

1.3 PERS & DISCOURS (chronologisch)

Essay: Een tekst over het kijken naar aanleiding van Karl Van Welden's Saturn I & II

(opgelet: sneuvelversie onder embargo)

Bart Capelle

I.

Twee jongemannen in grijze pakken dansen met elkaar op de klanken van een oude radio-ontvanger. Ze schuifelen houterig en onwennig in het rond, zoals opschietende tieners dat doen. Het ingetogen jazzdeuntje dat uit de radio weerklinkt, draagt de toepasselijke titel *Son tanto triste*. Want het is het harmonieuze, haast troostende slotakkoord van een verder gewelddadig, bijna inhumane stuk cinema. Pier Paolo Pasolini's *Salò o le 120 giornate di Sodoma* vervult nog steeds mensen met een mengeling van afschuw en fascinatie. In helse kringen die steeds nauwer worden, vuurt Pasolini een bloederige beeldenstorm af op zijn publiek. De gruweltableaus staan bij velen wellicht op het netvlies gebrand. Het inferno van Salò ensceneert het historische fascisme als een gruwelijk fantasma dat zich kan uitleven wanneer macht even tomeloos wordt als verbeelding. Afkeer, kwaadheid, opstandigheid worden wakker bij het zien van zo veel mensonterend machtsmisbruik. Opstandigheid tegenover de vier sadistische 'heren' die hun lusten botvieren op zestien jonge slachtoffers, maar ook tegenover de film en zijn maker. Hoe kan een cineast zulke gruwel ver-beelden? Dat wil zeggen: niet alleen in beeld brengen, maar ook aan zijn eigen verbeelding laten ontspruiten? En bovendien een groep jonge mensen medeplichtig maken aan de enscenering ervan?

Net voor het tafereel met de twee dansende jongens – het zijn collaborateurs van de *signori* – heeft zich de misselijkmakende climax van de film afgespeeld. Door een raam van de villa kijken de vier heren beurtelings toe hoe op het binnenplein de drie andere hun slachtoffers aan de meest beestelijke foltering onderwerpen. Zittend op een troon, verrekijker in de hand. Gekaderd door het cirkelvormige oculair van de verrekijker kijken wij mee naar de gore details van het folterritueel. De beeldenstorm die zich voor ons oog ontvouwt, stoot ons buiten de fictie, buiten het kader van het filmscherm en – gelukkig maar – buiten de inleving. Niet wat we zien maar dát we kijken, komt centraal te staan. We kijken naar de –geënceneerde– pijn van anderen. De toeschouwer wordt tot medeplichtige gemaakt en kan niet langer vasthouden aan zijn beperkte rol als waarnemer van het spektakel. In deze lezing van Pasolini's inferno dienen zich vragen aan die buiten de oevers treden van het groteske – en misschien zelfs smakeloze – scenario. Wie of wat wordt er eigenlijk getoond? Wie toont er? En wie kijkt?

II.

De slotscene uit Pasolini's *Salò* is een van de verwijzingen die ter sprake kwam tijdens het creatieproces van Karl Van Welden's *SATURN*-reeks. In de openluchtinstallaties *SATURN I – Landscape* en *SATURN II – Cityscape* wordt een sobere set-up met verrekijkers en performers ingezet voor een geraffineerd spel van close-ups in een stads- of natuurpanorama.

Filmisch kan je de beelden uit de *SATURN*-reeks zeker noemen, al staan ze voorts mijlenver van Pasolini's gruwelfantasme. Ze leunen dichterbij bij het harmonieuze, haast melancholische eindbeeld ervan. De lens van een telescoop onthult een tafereel dat met het blote oog amper waarneembaar is. Als een uitgepuurde variant van Pasolini's slotakkoord draait een in het zwart gehulde jongeman in de verte rond zijn as. Zijn beweging is tergend traag, het schuifelen haast onmerkbaar. En hij danst alleen. De muziekscore die hem begeleidt klinkt niet uit een oude radio, maar door de hoofdtelefoon die je draagt terwijl je door de kijker tuurt. De muziek is niet de naoorlogse melancholie van de Italiaanse cinema, maar de nieuwe melancholie van een subtiele soundscape. Met de rug volledig naar de toeschouwer gewend, doet hij even denken aan een van de Rückenfiguren uit Casper David Friedrich's woest-romantische natuurschilderijen. Maar hij cirkelt onverhinderd voort en lijkt iemand te zoeken. Is het misschien de vrouw in het wit aan de andere kant in de verte, die op haar beurt een eenzame trage cirkel beschrijft? Deze taferelen zijn er twee uit een reeks van acht tableaux-vivants. Zes ervan worden ingevuld door performers die zich in het landschap inschrijven via minimale, repetitieve bewegingen. Iemand graaft een put. Iemand klimt vastberaden naar boven en speurt de horizon af. Iemand lijkt op zoek naar iemand anders. Het zijn gestolde momenten van bewegingen die net niet stilvallen. De melancholie van lichamen die lijken af te stevenen op het bewegingsloze en het levenloze – of komen ze misschien net weer tot leven? Zijn hun handelingen een bevestiging van hun bestaan, een poging om zichzelf een plaats in de wereld te geven via het lichaam?

Ze lijken gevangen in het cirkelvormige kader van de lens en in hun eigen circulaire handelen. De soundscape die je blik begeleidt, klinkt even miniem-melancholisch. Zware, trage cellostreken, sobere droge dreunen en efemere hoge tonen liggen als flinterdunne lagen over elkaar. Hoop en wanhoop, vervoering en melancholie vermengen zich tot unheimische droombeelden. Ze nodigen uit om lang te blijven zitten, om lang toe te kijken. Tot plots de vrouw die iemand leek te zoeken haar blik recht naar de lens richt. Een onbehaaglijk gevoel van betraptheid ontwaakt. Het voyeuristische spel waartoe *SATURN* de toeschouwer heeft verleid, keert zich plots tegen ons. We kijken naar mensen die kijken. Ze verleggen onze blik naar het landschap of werpen hem terug – op onszelf.

Zijn we onverhoeds terechtgekomen in Paul Auster's *Ghosts*? In de rol van Blue, de privédetective die zichzelf verliest in het leven van Black, wiens handelen hij maandenlang bespiedt en optekent in rapporten? In de rol van Black, die zijn dagen slijt met het lezen van de verslagen die de onwetende Blue in zijn opdracht schrijft? In Auster's *New York Trilogy* vervagen de grenzen tussen personages, auteur en publiek, tussen lezen en schrijven, tussen kijken en bekeken worden. "We are not where we are," stelt Blue, "but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out."¹

Zijn de rollen van detective en geschaduwde inwisselbaar? En die van de toeschouwer en de performer? Karl Van Welden's *SATURN* cirkelt rond een aantal vragen die doen denken aan Hans-Thies Lehman's beschrijving van het kijken in het postdrama.

Wie of wat wordt er getoond? Wie toont er? En wie kijkt?

¹ Paul Auster, *The New York Trilogy*, p. 171-172.

III.

De acht tableaux van SATURN geven zich prijs aan het oog wanneer de toeschouwer plaatsneemt in één van de acht houten kabinetten waarin verrekijkers en hoofdtelefoons zijn opgesteld. Vanuit de verte gezien vormen de houten observatieposten een bevreedende configuratie in het landschap, een hedendaags stonehenge van acht monolieten in een cirkel. Opgesteld op een heuvel of een hoog gebouw, biedt de installatie een panoramisch zicht op het omringende (stads)landschap. Net als de geësceneerde beelden nodigt ook het landschap uit om stil te staan, om lang te blijven kijken.

“Waar anders zou men de echte ruimte kunnen ontdekken dan vanuit een vergezicht? Ook wandelaars die verdwaald zijn, zoeken ter oriëntatie een uitzicht over hun omgeving. Wil de ruimte zich tot landschap ontplooiën, dan is daar een wijde blik voor nodig.”²

Ton Lemaire's *Filosofie van het landschap* verkent de geschiedenis van de wereld die landschap wordt, wanneer de kunstenaar, de filosoof of de wandelaar er zijn oog op laat rusten. Voorbij een “postmodern gevoel” roept de aanblik van een vergezicht nog steeds een gevoel op dat de ademhaling doet stokken. Filosofen als Edmund Burke en Arthur Schopenhauer peilden naar de dieptes van deze ‘ervaring van het sublieme’ en zij kwamen uit bij het genot. Genot als volheid en als tekort, als hang naar het leven en naar de dood.

