbaar gegeven en bevraagt het project de idee van het private en het publieke in de stad. In het onderzoek dat ik heb geleid in dichtbevolkte gebieden in Milaan, Turijn en Londen, kwam ik tot de vaststelling dat de idee van private ruimte voor veel inwoners rond de ruimte van de afwezigheid is geconstrueerd en dat er in hun stedelijke levens vaak enkel sprake is van privacy in termen van een mentale constructie.

In relatie tot de hedendaagse architectuurtheorie, zouden veel concepten die onderzocht worden in het veld van de virtuele ar-

## Lawrence Malstaf 'Ik denk dat je iemand dieper of sterker kan prikkelen door het lichaam of de zachte zintuigen in te schakelen dan door louter een beeld te presenteren.'

'Ik ben lang geïnteresseerd geweest in een systeem dat werkt met magnetische resonantie, zoals in medische scanners. Dat soort machines veronderstelt dat technologie almaar meer verkleind wordt. Dat is op zich een goede ontwikkeling, maar daar staat tegenover dat alles doorgaans op de maat van het lichaam moet blijven, omdat technologie via onze zintuigen werkt, onze vingers, oren, ogen,... Ik wilde precies die stap in het proces eruit knippen en rechtstreeks communiceren met de zenuwbanen via magnetische resonantie. Het basisprincipe bestaat al en vindt zijn toepassing bijvoorbeeld in apparatuur die blinden toelaat streepjescodes te zien aan de hand van impulsen op de oogzenuw. Ik wilde dit gegeven uitbreiden naar alle zintuigen. Want hoe klein technologie ook wordt, je hebt toch nog steeds een interface nodig, een scherm, een videoprojector,... Maar wat als de interface er tussenuit wordt gehaald? Vanuit dat idee is mijn zoektocht ontstaan naar mogelijkheden om verschillende zintuigen in de communicatie te betrekken. Waarom zijn de artistieke sector of de podiumkunsten zo gericht op het audiovisuele aspect, terwijl de dagelijkse ervaring veel rijker is, zeker door de aanwezigheid van zoveel technologie? Je zit in de metro waar je trillingen voelt, drukverschillen, het klimaat heeft zijn invloed, de kwaliteit van de lucht, airconditioning, dat soort elektromechanisch of geïndustrialiseerd klimaat -al die systemen zijn heel bepalend maar we zijn er niet bewust mee bezig. Dat is zowat het thema waarmee ik ben begonnen.'

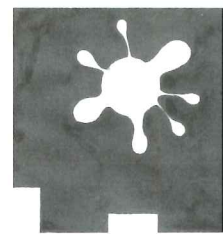
'Ik vind het interessant om anderen een ervaring, een omgeving te geven die een lichamelijke betrokkenheid uitlokt. Ik denk dat je iemand dieper of sterker kan prikkelen door het lichaam of de zachte zintuigen in te schakelen dan door louter een beeld te

### L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Midas Touch** Midas, koning van Frygië, verkreeg van Dionysos de gave om alles wat hij aanraakte in goud te veranderen. Toen hij evenwel beseftte dat niets zich aan de

gevolgen van zijn aanraking kon onttrekken, ook niet zijn eigen dochter, werd dit eerder een last dan een bonus. Volgens Marshall McLuhan bezit elke technologie de eigen-

schap van Midas. Zodra een samenleving zich veruitwendigt in extensies van zichzelf passen alle functies van die samenleving zich aan dat eerste gebaar aan. Nieuwe media



chitectuur herbekeken moeten worden in het licht van het onderzoek naar *behavioral space*. Ze bieden ons een kans om de immaterialiteit van de ruimte te herdenken, en ruimte te beschouwen als een actief topologisch gegeven. Van de digitale architectuur en het filosofische discours hebben we geleerd dat we kunnen spreken van een actieve ruimte als de ruimte vorm krijgt door de interagerende krachten tussen dynamische elementen in een proces van onafgebroken en muterende transformaties. Net als de digitale elementen en de virtuele architectuur vervormen de menselijke acties en lichamen in de tijd.

## De rol van de architectuur

De structuur die de behavioristische ruimte creëert, is samengesteld uit een materiële en een immateriële component. Het immateriële, ontastbare gedeelte kennen we doorgaans als de ruimte. In deze ruimte staat de logica van de interactieve omgeving naast de contextuele, of biometrische, parameters

die gefundeerd zijn op de binnen- en buitenkant van deze logica doorheen de tijd. Immaterieel zijn de sociale en zintuiglijke relaties in de interactieve omgeving, en ook de gecreëerde atmosfeer. Het materiële, tastbare gedeelte dat dienst doet als gastheer van de *behavioral space*, is wat we meestal als de architectuur, of de geconstrueerde omgeving bestempelen. Bovendien omvat deze harde structuur de interfaces en de fysieke systemen die tastzin, smaak, gehoor, zicht en reukzin stimuleren.

De twee essentiële onderdelen van de *behavioral space*, met name de ruimte en het geconstrueerde environment, werden door de eeuwen heen bestudeerd in het veld van de architectuur en het is een verrassende vaststelling dat zowel de theoretische kwesties als de praktijk van de interactieve ruimte geen bredere ingang hebben gevonden in de hedendaagse architecturale praktijk. De architectuur zou deze context kunnen beschouwen

als een uitdaging om de ruimte te bestuderen en om ze op nieuwe manieren aan te wenden, bijvoorbeeld door ze op een dynamische manier te ontwikkelen vanuit sociale relaties. Het onderzoek naar *behavioral space* bekijkt architectuur als een zoektocht van ruimte in de tijd, meer dan als een onderzoek naar het gebouw en de constructie ervan. Interactieve technologieën ontlenuen hun doel en betekenis aan de toekomst van de stad en de publieke ruimte. De architectuur, die een enorme rijkdom aan stedelijke utopieën en visies op de toekomst koestert, zou daarin een belangrijke rol kunnen opnemen.

Vertaald uit het Engels door Charlotte Vandevyver

*Kontakt* werd ontwikkeld in samenwerking met Boutique Vizique (Stijn Schiffeleers en Hendrik Leper).

*Synoptic* werd ontwikkeld in samenwerking met Yon Visell en Lina Kusatie en werd ondersteund door Interaction Design Institute Ivrea, Movin' Up -Associazione Giovani Artisti Italiani en de Vlaamse Gemeenschap.

*Recycled Soundscape* werd ontwikkeld in samenwerking met Yon Visell en werd ondersteund door het Interaction Design Institute Ivrea.

presenteren. Uiteindelijk zijn dagelijkse ervaringen meer dan enkel verbaal. Het is een kwestie van subjectieve indrukken. Voor mij is het lichaam belangrijker dan onze logische, rationele manier van communiceren doet uitschijnen. Functionele communicatie is in eerste instantie audiovisueel, het lichamelijke komt erbij. We zitten dan ook meestal in een zetel voor de televisie. Maar misschien is het mogelijk om door installaties mensen gevoeliger te maken voor die andere zintuigen of andere aspecten van de ervaring waar geen aandacht aan besteed wordt. Het koekje van Proust. De link met technologie, elektronica of industrie is evident. De ruis van al die impliciete technologische systemen in de stad zijn precies de randfenomenen die een belangrijke impact hebben op onze bewuste communicatie. Op het nachtlawaai boven Zaventem focussen we wel, maar niet op het kleine, de airconditioning; de soort subtiele ruis -niet noodzakelijk auditief maar ook visueel- die vandaag alomtegenwoordig is als resultaat van zoveel jaar industriële ontwikkeling.'

'Programmeurs van technologie werken uiteindelijk altijd met standaardcodes. Een chip is opgebouwd uit schakelingen: on en off. Zulke elementaire basisprincipes sturen enorm complexe gegevens zoals de chip die terechtkomt in het gsm-toestel. Ik vraag me dan af in hoeverre die code, dat schakelprincipe, bepaalt wat we maken en hoe we het gebruiken. Ik denk dat we grotendeels in de illusie leven dat we een behoefte hebben, die we vervolgens bevredigen door iets te maken. Daarbij wordt heel veel bepaald door die bouwsteentjes, of beter: door de inherente logica van die bouwsteentjes. Naast mijn interesse in de ruisende rand, wil ik weten in hoeverre die primaire logica bepaalt hoe bijvoorbeeld een sms werkt en hoe daardoor onze taal en onze cultuur verandert. Automatisering is een bizar iets. Als je een machine manueel bestuurt, ben je je niet bewust van de manier waarop wij keuzes maken, de situatie en haar voorwaarden, de technische basislogica van alles. De sturing gebeurt op een onbewust niveau. Daar staat tegenover dat je voor elke mogelijke situatie een reden moet hebben als je iets wil automatiseren: alles moet consistent zijn. De wording van die technische diagrammen vind ik bizar.'

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

-van het alfabet over de mechanische techniek tot de elektrische revolutie- brengen zo van bij hun ontstaan een onvermijdelijke en allesomvattende verandering teweeg.

Zie ook *Narcissus*.

zappelin  
http://boutiquevizique.com/etcetera/  
Yahoo! mail periscopio Z solicitation MFA in New ... cy Program GeoNetMap ... n Database designboom

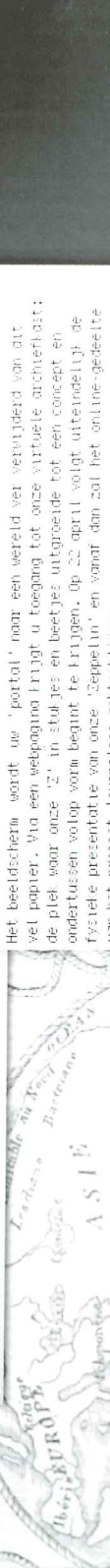
ENTER YOUR TITLE OR KEYWORD  
**zappelin**

project omschrijving.txt

Boutique Vizique wil u, lezer van Etcetera, op een non-lineaire manier laten kennismaken met ons Z-project voor 'Stad van letters' in het kader van #602004. Het behulp van een zappelin sturen we u dan ook op ontdekkingsreis, in plaats van een uitgeschreven en werklozende tekst te presenteren. We laten gaten in onze uitschrijving, we trochten de gewoelens en idesalen achter onze installaties rechtstreeks op u toe te passen.

Het beeldschem wordt uw 'portaal' naar een wereld ver verwijderd van dit vel papier. Via een webpagina krijgt u toegang tot onze virtuele archiefkast; de plek waar onze 'Z' in stukjes en beetjes uitgroende tot een concept en onderzussen volop vorm begint te krijgen. Op 22 april volgt uiteindelijk de fysieke presentatie van onze 'zappelin' en vanaf dan zal het online-gedeelte van het project levensloos achterblijven.

Loek Je tot die dag dragen door de wind: www.boutiquevizique.com/etcetera



Materials:  
- PVC, Plastic sheet  
- Methods of Construct  
- ultrasonic welding  
- and reinforcing wit  
- Can be pre-inflated  
- sealed, or continue  
- with  
- balloons or smaller  
- wax paper and cardboard  
- Ready-to-Use Alternati  
- white urethane ball

Advantages:  
- Visual impact  
- Fairly inexpensive  
- warm air inflator

Disadvantages:  
- Don't last in a constant refilling  
- Source of heated, is another cost for unknowns:  
- Durability of sel



Patent number

CELESTES GUY ZEPPELIN

NUMMER: 621195

Avignone Balloon

1899

d van Zappelin



# Buiten, binnen...

**Jeroen Peeters ging in de gespecialiseerde boekhandel grasduinen in de afdeling 'podiumkunsten'. Hij vond er een aantal publicaties waarin het documenteren van werkprocessen centraal staat.**

Jeroen Peeters

Sinds Pina Bausch eind jaren zeventig vragen begon te stellen aan haar dansers, zijn de kennishiërarchieën in het Europese theater overstag blijven gaan als kantelende dominostenen: het auteurschap werd in vraag gesteld, de emancipatie van dansers en acteurs kwam op de agenda, werkprocessen wonnen aan belang. In de jaren negentig werden theater en dans steeds verder onttrokken aan de 'geniale kunstenaar' om propositioneel van aard te worden, maakten conceptuele podiumkunstenaars de productievoorwaarden tot thema van hun werk en verwierven onderzoek en een procesmatige aanpak definitief een centrale plaats in het podiumgebeuren. Allemaal tendensen die de relatie tussen kunstenaar en voorstelling veranderen, en die niet langer resulteren in een afgewerkt, losstaand 'product'.

Gelijklopend met deze evolutie veranderde ook de verhouding tussen voorstelling en kijker: vraagstellingen rond de vierde wand en zintuiglijk theater tasten de status van het besloten beeld aan, de waarneming, herinnering en verbeelding van de toeschouwer krijgen een grotere rol, het belang van reflectie en context neemt toe. De toeschouwer maakt anders gezegd altijd deel uit van de betekenisruimte die de voorstelling in een bepaalde context opent. En verder worden geïnteresseerde toeschouwers vandaag ook steeds vaker betrokken bij werkprocessen via toonmomenten, laboratoria en nagesprekken met kunstenaars.

We gaan er snel overheen, maar wat betekent dit alles voor de kritiek, voor het schrijven over podiumkunsten? Een verhoogd bewustzijn van de context helpt de criticus om voorbij het afgelijnde beeld en voorbij een comfortabel consumentisme te treden, maar hoe zwaar weegt de aandacht voor werkprocessen door in het kijken en schrijven? Vandaag krijgen het discours en de achtergrond van makers al vrij veel aandacht via interviews. Moet de criticus zich dan ook nog achter de schermen begeven, kunstenaars opzoeken in de studio, deelnemen aan onderzoeksprojecten? De interesse voor een 'inwendige' kijk op podiumkunsten neemt momenteel een hoge

vlucht onder impuls van artistieke en theoretische ontwikkelingen. Dat levert nieuwe vormen van schrijven op die zich vooralsnog in een experimenteel stadium bevinden: kunstenaars en hun medewerkers die in de pen kruipen om hun methode toe te lichten, uitgave van documenten en notities uit het werkproces, studio-observaties van buitenstaanders, dialogerende publicaties van kunstenaars en wetenschappers. We willen hier een overzicht geven van een aantal dergelijke publicaties over dans en performance die onlangs in de boekenrekken opdoken. Niet zozeer om het oeuvre van de kunstenaars in kwestie nogmaals toe te lichten, wel vanuit de vraag welke discursieve mogelijkheden en beperkingen het 'inwendige' standpunt precies met zich brengt, welke betekenisruimten het opentrekt.<sup>1</sup>

## La Ribot

*'How outside the writer's language is in relation to the event; how lacking in that which would turn inside, make the thing flow and burn, touch and weigh again. How utterly significant, unique and unforgettable is the event. How lost it is now. All that one can do is proceed inside this tear, vibrate at the borders of memory. To write the event conscious of writing's internal failure, its mnemonic and ontological insecurity, but nonetheless invested in its impossible object. It is the annulment of the life of the event by time, and the belatedness of language itself, that makes the event's recall in writing vibrant and possible.'* (La Ribot, p. 21)

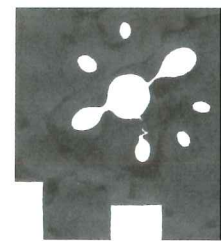
De bedenkingen die Adrian Heathfield aan de hand van La Ribots *Panoramix* formuleert over de complexe verhouding tussen taal en performance zijn intussen een bekend motief geworden dat essayistisch en *performative writing* drijft. Als kijker deelt hij een open galerieruimte met de Spaanse performance-kunstenaar, geraakt hij verstrikt in een dubbelzinnige relatie tussen kijker en performer, waarin aandacht wordt getransformeerd via beweging en objecten, waarin blikken worden uitgewisseld, waarin een toeschouwerslichaam plots ook een object kan zijn. Bevreemdende tussenzones en beklemmende

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Narcissus** Wie faalt om de media te begrijpen als extensies van ons eigen lichaam maakt volgens Marshall McLuhan dezelfde fout als Narcissus. Diens probleem was niet

zozeer dat hij verliefd werd op zichzelf als wel dat hij er niet in slaagde zijn eigen spiegelbeeld te herkennen. 'This extension of himself by mirror numbed his perceptions until

he became a servomechanism of his own extended or repeated image. The nymph Echo tried to win his love, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of



# berichten uit de studio

momenten die een kijker middenin het werk plaatsen. Tegelijk weet Heathfield zich als schrijver buitengesloten en ziet hij de magie in de tekst uiteenvallen in verwarring en fragmenten.

De Frans-Engelse monografie *La Ribot* bevat een reeks essays, een bio, een volledig werkoverzicht van de kunstenares en kleine zwartwitfoto's van de 34 *Distinguished Pieces* (1993-2000). Het is een vrij klassieke bundel die ondanks zijn essayistische aanpak het werk van La Ribot maar zelden op de huid zit, al komen er een aantal interessante thema's aan bod: identiteit en geheugen, naaktheid en gender, humor en de Spaanse performance-traditie, *stillness* en horizontaliteit. Het valt op dat de vijf auteurs met wisselend succes op zoek gaan naar een manier van schrijven die hen *in* het werk plaatst, in een poging het *buiten* van de taal te tarten. filosoof José A. Sánchez graaft in de Spaanse achtergrond van La Ribot, danscriticus Laurent Goumarre schiet in zijn warrige essay compleet naast het werk door maar neemt wel een uitvoerige transcriptie op van La Ribots woorden in *Another Bloody Mary*, en performancetheoreticus André Lepecki probeert het via een halfslachtige uiteenzetting over de synesthesie die wordt opgeroepen door de vreemde geur van het karton dat tijdens een opvoering de vloer bedekt. Het beste essay is van de hand van danscriticus en theaterwetenschapper Gerald Siegmund, die aan de hand van Benjamins theorie over de melancholie La Ribots performances onderzoekt als emblemen van afwezigheid. Tussendoor vindt hij nog een bijzondere toegang die hem in het werk plaatst. La Ribot heeft haar *Distinguished Pieces* namelijk net zoals beeldende kunst verkocht, waardoor Siegmund nu de trotse eigenaar geworden is van *Pa amb tomàquet*, een performance waar hij dan ook extra aandacht aan besteedt.

De tegenstelling 'binnen/buiten' blijkt in ieder geval een grote rol te spelen in discussies over representatie en de status van kijken en schrijven. Over La Ribots werkwijze leert ons dat echter weinig, daar is een 'binnen' aan de orde waarover wellicht enkel La Ribot zelf kan berichten. Ze maakt immers solo's, maar bereidt ze die ook in haar eentje voor? Sinds enkele jaren wor-

den die solo's ook opgevoerd door Anna Williams, maar wat betekent die samenwerking precies? Op dit soort vragen biedt *La Ribot* geen antwoord. Wel stelde de kunstenares zelf een tweede volume samen dat volledig uit beeldmateriaal bestaat, gedrukt in kleur op groot formaat. Afgezien van een herkomstverwijzing, is er geen toelichting te vinden bij de foto's, nagenoeg alle tekst die her en der opduikt is in het Spaans, wat de toegankelijkheid niet bepaald vergroot. Al grasduinend vindt de lezer notitieboekjes, tekeningen en schetsen, foto's uit reclame, kranten en kunstboeken, familiekiekjes, verwijzingen naar andere kunstenaars. Wie goed vertrouwd is met La Ribots werk kan er af en toe een motief in ontdekken. Verder geven de foto's een inzicht in de diversiteit van het materiaal waarmee ze aan de slag gaat. Eventueel kunnen we nog een paar algemene waarheden formuleren over idiosyncrasie of horizontaliteit, over kunst en leven die door elkaar lopen, maar verder...? Door de twee volumes van de monografie zo rigide te scheiden, roept *La Ribot* een paradox op: hoewel haar werk de schemerzones opzoekt waar performance, context en waarneming zich vermengen, voelen de schrijvers zich buitengesloten en trekt de kunstenares zelf zich terug in een aura van geheimzinnigheid.