Het overweldigende van de natuur, in al zijn grootsheid en oneindigheid, confronteert de mens uiteindelijk met zijn eigen eindigheid. Schopenhauer beschrijft de trappen van het ‘schone’ naar het ‘sublieme’ in toenemende gradaties van angst, waarbij de wil van de mens het moet afleggen tegenover de almacht van de natuur.³ De ultieme ervaring van het sublieme is die een van storm die niet te trotseren valt. De beleving van de wereld als een Odysseus, vastgebonden aan de mast van zijn schip om de doodroep van de sirenen te weerstaan. Genot als volstreekte machteloosheid en overgave. Het ik dat oplost in het al. “De mate waarin vergezichten genoten kunnen worden, verraad de mate waarin men de ervaring van de niet-identiteit, het uitstel, kan verdragen.”⁴

De tegenhanger van die aanzuiging van het niets is het genot als beleving van macht. Wie heeft nog nooit een heuvel beklommen en zich voor heel even oppermachtig gevoeld? Zeker, dat gevoel komt voort uit de overwinning op de berg door het bereiken van de top. Maar bevindt iets van dat machtsgevoel zich ook niet in de pure aanblik van een landschap, in de kortstondige illusie van overzicht, van een blik op alles en iedereen? Herinner u de scene op de voorsteven van de *Titanic* waar Leonardo di Caprio bijna extatisch uitroept: “I’m king of the world!”

In die zin is het panorama voor *SATURN*, zowel in een natuur - als in een stadsomgeving, essentieel bepalend voor de ervaring van de toeschouwer. Of het nu gaat over het weidse duinlandschap van het Nederlandse eiland Terschelling of het desoriënterende uitzicht op de stad Gent (een Gentse toeschouwer benoemde haar ervaring van het stadsgezicht als *lost in translation*), het panorama waarop de centrale installatie uitkijkt, maakt deel uit van het werk als een ready-made, een ‘paysage trouvé’. De plaatsing van de *SATURN*-installatie op een hoog punt in het landschap dient niet alleen het fysieke nut van het vergezicht, maar roept ook andere associaties op.

Zoals Paul De Vylder beschrijft in *De panoptische blik*, is de bergtop bij uitstek de archaische topos van het goddelijke. Het is het emblematische punt op aarde dat het dichtst tot de hemel reikt, de woonplaats van de Olympische goden, de verboden plaats die enkel Mozes mag betreden wanneer Jahwe tot hem spreekt, de top van de Louteringsberg vanwaar Dante het Paradiso kan bereiken, de plek die Nietzsche's Zarathustra verlaat als hij de mensheid komt toespreken over de Übermensch. Het is de plaats bij uitstek van de macht, van het alziende en alwetende oog.⁵ Hoge gebouwen en torens zijn de menselijke tegenhangers van die goddelijke macht: van de Toren van Babel, over de Twin Towers, tot de Burj Khalifa in Dubai.

Toen het Duitse Rijk - na de Venetiërs, de Fransen, de Ottomanen, de Russen en de Britten - het moegetergde Griekse eiland Corfu onder hun bevel hadden, liet Keizer Wilhelm II in 1908 op het hoogste punt van het Ionische eiland een stenen rondgang bouwen waar hij zich in alle rust kon terugtrekken voor meditatie. Het panoramische uitzicht vanaf deze ‘Troon van de Keizer’ is adembenemend en een absolute aanrader voor iedereen die de drukbevolkte rattendvallen voor toeristen aan de kust wil ontvluchten. De Keizerstroon biedt uitzicht op alle zijden van het eiland zelf, maar ook op het Albanese en Griekse vasteland en de Ionische Zee. Niet enkel een prettige plaats voor spirituele oefening dus, maar ook een hoogst strategische uitkijkpost op een grondgebied aan de poort naar het Oosten. De Troon van Wilhelm II op Corfu vormde zo de topos van zijn persoonlijk genot, en van zijn symbolische en militaire macht.

IV.

“Het lijken net allemaal kooien, allemaal kleine theatertjes, waarin elke speler alleen is, volstrekt tot eenling gemaakt en voortdurend zichtbaar.”⁶

Geen citaat uit een recensie voor *SATURN*, maar een passage uit Michel Foucault's *Surveiller et punir, Naissance de la prison* (1971). Hij beschrijft hier het Panopticon van Jeremy Bentham (1791), een gevangenisontwerp dat continue controle toelaat door de cellen te ordenen rondom een centrale observatietoren. De panoptische opstelling creëert machtsverhoudingen die geen nood hebben aan een concrete uitoefening van die macht: “Het principe van de macht is niet zozeer gelegen in een persoon als in een strak gearrangeerde verdeling van de lichamen, de vlakken, de blikken en het licht.”⁷

Ieder willekeurig individu kan deze machine in gang houden, en wel met de meest uiteenlopende motieven: “het kan indiscrete nieuwsgierigheid of kinderlijk vermaak zijn, de wetensdorst van de filosoof die dit museum van de menselijke natuur wil aanschouwen of de boosaardigheid van degene die genoegens scheidt in het bespieden en straffen.”⁸

In *SATURN* is het de toeschouwer die verleid wordt om de machine in gang te houden. Wanneer we plaatsnemen in één van de observatieposten, bevinden we ons niet langer in de ruimte van het panorama, maar in die van het panopticon.

Foucault hanteert het panopticon als historische basis en sociale metafoor voor de moderne, disciplinerende samenleving. Disciplinerend omdat zij niet langer reguleert door te straffen naar middeleeuws model, maar proactief

² Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*

³ Arthur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling*, p.315-317.

⁴ Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*

⁵ Paul De Vylder, *De panoptische blik*.

⁶ Michel Foucault, *Discipline, toezicht en straf. De geboorte van de gevangenis*

⁷ Idem

⁸ Ibidem

haar normen oplegt via de onopvallende observaties en correcties van de dokter, de onderwijzer, de politieagent, de welzijnswerker. Het alziende oog als subtielste vorm van biopolitiek, van onzichtbare macht die wordt uitgeoefend via de normalisering van het biologische en sociale leven. De disciplinerende samenleving toont niet langer de zichtbare en geweldadige machtsverhouding van de heer op zijn troon die toekijkt op de bestraffing van zijn slachtoffers zoals in Pasolini's *Salò*. Zij is verschoven naar de panoptische blik van iedereen die kijkt naar iedereen, misschien wel vervat in het beeld van de twee jonge bewakers die hun ogen afwenden van het barbaarse geweld en in de dans slechts nog oog hebben voor elkaar. ...

"Wij zijn veel minder Grieks dan we denken," schrijft Foucault. "We bevinden ons niet op de tribune of op het toneel, maar in de panoptische machine (...).⁹ Ook in het postdrama van SATURN hebben de toeschouwer en de performer de tribune en het toneel verlaten en een plaats ingenomen in de publieke ruimte. De theatraliteit van SATURN bestaat slechts bij gratie van het kijken door de verrekijkers. Speler en publiek hebben elkaar nodig, zoals Black en Blue in Auster's *Ghosts*.

"Does he know you're watching him or not?"

"Black turns away, unable to look at Blue anymore, and says with a sudden trembling voice: Of course he knows. That's the whole point, isn't it? He's got to know, or else nothing makes sense."¹⁰

Kijken en bekeken worden, als het wakende oog van de gemeenschap die onder de kerktoren leeft. Maar misschien ook hoopvolle blikken, zoekend naar de blik van een ander, naar herkenning, naar een antwoord, een vraag.

V.

Pasolini, Auster, Foucault. Subtekst, dramaturgische voeding voor het creatieproces van *SATURN I – Landscape* en *SATURN II – Cityscape*. De Foucault-laag van SATURN wordt subtiel gesuggereerd maar hoeft zelfs niet expliciet te worden afgelezen uit het werk. De soberheid van Karl Van Welden's vormkeuzes creëert een openheid die de bezoeker toelaat om de eigen verbeelding aan het werk te zetten. Wie SATURN ziet of deze tekst leest hoeft het zelfs niet eens te zijn met het maatschappijmodel dat Foucault ophangt aan het panopticon-idee. Het is een lezing, een interpretatie. Maar in de realisatie van SATURN I & II deden zich een aantal kleine incidenten voor, die misschien wel iets reveleren van het verband tussen kijken en macht.