## William Forsythe

Gerald Siegmund tekende eveneens voor de eerste, Duitstalige monografie over het werk van choreograaf William Forsythe. Het boek draagt een titel die als een boutade in de oren klinkt – *Denken in Bewegung* – maar laat niet na de betekenis daarvan grondig te onderzoeken. Het is een degelijke inleidende bundel met een tiental artikels, bio en oeuvre-overzicht van Forsythe, foto's in zwartwit en kleur van Ballett Frankfurt-huisfotograaf Dominik Mentzos. In de eerste helft van het boek fietst Siegmund in vlotte stijl doorheen het oeuvre van Forsythe aan de hand van beschrijvingen en citaten, gaat hij in op de ontwikkeling van de compagnie en de verhouding met lokale overheden. Hij slaagt er ook haast achteloos in alle belangrijke thema's uit Forsythes werk

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

*himself and had become a closed system.* De solipsistische tijdgenoot die gevangen zit in de fascinatie voor technologie is op vergelijkbare wijze het slachtoffer van de narcoti-

sche werking van de media. Hij slaagt er niet in afstand te nemen van zijn eigen technologische conditie. Zie ook *Midas Touch*.

### Five Finger Exercise 3

Geen zinnige kritiek zonder zelfkritiek. Onze productievoorwaarden worden zeker niet alleen bepaald door het beleid, maar ook door het reilen en zeilen van de ons omringende wereld én door ons zelf. Het is noodzakelijk ook de geplogenheden van de creatie, de werkcultuur zoals die in de voorbije decennia werd ontwikkeld te bevragen. Hebben wij ons niet vastgereden in een aantal van onze eigen initieel waardevolle principes? Zijn wij écht alert genoeg in het analyseren van hoe de wereld verandert/veranderd is en hoe wij daarop kunnen reageren? Is de nu toonaangevende generatie zich bewust genoeg van andere manieren van werken die vandaag naast die 'toonaangevende' bestaan? Opnieuw dezelfde vragen: wordt het *credo van een kunst* waarin 'alles kan en mag' niet vaak een alibi voor stuurloosheid, voor 'we doen maar wat'? Is dat dan geen erg negatieve invulling van 'artistieke vrijheid'? Is de scherpheid van de *work in progress*-gedachte niet doorheen de jaren afgevlakt? Is het niet vaak zo dat, vertrekkend vanuit die in se nog steeds valabele gedachte, kleine aanzetten die mogelijk tot een voorstelling zouden kunnen uitgroeien veel te snel voor een publiek geworpen worden en daarna ook niet verder meer worden

aan te raken en uit te diepen: ballet als een historisch gevormd kennissysteem, deconstructie van centraal-perspectief en theatercodes, de verhouding van lichamen en zelfwaarneming, de kloof tussen ballet als ideaalbeeld en de praktijk van het dansen, enzovoort. Wat het boek zo bijzonder maakt, zijn twee centrale lijnen: enerzijds de aandacht voor productievoorwaarden en de emancipatie van de danser in Forsythes werk, en anderzijds de ontwikkeling van een complex, inwendig lichaamsbegrip om met traditie, representatie, ruimte en choreografie om te gaan. Tweemaal een inwendig perspectief van waaruit het werkproces belicht wordt dus – wat Siegmund ertoe brengt niet enkel bijdragen van theaterwetenschappers op te nemen, maar ook vijf teksten van dansers en choreografen van Ballett Frankfurt. 'Forsythe beklemtoont de bekwaamheid van de dansers om hun eigen handelen te beschrijven, om zich met behulp van verbale taal bewust te maken van wat ze doen, hoe en waarom. De werkwijze van de beschrijving betekent de eerste stap naar de mondigheid en emancipatie van de danser, een stap weg van de afhankelijkheid uitsluitend een uitvoerend werktuig te zijn van een oppermachtige choreograaf.' (*Denken in Beweging*, p.15)

Met behulp van interviewfragmenten en de CD-rom *Improvisation Technologies* probeert theaterwetenschapper Sabina Huschka over zelfwaarneming te spreken, wat leidt tot omzwachtelde formuleringen over instincten of een 'focus van de danser die zich naar binnen verliest'. Dit moet 'denken in beweging' zijn, maar hoe zitten die beslissingsprocedures, het denkproces van dansers en hun inwendige lichaamsbegrip nu precies in elkaar? Sterdanser Thomas McManus beschrijft pagina's lang wat hij seconde per seconde denkt, doet en ervaart tijdens een virtuoze solo van drie minuten: als tekst minstens een interessant curiosum. De bijdragen van Dana Caspersen en Prue Lang zijn ongemeen boeiende uiteenzettingen over specifieke technieken van zelfwaarneming, die door hun nauwgezette beschrijving ook van een grote conceptuele helderheid getuigen. Geen geheimzinnig gedoe over artistieke keukengeheimen, wel een inwendige blik op de choreografische spits-technologie die het werk van Forsythe kenmerkt.

Het lichaam denkt door middel van vormen, waarneming, discipline en beweging, zo weet Caspersen. Ze

legt uit hoe ze leerde omgaan met een fysieke afwijking in haar rug, die bij het dansen van complexe partijen pijn veroorzaakte. Niet het lichaam bleek uiteindelijk het probleem, wel de nood om dat lichaam op een alternatieve manier als geheel te *denken*. Nieuwe bewegingsmogelijkheden die Forsythe met zijn dansers ontwikkelde, kwamen zo meestal voort uit complexe denkoefeningen. Hoe snelheid ontwikkelen zonder extra spierkracht te moeten gebruiken? Hoe via 'dis-focus' het blikveld naar achteren vergroten? Hoe het lichaam als een kompas beschouwen dat zich doorheen meervoudige kinesferen navigeert? Via een uiteenzetting over technieken wordt duidelijk waarom Forsythes vocabularium zo vanzelfsprekend licht en wendbaar lijkt, hoe dansers zich via fantoomwaarneming op meerdere plaatsen tegelijk kunnen ophouden, wat precies het verschil is tussen een lichamelijke activiteit en een toestand als bewegingsmotor. De rol van proprioceptie, lichamenlijk geheugen en beslissingsprocedures doordringt het gehele werk van Forsythe, het zijn lichaamsconcepten die de betekenisruimte ervan ingrijpend mee bepalen. Omdat Forsythe kennissystemen choreografeert, geeft zijn werk ook aanleiding tot deze specifieke, inwendige benadering, waarbij het 'hoe' en 'waarom' vanzelfsprekend op één lijn komen te liggen in het schrijven.

### Jan Fabre

*Observaties van een creatieproces*, zo luidt de ondertitel van *Corpus Jan Fabre*, het boek dat theaterwetenschapper Luk Van den Dries schreef over Jan Fabres podiumwerk. Een uitvoerig studiodagboek beschrijft het werkproces van *Parrots and Guinea Pigs* in de zomer van 2002: 'De hele curve wordt uitgetekend, compleet met euforie, crisis, uitputting, het zwalpen en het houvast.' Aantekeningen en beschouwingen over de werkwijze koppelt Van den Dries aan een zoektocht naar het 'scheppingsmoment' en 'hoe de persoonlijke verbeeldingswereld van Jan Fabre tot stand komt.' (*Corpus Jan Fabre*, pp. 3-4) Dat alles wordt aangevuld met uitgebreide interviews met Fabre en enkele naaste medewerkers, een inleidend essay over lichaamsbeelden in Fabres werk, een oeuvre-overzicht en een dik katern kleurfoto's van Troubleyn-huisfotograaf Wonge Bergmann.

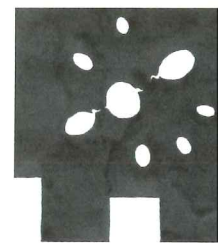
Het opsplitsen van al die verschillende elementen is

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Orwell, George** Engelse schrijver en vader van het grimmige *'Big Brother is watching you'*. Met deze slogan vat Orwell in *Nineteen Eighty-Four* (1949) zijn eigen dysto-

pische toekomstvisie samen. In het jaar 1984 zou de wetenschapper het midden houden tussen een psycholoog en een inquisiteur, die onderzoekt hoe psychofarmaca, shockthe-

rapie, hypnose, psychoterreur en marteling mensen onder de duim kunnen houden. De samenleving reproduceert deze totalitaire houding in een verfijnd netwerk waarin



een duidelijke keuze, maar daarom niet de meest productieve. Thema's en referenties die in essay, observaties en interviews opduiken worden niet samengenomen en uitgediept, waardoor talrijke interessante lijnen en kruisverbanden open blijven liggen. Door de vrijblijvende dagboekvorm slaagt Van den Dries er te weinig in de verknoping van Fabres werkmethode en gedachtewereld bloot te leggen en vooral de betekenis daarvan aan te geven. Verder is er ook geen spoor van tekeningen of dagboeken van Fabre zelf, die in dit verband toch een cruciale rol spelen. Als Fabre een 'meester is in het verbergen van zijn eigen strategie' (id., p. 56), dan heeft ook Van den Dries daarvan zijn deel gehad en blijft hij ondanks een verblijf van twee maanden in de studio toch een buitenstaander. Door omgekeerd weinig context aan te dragen en zich als schrijver ondergeschikt op te stellen, bevestigt hij ook het cliché dat Fabres werk voldoende heeft aan zichzelf.

Over Fabres manier van werken, van regisseren en omgaan met acteurs, is het boek wel zeer informatief. Het ruimtegebruik en construeren van beelden komt uitgebreid aan bod. Van den Dries staat stil bij de parameters die Fabre daarbij hanteert: symmetrie, helderheid, complexiteit, verdichting, leesbaarheid, 'open spelen'. Verder ook herhaling, contrast en crescendo als het gaat om tijdsbehandeling. Veel aandacht ook voor terugkerende improvisatieopdrachten, waarmee Fabre zijn dansers en acteurs aan het werk zet en hun persoonlijke engagement aanwakkert: de 'Sisyphus-opdracht' over herhaling en uitputting, het 'stervend dier' over metamorfose en zintuiglijkheid, een 'partyscène' waarin spelopdrachten en het doorgeven van energie centraal staan, of het 'zieke lichaam', dat transformatie benadert vanuit pijn en verval. Zo kan op verschillende manieren de 'waarheid van het lichaam' naar boven komen, die omgekeerd ook als beslissingsinstrument wordt bovengehaald: 'Fabre gaat uit van instincten en reflexen van het lichaam. Als we maar goed genoeg luisteren naar het lichaam, als onze waarneming maar scherp genoeg is, kunnen we ook zien wat juist is.' (id., p. 54) En: 'Fabre gelooft enkel in de psychologie van het lichaam: het lichaam heeft een eigen geheugen van pijn, vreugde en foltering en dat geheugen moet voortdurend worden aangesproken.' (id., p. 104) Of

met Fabres woorden in de studio: 'Nee, het wordt niet meer uitgelegd. Het lichaam moet denken. De structuur moet zich in het lichaam nestelen, zodat er niet nagedacht hoeft te worden.' (id., p. 76)

Met dat materiaal vangt Van den Dries zoals gezegd nauwelijks iets aan, hij transporteert inzichten uit de studio niet naar zijn essay, of omgekeerd. Hoe hangt een improvisatieopdracht rond ziekte precies samen met de 'waarheid van het lichaam', infectueus theater en de geschriften van Artaud? Wat betekenen discipline en constructivisme precies voor Fabres opvatting over schoonheid? Een thema dat Van den Dries in zijn essay bezighoudt is 'vrouwelijkheid' in Fabres recente werk, maar hoe wordt daarover gedacht in de studio? Dat Van den Dries als theaterwetenschapper een dialoog met de praktijk opzoekt, verdient aanmoediging, maar hij heeft de oefening niet helemaal doorgedacht: *Corpus Jan Fabre* is informatief maar weinig uitdagend, niet echt een 'brandhaard van betekenis', laat staan een besmettelijke.

## Theatercombinat

*Anatomie Sade/Wittgenstein* was niet enkel een voorstelling van het Duits-Oostenrijkse gezelschap Theatercombinat, maar evengoed een werkproces dat zo'n twee jaar duurde (maart 2001-februari 2003) en intussen ook een dik boek met een deel van de documentatie die dat alles opleverde. Het fysieke theater van Theatercombinat onderzoekt de betekenis van teksten via het lichaam, als een discursieve site die sporen en symptomen draagt van psychosociale interactie. Ze zoeken daartoe ook bijzondere locaties en publieksgroepen op. Een beknopte inleiding licht de fasen van het werkproces toe en geeft aan dat het boek daar een weerspiegeling van is: niet enkel omdat uitgebreide stukken van dat werkproces worden gedocumenteerd, ook omwille van de grafische vormgeving. Om materiaal aan te maken werkten de acteurs gedurende enkele maanden vooral op zichzelf en zijn hun verslagen in kolommen naast elkaar gezet. Schuilt er een wittgensteiniaanse systematiek in onze anatomie en lichaamstaal? En welke associaties roept de lectuur van de Sade in dit verband op? Later worden hun teksten chronologisch door elkaar gegooid, valt het tekstrelief weg en komt alles uiteindelijk samen in één massief tekstblok: volstrekt onleesbaar. Tussendoor is er nog

afgewerkt? Keert de bereikte professionalisering waarop we terecht zo trots zijn, zich niet gedeeltelijk tegen ons?

Worden er vandaag niet vele voorstellingen gemaakt die goed ogen, handig in elkaar gestoken zijn maar waarbij men zich afvraagt: waarover gaat dit nog? Hoe kunnen wij ons verdedigen tegen de algehele economische logica waarin de wetten van efficiëntie, van vraag en aanbod, van kijkcijfers, media-aandacht en winstmaximalisatie overheersen? Tegen de druk om almaar meer en sneller te produceren? Tegen de tendens om lang op voorhand producties te verkopen, waardoor de creatie meer en meer binnen formats dient te verlopen? Hoe staan we vandaag op de scène? Met welke gedachten, attitudes treden de performers vandaag de toeschouwers tegemoet? En wat zit er in het hoofd van de toeschouwers?

Dat de kunstenaar vandaag niet meer over de slagkracht/de mogelijkheden beschikt om een kritische stem te zijn die zich buiten het systeem van het globale kapitalisme kan stellen, wordt elke dag door de realiteit bevestigd. Maar wat komt er na die vaststelling? Ons beperken tot die vaststelling wil zeggen: onszelf verlammen, ons nestelen in hopeloosheid.

[MVK 03]

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

Iedereen elkaar controleert en erop toeziet dat de beginselen van de staat worden belichaamd. De enorme fascinatie die deze science fiction kennelijk nog steeds uitoe-

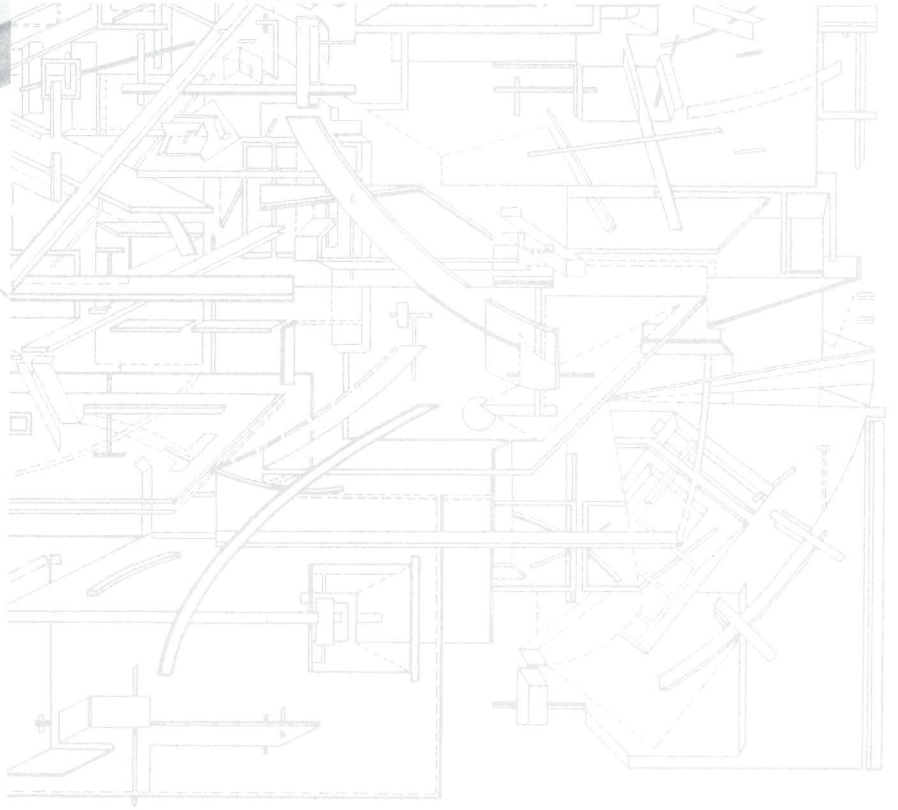
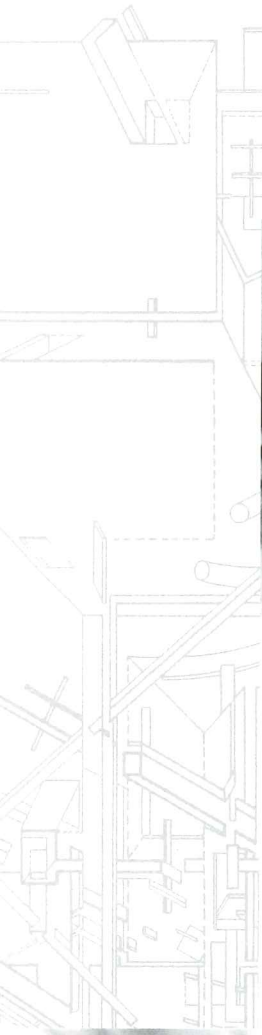
fent, heeft alles te maken met het feit dat men de eigen samenleving in het boek blijft herkennen. Niettemin lijkt Big Brother zich vandaag voorbij goed en kwaad te

bevinden als metafoor voor de onvermijdelijkheid van het alziende oog van de media.

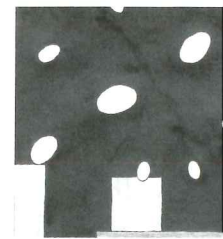




Agnès Noltenius vervoegde in 1981 het ballet van Frankfurt. Vanaf 1995 maakte ze er foto's. Ze bleef 13 jaar in het gezelschap van Forsythe dansen.







(keurig geschikt) materiaal van 'externen' en 'interne' opgenomen: verslagen van vrienden en collega's die repetities bezochten, recensies, beschrijvingen van oefeningen, partituren enzovoort. En verder zwartwitfoto's die ook nog eens een volstrekt eigen logica volgen. Eenvoudig toegankelijk is dit boek dus allerminst, maar wie blijft lezen, snuisteren en terugbladeren, krijgt niet enkel een idee van het werkproces, maar wordt er ook toe aangezet zich vragen te stellen bij het werk. Een uitdaging voor actieve lezers: is dit boek uiteindelijk niet zelf een kunstwerk?

Een groot deel van deze publicatie bestaat uit dagboeken van de performers, maar opvallend genoeg niet van regisseuse Claudia Bosse. Staat zij misschien al te veel buiten het proces om het nog van binnenuit te kunnen beschrijven? De notities bevatten verslagen van trainingen en repetities, uitgebreide beschrijvingen van improvisatieopdrachten, zij het in een erg persoonlijke stijl die een specifieke blik op het werkproces levert: verzuchtingen, frustraties en alledaagse beslommeringen kruipen overal tussen. Een performer (de auteurs van de dagboeken worden niet expliciet genoemd) schrijft over een complexe rugoefening en het gebrek aan visuele controle, maar koppelt dat thema in één beweging aan zijn eigen onvermogen en technische beperkingen als performer. Elders wordt het schrijven een poging om afstand te nemen en de eigen blinde vlekken na te jagen. Zelfwaarneming en kwetsbaarheid zijn thema's die vaak terugkeren. Het werkproces zocht dan ook extremen op die de performers persoonlijk aangingen: opdrachten en vragen omtrent agressiviteit en geweld, seksualiteit en ziekte, communicatie en intimiteit zijn nooit louter proposities.

Theatercombinat maakt uitgesproken fysiek theater dat via het lichaam en werk in verschillende contexten psychische en sociale betekenisruimten explooreert, en dat wordt ook tastbaar gemaakt in het boek, het zit letterlijk in de informele en persoonlijke stijl van schrijven. Context is overigens op heel wat manieren aanwezig: van toonmomenten die specifiek gehouden werden voor bejaarde vrouwen of filosofiestudenten zijn bijvoorbeeld verslagen voorhanden, waaruit een wederzijdse verwarring en onbegrip spreekt. Halfnaakte lichamen in een verlaten fabriek, dat is toch geen theater?! Zonder dit soort

wrijvingen die samenhangen met communicatie en waardenpatronen, met vertrouwdheid met experimenteren en een kunstcontext, schiet het hermetische en provocerende werk van Theatercombinat ook zijn doel voorbij. Claudia Bosse merkt zo ergens op dat een toonmoment voor collega-kunstenaars volstrekt oninteressant was, omdat ze alles meteen wisten te plaatsen, of daar althans van overtuigd waren. Tegelijkertijd blijkt die complexiteit en uitwisseling met vrienden en kunstenaars wel een motor te zijn voor het werkproces.

Op pagina 364 duikt in een artikel een stukje manifest op dat het hele boek in een verrassend perspectief plaatst: "Theater als praktijk om een welbepaald handelen te leren. De toekomst van het theater is de toeschouwer. Het theater van de toekomst is een theater van/voor bedrijven. Men zet speelruimten op voor bedrijven. Het doel van deze handelingsruimten is de activiteit van een psychisch-sociale praktijk, die creativiteit aanwendt om nieuwe openbare rituelen en gebaren uit te vinden, die de bestaande gebruikelijke conventies van "openbare ruimten" mee bewerkt. Het gebrek aan openbare handelingsruimten is het vertrekpunt van dit theater: (...) de lichamelijke en sociale confrontatie van velen, op zoek naar een of vele betekenissen." Het werk van Theatercombinat lokt interactie uit via naaktheid, een spel met blikken, provocerende nabijheid, brengt reguliere toeschouwers op vreemde locaties en andere groepen naar het theater: toeschouwers zijn niet zozeer kijkers maar handelende mensen. De gedachte is abstract en de politieke betekenis ervan niet meteen duidelijk, maar zou het gezelschap met dit boek niet iets gelijkaardigs beogen? Een onhandelbaar boek, voor handelende lezers?

## Collect-if

Eveneens voor actieve lezers, maar in een handig pocketformaat en ondanks de heterogeniteit van het materiaal overzichtelijk gestructureerd, is *Collect-if by Collect-if*. Onder impuls van theatermakers en -theoretici Emil Hrvatin en Bojana Cvejič, boog een diverse groep voormalige compagniedansers zich over vragen rond auteurschap, samenwerking en collectiviteit, wat resulteerde in een voorstelling die poogde werkproces en onderzoek te enceneren. *Collect-if by Collect-if* was bij de gelijknamige voorstelling als programmaboek

**Pastiche** De pastiche heet een bij uitstek postmoderne stijl te zijn die zichtbaar wordt wanneer kunst voorbijje genres cannibaliseert. Dode stijlen worden geciteerd en

gerecycleerd tot een geheel dat de modernistische hang naar uniciteit en vernieuwing opzettelijk lijkt te logenstraffen. Vanuit dat standpunt bekeken, laat elke postmoderne

eigenschap laat zich in het verleden lokaliseren. De meningen over de impetus van de pastiche zijn dan ook sterk verdeeld. Volgens sommigen niets meer dan een lege contai-

## BESPROKEN WERKEN

Luc Derycke, La Ribot, Marc Pérennès (eds. vol. 1), Claire Rousier (ed. vol. 2), *La Ribot*, CND/Merz, Parijs/Gent 2004, 176 en 120 pp., ISBN 2-914124-25-2, 35 euro

Gerald Siegmund (ed.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Henschel Verlag, Berlin 2004, 176 pp., ISBN 3-89487-472-4, 24,90 euro

Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Imschoot, Gent 2004, 356 pp., ISBN 90 7736 23 1, 50 euro

Claudia Bosse, Markus Heim, Andreas Pronegg, Christine Standfest, Doris Uhlich (eds.), *Theatercombinat. Anatomie Sade/Wittgenstein, eine choreographische Theaterarbeit in 3 Architekturen*, Triton Verlag, Wenen 2004, 448 pp., ISBN 3-85486-190-7, 39,50 euro (uitgeverij is failliet, te bestellen via [www.theatercombinat.com](http://www.theatercombinat.com))

Bojana Cvejič, *Collect-if by Collect-if*, Maska/Zoë, Ljubljana/Brussel 2003, 284 pp. (te bestellen via [www.maska.si](http://www.maska.si))

beschikbaar, maar staat ook op zich als documentatie van een werkproces: brieven, discussies, proposities, schetsen en foto's, chronologisch en thematisch gerangschikt en toegelicht – maar wel erg haastig: het 'globale' Engels en de talrijke spelfouten moet je erbij nemen. Bovendien is het uitgangspunt evenzeer artistiek als theoretisch: wat is de betekenis van collectiviteit en andere vormen van artistieke samenwerking in ons huidige neoliberale tijdsgewricht? Er valt dan ook heel wat andersglobale politieke filosofie en theorievorming over biopolitiek te sprokkelen in dit boekje – waarbij de hand van samensteller Cvejič voelbaar is. Veel interessant bronnenmateriaal ook: citaten van denkers over transgressie en weerstand, een lexiconaire genealogie van het begrip 'collectief', een essay over kunstcollectieven. Het werkproces treedt niettemin op de voorgrond, waarbij de kunstenaars die voordien deel uitmaakten van 'postmoderne collectieven' – lees: dansgezelschappen met een uitgesproken auteur – hun vragen en twijfels delen omtrent auteurschap en de bizarre status van het werkproces en de groep waar ze deel van uitmaken. Omtrent de betekenis van onzekerheid en beslissingsprocedures, wrijving en consensus, zijn er aan het einde ook theoretische terugkoppelingen te vinden, waardoor de politieke inzet van het project (werkproces, voorstelling en boek) weerom tastbaar wordt. Door de mix van citaten, glossaria en beschrijvingen van opdrachten, is *Collect-if by Collect-if* ook bij uitstek een werkboek.

Het boekje laat een menigte van stemmen aan het woord, maakt duidelijk dat er talrijke mensen bij een creatieproces in het theater betrokken zijn. Na citaten van filosofen volgen reacties van programmatoren, critici en theoretici op het initiële projectvoorstel, waarna ook alle betrokken kunstenaars hun eerste reacties neerschrijven. Het klinkt vanzelfsprekend, maar voor ex-Rosasdanser Alix Eynaudi is het dat allerminst: *'What I find very positive in this project is the fact that everyone agrees on the fact that the way we're going to make together (sorry to be so basic, but it's a drastic change from the structure I've been in) is more important than the result, would it be an achievement to make this point present in the "product"?' (Collect-if by Collect-if, p. 90)* En ze voegt er nog aan toe dat ze naast danser onder meer ook een liefhebber van kaas is. In het theater worden veel dingen niet alleen zicht-

baar, maar ook onzichtbaar gemaakt, en soms in hun afwezigheid gethematiseerd, zoals Emil Hrvatin opmerkt: documentatie van een samenwerkingsproces betekent bij *Collect-if by Collect-if* dat er nadrukkelijk aan hiërarchieën van zichtbaarheid wordt gesleuteld. Interessant om lezen zijn de werkopdrachten die de groep voor zichzelf formuleerde: over de reproductie van identiteiten in de danswereld, zowel door choreografen, critici als toeschouwers; strategieën om via verdubbeling, objectivering of overidentificatie afstand te nemen van de eigen performersidentiteit, materiaal en tics; manieren om het werkproces zelf te ensceneren op scène. Verder een reeks van verworpen en niet-gerealiseerde ideeën, waardoor de potentialiteit van alle documenten wordt benadrukt, weerom een manier om via een boek de ruimte van voorstelling en werkproces verder te openen. Met Giorgio Agamben: *'To be potential means: to be one's own lack, to be in relation to one's own incapacity.'* Aan het einde nog een suggestie over de politieke betekenis van dit soort schrijven dat de bestaande grensafbakening van het artistieke proces thematiseert: *'People tend to think you can be in or out, you can be on stage or off stage, you are working or not. (...) There are no fixed positions in societies ruled by the microphysics of power. You can never be sure when you are in or out. One is drawn into the zone of indistinction between the inside and the outside, the private and the public, the exception and the example, the free and the controlled.'* (id., p. 282) Die conditie te onderzoeken was het thema van *Collect-if by Collect-if*, ze vraagt van kunstenaars, toeschouwers en schrijvers een andere soort van afstand nemen en kritiek. Hierin ligt ongetwijfeld een grote uitdaging voor de experimentele schrijftuur die zich met werkprocessen inlaat.

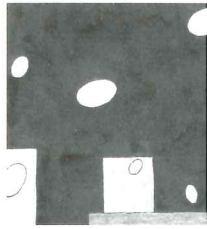
1. Naast de besproken werken zijn ook volgende publicaties interessant in dit verband. *Pina Bausch: Tanztheatergeschichten* van Raimund Hoghe (Frankfurt, 1986) is een heterogene collectie essays, portretten, programmateksten en studiodagboeken van een dramaturg. Met *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine* (Parijs, 2003) leverden Boris Charmatz en Isabelle Launay een voortreffelijk gedocumenteerd dialogenboek, zie mijn bespreking in *Etcetera* nr. 87, juni 2003. De Duitse choreograaf Thomas Lehmen realiseerde enkele publicaties die zijn recente projecten begeleiden: *Schreibstück* (Berlijn, 2002) is een partituur in boekvorm met omkaderende essays, *Stationen* een tijdschrift, en *Funktionen Toolbox* een doos met kaartjes om zelf mee aan de slag te gaan (alle verkrijgbaar via [www.thomaslehmen.de](http://www.thomaslehmen.de)).

## LEXICON VAN DE TECHNOLOGIECULTUUR



ner voor een al even grondeloos spel met codes, voor anderen een stijl waarvan de parodistische impuls juist getuigt van zelfreflectie en historisch bewustzijn. In alle

gevallen lijkt de pastiche het predikaat van een cultuur die zich aan zichzelf wil ontworstelen. Zie ook *Geknipt-geplakt*.



POWERED BY EMOTION, MEDIUMSPECIFIEK OF SITUATIONEEL?

# 'The Way to Make Something Yours is to Fuck It up by Giving It Your Body'

Bojana Cvejič

Het gebeurt soms dat je voor de analyse van een performance andere producties, media en genres in je betoog dient te betrekken. Ook al is de performance in kwestie niet multimediaal, en behoort ze tot één van de podiumkunsten, toch doet ze in dat geval een vorm van chaosmose ontstaan: ze trekt een dynamisch traject doorheen het *performing arts* terrein, via de specificiteit van de dans. *Powered by Emotion* (hierna: *PbE*) is zo'n voorstelling. *PbE* werd gemaakt door Mårten Spångberg op basis van de reconstructie van een solo-improvisatie uit *Goldberg Variations*, Walter Verdins verfilming van Steve Paxtons voorstelling met dezelfde titel. Wanneer ik het hier over chaosmose heb, bedoel ik het heen en weer schuiven tussen verschillende registers. Dit fenomeen wordt in *PbE* geproblematiseerd.

Hebben we hier te maken met een parasiet die zich voedt aan een meesterwerk? Met een bastaardproduct? (het ongewenste bewijs van een gebrek aan kri-

tisch vermogen?) Met een hybride kunstvorm, waarin verschillende werken en media met elkaar worden gekruist? Of, in juridische termen, met een clandestiene voorstelling omdat ze andermans territorium belaagt? Met andere woorden: wat is de status van het kunstwerk *PbE*?

Hoe brengt de voorstelling, bij gebrek aan wat beschouwd wordt als een deskundige dansopleiding (Spångberg is geen traditioneel opgeleid danser, maar is gespecialiseerd op gebied van dans en performance als criticus, theoreticus, dramaturg en performer) de onmiskenbare specificiteit van haar medium 'dans' tot stand? Wordt de opvoering een medium op zich als ze enkel bestaat uit een niet-herhaalbare bemiddeling die begint en eindigt bij de gespecialiseerde training die Spångberg volgde om de reconstructie van Paxtons improvisatie voor zijn voorstelling mogelijk te maken? Met andere woorden, is media-specificiteit enkel van toepassing op één enkel geval van één voorstelling, één concept, één project?

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

**Q** Zonder de logistieke hulp van Q zou James Bond nooit veertig zijn geworden. De techneut van MI6, het politieke hoofdkwartier van de Britse spionage, voorziet de titelheld

in elke aflevering van technische snufjes die uiteindelijk de strijd beslechten. De militaire gadgets variëren van draagbare raketmotoren tot valse vingerafdrukken. Men

kan zich daarbij niet van de indruk ontdoen dat de hele film, narratief en hoofdpersonage, vaak rond deze technologische hoogstandjes opgebouwd is. Plotwendingen lijken te

## Five Finger Exercise 4

'Over tweehonderd, driehonderd jaar zal het leven op aarde onvoorstelbaar mooi en verrukkelijk zijn. Dat is het leven, dat de mens toekomt en, indien het er voorlopig nog niet is, dient hij de komst ervan te voorvoelen, te verwachten, dan moet hij het in zijn droom beleven en er zich op voorbereiden...' Deze woorden legde Tsjechov zijn personage Versjinin in de mond in *Drie Zusters* uit 1901. We zijn nu ruim honderd jaar verder: is het leven in die tijd mooier geworden? Kondigt het verrukkelijke zich aan? Of zijn we precies de andere richting uit gegaan? Om de ondraaglijkheid van de verdrijving uit de tuin van Eden te verzachten -een paradijs dat achter ons ligt- heeft het christendom de hemel geschapen -een paradijs dat voor ons ligt en dat onder andere de armen dezer aarde moest troosten en verzoenen met hun ellendige conditie. Want: 'Armoede', zo schreef Cioran, 'is inderdaad het grote hulpmiddel van de utopist, de grondstof waarmee hij werkt, de substantie waarmee hij zijn gedachten voedt...' Het is uiteraard allemaal veel complexer dan een simpele relatie tussen oorzaak en gevolg, maar toch is er een duidelijk verband tussen de materiële en technologische ontwikkelingen in onze maatschappij en ons verlies van

Wordt het begrip 'virtuositeit' in *PbE* opnieuw onderzocht, deze keer op biopolitieke manier, als arbeid zonder product?

### Bach + Gould + Paxton + Buena Vista Social Club + Spångberg

Voor ik op deze vragen verder inga, ben ik de lezers nog wat geschiedenis verschuldigd.

In 1986 vatte Steve Paxton - en in dit geval is het misschien toch relevant te vermelden dat hij de pionier was van de contactimprovisatie - een dansimprovisatieproject aan dat gebaseerd was op Glenn Goulds twee beroemde opnames van de *Goldberg Variaties* uit 1955 en 1982: de eerste en de laatste opname van Gould. Waarom noem ik het een project? Paxton voerde de improvisatie in de loop der jaren op in verschillende omstandigheden, van theaterzalen en festivals tot in een bos. Walter Verdin filmde in 1992 één opvoering en maakte er een dansvideo van. De fetisjistische vermenigvuldiging van auteurs-iconen begon al bij Paxton (van Bach naar Gould naar Paxton) en zou worden verdergezet door Spångberg. Twaalf jaar later reconstrueert musicoloog/performance-theoreticus/performer Spångberg het eerste deel van de videofilm (*Variaties 1 tot 15* op Goulds opname uit 1982) waarbij hij zelf de bewegingen uitvoert die Paxton maakte in de gefilmde improvisatie. In het tweede deel van de voorstelling, die *Powered by Emotion* heet, zingt Spångberg de lead op de instrumentale achtergrond van vier liedjes van de *Buena Vista Social Club*. Het album van deze groep zorgde voor een heropleving van de pre-revolutionaire *son de Cuba*, die onderdrukt was na het aantreden van Fidel Castro. De plaat groeide in 1996 uit tot een wereldwijd mainstream-succes dankzij initiatiefnemer en producer Ry Cooder. Ook de film van Wim Wenders (1999) was hier niet vreemd aan. In plaats van Bachs Aria gebruikt Spångberg een fragment uit het *Köln Concert* van Keith Jarrett, en de reden daarvoor is het merkwaardige samenvallen van twee data: in het jaar 1975 - één jaar na de eerste contactimprovisatiesessie, speelde Jarrett zijn roemruchte *Köln Concert*: gezeten aan een piano zonder partituur en zonder terug te vallen op de traditionele jazz-idio-

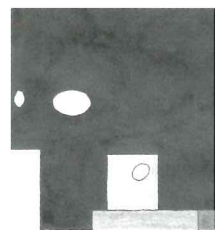
men improviseerde hij een avondvullend concert. Ongeacht of hij voldoende geïnformeerd is om al deze referenties te herkennen, wordt de toeschouwer gegrepen door een proces van heterogenese: een dynamische beeldtaal waarin het weten en de zintuigen aan duizelingwekkende snelheid esthetische en politieke kwesties met elkaar verstrengelen, en media, instrumenten, technieken, auteurs en referentieclusters aan hoog tempo door elkaar worden gehaald. En dat zijn: 1. Bachs compositie van de *Urtext*, de oorspronkelijke, niet-bewerkte uitgave; 2. Goulds opnames, waarvan de eerste een studio-opname is, maar dan wel alsof hij zijn interpretatie live en in één ruk van begin tot einde speelt, en de laatste een digitale bewerking van miniatuurfragmentjes door geavanceerde technologie; 3. Paxtons dansimprovisatie, opgenomen en bewerkt door Verdins camera; 4. de improvisatie van Cubaanse muzikanten in de traditie van de *son de Cuba*, in de studio-opname van Cooder en gereproduceerd in de film van Wenders. In de procedure van het maken zelf was dus al op verschillende vlakken sprake van bemiddeling: van Bachs compositie via Goulds eerste interpretatie naar zijn laatste bewerkte re-compositie in de opnamestudio; van Paxtons dans tijdens de improvisatie, luisterend naar muziek met beweging, tot de cadrage van de video door Verdin; van de traditionele improvisatie van de Cubaanse muzikanten tot de professionele studioproductie, de postproductie onder Cooders leiding, en de reproductie van dat proces in de film van Wenders. Nadat ik in maart 2004 *Powered by Emotion* zag, raakte ik verward in een discussie met Spångberg, Paxton en een groep kunstenaars en dramaturgen die zich verzameld hadden rond het project *Connexive #1: Vera Mantero* in de Gentse Vooruit. Ik kwam daarbij tot het besef dat er niets problematischer is dan vast te houden aan de hiërarchie van creatieve productie en corrupte reproductie. Een protocol dat een fundamentele ontologie van kunstwerken eerbiedigt, zou *PbE* moeten aankondigen zoals Paxton, geamuseerd door Spångbergs voorstelling, voorstelde: 'De *Goldberg Variaties* van J.S. Bach, gespeeld door Glenn Gould, geïmproviseerd door Steve Paxton, gefilmd door Walter Verdin, en gereconstrueerd door Mårten Spångberg.'