Aan het werkproces voor *SATURN I – Landscape*, met veel spreekwoordelijke voeten in de aarde gerealiseerd op het Waddeneiland Terschelling, kleven enkele anekdotes over onderhandelingen met het Nederlandse Staatsbosbeheer. Een beschermd natuurgebied is een publieke ruimte met haar eigen specifieke regels en leidde tot ontmoetingen met zwaluwen die besloten hun nest te bouwen onder de locatie van de centrale installatie en meeuwen die mogelijks zouden broeden op plekken die eerst ideaal leken als locatie voor een van de performers.

De tijdelijke inplanting van *SATURN II – Cityscape* in Gent bleek echter een parcours met andere onverwachte hindernissen. Op de eerste speeldag van *SATURN II* tijdens THE GAME IS UP in Gent, kwam er plots bericht dat het spel moest worden stilgelegd. De politie van Gent had een tiental oproepen ontvangen over een vrouw op het dak van een appartementsgebouw aan de Afrikalaan die zich van het leven wilde beroven. Een inschattingsfout, de actrice in lange witte jurk was zichtbaar vanaf de begane grond en vanuit de ramen van het naastgelegen flatgebouw. De burens waren niet op de hoogte gebracht van onze activiteiten. Dat kon in principe worden rechtgezet door alsnog de ongeruste buurtbewoners te informeren en gerust te stellen over die vreemde aanwezigheid op het dak. Maar de bevoegde instanties eisten een onmiddellijke verplaatsing van de speelster, of een stillegging van het hele gebeuren. De aanwezigheid van de performer op het dak bleek problematisch in twee opzichten. De activiteit van de actrice viel blijkbaar onder de noemer 'straattheater', en hiervoor was geen toelating gevraagd. Maar is de benaming straattheater nog van toepassing wanneer de toeschouwer zich op ongeveer twee kilometer van de performer bevindt? Bovendien was haar actie onvoldoende leesbaar als 'theater' voor omwonenden en toevallige passanten (spreekt dat het eerste argument niet tegen?) en leidde tot een reeks ongeruste doch ongegronde oproepen naar de politie, dus: 'verstoring van de openbare orde'. Een compromis werd bereikt, het onheil werd afgewend en de lady in white werd verplaatst naar het dak van De Vooruit, waar zij enkel zichtbaar zou zijn voor de toeschouwers voor wie haar verschijning bedoeld was.

Op dag drie van de speelreeks in Gent was het de sirene van een ambulance die de contemplatieve sfeer van *SATURN II* doorbrak. Ongeruste buurtbewoners hadden ditmaal de lokale autoriteiten op de hoogte gesteld van de aanwezigheid van een bevallige jongedame, uitgedost als in een Hitchcock-prent. Ze hing al enkele dagen verdwaasd en doelloos rond op een stukje braakliggend terrein onder het Keizerviaduct. Het kostte de performer in kwestie enige moeite om de ambulanciers te overtuigen van haar geestelijke gezondheid - "Natuurlijk staat er twee kilometer verder iemand door een verrekijker naar u te kijken, mevrouw, komt u maar mee." Maar een tweede maal werd het roet uit het eten geweerd en de Hitchcock-lady mocht na enig onderhandelen haar taak verder vervullen.

Dag vier bleek problematisch voor de performer in zwart kostuum die langzaam om zijn as draaide op het dak van het ICC aan het Citadelpark. Opnieuw had de politie een oproep ontvangen over een onrustwekkende verschijning. Nochtans waren voor deze inplanting in de publieke ruimte de nodige overwegingen in acht genomen: deze Caspar David Friedrich-figuur was niet zichtbaar vanaf de begane grond. Een van burgerzin vervulde Gentenaar had hem vanuit zijn raam met zijn eigen verrekijker opgemerkt.

Misschien bestaat SATURN dus niet enkel bij gratie van het intentionele publiek. Interventies in de openbare ruimte maken ondertussen al geruime tijd deel uit van de artistieke praktijk. Van het 'onzichtbare theater' van Augusto Boal en de 'dérive'-idee van de situationisten uit de jaren vijftig en zestig tot de veelheid van hedendaagse 'artactivists', 'interventionists' en andere speelse infiltranten en bevragers van de publieke ruimte. Artistiek/activistische procedés zoals de 'flashmob' vonden allang hun weg naar de populaire cultuur en de marketingjongens. Nog niet zo lang geleden verraste de winkelketen Carrefour haar cliënteel op een langzaam aangroeiende synchrone choreografie van winkelmedewerkers. Dans, als entertainment, is een duidelijk leesbare code, ook op een plaats en tijd die daar in eerste instantie niet (of niet langer) voor bedoeld is. Maar gelden dezelfde codes voor verstilling, voor stilstand?

In *Franz Müllers Drahtfrühling, Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon* verhaalt Kurt Schwitters hoe het titelpersonage, dolverliefd op Anna Blume, plots blijft stilstaan in de straten van Revon – Schwitters'

⁹ Ibidem, p. 299.

¹⁰ Paul Auster, *The New York Trilogy*, p. 183.

fictieve versie van Hannover. Müller geeft geen uitleg, gaat niet in op de verwonderde vragen van een kind, de verbale agressie van voorbijgangers of opgedrongen interviews met de pers. Zijn loutere aanwezigheid is een provocatie en escaleert in een rel.

Is het onrustwekkende aan een jongedame die enkele namiddagen rondwaart op een stuk braakliggend terrein het feit dat haar handelen – of liever gebrek aan handelen – de publieke ruimte dreigt te subverteren door een oneigenlijk gebruik ervan? Of ligt het subversieve in het niet-productieve handelen zelf? Geen van de passanten of omwonenden voelde zich geroepen om naar haar toe te stappen en eenvoudigweg te vragen wat er aan de hand was. Realiteit en enscenering lopen danig door elkaar als het melancholieke spel waarin de performers zich bevinden niet kan doorbroken worden door een toeschouwer van dichtbij. Een verdienste van een goede actrice? Gevoel voor burgerzin of net een gebrek eraan? Een symptoom van een gemeenschap die kijkt, afmeet, niet bevreemdt maar reguleert?

Kleine incidentjes, uiteindelijk stormpjes in een glas water. Soms geestig zelfs als je de verbaasde reacties van passanten door de verrekijkers observeert als met een candid camera. De aanwezigheid van de performers in de publieke ruimte is verstorend voor sommigen, verwonderend voor anderen. Met hun verstilde bewegingen bakenen de spelers een ruimte af, een ander soort van ruimte, een tijdelijke heterotopie waar andere sociale codes gelden. Aanwezigheid in ambiguïteit.

VI

Vanuit vogelperspectief vormt de constellatie van SATURN twee concentrische cirkels in het landschap, met de kleinere cirkel van observatieposten in het midden en de performers in een brede cirkel eromheen. Als de planeet Saturnus, omcirkeld door satellieten en brokstukken. Als de oude god Saturnus, koning der Titanen, gezeten op zijn troon en kijkend naar zijn broers en zussen.

De eerste cirkels die de mens zag zijn de zon, de maan, de sterren. De cirkel staat voor perfectie, voor oneindigheid, voor het goddelijke. Dante Alighieri's *Paradiso*, maar ook zijn *Inferno* bestaat uit negen concentrische cirkels – Pasolini liet zich overigens door Dante inspireren toen hij zijn hel van *Salò* onderverdeelde in cirkel der manieën, cirkel van de stront en cirkel van het bloed.

Om een panorama in zijn geheel op te nemen, beschrijven we met ons lichaam een cirkel. De Amerikaanse dichter-essayist Ralph Waldo Emerson omschrijft het verband tussen de cirkel, het landschap en het goddelijke als volgt:

"The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere."¹¹

In het centrum van de cirkel van SATURN zit niemand, geen mythologische godheid, geen alziend opperwezen, geen keizer of sadistische heer. De troon is leeg, de toeschouwer wordt uitgenodigd om hem te betreden en te kijken. En hoe we kijken bepaalt wat we zien - onze verhouding tot een ander, tot een gemeenschap, tot de wereld. En de wereld kijkt terug.