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

ontstaan met het doel ze te demonsteren, het hoofdpersonage manoeuvreert zich in situaties die het gebruik ervan noodzakelijk maken. Op die manier vindt een

opmerkelijke inversie plaats: James Bond als prothese van Q's gadgets.





Maar wat garandeert dit verloop van origineel naar kopie in *Goldberg Variations*? Of wordt onze receptie bepaald door het traject van het geïdealiseerde pythagoreïsche luisteren naar Bach, via de fetisj van het oor-georiënteerde lichaam van Gould, een danser die reageert op het luisteren met de organische beweging van zijn lichaam (zoals Paxton het zelf omschrijft), tot een niet-danser voor wie Goulds muziek enkel dient om andermans improvisatie vast te leggen in een choreografie? Het lichaam van de muzikant (Gould) zou dan een in hoge mate gespecialiseerd lichaam zijn, het lichaam van de danser (Paxton) is getraind maar balanceert tussen de herinnering aan het ballet en het gespierde lichaam van de contact-improvisator. Het lichaam van de niet-danser (Spangberg) is een vreemde factor in het reproduceren van de subjectieve expressie en de persoonlijke stijl van de danser. Het vreemde lichaam, in de betekenis van gewoon een ander lichaam, maar ook als het *compleet* andere: in het gebrek aan vaardigheid en techniek, onhandig en misplaatst.

## Bach + Gould

Als we het traject dat Paxton voorstelt zouden volgen, dan zou het niet moeilijk zijn om te begrijpen waarom hij, en ook Gould vóór hem, er voor koos om de *Goldberg Variaties* uit/op te voeren. Deze reeks variaties uit *Clavier Übung* vol. IV kan binnen haar paradigma nauwelijks als een muziekstuk gezien worden; het behoort veeleer tot de sociale praktijk van muziek die geen ander dan een maatschappelijk doel had, dat was ingegeven door en eigendom was van de opdrachtgever. En tegelijkertijd kreeg het ook de pedagogische missie mee een encyclopedische demonstratie te geven van verschillende compositorische technieken. Dat de westerse muzikale traditie het werk heeft geassimileerd in haar muzikale canon is –zoals met het merendeel van de muziek van vóór 1800 gebeurde– het gevolg van de projectie van het negentiende-eeuwse concept van een muziekwerk op de muziekpraktijk, een aanspraak die dateert van vóór muziek de autonomie van kunst verwierf. De *Goldberg Variaties* zijn een soort van *pièce de circonstance*. Volgens de anekdote werd Bach door de Russische ambassa-

deur, graaf Kaiserlingk, belast met het schrijven van een muziekstuk dat Bachs leerling Goldberg kon spelen voor de graaf, die aan slapeloosheid leed. Als het in dit artikel ging om een analytische uiteenzetting over de *Goldberg Variaties*, dan zou die aantonen dat Bachs methode van ‘compositie door variatie’ niet resulteert in organische eenheid maar dat ze een barokke monistische stellingname reflecteert die dicht bij Spinoza en Leibniz staat: het streven naar de grootst mogelijke verscheidenheid binnen de grootst mogelijke eenheid. In dit geval vanuit één enkel patroon: het thema, waarbij elke variatie even uniek en belangrijk is als dit thema. Het belangrijkste principe dat de opeenvolging van de variaties bepaalt, is bijgevolg plaatselijk contrast in karakter, eerder dan dat de gehele cyclus van 32 variaties kan ingeschreven worden in het grote toonaard-ritme van de canon + 2 variaties. Iedere variatie, met inbegrip van de Aria, die teveel in detail is uitgewerkt om slechts een thema te zijn, en die op het einde herhaald wordt, is een op zichzelf staande herschikking van de onderliggende harmonische grond- en zinsstructuur. Bachs cryptische en vernuftige spelletjes (32 maten Aria en 32 stukken in de reeks, of de laatste *Quodlibet*-variatie waarin reïfrentjes van volksliedjes verweven worden) zijn slechts spelerei en zeker geen procedure om tot een organisch geheel van variaties te komen. Daarom ook leken de *Goldberg Variaties* voor Gould perfect geschikt om twee keer opnieuw te interpreteren, van de geïmproviseerde concertuitvoering, via een gepaste afstand, naar de recompositie in de studio. Vanuit biopolitiek oogpunt zijn de *Goldberg Variaties* het product van arbeid als *poiesis*: het product van de arbeid komt los te staan van zijn maker door middel van de partituur, zodat het werk in Bachs tijd, na betaling van de commissie, zijn doel vervulde. Volgens Paolo Virno’s biopolitieke zienswijze is virtuositeit alleen mogelijk als arbeid de autonomie van kunst verwerft<sup>1</sup>. In die zin produceert een opvoering (muziekconcert of dans), en een improvisatie in het bijzonder, een gebeurtenis vanuit de illusie dat het product niet gescheiden kan worden van zijn ontstaansact. Virtuositeit is bijgevolg een activiteit die zichzelf vervult, die een doel vindt in en

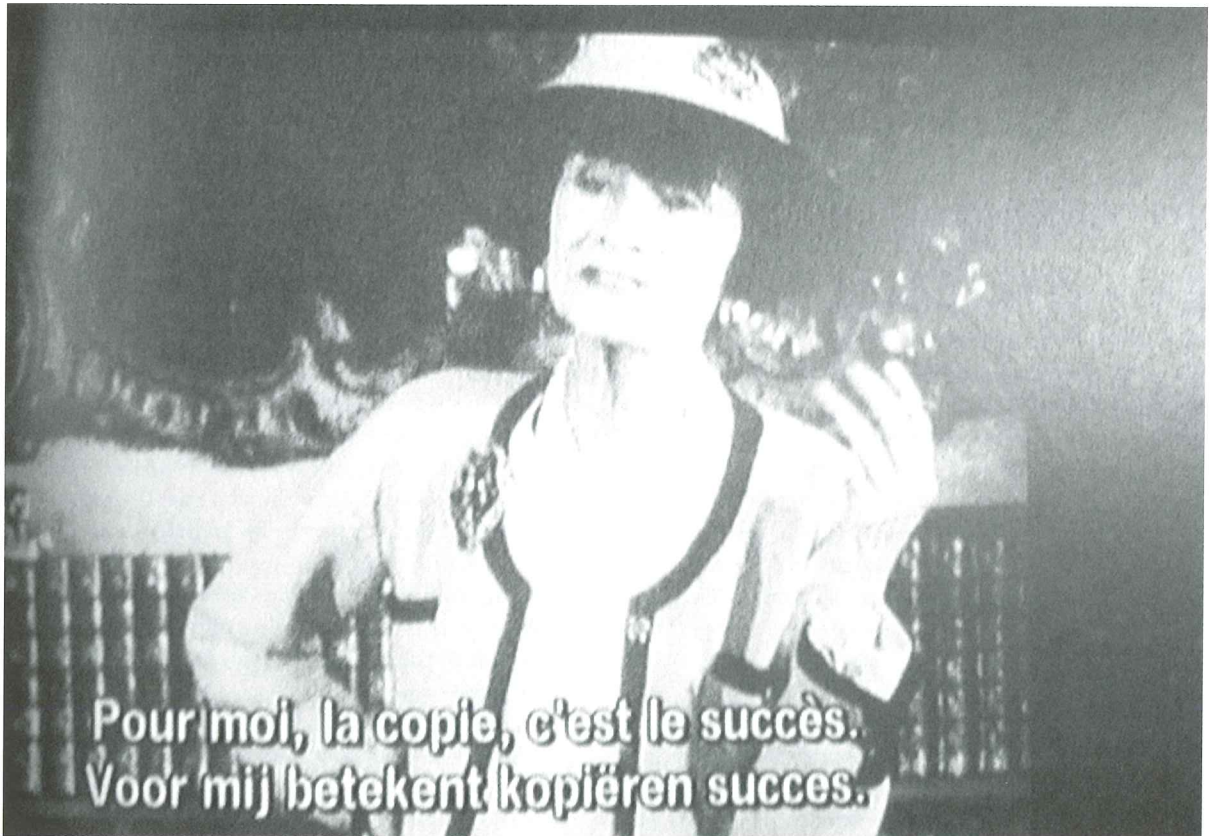
god en dus ons verlies van een paradijs dat voor ons ligt. De zoete tuin waarnaar wij streven heeft een concrete, materiële, aardse vorm aangenomen die wij benoemen met namen als ‘toekomst’ en ‘voortuitgang’. Wat vandaag is, is beter dan wat gisteren was. Zij die terug willen naar het verleden beschouwen wij als conservatieven, reactionairen. Onder vele aspecten van het ultrarechtse gedachtegoed in dit land schemert een idyllisch beeld van het zuivere agrarische Vlaamse leven, van families met veel kinderen en een moeder bij de haard. Maar een leven zonder voortuitgang kan men zich in de Westerse wereld, zelfs in die rechtse kringen, eigenlijk niet voorstellen. In al onze vezels dragen wij én het besef van de onomkeerbaarheid van de tijd én de hoop die ons doet overleven. Een hoop die gevoed wordt door onze welvaart. Wellicht schiet daarom onze verbeelding te kort als we geconfronteerd worden met andere mensen –gelovige moslims bijvoorbeeld– die nog wél in een paradijs geloven? Ons beeld van dé geschiedenis is in essentie het beeld van Onze geschiedenis, die wij ervaren als een noodzakelijke en onvermijdelijke ontwikkeling. Wij denken dat wij in vergelijking met andere culturen al stadia ‘achter de rug hebben’, dat wij al ‘verder’ staan, wat vaak

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Robot** Mechanisch toestel dat de arbeid van de mens optimaliseert of vervangt. De Tsjechische auteur Karel Capek introduceert als eerste het woord met die betekenis in zijn theaterstuk uit 1920 *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robot*). In de zeventiende eeuw was het een gebruikelijke Tsjechische aanduiding voor een lijfeigene in periodie-

ke dienst van de soeverein. De emancipatie van de mechanische robot heeft vandaag het punt bereikt waar men van zelfstandige leerprocessen spreekt (artificiële





uit zichzelf, en niet geobjectiveerd wordt in het eindproduct, aangezien het fenomeen van het kunstwerk niet langer bestaat dan de opvoering zelf. De tweede voorwaarde voor virtuositeit is haar *performativity*: het is een activiteit die de aanwezigheid van anderen vereist, dat wil zeggen die slechts kan bestaan in aanwezigheid van een publiek.

In zijn lezing *'Labor, Action, Intellect'* zegt Virno dat Gould de pianist was die zijn virtuositeit apolitiek maakte, door met zijn artistieke activiteit zo dicht mogelijk de idee te benaderen van arbeid als een op zichzelf staand product. Dat verklaart volgens Virno waarom Gould het concertpodium inruilde voor de studio, waar hij zich toedeed op opname- en montage technieken die uiteindelijk resulteerden in de productie van een compact disc. Goulds overstap reflecteert de paradox van een conservatieve en tegelijkertijd radicale interventie van de uitvoerder. Er is weinig reden om een meesterwerk nog maar eens opnieuw te spelen, tenzij men echt een nieuwe interpretatie heeft: 'Ik zou de luisteraars zodanig willen choqueren dat ze er zich vanaf de eerste noot bewust van zijn dat er iets anders te gebeuren staat', zei

Gould in een interview in 1968, toen hij zich al vier jaar had teruggetrokken van het concertpodium. Maar paradoxaal genoeg is de excentriciteit van *Gould Variaties* tegelijkertijd conservatief, aangezien er, aldus Gould, een overtuigend Bachiaanse reden aan ten grondslag moet liggen, waarmee hij bedoelt dat de interpretatie moet streven naar een getrouwheid aan de ideale eenheid van het muziekstuk. Enerzijds neemt hij afstand van de muziekcreatie tijdens het live-optreden, de eenmaligheid van een spontane creatie hier en nu. Anderzijds maakt hij gebruik van meerdere opnames en last hij kleine fragmentjes aaneen, en gebruikt hij de tijds mogelijkheden in het montageproces om onnauwkeurigheden te elimineren en een nog grotere homogeniteit te creëren. Als het commercieel haalbaar zou zijn geweest, had hij ongetwijfeld verschillende uitvoeringen op één cd samengebracht om dit proces met de luisteraar te delen.

### Gould + Paxton

De belangstelling voor de persoonlijke betrokkenheid bij een muziekstuk bracht Paxton bij Goulds

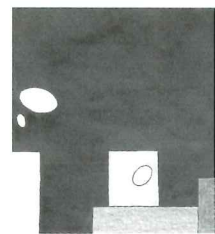
## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR



Rebellious Silence,  
Shirin Neshat 1994

intelligentie). Dit proces culmineert op cultuurhistorisch vlak in de angstvoorstelling van een door robots gedomineerde wereld met de mens als ruwe brandstof.

Zie ook *Cyborg, Q, Strafkolonie, Wheelocopter*.



opnames. Als Goulds methode analytisch is, dan werkt Paxton vanuit een synthetische, holistische en organische ervaring. Nadenkend over het verschil tussen de versies uit 1955 en 1982, benadrukt Paxton dat, hoewel het moment van de opvoering vandaag vastgelegd en gemanipuleerd wordt, ze toch nooit twee keer op dezelfde manier kan worden ervaren. 'Elke keer als ik luister, ben ik anders, ondergaat mijn lichaam andere ervaringen, lees ik het stuk anders, en kom ik in een andere stemming.' Improviseren terwijl je naar een cd-opname luistert, is als het steeds opnieuw op zoek gaan naar een andere spatiëring, naar nieuwe richtingen, nieuwe verhoudingen met de noten van een geluidsschilderij of een sonische sculptuur bij de verschillende opvoeringen in theaterzalen of in de natuur. Alsof hij ernaar streeft om het live-karakter te evenaren van Goulds neuriënde bariton die hem begeleidde bij zijn spel, zet Paxton die om in beweging en belichaamt hij als het ware een live-reactie op het luisteren. Zijn performance communiceert een vorm van alledaags bestaan, alsof de *Goldberg Variaties* de partner in een contactimprovisatie vervangen. De muziek biedt ondersteuning en weerstand, net zoals een ander lichaam of een akoestische omgeving waarmee de danser communiceert. Tot aan de video-opname resulteert Paxtons improvisatie in arbeid zonder eindproduct. In Virno's terminologie zou ze de plaats bekleden van Actie: 'politiek', omdat ze in een publieke context opereert, die ze niet verstoort maar waar ze mee interfereert. Ze is uitwendig en toevallig (contingent), geconditioneerd door het 'geroezemoes' van de vele, vele anderen die er naar kijken. Wanneer Paxton danst in de eenzaamheid van de natuur, plooit dit produceren zonder een product terug op een vorm van existentiële, eerder dan performatieve actie. Zo krijgen vele impro-jamsessies een gelijkaardig aura van een op zichzelf staande private gebeurtenis, die geen behoefte heeft aan de aanwezigheid van een publiek.

## Paxton + Spångberg

Ten slotte belanden we bij Spångberg. Contactimprovisatie ontgon in de jaren '70 een nieuw territorium voor de dans, doordat het lichaam zich tijdens de

contactsessies onttreed van instrumenten, waardoor de beweging ontstond vanuit de fysieke verhouding tussen twee of meer lichamen, en de simpele ervaring daarvan. Spångberg transformeert echter Paxtons 'autogram' (door de video-opname van een improvisatie) tot een allogram (choreografie) of tot het schrijven, oftewel drie niveaus van deterritorialisatie. Allereerst introduceert Spångberg een manier van reproduceren die vergelijkbaar is met karaoke; zo toont hij in het tweede deel van de voorstelling aan, wanneer hij daadwerkelijk karaoke zingt op *Buena Vista Social Club*, dat karaoke veel te aanwezig is in ons dagelijks leven om op het toneel nog een grensoverschrijdende rol te spelen. Hij reconstrueert Paxtons bewegingen door zijn 'vreemd' lichaam uit te lenen aan de authentieke expressie van de ander, aan het landschap van Paxtons 'Ik dans de dans', of moeten we eerder zeggen: 'Ik dans Paxtonisme', vergelijkbaar met de beweringen van Pollock en Cage ('Ik creëer zoals de natuur' of 'Ik ben de natuur'). Het reconstrueren van Paxtons beweging met een niet-deskundig lichaam is als wonen in een zelfexpressieve, op zichzelf staande wereld, zonder haar veronderstellingen, overtuigingen en technieken te kennen, als het imiteren van het geluid van een vreemde taal zonder de structuur van die taal te begrijpen of te kunnen behouden. Spångberg voert zijn *onderwerping* op, hij ondergaat de taal van een meester zonder diens taal te kennen. Zoals in de logica van het hacken legt hij de werkwijze van subjectificatie bloot, van een manier om jezelf iets eigen te maken door het te herhalen met een ontluisierend verschil, of een complete verbastering. 'The way to make something yours is to fuck it up by giving it your body: de manier om jezelf iets eigen te maken is het te verneuken door het je eigen lichaam te geven', schrijft de Amerikaanse visuele kunstenaar Mike Kelley<sup>2</sup>. *PbE* parasiteert niet op een meesterwerk, maar het bestaat buiten Paxton als een bastaard en een illegaal, een vreemd lichaam dat geen vergunning heeft voor de discipline van dans noch voor Cubaanse muziek. Deze verbastering is niet parodiërend, omdat haar pogingen tot letterlijke reproductie gestoeld zijn op het effect van de bijna-gelijke dubbelganger: ja, dit is bijna zoals

resulteert in een misprijzen voor die andere 'achterlijke' culturen. 'Verder' valt voor ons steevast samen met 'beter', met meer toekomst en minder verleden. Maar zijn historische ontwikkelingen, zeker als ze gezien worden op wereldvlak, niet de facto complex, ongelijkmatig en ongelijksoortig van aard, vol kronkels, bergen en dalen? Misschien wordt de moeilijkheidsgraad van het concrete multiculturele samenleven wel in hoge mate bepaald door die grote verschillen in algemene perspectieven: een paradijs of het verlies ervan, een utopie of een vooruitgangsideologie? Ook al heeft hoop een religieuze connotatie en hebben we onder andere in de vorige eeuw meegemaakt tot welke desastreuze gevolgen het tegen elke prijs willen realiseren van politieke utopieën kan leiden, toch hebben we ergens een verlangen, een energie nodig om onze dagelijkse weg verder te gaan. De utopie als energie, als het verlangen van die trage oneindig langzaam lerende mens in een razend snelle wereld.

[MVK 04]

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Strafkolonie, in de** Verhaal dat Kafka in 1919 publiceerde, waarin de officier van dienst de merites van een autonome executiemachine prijst. In zekere zin is deze machine een vooraf-

schaduw van de populaire culturele opvatting als zou technologie haar code in het lichaam van de tijdgenoten inschrijven. 'Het betreft een soort reusachtige, door elektriciteit aange-

dreven schrijfmachine, die op het naakte lichaam van de veroordeelde in sierschrift de wet tatoeëert die deze overtreden heeft en dit gedurende twaalf uur, tot de dood erop volgt. Is er een

Paxton, maar het is het niet, het streeft zijn uitdrukingskracht na, of wij streven ernaar dat hij ze bereikt, we steunen zijn inspanningen.

### Spångberg solo

Maar wie is die Spångberg nu eigenlijk? Geen beginner, geen amateur, misschien enkel de correcte uitvoerder van andermans idioom. Dus steunen we zijn fysiek streven zolang het een onpersoonlijk iemand is, die verlangt en tracht het onmogelijke te bereiken. Spångberg deterritorialiseert het territorium van de improvisatie, met andere woorden, hij trekt een vluchlijn vanuit de motieven van zowel het emanciperende in contactimprovisatie als van het ideaal van authenticiteit in Cubaanse muziek. Zijn werk toont aan dat improvisatie na vele jaren van beoefening, zelfs al was het oorspronkelijk ingegeven door de zoektocht naar een lichaam dat bevrijd is van alle rationele controle, de karakteristieken van een modernistische praktijk in zich draagt (stijl, techniek, virtuositeit, maniërisme, specifieke mediumautonomie van beweging, die allemaal toegeschreven worden aan de signatuur van een auteur). Door zijn gebroken stem te lenen aan de liedjes van Ibrahim Ferrer, legt Spångberg de opinies bloot waarmee het album *Buena Vista Social Club* vorm geeft aan ons sensorium, onze dagelijkse scopische + sonische omgeving. En deze opinies zijn: 'muziek overstijgt politiek', 'laten we de verloren gegane band met het verleden van Cuba herstellen', of het verlangen van Wenders om, na zijn film *Bis am Ende der Welt*, op zoek te gaan naar 'mensen groter dan het leven zelf' (overgenomen uit interviews met Wim Wenders).

We mogen ten slotte niet vergeten dat *PbE* een solo is, en dat een solo in het ethos van de performance de plaats inneemt van een uitdagende zelfbevestiging. Door deze persoonlijke expressie (door Paxton en Ferrer) te onderwerpen aan een karaoke-reproductie, wijst Spångberg erop dat zelfexpressie vandaag een middel is om kunst te depolitiseren in een tijdperk van globaal kapitaal. Hij bereikt dit effect niet door de authenticiteit of het bijzondere karakter ervan te ontkennen door middel van een alledaags lichaam –daarin lag deels de kritische

kracht van de jaren 1960 – of door er een vervalsing en een parasiet van te maken. Met de passie van een niet-geautoriseerde, en op het eerste gezicht letterlijke, maar niet naïef gefascineerde belichaming maakt hij ruimte voor de expressie van om het even welk lichaam, om het even welk subject. Een *quodlibet ens*, een 'zo zijn dat het altijd van belang is'. De eigen-aardigheid van zijn lichaam komt niet voort uit een esthetica van gelijkwaardigheid tussen toeschouwer en performer ('wat hij kan, dat zou ik ook kunnen'), maar door het te bevrijden van alle beginselen van het individualisme: innerlijke noodzaak en onzegbaarheid, objectief talent, technische merites. Geen emancipatie van de toeschouwer hier, door hem een individuele vrijheid te beloven. Maar Spångberg schort evenmin de bijzondere status van de solo op. Met een lichaam dat streeft naar het onmogelijke ('Being Steve Paxton') en dat zich ongevraagd op vreemd terrein bevindt, toont Spångberg slechts verlangen, het zijn an sich, dat wil zeggen, wat je maar *wil*.

Het medium dans toont in deze voorstelling aan dat het niet nodig is de tactiek van inter-, mixed- of multi-mediakruisingen aan te wenden om het terrein van de essentialisering van het bewegend lichaam te verlaten. *PbE* herdefinieert het medium als een voortdurende bemiddeling, een situatie waarbij heterogene terreinen (media, instrumenten, auteurs, sociale contexten) in beweging worden gebracht: wat is de waarde van om het even wie, van om het even welk lichaam als onderdeel van zovelen? Wat is de status van mijn lichaam, van mijn luisteren dat zich op bijna alles kan richten, tot en met de Buena Vista Social Club? Kan het virtueuze bestaan zonder technische onderbouw, in om het even welk lichaam dat verlangt naar de onpersoonlijke, quodlibet-productie van kennis en genot?

1. Paolo Virno, 'Labor, Action, Intellect', *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004, Los Angeles-New York, 47-72.
2. Mike Kelley, 'Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ', *Educational Complex*, Generali Foundation, Wenen, 1996.

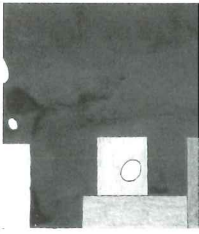
Uit het Engels vertaald door Wouter Verheylen

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

meer morbide verbeelding van de terreur van het teken mogelijk? Onder de schrijfpennen wordt het slachtoffer de ambivalente allegorie van de transgressie van de wet doordat hij het von-

nis letterlijk belichaamt (hij leert de inscriptie zelf pas kennen op het moment dat ze al in zijn huid staat). Het vlees wordt woord, het lichaam van de veroordeelde is de wet. Er komt

een identiteit tot stand die de destructie van het lijf als singuliere, levende materie tot gevolg heeft.' (Kurt Vanhoutte in *Verspeelde werkelijkheid: verkenningen van theatraaliteit*, 2002)



# 'Het wordt tijd om de tautologie achter ons te laten'

Ive Stevenheydens  
praat met Joëlle de la  
Casinière en Jan De Pauw  
over nieuwe media  
in België

**Etcetera vroeg de 'iets oudere',  
vrouwelijke en Franstalige  
artieste/researcher Joëlle de  
la Casinière en de 'iets jongere',  
mannelijke en Nederlandstalige  
criticus/cultuurfilosoof Jan  
De Pauw naar hun visie op de  
nieuwe mediakunsten in België.  
Het werd een ontzetterend  
gesprek waarin de twee tot een-  
zelfde conclusie komen:  
'We bevinden ons in een ontzet-  
tend interessant tijdsgewricht,  
want de digitalisering biedt on-  
gekende mogelijkheden. Maar  
daar gaan artiesten al te weinig  
creatief mee om.'**

**ETCETERA Hoe ervaren jullie vandaag het  
terrein van de nieuwe mediakunsten in  
België?**

**JOELLE DE LA CASINIÈRE** De kunstenaars  
zijn erg ingenomen met de technologie: ze  
voelen nieuwe ontwikkelingen als opwin-  
dend aan. Op het terrein komen steeds  
meer artiesten bij. Het milieu is erg op zich-  
zelf gericht. Alles samen lijkt het me een  
herhaling van wat er in de jaren zeventig en  
tachtig rond videokunst leefde.

**JAN DE PAUW** In mijn ogen is het een over-  
bevolkt veld dat inhoudelijk weinig te bie-  
den heeft. Er zijn ontzettend veel enkelin-  
gen, duo's, trio's enzovoort die met de faci-  
liteiten die de nieuwe media bieden, wer-  
ken. Kwalitatief zijn de resultaten zeer  
pover. Ik sta twaalf jaar in het veld en in die  
periode heb ik bitter weinig veranderingen  
opgemerkt. Ik zie steevast herhalingen van  
hetzelfde idee, van dezelfde motieven en  
van technologische trucjes. Ik ben dus een  
beetje teleurgesteld. Er bestaat overigens  
niet echt zoiets als een Belgische scène. De  
artiesten delen geen 'Belgisch' referentie-  
punt en/of discours. Ze horen zich via  
fysieke en virtuele netwerken mondiaal te  
bewegen.'

**ETCETERA Wat bedoel je met het 'herhalen  
van hetzelfde idee'?**

**DE PAUW** De artiesten –soms lijkt die naam  
wel een eufemisme voor werklozen– wer-  
ken grofweg op twee domeinen. Ofwel sleu-  
telen ze aan zelfgeschreven software of aan

*hardwired electronics* –sensoren en allerlei  
soorten instrumenten die de omgeving  
kunnen veranderen. Ofwel voeren ze, al dan  
niet ondersteund door illustrerend werk,  
holle discoursen rond *interconnectivity* en  
digitale communicatie. Kortom: het milieu  
rakelt discoursen rond de '*network society*',  
*synaesthetic environments* enzovoort steeds  
weer op. Sterker nog: vaak is er zelfs geen  
discours, eerder een aankondiging naar het  
publiek toe. Met het eigenlijke werk – een  
object, performance of lezing – wordt daar  
niet op ingegaan. Het wordt dus tijd om de  
tautologie achter ons laten.

**DE LA CASINIÈRE** Digitale media zijn zonder  
meer leuke speeltjes. En de technologische  
ontwikkelingen fascineren. In mijn ogen  
bevinden we ons in een ontzettend span-  
nend tijdsgewricht vol ongekende mogelijk-  
heden. Tegelijkertijd heb ik het gevoel dat  
veel artiesten niet weten wat ze daar precies  
mee moeten aanvangen. In plaats van naar  
nieuwe mogelijkheden te zoeken, proberen  
de kunstenaars zich vooral onderling te  
diversifiëren door een bepaald gewicht aan  
hun werk toe te kennen. Dat vind ik in hun  
acties niet terug. In de nieuwe mediakun-  
sten is er geen discours, maar enkel de illu-  
sie van een aanzet daartoe.

**DE PAUW** Nieuwe media-artiesten voelen  
zich verplicht een discours rond hun werk  
te weven. Net daardoor krijg je werken en  
performances die zich heel ambitieus aan-  
kondigen, maar pakweg de 'blijpzone' van  
de alternatieve popcultuur niet ontstijgen.

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

### **Thighmaster, Thank You**

Werk uit begin jaren negentig van  
de Nederlandse modefotografe Inez  
van Lamsweerde. Een serie prenten  
toont vrouwen die een strak

lichaam hebben ontwikkeld met  
behelp van fitness-apparaten zoals  
de 'thighmaster' (voor de dijspie-  
ren). Het gelaat van de schoonhe-  
den werd evenwel digitaal gemani-

puleerd, zodat de emotieloze uit-  
drukking van etalagepoppen erin  
wordt weerspiegeld. Het resultaat is  
een soort tussenwezen, onmisken-  
baar unheimlich. In de kunstkritiek

**ETCETERA Lag dat vroeger anders, toen video en computer in de kunsten als nieuwe media golden?**

**DE LA CASINIÈRE** In de jaren zeventig zag je in Frankrijk de eerste 'professionele' videokunstenaars opkomen. Televisie schonk mogelijkheden aan die destijds zeer kwetsbare artiesten: zenders als FR3 wilden, in de vorm van programma's, de vectoren en grenzen van het medium in vraag stellen, onderzoeken en verleggen. Audiovisuele kunstenaars kregen dus kansen om producties te maken. Maar met de televisie wisten wij, de artiesten, niet precies wat aan te vangen. Het medium was immers zowel een zegen als een vloek: de televisie slokte de artiesten letterlijk op. En omwille van de toenemende commercialisering moest iedereen, overigens ook in België, na korte of langere tijd meedraaien met het systeem dat de televisie uittekende. De commercialisering wees ons zonder pardon één voor één de deur.

**DE PAUW** We zijn nooit verder geraakt dan de situationisten. De vragen die rond televisie

gesteld werden, staan helaas ook binnen de nieuwe mediakunsten opnieuw op de agenda. Enkel de context verschilt. Hoewel we de beelden waarmee we dagelijks gebombardeerd worden horen te ondervragen, produceren de nieuwe media er voornamelijk beelden bij. We bevinden ons nog steeds in een tweedimensionale realiteit. Ondanks hun driedimensionale projecties, *environments*, netwerken en andere technieken, produceren de nieuwe media graag mooie prentjes.

**ETCETERA En daar bestaan geen uitzonderingen op?**

**DE PAUW** In het artistieke milieu zijn er enkele individuen die de massa overstijgen. Maar hun artistieke inhoud wortelt dan weer zeer sterk in de jaren zestig. In het beste geval duiken er verwijzingen op naar Cage, *action painting*, *op-* en *pop art*. Let wel, die mensen kunnen me in extase brengen. Maar dat ligt veeleer aan mij dan aan de kwaliteiten van het werk. De evolutie van de nieuwe mediakunstenaar is overigens

**De grote poëten van vandaag zijn misschien wel de ontwikkelaars en programmeurs van software. In ieder geval distantiëren ze zich technisch gesproken van ons, de passieve gebruikers.**

vaak minimaal. Wanneer ik jaren na datum een *work in progress* opnieuw zie, is er vaak bitter weinig veranderd. Vaak beperkte de artiest zich tot een ander schermkleurtje voor zijn presentatie, een ander decor voor dezelfde inhoud. De mogelijkheden die het internet en hedendaagse software bieden zijn zonder meer fascinerend. Maar het stoot me tegen de borst dat er horden artiesten circuleren die het begrijpen, beheersen of omvormen van een softwarepakket als een kunstwerk op zich presenteren. Ook het feit dat een database beschikbaar gemaakt wordt op het net wordt op nieuwe media-festivals (zoals Transmediale (Berlijn), Ars Electronica (Linz) of DEAF (Rotterdam), IS) als een kunstwerk gepresenteerd. Het werk zou de technische gimmick kunnen en moeten overstijgen, maar inhoud is er helaas vaak niet.

**DE LA CASINIÈRE** Ik ben het daar mee eens, maar wil dat nuanceren. Misschien zien we het beiden verkeerd. De grote poëten van vandaag zijn misschien wel de ontwikke-

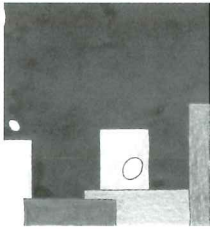
Cultuurfilosoof Jan De Pauw (\*1966) maakt deel uit van een internationaal netwerk dat naar de naam Dorkbot luistert. Varend onder de ondertitel '*people doing strange things with electricity*', verricht het netwerk onderzoek naar de inzetbaarheid van nieuwe media binnen de kunsten en naar de verbanden tussen kunst, wetenschap en de privésector. De op dit moment 25 met elkaar verbonden organisaties zijn over de wereld verspreid -onder meer in New York, Linz, Melbourne, Mumbai, Barcelona, Mexico City en Tokyo- en leggen elk hun eigen accenten. Voor Jan de Pauw, die in het Gentse Nieuwpoorttheater/ De Visserij maandelijks een Dorkbot organiseert, ligt dat accent op vertoon. Maandelijks treden verschillende lokale, Belgische en buitenlandse artiesten aan om hun werk te presenteren. Ruimte voor discours reserveert hij ook: bij elke aflevering treedt een criticus, professor, kunstenaar of andere specialist terzake aan om een relevant onderwerp uit het veld ('tactiele media', 'interactiviteit',...) uit te spitten. Dorkbot is niet gecreëerd, De Pauw wil eerder aan 'mapping' doen en de kunstenaars een podium bieden. Daarnaast doceert hij ook cultuurgeschiedenis en nieuwe media aan het Brusselse R.I.T.S. en is hij bij radio Klara als criticus actief. Voordien was hij geëngageerd bij het Brusselse Cyber Theatre, 'een extra-ordinair project dat later helaas omgevormd werd tot een surfkot'. [www.dorkbot.org](http://www.dorkbot.org)

**L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R**

gaat dit werk door voor feministisch of zelfs subversief. De kunstenaar Van Lamsweerde bewoont zelf de tussenzone tussen kunst en commercie. Ze maakt immers evengoed

advertenties voor internationaal gerenommeerde ontwerpers, bureaus en tijdschriften. Dat het moeilijk is de verhouding te bepalen tussen dit werk en haar kritische

fotografie is tekenend voor de status van veel modefotografie.



laars en programmeurs van software. In ieder geval distantiëren ze zich technisch gesproken van ons, de passieve gebruikers. Opnieuw: we bevinden ons in een vreemd tijdsgewricht dat tot ongemak en tot artistieke ontevredenheid leidt. We hebben vooral veel geduld nodig.

**DE PAUW** Die programmeurs situeren zich in de eerste plaats in de privésector. In de gemeenschap vind ik het gebruik van technologie veel interessanter dan in de kunsten. Het is voor iedereen heel normaal dat we dagelijks de nieuwe media gebruiken. Ook het onderzoek binnen de industrie gaat veel sneller dan dat van de artiesten. De nieuwe wereld waarover de artiesten nog steeds praten, ligt al meer dan vijf jaar achter ons.

**ETCETERA Kan de privésector de artiesten een infuus bieden door hen bijvoorbeeld financieel te ondersteunen?**

**DE PAUW** Sponsoring van artiesten vanuit de industrie, zoals dat het geval was in de tijd van de televisie, gebeurt niet. De industrie is veeleer geïnteresseerd om netwerken op te zetten in weinig bedekte gebieden zoals Afrika, dan in wat er op artistiek vlak gebeurt. Voor commerciële projecten, genre 'technoparty met projecties, interactieve snufjes en robots' kan je dan weer wél sponsors vinden. Subsidies zijn interessanter voor artiesten. In België kunnen ze ondersteuning vinden bij diverse organisaties, zoals in Vlaanderen bij het Vlaams Audiovisueel Fonds en bij het Experimenteel Jeugdwerk. Met die verschillende kleine giften kunnen ze een budget bij elkaar scharrelen.'

**ETCETERA Heeft België nood aan een overkoepelend initiatief voor nieuwe mediakunsten?**

**DE PAUW** Liever niet. Instituten zoals het Zentrum für Kunst und Medientechnologie

**In de nieuwe mediakunsten is er geen discours, maar enkel de illusie van een aanzet daartoe.**

in Karlsruhe monopoliseren zowel de productie als het discours. Maar voor de ondersteuning van de Belgische artiesten zou het allicht wel praktischer zijn.

**DE LA CASINIÈRE** We bevinden ons op een paar uur van Londen, Parijs en Amsterdam. Ik vind niet dat we een gelijkwaardige kunsttempel nodig hebben.

**ETCETERA Tot slot: wat vinden jullie van de nieuwe media-experimenten in de podiumkunsten?**

De 'plastische poëte' Joëlle de la Casinière, die in Frankrijk geboren werd (°1944), woont teruggetrokken op een woonboot die zich op een rivier te midden van een bos in het Waalse Belœil bevindt. In de jaren tachtig maakte ze voor de Belgische (RTBF) en Franse televisie (FR3) een reeks revolutionaire videowerken die verschillende vectoren van het medium deconstrueerden. In deze ironische werken reflecteerde ze over de beeldtaal van de televisie en de sociale implicaties van dat medium. Daarvoor wendde ze alle *state of the art* technieken van indertijd aan. Video, computer, met alle bijhorende mogelijkheden qua digitale montage en elektronische muziek, en andere 'nieuwe media' van weleer werden uitgebuit en onderzocht. Samen met het door haar opgerichte Montfaucon Research Center, een netwerk van kunstenaars uit verschillende disciplines, leverde De la Casinière Gesamtkunstwerken die verschillende beeldlagen, muziek, gesproken, geschreven en gezongen taal op een theatrale manier -alle semiotische systemen die televisie gebruikte- combineerden. Vandaag houdt ze zich voornamelijk bezig met werken op papier -grafiek, tekeningen en manuscripten. De la Casinière wendt de huidige nieuwe media aan 'om zich met de wereld te verbinden zonder daarbij een verkoudheid op te lopen'. [www.argosarts.org/catalogue.do?bio=82](http://www.argosarts.org/catalogue.do?bio=82)

**L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R**

**Usenet Death Penalty**

Maatregel waartoe een nieuwsgroep kan overgaan om een lid van haar gemeenschap het zwijgen op te leggen. Berichten van de geviseerde

gebruiker kunnen in dat geval de discussiegroep niet meer bereiken. Hij/zij krijgt simpelweg geen toegang meer tot het forum en wordt daardoor monddood gemaakt.