Beknopte bibliografie

Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Michel Foucault, *Toezicht, discipline en straf, de geboorte van de gevangenis*, 1975.

Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, 1970.

Arthur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling*, 1818.

Paul Auster, *The New York Trilogy*, 1987.

Paul De Vylder, *De panoptische blik*, in: *Krisis* 38, 1990, pp. 34-49.

Kurt Schwitters, *Franz Müllers Drahtfrühling, Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon*, 1922.

Ralph Waldo Emerson, *Circles*, in: *Essays*, 1841.

Eerst als vergissing, dan als systeem

De vele werelden van Springcamp

Pieter Van Bogaert

Kent u het verhaal van *Candide*? Het gaat over een doodbrave jongen, verjaagd door de liefde. Na een vurige kus aan de dochter van de baron in wiens hofhouding hij opgroeit, zit er voor de ongelukkige minnaar niets anders op dan de wijde wereld in te trekken, achtervolgd door de wreedheid van de oorlog, van de natuur, van de techniek, van de religie en van de filosofie. Het verhaal is van Voltaire, ook al beweerde die dat hij het niet zelf had geschreven.¹² Zijn afrekening met het achttiende-eeuwse optimisme is een terugkeer naar de alledaagse realiteit. Vandaar het besluit van de roman: "*il faut cultiver notre jardin*".

Die tuin die we moeten onderhouden, dat is natuurlijk een metafoor voor de wereld. Het is een reactie – net als het hele boek trouwens – op de vele wereldentheorie van tijdgenoot Gottfried Wilhelm Leibniz. Van alle denkbare werelden, aldus

¹¹ Ralph Waldo Emerson, *Circles*. In: *Essays*

¹² Zo creëerde hij zijn eigen vergissing: direct onder de titel, *Candide of het optimisme*, schreef hij: "Vertaald uit het Duits van Dr. Ralph, met de aantekeningen die in de jaszak van de doctor zijn gevonden toen hij stierf in Minden in het gezegende jaar 1759". Het boek werd bij verschijnen onmiddellijk veroordeeld en Voltaire had dat zien aankomen.

de Duitse filosoof, heeft God de beste geschapen. Tweehonderdvijftig jaar later lijkt die theorie opnieuw uitgedaagd tijdens *Springcamp*. Twaalf kunstenaars verzamelen voor een tiendaagse residentie bij Timelab in Gent. De titel van de bijeenkomst leest als een afrekening met een heersend pessimisme: *System Error – in times of crisis, artists take a stand*. In tegenstelling tot de missie van Voltaire is de uitdaging hier niet om te bewijzen dat er slechts één mogelijke wereld is. De vraag voor deze kunstenaars is welke werelden er *nog* allemaal mogelijk zijn.

Om te begrijpen hoe dat in zijn werk gaat, stel ik voor te beginnen – zoals de jonge Candide – met een kleine *tour d'horizon* doorheen de vele werelden van *Springcamp*. De beste manier om dat te doen is een wandeling langs de eendagstentoonstelling die deze verzamelde kunstenaars realiseerden tijdens hun tiendaagse verblijf in Gent. Die tentoonstelling is ronduit indrukwekkend, zeker als je weet hoe kort de voorbereiding was en als je beseft hoeveel nieuw werk hier is ontstaan.

We beginnen op het braakliggend terrein dat we voor de gelegenheid – *Candide oblige* – omdopen tot de tuin van Timelab. Gosie Vervloessem installeerde er haar mobiele keuken. Alle stormen, overstromingen en aardbevingen waarmee de onschuldige Candide krijgt af te rekenen, maakt zij hier na. Zo wil ze begrijpen: als de geheimen van de tsunami, van tektonische platen, van wolken en vulkanen passen in haar keuken, zullen ze ook wel passen in haar hoofd. Haar devies? *Failure is not an option, it's a condition of man*. Haar doel? Het openleggen en begrijpen van natuurlijk processen.

Wat verder sleutelt Marthe Van Dessel aan haar *DJETTE: a device to amplify*. Met een fiets, een versterker, een luidspreker en wat elektriciteit onderzoekt ze wat energie kan betekenen voor een lichaam en wat een lichaam kan betekenen voor de energie. Haar werk plaatst het individu in een groter geheel: zelf heeft ze dat twaalf jaar lang gedaan, door niet te werken onder haar eigen naam, maar wel onder de generische en dikwijls ook collectieve naam 'bolwerk'. Hier werkt ze rond de beweging, de weerstand en de warmte die daaruit ontstaat en hoe burgerlijke ongehoorzaamheid vorm geeft aan de publieke ruimte. De fiets is daar een mooi voorbeeld van: het dient om te bewegen door de stad, maar het zet ook ideeën in beweging. Het zorgt ervoor dat mensen zich anders gaan kleden, maar zich ook anders gaan gedragen in de stad.

Nog verder in de tuin – die eigenlijk een parking is: voor auto's, fietsen, ideeën,... – staat Karl Van Welden's *MARSlab*: een plastic terrarium waarin hij in een live performance een zandstorm op de rode planeet evoceert. Het is deel van *United Planets*, de reeks artistieke interventies waaraan hij werkt sinds 2006. Een eerdere versie van dit langlopend project rond de menselijke aanwezigheid in het universum draaide rond *Mercury* waarin hij zich zowel liet inspireren door de eigenschappen van kwik (mercurium), als door de eigenschappen en mythes over de planeet. Voor *Saturnus* bouwde hij een panoptische installatie, geïnspireerd door de cirkels rond de planeet. Zijn werk rond Mars voor *Springcamp* draait rond de esthetiek van de overgang: het moment voor, tijdens en na de catastrofe.

Op de brandtrap naar het Timelabappartement maken Korinna Lindinger's *Fragile Structures* haperende bewegingen. Als een sociologe plaatst ze haar werk in een maatschappij: aarzelend inspeland op de omgeving. Ook zij werkt rond beweging. Eerder legde ze routes vast doorheen het prostitutiekwartier (in Wenen). Ze maakte een werk waarin porseleinen bollen samen bewegen, als in een porseleinen maatschappij. Of ze onderzocht bewegingen van pluimpjes. De aarzelende structuren die ze maakt tijdens *Springcamp* tonen de kwetsbaarheid van systemen en relaties. Voor haar is elk systeem, elke omgeving, elke maatschappij, elke wereld individueel. Daardoor dreigt elke *system error* persoonlijk te worden. Het komt er nu op aan die *error* opnieuw deel te maken van het *systeem*.

Hier nemen we een binnenweg (de oorzaak van vele *system errors*) langs de brandtrap, via het appartement, naar de zolder. Daar wacht Dusica Drazic op een landschap van tapijten als kaarten, als percelen, als tektonische platen. Het is een onwerkelijk landschap van versleten en bruikbare tapijten. Sommige vond ze op straat, andere heeft ze geleend, en nog andere werden tweedehands gekocht. Dat bezorgt elk tapijt een verhaal: dat van de eigenaar, de maker, de ontwerper en nu ook: van de kunstenaar en de bezoeker (stel u voor dat u zelf zoiets vindt op zolder). Al die werelden samen vormen een landschap, vol plooiën, heuvels, valkuilen en mogelijkheden: denk aan een kind dat het tapijt gebruikt als landschap voor speelgoedautootjes.

Van hier neem je de vaste trap weer naar beneden. Hou even halt bij de collectiekast. Daar staat een werk van Tom Kok en Britt Hatzius. Met een microscoop leiden ze je binnen in een mikrokosmos van gevonden voorwerpen. Meer gevonden voorwerpen toont Britt in de balzaal: een zak knopen en een boek over de financiële wereld, beide gekocht op de rommelmarkt. Op de knopen: de sporen van een wisselkoers, aangebracht met een laser door de kunstenaar. In het boek: een vergeet-mij-nietje, vergeten door de vorige eigenares. Deze werken passen in een etnografische manier van werken, met een sterke interesse in wat gebeurt met processen op lange termijn. Neem de koptelefoon aan de muur, naast de verzamelde knopen, en luister hoe een volwassen moeder enkele begrippen uit de recente financiële crisis verklaart aan haar kinderen. Denk nu aan de manier waarop die kinderen op termijn de volgende crisis zullen verklaren aan hun kinderen.

Daarnaast werkt Tom Kok met de imperfecties die van een houten plaat een landschap maken. De puntjes waarmee hij ze aanduidt, zijn als plaatsen op een kaart. Het kleine figuurtje dat hij met een laser op de plaat printte, lijkt de schaal aan te geven van deze wereld. In een ander werk legt hij over kleine, vleeskleurige, ongeïdentificeerde voorwerpen een raster: alsof hij ze in kaart wil brengen, als een plaats. De verschillende werelden van Leibniz, dat vertaalt zich bij Tom Kok in verschillende epistemologieën. Zoals in die van de ingenieur en de bricoleur waarover Claude Lévi-Strauss schrijft in *La pensée sauvage*. Als de eerste denkt volgens een vooropgezet plan, volgt de tweede het verloop van de gebeurtenissen door dingen te integreren in zijn wereld. Denk aan een volwassene die zich in het spel laat leiden door een kind.

Laurence Payot laat zich tijdens *Springcamp* inspireren door Gentse straatkunstenaars en door ex voto's uit de Sint-Jacobskerk. Ze combineert de codes van beide culturen voor een eigen gebarentaal. Die drukt ze af op stickers, die ze meegeeft aan de bezoekers om te verspreiden door de stad. Zo heeft ze eerder ook gewerkt: via een gemeenschap in een publieke ruimte. Zo worden haar beelden (deel van) performances: of het nu gaat om een draagtas (in Londen), een echt standbeeld van een straatkunstenaar die een echt standbeeld imiteert (in Liverpool) of om stickers met foto's van handen die vreemde signalen uitzenden (in Gent).

Aan het andere eind van de balzaal installeerde Vlad Nanca een ander, groots, gebaar: een omgekeerde zegetribune. Het past perfect in het curriculum van deze kunstenaar. Als autodidact is hij een levende *System Error* die nooit zijn studies afmaakte. In plaats van zich te laten inspireren door de kunstschool, haalt hij zijn inspiratie uit de maatschappij waarin hij leeft en werkt.

Ga van hier verder naar het lab: het kloppend hart van al deze activiteit. Daar legt Thomas Laureyssens de laatste hand aan de *Urban Defibrillator* die hij straks zal installeren in het tramhokje voor Timelab, ter heractivering van de stedelijke ruimte. Dat is deel van *Ludic empowerment / Playful tactics for the urban environment*, het doctoraal onderzoek waaraan hij werkt voor de MAD (Media-Arts-Design) faculteit van de Hogeschool Limburg in Genk.

In het lab hangt ook het hart van Sara Vrugt: geprint op leer, en geplakt tussen gelaserd plexiglas. De sublieme binnenkant van het lichaam, dat niet meer te defibrilleren is, past in het werk van deze modeontwerpster die meer geïnteresseerd is in de publieke ruimte dan in de catwalk. Dat hart, daar begint ook het verhaal van *Candide*: in de liefde, de uit de hand gelopen passie, het sublieme.

De tentoonstelling eindigt in de kelder onder het lab, waar Hans Beckers een concert geeft met getuned eiersnijders. Dat past in de zoektocht van deze muzikant als kunstenaar, als ingenieur en als bricoleur, als volwassene en als kind, die zowel concerten geeft als installaties maakt met zelfgemaakte instrumenten. Daarvoor gebruikt hij – zoals vele andere kunstenaars hier verzameld – gevonden voorwerpen: zeefjes, papaverbollen, een vingerhoed en andere dingen met een interessante geluidskwaliteit. Elke eiersnijder in zijn installatie heeft een eigen geluid, een eigen toonaard, een eigen karakter. Met wat software en wat elektronica laat hij die particuliere eigenschappen klinken.

Iets anders. Kent u het verhaal van *Bouvard & Pécuchet*? Het gaat over twee doodbrave klerken die hun dagen slijten met het kopiëren van teksten. Flaubert schrijft het verhaal in de negentiende eeuw, lang voor de komst van de kopieermachine en de tekstverwerker. De twee figuren uit de titel ontmoeten elkaar toevallig op een zonnig bankje in Parijs en worden dikke vrienden. Als de ene een erfenis krijgt, legt de andere zijn spaarcenten bij om een boerderij te kopen. Ze verlaten hun bureau en de stad om – het plan van *Candide* – te gaan tuinieren. In plaats van teksten te kopiëren, brengen ze die teksten nu in de praktijk. Want alle kennis die ze nodig hebben, halen ze uit boeken: encyclopedieën, zoals die waar Voltaire honderd jaar eerder nog aan meewerkte. Met die kennis tuinieren en boeren ze niet alleen. Ze passen hun nieuw verworven wetenschap ook toe in de chemie, de geneeskunde, de astronomie, de archeologie, de geschiedenis, de literatuur, de politiek, de hygiëne, het magnetisme, de hekserij en uiteindelijk ook in de filosofie en de religie. Maar de vrienden blijven boven alles toch echte stadsmussen, bureaunklerken, en alle experimenten die ze met de beste wil van de wereld aanvatten, mislukken. Elke waarheid uit de boeken draait telkens weer uit op een mislukking in de realiteit. Alsof elk systeem zijn vergissing in zich draagt.¹³

Die haperingen in het systeem, die *System Error*, dat was dus het thema van *Springcamp*. Maar hoe langer het kamp duurde, hoe meer dat thema naar de achtergrond verdween. In het foldertje bij de eindpresentatie wordt het helemaal niet meer vermeld. En hoe meer het thema verdween, des te meer het deel werd van de verschillende projecten – zo vanzelfsprekend, dat je het niet meer ziet. Of hoe een vergissing een regel en opnieuw een vergissing werd.

Het verblijf van de twaalf kunstenaars begint met een wandeling in de stad, zoals bij *Bouvard & Pécuchet*: dat is het moment waarop beide mannen elkaar leren kennen. Het is na die wandeling dat Sara een situatie (een verwend koppel bijvoorbeeld, dat verveeld champagne zit te sippen op een terras) verplaatst naar een andere context (een achtergrond bijvoorbeeld van een Turkse pitazaak). Een opzettelijke storing van het systeem. Of nog: het moment waarop Sara en Korinna ontdekken dat de uien uit de volkstuintjes dienen voor de verkoop aan de lokale supermarkt en niet voor eigen gebruik: hier is de storing (verrijking) al inherent aan het systeem (armoede). Het is op die wandeling dat Laurence de Gentse straatkunstenaars ontdekt: alledaagse storingen in het systeem. En ik vermoed dat het ook daar is dat Dusica haar eerste tapijten vindt tussen het zwerfvuil (storing) in de stad (systeem). Misschien liggen in dat stedelijk zwerfvuil ook de eerste kiemen voor de microscopische wandeling van Tom en Britt. De stad, haar systeem en al haar vergissingen, dat is uiteraard de natuurlijke biotoop voor een sociale fietsster als Marthe of voor een speelse onderzoeker als Thomas.

En toch wordt die stedelijke omgeving met al haar rijkdom en evidenties al snel ingeruild voor de microkosmos van Timelab met al haar beperkingen en verrassingen. Net als bij *Bouvard & Pécuchet* gaat het van de stad en haar wetmatigheden naar het platteland en haar mogelijkheden. Dat laat zich hier vertalen voor de keuze voor het braakland, dat we voor deze gelegenheid de tuin noemen, en voor het landschap. Karl plooit terug op de studie van de vulkanen op Mars, Gosie op die van de vulkaan in haar buik (veroorzaakt door een beproefd recept van *Cola Light* en *Menthos*). Dusica ontplooit haar tapijtenlandschap op zolder en Tom en Britt creëren hun eigen landschap onder de microscoop.

Maar het is nog niet genoeg. Er is meer nodig. Net als *Bouvard & Pécuchet* zoeken deze kunstenaars naar verandering. En die verandering, die komt hier als beweging. Het is de beweging van Marthe op de fiets. Het zijn de (on)natuurlijke bewegingen als processen bij Gosie. Het zit in de defibrillator van Thomas die de harten van de tramreizigers weer in beweging moet zetten. In de muziek van Hans natuurlijk, de storm van Karl, de aarzelende sculpturen van Korinna, de omgebouwde scanner van Tom en Britt, in het tapijt als kaart die de weg wijst om te reizen bij Dusica en in de afgeblokte race van Vlad.