# Is het OK om een Luddiet te zijn?

Thomas Pynchon

Het werk van de Amerikaanse auteur Thomas Pynchon (°1937) behoort 'tot het meest vitale, toonaangevende en exuberante uit de periode na WO II', aldus de *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Zijn *Gravity's Rainbow* is een tour de force van de twintigste-eeuwse literatuur. Etcetera publiceert een sprankelend essay van Pynchon dat zowat twintig jaar geleden, op 28 oktober 1984, verscheen in *The New York Times Book Review*. **Bedenkingen rond breimachines en booswichten, Frankenstein en sciencefiction, computers, kennis en macht en de mogelijkheid van mirakels. Zijn we nog altijd bang van technologie?**

Alsof het nog niet volstond dat het 1984 is, is het dit jaar ook precies vijftig jaar geleden dat C.P. Snow zijn beroemde Rede-lezing gaf, 'De Twee Culturen en de Wetenschappelijke Revolutie', berucht voor haar waarschuwing dat het geestesleven in het Westen in toenemende mate gepolariseerd werd in twee groepen, een 'literaire' en een 'wetenschappelijke', waarbij elk van beide gedoemd was de andere niet te begrijpen noch naar waarde te schatten. De oorspronkelijke bedoeling van de lezing was thema's aan te kaarten als de curriculum-hervorming in het tijdperk van de Spoetnik en de rol van de technologie in de ontwikkeling van wat weldra bekend zou staan als de Derde Wereld. Maar het was de frase van de twee culturen die eenieiders aandacht trok. Toentertijd veroorzaakte ze zelfs verbaasd veel commotie. Een aantal al sterk vereenvoudigde punten werd nog enger geïnterpreteerd, ontlokte vervolgens allerhande opmerkingen, heen-en-weergeroep en zelfs giftige replieken. Uiteindelijk kreeg de hele zaak hierdoor –hoewel inmiddels weer wat afgezwakt door de nevelen van de tijd– een bijzonder zuur geurtje.

Vandaag de dag zou niemand nog weggelaten met een dergelijke tweedeling. Sinds 1959 worden we overspoeld door stromen van data groter dan de wereld ooit heeft mogen aanschouwen. Demystificatie is de orde van de dag en er wordt uit de school geklapt –en zelfs nieuwe schooltjes gevormd– dat het een lieve lust is. We verdenken mensen onmiddellijk van een zwak ego als ze zich nog trachten te verbergen achter het jargon van een specialisme, of durven te beweren dat een of andere database altijd te hoog gegrepen zal zijn voor een leek. Dezer dagen kan om het even wie met voldoende tijd, ontwikkeling en toegangsgeld aan om het even welk stukje gespecialiseerde kennis geraken dat hij/zij nodig heeft. Dus op dat punt kan de ruzie over twee culturen niet langer gaande gehouden worden. Een bezoekje

aan eender welke plaatselijke bibliotheek of tijdschriftenstand zal het meteen bevestigen: nu zijn er veel meer dan twee culturen, zoveel zelfs dat het werkelijke probleem van vandaag is: waar vind ik de tijd om ook maar iets te lezen buiten mijn eigen specialisme?

Wat wel is blijven leven, na een lange kwarteeuw, is de kwestie van de menselijke aard. C.P. Snow wilde, met de reflexen van een romanschrijver, niet alleen twee soorten kennis identificeren, maar ook twee soorten persoonlijkheid. Fragmentarische echo's van oude geschillen en van onverteerde sneren opgelopen tijdens langvervloegen rondetafelgekeuvel, hebben waarschijnlijk mee de subtekst (voedingsbodem) gevormd voor Snows buitensporige –en daardoor befaamde– bewering: 'Als we de wetenschappelijke cultuur buiten beschouwing laten, dan hebben alle overige intellectuelen de Industriële Revolutie nooit trachten, willen, of kunnen begrijpen.' Van zulke –voor het overgrote deel 'literaire' – 'intellectuelen' veronderstelde Lord Snow dat het 'natuurlijk Luddieten' waren.

Met uitzondering misschien van Brilsmurf, is het moeilijk je iemand voor te stellen die vandaag de dag nog uitgemaakt wil worden voor 'literair intellectueel', al klinkt het minder erg als je die term open-trekt tot, bijvoorbeeld, 'mensen die lezen en denken'. Uitgemaakt worden voor Luddiet is nog wat anders. Het doet vragen rijzen als: Is er iets bijzonders aan lezen en denken dat een persoon ertoe brengt of voorbestemt om Luddiet te worden? Is het OK een Luddiet te zijn? En, nu ik eraan denk, wat is trouwens een Luddiet?

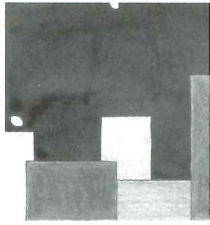
**HISTORISCH GEZIEN** floreerden de Luddieten in Groot-Brittannië tussen ongeveer 1811 en 1816. Het waren georganiseerde, gemaskerde, anonieme groepen mannen wier doel erin bestond machinerie te vernielen van –meestal– de textielindustrie. Ze zwoeren geen trouw aan de

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**V** Beginletter van een serie vliegende bommen die tijdens de Tweede Wereldoorlog door de Nazi's werd aangemaakt. De V1 was een onbemand vliegtuig met een vrij lage snel-

heid (600 km/u) en een bescheiden kruishoogte (1 km), zodat het nog relatief makkelijk kon worden onderschept. Dit werd al een pak moeilijker met de V2, het eerste ballistische tuig

in de geschiedenis, dat op zijn hoogtepunt (90 km) een supersonische snelheid (6000 km/u) haalde. In het laatste jaar van de oorlog lanceerden de Duitsers ongeveer 3700 V2's



Britse koning maar aan hun eigen Koning Ludd. Het is niet helemaal duidelijk of zij zichzelf ook Luddieten noemden; in ieder geval duidde vriend en vijand hen met die term aan. C.P. Snow gebruikte het woord duidelijk polemisch, hij wilde er een irrationele angst en haat tegenover wetenschap en technologie mee suggereren. Binnen zijn visie waren de Luddieten synoniem geworden voor de contrarevolutionairen van die 'Industriële Revolutie' die hun moderne varianten nooit hebben 'trachten, willen of kunnen begrijpen.'

Maar in tegenstelling tot de Amerikaanse en de Franse Revolutie uit ongeveer dezelfde periode, was de Industriële Revolutie geen geweldadige strijd met begin, midden en einde. Ze verliep geleidelijker, was minder definitief, het ging veeleer om een versnelde passage in een lange evolutie. De term vond honderd jaar geleden algemene ingang door de historicus Arnold Toynbee, en was sindsdien flink wat keren aan revisie onderhevig, zoals onlangs nog in de *Scientific American* van juli 1984. Daar suggereert Terry S. Reynolds, in 'Medieval Roots of the Industrial Revolution' (Middeleeuwse Wortels van de Industriële Revolutie), dat de vroege rol van de stoommachine (1765) misschien wel overgedramatiseerd is geweest. Verre van revolutionair te zijn, was een groot deel van de machinerie die weldra door stoom zou worden aangedreven al lang aanwezig en werd ze al sinds de Middeleeuwen door waterkracht aangedreven. Niettemin is de idee van een technosociale revolutie, waarbij hetzelfde slag mensen als overwinnaars uit de strijd kwamen als in Frankrijk en Amerika, in de loop der jaren velen handig van pas gekomen, en niet in het minst diegenen die, zoals C.P. Snow, met de term 'Luddiet' een manier hadden gevonden om degenen met wie ze het oneens waren tegelijkertijd

als politiek reactionair en antikapitalistisch te bestempelen.

Maar de Oxford English Dictionary vertelt hierover een interessant verhaal. In 1779, in een dorpje ergens in Leicestershire, brak ene Ned Lud binnen in een huis en vernielde er 'in een vlaag van uitzinnige woede' twee machines voor het breien van ondergoed. Het verhaal deed de ronde. En weldra zou men, telkens als men een gesaboteerde breimachine voor kousen aantrof – iets wat zich volgens de Encyclopedia Britannica al vanaf ca. 1710 voordeed – reageren met de uitdrukking 'Lud moet hier langsgeweest zijn'. Tegen de tijd dat zijn naam werd overgenomen door de saboteurs van 1812, was de historische Ned Lud volledig opgegaan in de min of meer sarcastische bijnaam 'Koning (of Kapitein) Ludd', een naam waarin alleen nog mysterie en duister vermaak weergalmden: een meer-dan-menselijke verschijning, op de dool in de nacht door de ondergoeddistricten van Engeland, behept met een enkel komisch trekje – elke keer als zijn oog op een breimachine valt, wordt hij gek en slaat hij ze in elkaar.

Maar het is van belang in herinnering te brengen dat zelfs het doelwit van de oorspronkelijke aanval in 1779, zoals zoveel machines uit de Industriële Revolutie geen nieuw staaltje van technologie was. De breimachine was al ingeburgerd sinds 1589, toen ze, volgens de overlevering, werd uitgevonden door Eerw. William Lee, uit pure nijdigheid. Blijkbaar was Lee verliefd op een jonge vrouw die meer interesse had voor haar breiwerk dan voor hem. Hij kwam altijd bij haar aankloppen. 'Sorry, eerwaarde, nog wat breiwerk te doen.' 'Wat, weeral?' Lee, die het na een tijdje niet meer aankon telkens weer afgewezen te worden, zwoer – niet, zoals Ned Lud, in een vlaag van uitzinnige woede, maar naar we mogen aannemen beredeneerd

## Edith Kaldor 'Ik wil produceren wat ik om mij heen mis. Ik mis veel zaken die door technologie verdwijnen.'

'Mijn gebruik van technologie vloeit voort uit het gebruik van de computer in de voorbereiding van *Or Press Escape*. Er waren eigenlijk twee aanleidingen. De eerste heeft betrekking op de computer. Ik wilde oorspronkelijk een solo maken over alleen zijn. Ik wilde het publiek niet direct toespreken, omdat dit de staat van afzondering zou doorbreken. De computer bleek een goed reflectiescherm dat deze indirecte communicatie toeliet. Ook thematisch. Ik was veel aan het werk achter de computer en dat versterkte het isolement. Daarnaast was ik aan het werk in DasArts, waar iemand mij in de basissoftware inwijdde. Op de duur stelde ik vast dat ik dankzij de actieradius van software niet meer zo afhankelijk was van technici. Door het gebruik van technologie kan je alles gemakkelijk zelf bedienen. Toen ging ik nog een stap verder. Ik begon te fantaseren over een mogelijkheid om de performer te vervangen.'

'De werkomgeving van Meg Stuart inspireerde mij door de aanwezigheid van bewegende lichamen. Ik ben wellicht door die confrontatie meer objecten gaan maken die eveneens bewegen. Het ophangen van materialen is bijvoorbeeld een heel eenvoudig principe om iets beweeglijk te maken, de zwaartekracht te laten spelen. Ik was voortdurend op zoek naar een manier

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

waarmee ze vooral Londen en Antwerpen wilden treffen. De V2 is tevens de centrale technologie in de encyclopedische roman *Gravity's Rainbow* van Thomas Pynchon, een

meesterlijk boek over wetenschap en technologie in de twintigste eeuw. De legendarische openingszin van de meer dan 750 bladzijden tellende uitgave koppelt zonder omwegen de

vlucht van de raket aan de essentie van de postmoderniteit: 'A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare it to now.'



en kalm – een machine uit te vinden die het breien van ondergoed met de hand naar het verleden zou verwijzen. En zo geschiedde. Volgens de encyclopedie was het toestel van de afgewezen geestelijke ‘zo volmaakt in zijn ontwerp dat het honderden jaren lang het enige mechanische middel om te breien bleef.’

Als je rekening houdt met die grote tijdsspanne, ligt het niet echt voor de hand om Ned Lud af te schilderen als een technofobe mani-

ak. Ongetwijfeld lag de oorzaak van de bewondering en mythologisering bij de bevolking in de kracht en vastberadenheid van zijn aanval. Maar de woorden ‘vlaag van uitzinnige woede’ zijn derdehands en dateren van minstens 68 jaar na het voorval. En Ned Luds woede was niet gericht op de machines – niet echt. Ik zie ze liever als de gecontroleerde woede, zoals in de Oosterse vechtkunsten, van de toegewijde ‘Badass’ (Booswicht).

Er bestaat een lange volksoverlevering over deze figuur, de ‘Badass’/Booswicht. Doorgaans is hij mannelijk, en hoewel hij soms ook smalend getolereerd wordt door vrouwen, wordt hij bijna universeel bewonderd door mannen omwille van twee fundamentele deugden: hij is Slecht, en hij is Groot. Niet noodzakelijk Slecht in de betekenis van ‘moreel slecht’, maar eerder in de trant van: in staat om op grote schaal onheil aan te richten. Van belang hier is de schaalvergroting, de exponentiële toename van de gevolgen.

De breimachines die de eerste opstootjes van de Luddieten uitlokten, zetten al langer dan twee eeuwen mensen zonder werk. Iedereen zag

‘Als onze wereld het overleeft, kunnen we uitkijken naar de volgende grote uitdaging die zich zal aandienen, wanneer de curves van onderzoek en ontwikkeling in artificiële intelligentie, celbiologie en robotica zullen samenvallen. Goh. Het zal verbaazingwekkend en onvoorspelbaar zijn, en zelfs de hoogste pieten zullen met hun mond vol tanden staan.’

dit gebeuren – het werd een deel van het dagelijkse leven. Men zag ook dat de machines in toenemende mate eigendom waren van mensen die zelf niet werkten, die slechts eigenaar waren en mensen inhuurden. Er was geen Duitse filosoof voor nodig – toen niet en later niet – om erop te wijzen wat dit tot gevolg had, al een hele tijd tot gevolg had, voor lonen en banen. Het publieke sentiment tegenover de machines kon nooit zonder meer blind afgrijzen geweest zijn, maar eerder iets complexer:

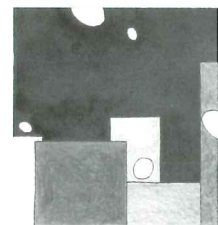
de liefde/haat die organisch groeit tussen mensen en machines – zeker diegene die al een hele tijd bestonden – om maar te zwijgen van een stevige afkeer van minstens twee exponentieel toenemende gevolgen die als oneerlijk en bedreigend ervaren werden. Het ene was de concentratie van kapitaal die elke machine vertegenwoordigde, en het andere was het vermogen van elke machine om een heel aantal mensen zonder werk te zetten – om zoveel stervelingen ‘waard’ te zijn. Wat aan Koning Ludd zijn buitengewoon ‘slechte’ charisma verleende, hem van lokale held tot nationale publieke vijand promoveerde, was het feit dat hij opkwam tegen deze versterkte, vermenigvuldigde, meer-dan-menselijke tegenstanders, en zegevierde. In barre tijden, wanneer we ons overgeleverd voelen aan krachten die vele malen sterker zijn, en we op zoek zijn naar een tegenstander van gelijk formaat, richten we ons dan niet, al was het maar in onze verbeelding, in onze wensdroom, tot de Booswicht (Badass) – de djinn, de golem, de hulk, de superheld – die weerstand zal bieden aan dat wat ons anders zou verpletteren? Natuurlijk, de eigenlijke, seculiere sabotage van de machines was nog

om het verschil op te heffen tussen het lichaam dat voortdurend actief is en beweegt enerzijds en een passief object dat niet beweegt anderzijds. In het meest extreme geval heb je een voorstelling waarin de ruimte en de materialen de bewegende acteurs zijn en het lichaam het object wordt. Beweging is gewoon een zeer dominant fenomeen. Dus begon ik materiële objecten tot leven te brengen door dingen te draaien, op te blazen, vacuüm te zuigen enzovoort. Een stoel is dan niet gewoon een stoel, het is een stoel omdat hij van een hellend vlak afschuift of beweging suggereert omdat hij zou kunnen vallen. Het ogenblik waarop de stoel valt, is wat je eigenlijk wil zien. Het ging veeleer over de beweging of over de mogelijkheden van een gebeurtenis dan over het object als zodanig. In die zin was het ook theateraal.’

‘Er is een specifieke reden waarom zowel *Or Press Escape* als *New Game* zo traag verlopen. In DasArts werd ik geconfronteerd met de vraag waarom ik theater wilde maken en toen wist ik dat ik wilde produceren wat ik om mij heen mis. Ik mis veel zaken die door technologie verdwijnen. Neem nu mobiele telefoons, ik hou er niet van, de aanwezigheid ervan irriteert me. Ik was op familiebezoek dit weekend en stelde vast dat je geen enkel emotioneel moment kan beleven zonder door een gsm te worden onderbroken. De aandachtsboog verandert hierdoor fundamenteel, door mobiele telefoons maar ook door computers. Ik verzet me daartegen en dus tracht ik het ritme te produceren van de dingen zoals ze zijn. Het theater is één van de enige plaatsen waar aandacht en concentratie nog kan, omdat het sterk afgelijnd is.’

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

<b>Wheelcopter</b> Machine in constructie. Het grootste en meest complexe vehikel in de werkplaatsen van Survival Research Laboratories (SRL). Het betreft een rijdend voertuig dat	de principes van een helicopter moet toepassen op tweedimensionaal vlak. Volgens de ingenieurs van SRL ‘it’s as difficult to describe as it will be for an audience to look at’. SRL is een door	kunstenaar Marc Pauline geïnitieerd project, met als thuisbasis San Francisco ( <a href="http://www.srl.org">www.srl.org</a> ). Pauline heeft sinds zijn eerste performance <i>Machine Sex</i> in 1978 op verschillende
---	--	---



steeds het werk van doordeweekse mensen, vakbondsmensen die hun tijd vooruit waren, die de nacht, en hun eigen solidariteit en discipline gebruikten om een exponentiële toename van hun invloed te bereiken. Het was een klassenstrijd met open vizier. De beweging had haar bondgenoten in het Parlement, onder wie Lord Byron, die in zijn maidenspeech in het House of Lords met veel compassie inging tegen een wet die, naast een aantal andere repressieve maatregelen, de doodstraf zou invoeren voor het vernielen van machines. 'Voel jij je niet verbonden met de Luddieten?' schreef hij vanuit Venetië aan Thomas Moore. 'God verhoede dat er herrie van komt, maar mijn hart zal bij jullie zijn! Hoe stellen ze het, de wevers – de saboteurs van machines – de Lutheranen van de politiek – de hervormers?' Hij voegt bij de brief een 'aimabel *chanson*', een lofzang aan de Luddieten die zo opruiend blijkt te zijn, dat hij pas gepubliceerd werd na de dood van de dichter. De brief is gedateerd december 1816: Byron had de zomer voordien doorgebracht in Zwitserland, waar hij een tijdlang samenhotte met de Shelleys in de Villa Diodati, turend naar de neerplenzende regen, terwijl ze elkaar spookverhalen vertelden. Toevallig werkte Mary Shelley in december van dat jaar aan Hoofdstuk Vier van haar roman *Frankenstein, or the Modern Prometheus*.

Als er zoiets zou bestaan als het genre van de Luddietenroman, dan zou dat boek, dat waarschuwt voor wat er kan gebeuren als de technologie en degenen die haar beoefenen de pedalen kwijtraken, het eerste, en meteen één van de beste, in dat genre zijn. Het schepsel van Victor Frankenstein doorstaat ook, zonder enige twijfel, de test van belangrijke literaire Badass/Booswicht. 'Ik besloot...', vertelt Victor ons, 'het wezen een gigantische omvang te geven, dat wil zeggen, ongeveer acht voet hoog, en in verhouding even breed' –dat zou

moeten volstaan voor de factor 'Groot'. Het relaas van hoe het wezen zo Slecht geworden is, maakt de kern van de roman uit en zit in het binnenste ervan verscholen: het wordt aan Victor verteld in de eerste persoon door het wezen zelf, vervolgens ingebed in Victor's eigen vertelling, die op haar beurt is ingebed in de brieven van de poolreiziger Robert Walton. De blijvende belangstelling voor *Frankenstein* mag dan misschien grotendeels te danken zijn aan het onderschatte genie van James Whale, die het boek naar het witte doek vertaalde, toch blijft de roman tot op heden zeker nog het lezen waard, om alle goede redenen waarvoor we romans lezen, en zeker ook omwille van de veel engere kwestie van zijn waarde voor het Luddietenvraagstuk: dat wil zeggen, omwille van zijn poging om, met literaire middelen die duister zijn en verhullend te werk gaan, *de machine te verloochenen*.