En altijd is er – zoals bij *Bouvard & Pécuchet* – die roep van het boek, dat de bewegingen tracht vast te leggen. Het resultaat van dat vastleggen, dat noemen we een systeem. Het zit in de stickers die Laurence liet drukken om haar nieuwe gebarentaal te verspreiden. Het zit in de gebruiksaanwijzingen die Gosie laat printen om haar experimenten verder te verspreiden, als recepten voor een miniatuurwereld. Het zit in de Wikipediadefinities (voor het hart, de liefde en het sublieme) die Sara laat graveren in het plexiglas dat haar hart beschermt. Het zit in de compositie – ook al zit ze enkel in zijn hoofd – voor de eiersnijders van Hans. In de omkering van betekenis – een situationistische *détournement* en dus eigenlijk een antibeweging – bij Vlad. In de logaritmes die Britt gebruikt om beelden te vertalen in Google, maar ook om financiële systemen te begrijpen, om wisselkoersen om te zetten, in de taal die woorden moet doorgeven en in het boek dat dient om een vergeet-mij-nietje mee te drogen. Het zit in de planetaire handleidingen van Karl. In de tapijten als kaarten van Dusica. In het schema voor de elektrische stromen bij Marthe.

Als je – zoals *Bouvard & Pécuchet* – die recepten van Gosie thuis probeert, dan kan je er donder en bliksem op zeggen dat de bereiding van vele, zoniet alle, natuurfenomenen in de keuken zal mislukken. Als Gosie ze zelf uitvoert is dat trouwens ook zo. Waarom? Omdat geen recept rekening kan houden met elk afzonderlijk individu dat het zal uitvoeren. Of probeer die cartografie van tapijten te begrijpen bij Dusica, of dat schema van Marthe. De kans is groot dat je er iets

¹³ Zal ik er nog bij vermelden dat dit de laatste roman is van Flaubert? Hij werkte er zo lang aan dat hij stierf voor hij af was. Wat we vandaag lezen is de onafgewerkte roman. Ook hier werd de vergissing deel van het systeem.

totaal anders in ziet, uit haalt, mee doet. Deze kunstenaressen doen het zelf ook door hun tekeningen (van de tapijten, van het schema) te transponeren naar een maatschappelijk niveau (van een stad, van relaties). Korinna had gelijk als ze de fout in het systeem bij zichzelf zoekt. Het zijn de individuele gebruikers die het systeem maken en niet omgekeerd. Het is dankzij de fouten van de gebruikers dat het systeem leert en zich aanpast aan de realiteit.

Wat is er dan nog fout met die vrouwen uit de volkstuintjes die hun uien verkopen in plaats van ze zelf op te eten? Wat is er fout met Hans die een eiersnijder gebruikt om er muziek mee te maken in plaats van er eieren mee te snijden? Of met Gosie die een *Snickers*reep gebruikt om er de tektonische werking van de aardlagen mee te demonstreren in plaats van hem op te eten? Niets. Het is allemaal volstrekt legitiem. Elk object, elke handeling, elke situatie, elk systeem en elke fout krijgen telkens weer een nieuwe betekenis door het gebruik. Elk recept is er om uit te voeren; het betekent niets op zich. Je kan niets doen met een boek zonder er ... iets mee te doen. Dat is de les van *Bouvard & Pécuchet*, wiens bijna religieus geloof in de kracht van wat geschreven staat gedoemd is te mislukken. Een goede lezer is een creatieve lezer. Dan pas verandert die religieuze houding in een filosofie. Dan wordt elke banale mislukking van Gosie een sublieme ervaring.

Die religieuze houding vind je niet enkel terug in de houding van lezers ten opzichte van boeken, maar ook in de houding van kunstenaars tegenover een technologie. Een voorbeeld? De laserprinter in Timelab. Dat is een religieus object – de *Deus ex Machina* – dat zijn stempel drukt op elk object dat deze ruimte verlaat. Het doet de defibrillator van Thomas lijken op de luidspreker en de versterker van Marthe, de knopen van Britt op het ventje van Tom, de plexiglazen platen van Sara op het leer dat ertussen zit. De laserprinter fungeert hier als de kopieermachine, de tekstverwerker die het werk van lieden als *Bouvard & Pécuchet* overbodig maakt. Die laserprinter, dat is een vergissing geworden systeem.

Nog iets. Kent u het verhaal van *Bartleby*? Herman Melville schreef het enkele jaren eerder dan Flaubert, en in een andere wereld: de nieuwe wereld, van Amerika. Het gaat ook over een kopiist, maar iets minder voluntaristisch. De zin waarmee de roman literaire geschiedenis maakt is: "*I prefer not to*". Dat zei Bartleby telkens weer op een respectvolle en gearticuleerde manier tegen zijn baas, vooraleer hij zachtjes verdween.

Ik moet eraan denken als ik het werk zie van Vlad. Zijn afwijzing van het systeem, zijn omkering van de betekenis, zijn welgemikte vergissing is een beleefd "*Liever niet*". Zijn werk is bovendien een kopie, even getrouw als het werk van Bartleby, ook al staat het op zijn kop. Het is een weigering die er geen meer is: een systeem.

We hadden het kunnen weten. Vlad had het al aangekondigd tijdens zijn introductie. In tegenstelling tot alle andere kunstenaars kwam hij naar hier zonder project. Tenzij dan het project waarmee elke Roemeen naar hier komt: het geld opstrijken en zachtjes verdwijnen. Hij had ons verwittigd: als er een kunstenaar ontbreekt de laatste dag, dan is het de Roemeen. We hebben er eens goed om gelachen. Maar die vergissing, dat systeem, laat ons achter als omgekeerde winnaars. Onze vergissing is zijn systeem.¹⁴

Zo vergaat het deze kunstenaars, deze explorateurs als *Candide's*, deze experimenteurs als *Bouvard & Pécuchet's*, deze refuseurs als *Bartleby's* tijdens *Springcamp* in het gezegende jaar 2012. Al dat vallen en opstaan, al dat willen en weigeren, al dat proberen en mislukken: het heeft iets absurd, maar het is niet voor niets geweest. Niemand vat dat beter samen dan Samuel Beckett (in *Worstward Ho*, 1983): "*Try again, Fail again, Fail better*".

Timelab, *Springcamp Report 2012*

Poétique de la contemplation

Alix De Morant

(...) Sur la dune, des piliers de bois dressés en cercle dominant la mer. « SATURN I » est une performance-installation créée par le Gantois Karl Van Welden comme l'un des satellites de son opus dramaturgique « *United Planets* ». Depuis des focales prédéterminées, et dans une configuration inspirée par la lecture de Foucault [1], le spectateur zoome sur le paysage. Comme dans les tableaux de Caspar David Friedrich, mais fidèle aux préconisations minimalistes du land art, la proposition de Karl Van Welden met en lumière une nature saturée de présences, où l'homme n'est qu'une fugace apparition, un comparse passif.

Poétique de la contemplation. Simples herbes mues par le vent, vol de mouettes ou scènes avec figures participant de cette mise en abyme. Les plans rapprochés et lointains, soutenus par des actions vaines - monter et descendre un talus, creuser un trou, scruter l'horizon -, se chevauchent au service d'une poétique de la contemplation: il n'y a pas de linéarité mais l'émergence d'un climat. Et le spectateur, qui passe à son rythme d'un point de mire au suivant, gagné par ce lent magnétisme, se sent soudain enclin à la mélancolie. « SATURN II », plus directement inspiré de la photographie est la version citadine du même projet, l'un des sept accompagnés par le dispositif Atelier Oerol. (...)

[1]. *Réflexions sur l'architecture panoptique de Jeremy Bentham*, in «*Surveiller et punir*» Michel Foucault, Gallimard 1975.

Stradda, n°22, octobre 2011

Saturnisme et mélancolie

¹⁴ Moet ik er nog bij vertellen dat *Bartleby* een van de laatste verhalen is van Melville? Vandaag geprezen als het begin van het literaire modernisme, in zijn tijd onbegrepen. Dat gebrek aan begrip (en succes) deed Melville beslissen te stoppen met schrijven. Een jammerlijke vergissing van een onverbiddelijk systeem.

Julie Bordenave

(...) Autre temps fort du festival, le projet de Karl van Welden, sublime mise en contexte du caractère insulaire (SATURN I). Au beau milieu des dunes, huit postes d'observation dans des cabanons perchés invitaient le spectateur à observer des performances disséminées dans le paysage, par le biais de jumelles et de longues vues. Des saynètes singulières, intégrant le plus souvent la présence de performeurs ; parfois de simples focus sur une nature ondulant au gré du vent, comme une respiration entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, un raccourci saisissant entre l'immensité et le détail scruté à la loupe, mêlant les temporalités. Des personnages absorbés, absents à eux-mêmes, poursuivant inlassablement un but connu d'eux seuls, composent des images à la beauté stupéfiante : cette femme stoïque à côté d'un ressac déchaîné à ses pieds, semblant attendre, en bordure d'un certain bout du monde ; le mouvement perpétuel de cet homme à l'ascension de son rocher, transe enivrante d'un Sisyphe cerné par la ronde tournoyante des oiseaux marins ; cet autre, perdu dans la lande, creusant sans relâche le sol avec sa pelle... Une communication intime et éphémère, un instant volé et qui pourtant s'étire dans le temps, instaurant entre l'observant et l'observé une relation secrète et profonde.

Saturn I prend place dans le cadre d'un projet entamé par Karl van Welden en 2006 : PLUTON (performance pour un seul spectateur, dans la pénombre d'un endroit clos), MERCURE (création dans une friche industrielle), MARS (séquence vidéo)... Une constellation de planètes, comme autant de connexions invisibles entre des entités pluridisciplinaires, questionnant la présence humaine dans l'univers ; l'errance de solitudes forcenées, une mosaïque humaine où les individus tenteraient de s'affranchir d'une place qui leur serait assignée. SATURN I emprunte tant à un certain patrimoine mythologique – l'influence supposée de la planète Saturne sur les caractères mélancoliques - qu'aux théories de Michel Foucault – aliénation et solitude de l'homme face au système carcéral, hétérotopies – pour évoquer le sort d'individualités perdues dans l'immensité d'un paysage, comme dépassés par un contexte dont ils seraient à la fois actant et instrument, sujet et objet. C'est en 2010 que Karl van Welden a mûri le projet SATURN sur l'île de Terschelling, dans le cadre des Ateliers Oerol : proposés à de jeunes compagnies, ces workshops sur deux ans se présentent comme un laboratoire, prétexte à toutes les expérimentations. « *Le projet de Karl – une scénographie de paysage, entre l'art vivant et l'art plastique – est, à mon sens, un très bon exemple de ces nouvelles esthétiques que nous souhaitons développer dans l'espace public, qu'il soit urbain ou rural* », écrivait Kees Lesuis. (...)

Mouvement.fr, 19/07/2011

Moederziel alleen in de overweldigende natuur

Jan Pieter Ekker

(...) Op een duin op de Boschplaat, een natuurgebied in het uiterste oosten van Terschelling, staan acht houten hokjes in een cirkel – vanuit de verte lijkt het Stonehenge wel. In de hokken zitten verrekijkers en telescopen gemonteerd, elk gefocust op een performer die kleine repetitieve handelingen uitvoert. Van 's ochtends tot het einde van de middag, moederziel alleen, in de overweldigende natuur.

Een man kijkt uit over de waddenkust – om zijn hoofd zwerven meeuwen, een vrouw dreigt het zeewater in te lopen. Een man loopt nerveus rondjes over een duin, een vrouw lijkt iets te zoeken. Een vrouw in lange, witte jurk dreigt het Noordzeewater in lopen, een man graaft een gat langs een schelpenpad. De dreigende soundscape die uit de koptelefoon komt maakt het tafereel nóg unheimischer (*sic*) en surrealistischer.

'Saturn I' heet de schitterende installatie annex performance, speciaal voor de ongerepte locatie gemaakt door de Gentse kunstenaar Karl Van Welden. Hij toont de mens als nietig object in de immense natuur. En de natuur zelf; een verrekijkers is gericht op het helmgras, een andere op een broedlocatie van meeuwen. (...)

Het Parool, 25/06/2011

Oerol: Het kruispunt van natuur en cultuur

Liv Laveyne

De Gentse kunstenaar Karl Van Welden tenslotte presenteert hier zijn 'Saturn I', een project op het uiterste Oostpunt van het eiland. Te midden de verlatenheid van de duinen, met de wind van de Waddenzee en Noordzee gierend en trekkend aan alle kanten. In dit ongerepte landschap staat een cirkel van telescopen opgesteld, elk met focus op een performer die op verre afstand kleine repetitieve handelingen uitvoert, zoals het op- en aflopen van een duin.

In vergelijking met 'Saturn I' in Gent waarin dit werk in een stedelijke context werd vertoont (zo liet hij zijn acteurs tussen de mensenmassa ijsberen of op een dak staan, met ongeruste telefoontjes naar de politie tot gevolg), is de impact op de toeschouwer hier totaal anders. Hier gaat het niet om sociale codes en orde – waarbij de wereld om de mens draait-, deze 'Saturn I' kadert binnen een groter universum, zet het lichaam als nietig object in de natuur. Want tot dat besef brengen de natuurelementen je keer op keer, hier op Terschelling.

Knack.be, 22/06/2011

Theater kijken vanop het dak

Rudy Tollenaere

De Gentse kunstenaar Karl Van Welden heeft op het dak van het tien verdiepingen hoge gebouw van de Arteveldehogeschool aan de Kantienberg acht observatieposten met telescopen neergezet. Het publiek kan vanuit die observatieposten tot drie kilometer ver naar performers gluren.

Karl Van Welden is van opleiding kunsthistoricus en binnen zijn project *Verenigde Planeten* werkt hij zowel met elementen uit theater, beeldende kunst, als architectuur. 'Ik wil een verhaal vertellen en naargelang het verhaal en de omstandigheden kies ik dan wel voor een bepaalde vorm of combinatie van kunstvormen', zegt hij, terwijl hij bovenop het dak van het gebouw van de Arteveldehogeschool meehelpt aan de afwerking van de installatie waarmee hij deze keer zijn verhaal wil vertellen.

Verspreid over het dak staan acht houten hokjes, aan drie kanten dicht, aan één kant open en met in de voorkant een opening waardoor de bezoeker via grote, vast opgestelde telescopen naar een tafereel kan kijken ergens in de stad of aan de stadsrand. Op de plek die de bezoeker observeert is telkens een performer bezig.

Ontdekken

'Dat kan iemand zijn die gewoon op een dak rondwandelt of iets anders doet, ik wil daar niet te veel details over kwijt, de kijker moet het zelf ontdekken.'

Van Welden vertrekt voor zijn project vanuit de idee dat wie in de stad loopt, de indruk heeft dat alles chaos is. 'Je krijgt moeilijk overzicht. Je spot een aantal mensen, je observeert ze kort, je vermoedt en weet dat elke mens die je observeert, wel een verhaal heeft. Maar je kent dat verhaal niet. Vanuit de hoogte heb je een heel ander beeld van de stad. Je hebt wel een indruk van structuur. Je stelt, door die telescopen, ook vast hoe de kleine mens zich verhoudt tegenover de onmetelijke grootte van de wereld. Bijkomend krijg je, door die performer een tijdlang te observeren, de indruk dat je hem leert kennen. Wat natuurlijk niet echt zo is. Het blijft een illusie.'

Stadsbeeld

De 'theaterbezoeker' kan de acht observatieposten op het dak van de Arteveldehogeschool aandoen in de volgorde die hij zelf kiest. Zes van de acht telescopen zijn gericht op een plek waar daadwerkelijk een performer bezig is. De andere twee laten je gewoon een stuk van het stadsbeeld zien.

De Gentenaar, 15/03/2011

Naar kunst gluren van op toren hogeschool

JCG

Op het dak van de Arteveldehogeschool aan de Kantienberg in Gent kan je vanaf vandaag door acht grote verrekijkers gluren over de hele stad. Dit maakt deel uit van een kunstproject van de Vooruit.

De opstelling, ontworpen door de Gentse kunstenaar Karl Van Welden, maakt deel uit van het podiumfestival 'The Game is up' dat de Vooruit organiseert. De kijkers staan gefixeerd op een bepaalde locatie waar alleen de toeschouwers in de gaten hebben dat er een stukje kunst wordt opgevoerd.