Kijk bijvoorbeeld naar Victor's uiteenzetting van hoe hij zijn schepping assembleert en tot leven wekt. Hij moet natuurlijk een beetje vaag zijn over de details, maar we krijgen een procedure voorgeschoteld die lijkt te bestaan uit heelkunde, elektriciteitsleer (maar in de verste verte niet de galvanische extravaganza van Whale), scheikunde, en zelfs, af te leiden uit de duistere hints naar Paracelsus en Albertus Magnus, de nog maar recent afgezworen vorm van magie bekend als alchemie. Maar het mag in elk geval duidelijk zijn dat, ondanks de meestal afgebeelde Moer Door De Hals, noch de methode, noch het wezen dat eruit resulteert, mechanisch zijn.

Dit is slechts één van vele interessante punten van overeenkomst tussen *Frankenstein* en een ouder verhaal over het Slechte en Grote, *The Castle of Otranto* (1765) van Horace Walpole, meestal beschouwd als de eerste Gothic novel (griezelroman). Ten eerste gebruikten beide auteurs, om hun boek voor te stellen aan het publiek, een stem die niet

## Eric Joris 'Van een perfecte prothese ben je je niet meer bewust, maar ze stelt je wel in staat tot dingen die je normaal niet of niet meer zou kunnen.'

'Het theater is de kunst bij uitstek die mensen met verschillende achtergronden samenbrengt. Daarom ook heb ik destijds gekozen voor de naam CREW, en niet voor Joris & Compagnie. Dat is een heel bewuste beslissing geweest. In het technologische tijdperk heb je het belang van de machine, de technologie met haar veelvoudige mogelijkheden. Dat vertaalt zich naar de organisatie en het maakproces van kunst. Want precies daarom heeft het geen zin om helemaal alleen met creatie bezig te zijn. Je zou onmiddellijk vastlopen. Ik denk wel dat er altijd best één visie aanwezig is, al formuleer ik die zelf liever niet uit hoofde van het ego of vanuit de noodzakelijke authenticiteit van de kunstenaar. We moeten visie vervangen door focus. Op die manier denkt iedereen vanuit hetzelfde perspectief maar met behoud van zijn eigen autonomie. Anderzijds geloof ik ook niet echt in het collectieve idee in termen van resultaten, het is dus wel goed dat één iemand (achterop de fiets) moet sturen.'

'Eén punt blijft voor mij in de omgang met technologie heel cruciaal. Ik wil het als het ware met mijn handen kunnen maken. Ik voel niet zoveel voor regisseurstheater. Iedereen zegt dat bits en bites onstoffelijk zijn, maar dat is niet waar. Als je aan je computer zit te tekenen, dan voel je dat zeer concreet. De inzet van nieuwe media in het theater is nog steeds problematisch: men dient te vertrekken van bestaand materiaal, de technologie die daar en op dat moment voorhanden is, en dat materiaal

### L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

continenten meer dan 45 performances gebracht waarin de destructie van en door de machine centraal staat. De shows zijn een reïteratie van het technologische armageddon: het

publiek is er getuige van hoe enorme robots elkaar in een orgie van pyrotechnisch geweld verwoesten. De makers verwerken technologie uit de industrie, de wetenschap en vooral

het leger tot autonome zelfmoordmachines die elkaar verpletteren, uiteenrijten en doen exploderen. De Wheelocopter zal zich in die zin als gladiator voegen bij machines als

de hunne is. Mary Shelley's voorwoord werd geschreven door haar man, Percy, die zich voor haar uitgaf. Pas vijftien jaar later schreef zij in haar eigen woorden een inleiding op *Frankenstein*. Walpole van zijn kant verzoon voor zijn boek een volledige uitgeefgeschiedenis – hij beweerde dat het een vertaling was uit het middeleeuwse Italiaans. Pas in zijn voorwoord bij de tweede editie gaf hij toe zelf de auteur te zijn. De romans hebben ook een opvallend gelijkaardige nachtelijke oorsprong: beide zijn het resultaat van lucide dromen. Tijdens die zomer vol spookverhalen in Genève trachtte Mary Shelley op een nacht de slaap te vatten, toen ze plots aanschouwde hoe het schepsel tot leven werd gebracht. De beelden doken in haar geest op 'met een levendigheid die de gebruikelijke grenzen van droombeelden ver overschreed'. Walpole was uit een droom ontwaakt 'waarvan ik me enkel kon herinneren dat ik me in een oud kasteel bevond ... en dat ik op de bovenleuning van een enorme trap een gigantische geharnaste hand zag'. In Walpoles roman duikt deze hand op als de hand van Alfonso de Goede, de voormalige Prins van Otranto en, ondanks zijn toenaam, de inwonende Booswicht/Badass van het kasteel. Alfonso is, net zoals het schepsel van Frankenstein, geassembleerd uit onderdelen – een helm met zwarte veer, een voet, een been, een zwaard, allemaal, zoals de hand, nogal buiten proportie – die uit de lucht komen vallen of simpelweg her en der op de kasteelgronden vaste vorm aannemen, even onstuitbaar als Freuds langzame terugkeer van het onderdrukte. De activerende instanties zijn – alweer: zoals die in *Frankenstein* – niet-mechanisch. Het uiteindelijke samenvoegen van 'de gedaante van Alfonso, uitgedeind tot een immense omvang' gebeurt met bovennatuurlijke hulp: een familievloek en de tussenkomst van Otranto's patroonheilige.

De rage van de Gothic novel die volgde op *The Castle of Otranto* had, vermoed ik, haar wortels in een diepe en religieuze hunkering naar die vroegere mythische tijd die bekend was komen te staan als het Tijdperk van de Wonderen. In mindere of meerdere mate geloofden de mensen in de achttiende eeuw letterlijk dat ooit, lang geleden, allerlei zaken mogelijk waren geweest die dat nu niet meer waren. Reuzen, draken, toverformules. De natuurwetten waren nog niet zo strikt vastgelegd in die tijd. Wat ooit echt werkende magie was geweest, was door het Tijdperk van de Rede (*age of reason*) gedegegeneerd tot louter machinerie. De duistere Satanische molens bij Blake symboliseerden een oude magie die, zoals Satan, in ongenade was gevallen. Terwijl religie steeds verder gesecculariseerd werd tot Deïsme en ongelof, bleef de eeuwige menselijke honger naar een bewijs van het bestaan van God en het hiernamaals, naar verlossing – naar lichamelijke verrijzenis, indien mogelijk – bestaan. De beweging van de Methodisten en de Amerikaanse *Great Awakening* (het Amerikaanse Grote Ontwaken) waren slechts twee divisies van een breed front van verzet tegen het Tijdperk van de Rede, een front dat zowel het Radicalisme en de Vrijmetselarij omvatte als de Luddieten en de Gothic novel. Elk gaf op zijn manier uitdrukking aan dezelfde diepgewortelde onwil om geloofselementen, hoe 'irrationeel' ook, op te geven ten faveure van een opkomende technopolitieke orde die al dan niet wist waar ze mee bezig was. 'Gothic' werd codetaal voor 'middeleeuws' en dat is codetaal gebleven voor 'miraculeus', van de prerafaëlieten, over de tarotkaarten rond de eeuwwisseling, de sciencefiction in pulpliteratuur en strips, tot en met *Star Wars* en de eigentijdse verhalen over zwaardvechters en toverij.

is zelden inherent intuïtief, spontaan of tactiel. Je mist de haast fysieke, zinnelijke dimensie die eigentijdse technologie echt kan hebben. Daarom hebben wij onszelf aangeleerd om van binnenuit te creëren, vanuit de onderbuik van de technologische omgeving. Om die reden werken we samen met 'techno-wetenschappers' die voor ons vaak oorspronkelijke technologie ontwikkelen. Dat vertrekpunt is interessanter omdat de toepassingen en resultaten dan toch helemaal anders zijn.'

'Ik wil gewoon bij jou binnenstappen. Philoctetes is uiteindelijk geen installatie geworden, omdat ik het publiek wou grijpen. Zodra je mensen in een museale context brengt, geef je ze te veel vrijheid. Binnen een theateromgeving gaat het licht uit en de mensen moeten mee. Dat vind ik nog altijd het meest fascinerende aan theater. Het is ook de vraag tot waar je de manipulatie van de toeschouwer kan doordrijven. Hoever mag je daarin gaan? In theater accepteer je veel, al is het ook zo dat er nog altijd een grote marge bestaat waarin je het publiek met rust laat.'

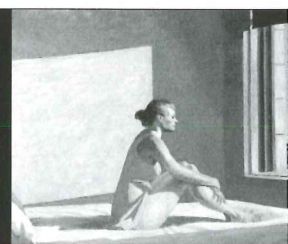
'Heel die netwerk- en interneteconomie hangt intrinsiek samen met de massa. Een weinig verspreide browser is niet zinvol en dus waardeloos. Dat is anders dan in het verleden. Voorheen werd de positieve waarde van een object net door zijn schaarsheid bepaald. In die context voel ik dan weer de drang om een zo individueel mogelijk contact te ontwikkelen met mijn publiek. Je gebruikt de technologie dan op een meer natuurlijke wijze met het oog op de vermoede impact op het individu.'

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

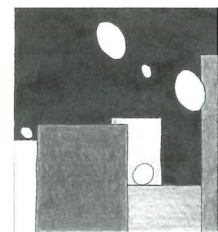
Shock Wave Canon, Hand o God, Flame Hurricane, Mr Satan en de Low-Frequency Generator. 'Producing the most dangerous shows on earth', luidt het trotse

motto. De gestus van deze performances is uitermate ambigu. Pauline's ideologiekritiek rijmt met name prima met diens nagenoeg puberale fascinatie voor militair-

industriële technologie. Precies die dubbelzinnige houding maakt van SRL de meest radicale uiting van de cyberpunk-beweging. Zie ook *Fetisj, Robot, V.*



The Sun, Edward Hopper



ALS je vasthoudt aan het miraculeuze, ontzeg je de machine op zijn minst enkele van zijn aanspraken op ons, onderschrijf je de bescheiden wens dat levende wezens, aardse en andere, bij gelegenheid Slecht en Groot genoeg kunnen worden om deel te nemen aan transcendente handelingen. Volgens deze theorie wordt bijvoorbeeld King Kong (?-1933) de klassieke Luddiet-heilige. De slotdialoog in de film gaat, zoals u zich herinnert, als volgt: 'Wel, de vliegtuigen hebben hem te pakken.' 'Nee... het was de Schone die het Beest gedood heeft.' En zo stoten we weer op dezelfde Snoviaanse Disjunctie tussen het menselijke en het technologische.

Maar als we echt blijven vasthouden aan fictionele inbreuken op de natuurwetten – van ruimte, van tijd, van de thermodynamica, en die ene grote, van de sterfelijkheid zelve – dan riskeren we door de literaire *mainstream* afgedaan te worden als Onvoldoende Ernstig. Deze aangelegenheden ernstig opvatten is één manier waarop volwassenen zich traditioneel hebben gedefinieerd tegenover de aanmatigend onsterfelijke kinderen met wie ze te maken krijgen. Terugblikkend op *Frankenstein*, dat ze schreef toen ze 19 was, zei Mary Shelley: 'Ik heb er een zwak voor, want het was de vrucht van gelukkige tijden, toen dood en verdriet nog slechts woorden waren die geen echte weerklank vonden in mijn hart.' De Gothic ingesteldheid werd in haar geheel, omdat ze gebruik maakte van beelden van de dood en het voortleven als geest met geen belangrijker inzet dan *special effects* en goedkope opwindings, afgedaan als 'niet Ernstig genoeg' en opgesloten in haar eigen deel van de stad. Het is

Machines zijn nu al zo gebruiksvriendelijk geworden dat zelfs de meest oubollige Luddiet ertoe verleid kan worden de oude moker te laten rusten en in plaats daarvan enkele toetsen aan te slaan.

niet de enige wijk in de grote Stad van de Literatuur die zo, laten we zeggen, nauw bemeten is. In westerns winnen de goeie altijd. In romannetjes overwint de liefde alles. In whodunits weten wij het beter. We zeggen dan: 'Maar zo is de wereld niet.' Door vast te houden aan wat strijdig is met de feiten slagen

deze genres er niet in Ernstig genoeg te zijn, en dus worden ze in de boekhouding als krottenwijk afgeschreven, in het vakje 'escapistisch tarief'.

Dit is vooral betreurenswaardig in het geval van de sciencefiction, die in het decennium na Hiroshima één van de meest opmerkelijke bloeiperiodes van literair talent, en vaak zelfs van literair genie, kende in onze geschiedenis. Ze was even belangrijk als de Beatbeweging van datzelfde moment, en zeker belangrijker dan de *mainstream*-fictie, die, op enkele uitzonderingen na, verlamd was door het politieke klimaat van de Koude Oorlog en de McCarthy-jaren. Behalve een bijna ideale synthese van de Twee Culturen, is de sciencefiction toevallig ook één van de belangrijkste toevluchtsoorden geweest, in onze tijd, voor de aanhangers van de Luddieten. Tegen 1945 had het fabriekssysteem – dat meer dan eender welk stuk machinerie het voornaamste tastbare resultaat van de Industriële Revolutie was – zich zozeer uitgebreid dat het het Manhattan-project, het Duitse programma voor langeafstands-raketten en de dodenkampen zoals Auschwitz omvatte. Er was geen grote voorspellende gave voor nodig om in te zien dat deze drie ontwikkelingscurves naar alle waarschijnlijkheid zouden samenkomen, en wel binnen afzienbare tijd. Sinds Hiroshima hebben we

Je brengt zo een heel eigensoortige intimiteit tot stand, een bizar contact dat eigen is aan nieuwe media.' 'In het begin was één van de hoofdvragen voor CREW: wat willen we met technologie vertellen? In het geval van KaufhausInferno, waarvoor Paul Mennes Dante bewerkte, was dat een begrijpelijke dramaturgische reflex. Maar tegelijkertijd was het ook een zwakte, omdat we zo automatisch refereerden aan het verleden waarin je vergelijkbare ordeningen en patronen kan herkennen. We bleven als het ware in een klassiek paradigma werken. Bij de volgende projecten, Icarus en Philoctetes, hebben we intuïtief de technologie gethematiseerd. We wilden de technologie zeer voelbaar en hard maken. De finale stap behelst nu het vergeten, het transparant maken van de technologie in Crash.' 'Een perfecte prothese is een prothese waarvan je je niet meer bewust bent, maar die je wel in staat stelt tot dingen die je normaal niet (meer) zou kunnen. Die vergrote mogelijkheden zijn wat ons artistiek interesseert.'

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Xanadu** Visionair project uit 1960 van Ted Nelson die in zijn eerste jaar als Harvard-student de basis legt voor hypertext. Nelson wil de mogelijkheid tot 'niet-sequentieel lezen'

bewerkstelligen en ontwikkelt daartoe een tekstverwerkingssysteem dat verschillende teksten weet te combineren. Het blijkt een wilde gok die stuk loopt op technische beper-

kingen. Maar dat lijkt Nelson niet te deren: later schrijft hij ook nog *Dream Machines*, een artikel waarin hij zijn ambitie uiteenzet om machines te ontwikkelen die kunst vooruit

gezien dat kernwapens zich ongebreideld hebben vermenigvuldigd, en dat draagsystemen een –althans op aarde– onbegrensd bereik en nauwkeurigheid hebben gekregen. Vandaag de dag beschouwen zij die, vooral sinds 1980, ons militaire beleid uitstippelen, de mogelijkheid van een holocaust met een dodentol die oploopt tot zeven of acht cijfers zonder verpinken als een vaststaand feit.

Voor mensen die in de jaren 50 sciencefiction schreven, kwam dat allemaal niet echt als een verrassing, al moet de moderne verbeeldingswereld van de Luddieten nog voor de dag komen met een tegenstander die ook maar enigszins Slecht en Groot genoeg is om, zelfs in de meest ongefundeerde fictie, op te wegen tegen de mogelijke gevolgen van een nucleaire oorlog. En dus zien we dat in de sciencefiction van het Atoomtijdperk en de Koude Oorlog de drang van de Luddieten om de machine te verloochenen een andere weg inslaat. De invalshoek verschoof van een klemtoon op de hardware naar meer humanistische bekommernissen –exotische culturele evoluties en maatschappelijke scenario's, paradoxen en spelletjes met tijd en ruimte, wilde filosofische veronderstellingen– waarvan het merendeel, zoals de literaire kritiek overvloedig heeft beargumenteerd, een definitie van het 'menselijke' gemeen had die zich expliciet onderscheidde van het 'machinale'. Net zoals hun vroege geestesverwanten verlangden de twintigste-eeuwse Luddieten terug naar een ander tijdperk –merkwaardig genoeg net dat Tijdperk van de Rede dat de eerste Luddieten had opgezadeld met een heimwee naar het Tijdperk der Wonderen.

Maar wij leven nu, zo vertelt men ons, in het Computertijdperk. Wat zijn de vooruitzichten voor de Luddieten-overtuiging? Zullen de centrale computers met eenzelfde vijandigheid af te rekenen krijgen als eertijds de breimachines? Ik betwijfel het ten zeerste. Schrijvers van alle strekkingen verdringen elkaar om tekstverwerkers te kopen. Machines zijn nu al zo gebruiksvriendelijk geworden dat zelfs de meest oubollige Luddiet ertoe verleid kan worden de oude moker te laten rusten en in plaats daarvan enkele toetsen aan te slaan. Bovendien lijkt er een groeiende consensus over te bestaan dat kennis effectief macht is, dat er sprake is van een behoorlijk duidelijke conversie tussen geld en informatie, en dat op de een of andere manier, als we er de formele logica voor kunnen opstellen, mirakels alsnog binnen de mogelijkheden liggen. Als dat het geval is, dan lijkt het erop dat de Luddieten eindelijk op hetzelfde terrein zijn beland als hun Snoviaanse tegenstanders, het vrolijke leger van technocraten die verondersteld werden de behoeders van de toekomst te zijn. Misschien gaat het slechts om een nieuwe vorm van de eeuwige Luddieten-ambivalentie tegenover machines, of misschien is de diepgewortelde hoop van de Luddieten op een mirakel nu gevestigd op de mogelijkheid om met de computer de juiste data te bezorgen aan diegenen die er het beste mee voor heb-

ben. Met de juiste aanwending van geld en computertijd zullen we kanker genezen, onszelf redden van de nucleaire uitroeiing, voedsel voor iedereen produceren, de vergiftigde gevolgen neutraliseren van een dolgedraaide industriële hebzucht –zullen we alle kleeft droombeelden van onze tijd verwezenlijken.

HET woord 'Luddiet' wordt nog steeds neerbuigend gebruikt voor al wie zo zijn twijfels heeft over de technologie, en dan vooral die van het nucleaire soort. De Luddieten van vandaag moeten het niet meer opnemen tegen menselijke fabriekseigenaars en kwetsbare machines. Zoals de bekende president D.D. Eisenhower, Luddiet tegen wil en dank, voorspelde toen hij zijn ambt neerlegde, bestaat er nu een permanent machtsbestel van admiraals, generaals en bedrijfsleiders, tegen wie wij simpele arme drommels niet kunnen opboksen – al zei Ike het niet met die woorden. We worden allemaal verondersteld daarin te berusten en het zijn gang te laten gaan, zelfs al is het door de datarevolutie met de dag onmogelijker om ook maar iemand ook maar even om de tuin te leiden. Als onze wereld het overleeft, kunnen we uitkijken naar de volgende grote uitdaging die zich zal aandienen –je hoorde het hier voor het eerst– wanneer de curves van onderzoek en ontwikkeling in artificiële intelligentie, celbiologie en robotica zullen samenvallen. Goh. Het zal verbazingwekkend en onvoorspelbaar zijn, en zelfs de hoogste pieten zullen, laat ons vurig hopen, met hun mond vol tanden staan. Voor alle rechtgeaarde Luddieten is het zeker iets om naar uit te kijken, tenminste als we, als het God belieft, het nog mogen meemaken. In de tussentijd kunnen wij, Amerikanen, een klein sprankje troost putten uit Lord Byrons ondeugend geïmproviseerde liedje waarin hij, zoals andere waarnemers uit zijn tijd, een onmiskenbare gelijkenis ziet tussen de eerste Luddieten en onze eigen revolutie-onaire ontstaansgeschiedenis. Het begint als volgt:

*Zoals de Vrijheidsmakers over het water  
Hun vrijheid afkochten, voor een prikke, met bloed,  
Zo zullen ook wij, jongens,  
Al vechtend sterven, of in vrijheid leven,  
En weg met alle koningen behalve Koning Ludd!*

*The New York Times Book Review*, 28 oktober 1984

Vertaling Wouter Verheylen

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

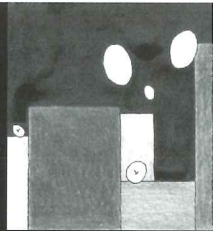
moeten helpen. Met *Xanadu* verwijst de student naar het gelijknamige legendarische zomerverblijf van de Mongoolse heerser Kublai Khan.

### Your Voice, Your World

Wellicht het grootste opinie-onderzoek dat ooit werd gehouden. Het doelpubliek omvat acht talen en 231 landen en peilt naar het welbevinden van on line computergebruikers

aan het begin van het nieuwe millennium. De motivatie is even simpel als briljant: pas na het invullen van acht modules van twintig vragen

# Reactive(s)



*Etcetera* is een blad van vele meningen. In de laatste twee nummers publiceerde performer/theoretica Bojana Cvejič sterk geopinieerde stukken over het Amperdansfestival 2004 in Antwerpen ('Curator meets artist' in *Etcetera* 94) en een reactie op de openingsrede die dansrecensent Pieter T'Jonck hield op een debat over 'conceptuele dans' in het STUK ('Why we love to hate 'conceptual dance' in *Etcetera* 95). Op deze teksten kwamen twee commentaren binnen. Een persoonlijke stellingname van danser, technicus, choreograaf en productie leider Bruno Pocheron, die op het Amperdansfestival geprogrammeerd stond met twee collectieve projecten. En een aanzet tot verder debat van Pieter T'Jonck.

Bruno Pocheron was soms gecharmeerd maar meer geïrriteerd en verveeld bij de lectuur van Bojana Cvejič' artikel over Amperdans in *Etcetera* 94. Hij verwijt haar een politiek correct denken over het maken van dansstukken. 'Ik krijg het gevoel dat je onze stukken misplaatst en misbruikt als bouwstenen voor je argumentatie.'

## Beste Bojana,

Met deze open brief wil ik reageren op je artikel 'Amperdans revisited. Curator meets artist' in *Etcetera* 94 (december 2004), dat op [www.sarma.be](http://www.sarma.be) werd gepubliceerd onder de originele titel 'Amperdans: Symptoms, strands and potentialities of small-scale work'.

Ik stel mezelf kort voor, omdat ik denk hierdoor enkele standpunten in deze brief te kunnen verduidelijken. Al enkele jaren ben ik betrokken bij de creatie van dansproducties in de zogenaamd experimentele scène. Daarvan werden er twee gepresenteerd op het festival Amperdans 2004. Als medewerker aan grote en kleine hedendaagse producties, heb ik verschillende functies vervuld: ik was de technisch productie leider en lichtontwerper voor *Project* (Xavier Le Roy), *9x9* (Christine De Smedt), *Reproduction* (Eszter Salamon), *J'aime* (Anne Juren en Alice Chauchat) en *Powered by Emotion* (Mårten Spångberg). Daarnaast ben ik coauteur van *California Roll* (Anderson, Hedman, Pocheron, Schad), *Revolver* (Bizarro, Pocheron, Schad) en *White Trash* (Anderson, Lachambre, Pocheron, Schad): deze samenwerkingen werden opgestart door Cie Isabelle Schad in het kader van het overkoepelende project *Good Work*.

Je tekst lokte tijdens de herhaaldelijke lezingen steeds andere reacties bij me uit en raakte me op heel uiteenlopende manieren. Zo was ik geïrriteerd door de nogal beledigende en technisch onjuiste beschrijving die je geeft van twee stukken waar ik bij betrokken ben (*California Roll* en *Revolver*), dan weer behoorlijk in de war door de complexiteit van de tekst, gecharmeerd door de spitse humor die je hanteert en vervolgens lichtelijk verveeld door de wildgroei aan quotes (amai, die Brian Massumi is hard aan het werk gezet dit festival!), of ik ging bijna akkoord met de conclusies van de paragrafen 'De constructie van hedendaagse dans' en 'Vooruitzichten'. Maar uiteindelijk bleef ik zitten met het ongemakkelijke gevoel geconfronteerd te worden met een literair of filosofisch idioom dat opvoeringen, contexten, indrukken, uitspraken enzovoort *instrumentaliseert* louter omwille van zichzelf. Hier kom ik later op terug, maar eerst zou ik wat onjuiste informatie over *California Roll* en *Revolver* willen rechtzetten en kort reageren op wat je over deze stukken schreef. Het is niet mijn bedoeling om met deze brief het werk van mij en mijn collega's te verdedigen, ik zal hier dan ook niet te ver over uitweiden, maar enkele dingen moeten opgeklaard worden.

1. De passage waarnaar Bruno Pocheron verwijst, werd niet opgenomen in de Nederlandstalige versie van Cvejič' tekst, maar wel in de volledige versie die op [www.sarma.be](http://www.sarma.be) werd gepubliceerd. Ze gaat als volgt: "The latent 'grudge' over 'conceptual dance', pervading the festival through the panel discussion of the colloquium and the comments of artists and spectators off stage, thus becomes superfluous and obsolete as is the Cartesian body-mind split and the reductive division between the 'dancing' dance and the 'thinking' dance. The performances by Deep Blue, Duarte, Pez, and Portela show that renewing interest in exploring movement and the body's capacity for expression requires the production – contrary to a fetishist abstraction, a reduction to the 'essentials' – of a complexity of access points for conceiving movement. Movement is neither the low threshold of the phenomenon 'dance' nor an empty signifier for its evasion. It serves as a metonymy for a dynamic of both concept and sensation, which each of the aforementioned performances instantiates anew, that is, different."
2. Ook deze passage werd niet opgenomen in de versie die werd gepubliceerd in *Etcetera* 94, maar wel in die op [www.sarma.be](http://www.sarma.be), nvdr.

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

omtrent eten, werk, slapen en relaties kunnen de deelnemers hun antwoorden vergelijken met die van anderen. Meer dan 600.000 nieuwsgierigen vullen de enquête in.

**Zon** Ook wel: de koperen ploert, het centrale lichaam in het kosmische stelsel waar de aarde deel van uitmaakt. De zon straalt warmte en licht uit, vormt hiermee een noodzaak voor

aards leven en is wellicht daarom tegelijk een memento mori van kosmogonische proporties. Zo herinnert Lyotard er in 'L'*inhumain*' (1988) aan dat de zon volgens wetenschappelijke bereke-

## Five Finger Exercise 5

Er is een citaat van Joseph Brodsky, dat steeds weer in mijn hoofd opduikt op het moment dat onderwerpen als theater en politiek of de relatie tussen het 'ik' en het 'wij' te berde worden gebracht: 'Iedere nieuwe esthetische realiteit preciseert 's mensen ethische realiteit. Want de esthetica is de moeder van de ethica; de begrippen 'goed' en 'slecht' zijn voor alles esthetische begrippen die voorafgaan aan de categorie 'goed' en 'kwaad'. In de ethiek is niet 'alles geoorloofd' juist omdat in de esthetiek niet 'alles is geoorloofd', omdat het aantal kleuren in het spectrum beperkt is. De sprakeloze baby die huilend een onbekende afweert of integendeel juist zijn handje naar hem uitsteekt. Een esthetische keuze is altijd individueel en een esthetische ervaring is altijd een privé-ervaring. Elke nieuwe esthetische realiteit maakt de mens die haar ervaart nog meer een privé-persoon en die privacy, die soms de vorm van literaire (of enige andere) smaak aanneemt, kan op zich zo geen garantie, dan toch een vorm van verdediging tegen slavernij blijken. Want iemand met smaak, in het bijzonder literaire smaak, is minder vatbaar voor de frases en ritmische bezweringen die iedere vorm van politieke demagogie eigen zijn. Waar het om gaat is niet dat de deugd

In tegenstelling tot wat je schrijft, zijn deze stukken niet gemaakt door Isabelle Schad. *California Roll* is van Ben Anderson, Hanna Hedman, Bruno Pocheron en Isabelle Schad, *Revolver* van Nuno Bizarro, Bruno Pocheron en Isabelle Schad. Dit is duidelijk vermeld in de programmabladen van het Amperdانسfestival. Het gedeelde auteurschap is een erg belangrijk punt voor ons. Op het einde van je eerste paragraaf gebruik je een oneigenlijk citaat: 'Het doet er niet toe hoe je mijn werk interpreteert, alles ligt open.' Je lijkt deze woorden toe te schrijven aan Isabelle Schad of aan iedereen die volgens jou geen standpunt wil innemen. Juist daarna gebruik je een echte quote, met aanhalingstekens: 'It is up to the spectator to pick them [images] up or let them go.' Dat is een beetje verwarrend voor de lezer en in mijn ogen is het geslepen gebruik dat je maakt van de aanhalingstekens en de voorafgaande woorden die je in Schads mond legt, niet helemaal eerlijk en zelfs misleidend te noemen – waardoor de geloofwaardigheid van de rest van de redenering al van bij het begin wordt ondermijnd. Ook de controverse tussen Kosuth en Smithson die je aanhaalt als parabel voor jouw beleving van *California Roll*, vind ik tegelijk scherpzinnig en giftig. (Waarom kies je de 70's en Smithson? Je had evengoed Boltanski kunnen kiezen, misschien zouden de visuele overeenkomsten in dat geval passender zijn geweest. Maar dan kon je wel de exemplarische controverse tussen conceptuele kunst en *land art* niet meer gebruiken.)

## Misverstanden

Ik kan heel goed aannemen dat je niet houdt van het stuk, maar hoe kan je veronderstellingen maken over de manier waarop het tot stand kwam, als je daar niks van weet? Hoe is het mogelijk dat je deze voorstelling 'beschrijft' volgens precies dezelfde discrepantie tussen dans 'dansen' en dans 'denken' die je op het einde van je artikel zelf onderuithaalt? Ik neem aan dat deze misverstanden (in het beste geval zijn het misverstanden) gemakkelijk vermeden konden worden als je echt had toegepast wat je in je artikel verkondigt – en ik citeer uit de Engelstalige versie van je tekst op [www.sarma.be](http://www.sarma.be): 'I walk freely from one performance to another and engage in talks with the dance-makers; ideally this resembles paying a visit to artists' studios. I enter a performance as if it were a workplace and I, a curious, disinterested (in terms of pragmatic interests) onlooker seek emerging directions, possibly indications of new perspectives on dance/performance.' Ik vind het echt spijtig dat we nooit aan praten zijn toegekomen. Gezien het op Amperdانس niet gelukt is, zou ik heel graag eens over *California Roll* en *Revolver* van gedachten wisselen. Maar dit is daar waarschijnlijk niet de juiste plaats voor.

Ik heb je artikel aandachtig gelezen en voel me verplicht om te reageren, niet omdat je niet van onze stukken houdt, maar omdat ik het gevoel krijg dat je ze misplaatst en misbruikt als bouwstenen voor je argumentatie. Op dezelfde manier heb je significante ideeën en probleemstellingen misplaatst, misbruikt of simpelweg laten verdwijnen om een tekst te produceren die ik alleen maar kan lezen als de geconstrueerde expressie van je eigen smaak. Geheel in de geest van de achttiende-eeuwse Salontraditie, maar wel vermomd als een solide cultureel essay.

Ik ga graag in op een controversiële voorzet. Ik kan je argumentatie volgen en ga zelfs tot op een zeker punt akkoord met de conclusie ervan, maar ik heb wel een probleem met de manier waarop je terloops nogal wat onderwerpen aanraakt of laatdunkend hanteert (zoals de notie van 'netwerken', de positie van de artiest, de productievooraarden en vooral sommige benaderingen van het artistieke werk), om uiteindelijk tot een behoorlijk zwartwitbeeld te komen van goede en slechte manieren om kleinschalig danswerk te produceren.

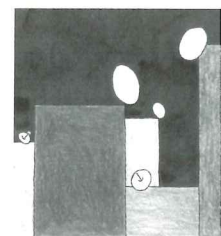
Ik heb een probleem met dat onvatbare personage, begiftigd met grillig egocentrisme, meedrijvend met de stroom en geneigd tot onverschilligheid, dat jij artiest noemt. Zo iemand zou ik nooit geld lenen, ik zou er zelfs niet iets mee willen gaan drinken. Gelukkig heb ik nog nooit zo iemand ontmoet behalve in jouw tekst. Dit beeld van de kunstenaar toont niet de dagelijkse realiteit van al die mensen die vechten met moeilijke productieomstandigheden om toch maar op een serieuze en bewuste manier te kunnen werken.

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

ningen over vierenhalf miljard jaar zal exploderen. De zwarte ster zal het einde van alle denken met zich meebrengen. De filosoof ziet hierin de motivatie achter de technologische

wedren en schrikt er niet voor terug dit in technische termen te verwoorden. Lyotard vat daarbij het lichaam van de mens op als hardware van het denken, van dit 'ingewikkeld technisch

dispositief'. Hij verwoordt het als volgt: 'Als de zon explodeert, zal deze hardware in rook opgaan en de filosofie, evenals alle andere vormen van denken, meesleuren in zijn ondergang. Het



Je gebruikt het begrip 'netwerk' ook op een heel ongewone manier. Het soort netwerk dat je aanhaalt in de woorden van Rudi Laermans, is alleen toepasselijk in één schema (het economische), in één richting (die van de repetitieruimte naar het podium) en gepolariseerd naar twee groepen (de artiesten en de programmatoren). Om de een of andere reden gebruik je het begrip 'netwerken' alleen maar als je 'lobbyen' bedoelt. Dat kan gedeeltelijk terecht zijn. Toch is het een beperkende visie, die de nadruk legt op een slecht werkend systeem. Ikzelf zou graag een andere benadering van de term 'netwerken' voorstellen, één die meer past bij wat ik in mijn eigen praktijk ervaar en die me voorkomt als complexer, constructiever en meer in overeenstemming met de realiteit.

Een werk bestaat niet alleen als het een podium vindt. Dat is maar één parameter tussen vele andere in het netwerksysteem die de verschillende actoren die zich bezighouden met het produceren van dans (artiesten, technici, critici, programmatoren, producenten enzovoort) voortdurend ontwikkelen, op verschillende niveaus van betrokkenheid. In mijn ervaring vereist dit evoluerende netwerk in de eerste plaats van artiesten veelzijdige stellingnames (en reflectie die leidt tot een herpositionering in verschillende contexten, hetgeen niet gelijk staat aan ongerichte veelzijdigheid. Het gaat eerder om een bewustzijn van verschillende contexten en de noodzaak tot overleg om de integriteit van het werk te bewaren): één iemand komt vaak in vele, verschillende rollen terecht (als maker van eigen werk, medewerker aan andermans projecten, als eigen administrator en communicator,...), of moet opboksen tegen de structurele machine (een kafkaïaanse relatie met de instituten, de onmogelijkheid om het tempo van je creatie af te stemmen op dat van de subsidiekalender en op de deadlines voor fondsgelden,...), of je deelt in mekaars ervaringen en wisselt kennis uit (zowel door deel te nemen aan elkaars projecten, als door eigen projecten op te starten en door de uitwisseling met de andere professionelen in het project), en ten slotte eist het evoluerende netwerk dat je je individuele verantwoordelijkheid neemt en je een consistente lijn uitzet in de ontwikkeling van je werk. Dat is een heel eind weg van het simpele surfen op de golven van het succes, al is een behulpzame golf op zijn tijd erg welkom.

Volgens mij zijn de artiesten zich wel degelijk bewust van wat er zich achter de schermen van de productie afspeelt, net als van de ethische kwesties die erbij komen kijken. Het is de manier waarop jij vertelt over performances zoals *California Roll* en *Revolver* die twijfel zaait over de verantwoordelijkheidszin van artiesten. Door de realiteit waarin deze werken ontstaan niet te erkennen aan het begin van de paragraaf waarin je kritisch verslag uitbrengt van de getoonde werken op Amperdans, geef je jezelf een makkelijke voorzet om je argumentatie te ontwikkelen. Door je op zo'n partiële manier uit te spreken over de voorstellingen, confronteer je de lezer met een tekst die zich voordoet als een *cultural studies*-product, maar in feite enkel getuigt van je eigen smaak.

### Steriel

Je top 4-selectie uit de performances op Amperdans (waarvan ik alleen *Closer* van Deep Blue en *Already played tomorrow* van Carloz Pez heb gezien, die ik allebei heel interessant vind) leert me dat je deze stukken apprecieert, enkel en alleen omdat ze onmiddellijk leesbaar zijn op semiotisch vlak: je weet waar de performance over gaat, op welk 'terrein' de problematiek wordt aangekaart en je begrijpt hoe ze conceptueel gezien functioneert. *Fine with me*. Je voorkeur gaat naar een soort laboratoriumsituatie: steriel. Geen onverwachte parameter die het experiment kan verstoren. Vertaald naar een podium en in relatie met een publiek zou dat iets worden als: toon duidelijk waar de voorstelling over gaat, liefst één hoofdthema, expliciteer het kader en toon hoe je het thema binnen dit kader kan gaan onderzoeken. Deze eis spreekt uit heel je artikel: de intenties en de context van een stuk moeten expliciet en duidelijk worden overgebracht naar het publiek.

Ik ga er niet mee akkoord dat dat noodzakelijk zo moet zijn, ook al zijn op deze manier heel interessante stukken gemaakt. Volgens mij is de appreciatie voor deze vier stukken even misplaatst als de

een garantie is voor het  
scheppen van een meesterwerk,  
maar dat het kwaad, vooral  
het politieke, altijd een slechte  
stilst is. Hoe rijker de  
esthetische ervaring van het  
individu, hoe ontwikkelder zijn  
smaak, des te duidelijker zijn  
morele keuze, des te vrijer hij  
is - hoewel misschien niet  
gelukkiger.'

Waar ontmoeten ze elkaar: die  
individuele esthetische ervaring  
enerzijds en de domeinen van  
de ethiek en van de politiek  
die een 'wij' vooropstellen  
anderzijds? Raken wij ooit in  
het reine met de relatie  
(of niet-relatie?) van het goede,  
het schone en het ware?  
Is de individuele ervaring  
een luxe en/of een noodzaak?

[MVK 05]

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

probleem van de technische weten-  
schappen laat zich dus als volgt

beschrijven: voor deze software moet  
een hardware worden ontwikkeld die  
onafhankelijk is van aardse levensvoor-

waarden. Er moet dus een denken zon-  
der lichaam mogelijk gemaakt worden.

Een denken dat blijft voortbestaan na  
de dood van het menselijke lichaam.'