Op de 50meter hoge en 11 verdiepingen tellende toren van de hogeschool krijg je een verbluffend zicht over de stad. «Het was lang zoeken naar een goede locatie», zegt Van Welden. In een cirkel staan acht observatiecabines met daarin een grote (verre)kijker. «Er zitten allerlei modellen tussen, zelfs een sterrenkijker», vertelt Van Welden. «De kijkers zijn gefixeerd op één punt en elke cabine heeft zijn eigen muziek. Dat brengt de bezoeker in een bepaalde sfeer als hij door de lens kijkt. »

Drie kilometer

Door die lens ziet de bezoeker acht verschillende locaties in Gent, variërend van een plat dak tientallen straten verderop, tot een stukje gras tussen de op- en afritten van de autosnelweg. «Het verst gelegen punt is 3 kilometer verwijderd. Op zes van die acht locaties staat een performer. Voor de voorbijganger doet die niets ongewoon, maar voor wie op het dak van de school staat, is het performance», stelt Van Welden. Veel wil hij nog niet kwijt van wat er staat te gebeuren.

'Saturn II', zo heet het project maakt deel uit van het podiumfestival 'The Game is Up', dat vandaag start doorheen de hele stad, het SMAK, de Boekentoren en de Vooruit.

Het Laatste Nieuws, 15/03/2011

No exit from Pluto

Alex Lazaridis Ferguson

The universe may be a lot smaller than you think, but your loneliness has no bounds. This seems to be the message of *Pluto I*, a dramatic installation by Karl Van Welden of United Planets that takes place in a windowless 30 x 20 foot box. In the Oldenburg edition, the box sits in an idyllic urban park that features a children's playground, a small walking bridge arching over a canal, a feathery green canopy above and solid turf below. This reassuring earthly setting is left behind as you step in through a door in the box, take a chair in a tiny booth, and get a private viewing of Hell. Through a small letterbox window images begin to take shape: a floor of glowing hot coals, an overturned table, the outline of a man in a chair. A little further back, part of a kitchen sink can just be made out in the half-light. As your eyes adjust, other partial forms emerge: a woman's feet on the edge of the sink; another man rising from the coals. The first man washes the woman's feet. Later he arm-wrestles the second man. The prize appears to be the woman, who remains shrouded,

never quite achieving solidity. You get a sense that the scene before you is on an endlessly repeating loop. When I say “you,” I mean only you. You are alone in the booth, a sole spectator looking into this otherworld kitchen.

Van Welden says, “We’re alone in this world, I think, all of us are alone. I wanted to get that feeling into the piece, for the spectator.” He also notes that, despite the unconventional setting, the performance is fairly traditional in structure. There’s no dialogue, but there’s a story, a protagonist, an antagonist, an upsetting of the status quo and a return to it. It also takes the traditional voyeurism of the modernist theatre experience to the extreme. You are isolated in the dark and focused on the illusion before you. There’s no possibility of communion with fellow spectators, or with the performers who are behind thick glass and whose movements are heard only through the headphones you’re wearing. You’re completely cut off.

So whose loneliness is at issue? The three figures on the other side of the glass play out their animalistic game. For their loneliness to trigger self-awareness of your own isolation, you must again resort to the traditional spectator-performer operation known as “identification.” You project yourself into the situation, partly into the “characters” and partly into the atmosphere. The cycle of their failed attempts at meaningful connection becomes yours. Alternatively, you dissociate from the spectacle, refuse empathetic projection, and remain isolated in your booth.

In *Pluto I*, Van Welden manages to shrink cosmic and mythical distance to a suffocating human scale. The dimensions of the box are small, but the world you look into seems to be floating in a void. The figures in it seem stuck to their drifting rock, unable to escape the peculiar gravity of the kitchen. The intimacy of the situation is mostly limited to mute aggression. Van Welden’s universe is one of emotional scarcity. The men are desperate. The woman, perhaps once an object of romantic projection for the men, is now a resource—and there’s not enough of her to go around. She becomes a commodity. The stronger of the two men will use her as a temporary distraction, indulging in his animal nature for a few moments before being brought back to the fact of his stark aloneness. The woman appears to have no agency. So this is also the patriarch’s capitalist universe.

Pluto I is part of a series of performance installations that “visit” each planet in the solar system. “I think every art form is a planet on its own,” says Van Welden, “and I tried to put them together. You could call it total theatre, but I don’t believe in it in that sense... And then you have the planets on their own... they have their own mythology, but there’s also the aspect of the geology of the planet... for instance one day on Mercury is like one year on Earth. So you can put people on that planet and one day will last one year. I think some people experience life in that manner. So you have the mythology and the geology, and I tried to play with those things. In the early days there was an accompanist who made a composition of the planets and every planet was its own composition. It’s the same thing I am doing...”

Performulations.com, 30/01/2011

Oerol heerst weer op Terschelling

Daniël Bertina

(...) Daarnaast is er binnen het zogenaamde paspoortprogramma een twintigtal kleinere voorstellingen te bezoeken, die (soms bij toeval) op een fietstocht over het eiland kunnen worden ontdekt. Zoals de prachtige, voyeuristische installatie *Intro saturnus* van Karl van Welden. Op een duin in het Oosten van het eiland staan zes hokjes met verrekijkers, gekoppeld aan koptelefoons met een naargeestig ruisende *soundscape*. De zoomlenzen tonen in de verte een aantal acteurs, die schijnbaar doelloos en melancholisch door de duinen wandelen. Af en toe vallen ze stil, en staren plotseling indringend terug. (...)

Het Parool / Kunst & Media, 14/06/2010

Touching from a distance

Evelyne Coussens

In een voormalige zeefdrukkerij in Ledeberg resideert Verenigde Planeten/United Planets. Onder leiding van kunstenaar Karl Van Welden werkt men aan een performatieve cyclus die de aanwezigheid van de mens in het universum als uitgangspunt neemt. Elke planeet staat voor een andere projectreeks, voor elke performance wordt een geschikte vertelvorm, locatie en ploeg gezocht. Tot nu toe werden ingezet: MERCURIUS, een reeks die zich afspeelt op oude industriële sites, en PLUTO, waarin telkens één toeschouwer binnentreedt in een afgesloten box. De INTRO van PLUTO levert een grimmig plaatje op van de mens als heerszuchtig wezen, onaantastbaar in zijn eenzaamheid.

INTRO | PLUTO is een voorstelling van twintig minuten, die zich afspeelt in een afgesloten houten box, toegankelijk voor slechts één toeschouwer. De strikte beperking van het ruimtelijke kader staat in sterk contrast met de locatie van INTRO | MERCURIUS. De INTRO van de eerste planetenreeks situeerde zich in een verlaten loods, waar een groep mensen, als een ontsnapte gaswolk, de grootst mogelijke ruimte trachtte in te nemen. Uitzwermend bezetten ze een weids, nieuw te ontginnen territorium. De kolonisatie van een nieuwe planeet, of een sprong terug in de geschiedenis van de eigen beschaving? Kwamen deze mensen toe, of thuis? Hun gezeul met stenen wees er in ieder geval op dat ze de opbouw van een nieuw leven in gedachten hadden.

INTRO | PLUTO lijkt een sprong gemaakt te hebben van een onbepaald aantal jaar, wanneer de glorieus gestichte beschaving al herleid is tot een puinhoop en het zo gretig in bezit genomen terrein gekrompen tot de afmetingen van een benepen houten box. Benepen is ook het zicht op de restanten van de beschaving: de toeschouwer kan slechts door

een nauwe spleet in de kijkkast volgen wat er binnen in de box gebeurt. Het is een extreem doorgetrokken gebruik van het oude 'lijsttoneel', dat in traditionele schouwburgen de blik van de toeschouwer inperkte tot wat de regisseur wilde dat hij te zien kreeg. In INTRO | PLUTO krijgt de toeschouwer ook een hoofdtelefoon op, die elke auditieve afleiding uitsluit en de isolatie vervolledigt. Een ding is duidelijk: Karl Van Welden eist onze volledige aandacht op voor wat zich afspeelt binnen in zijn box.

In da box

In de box is het lange tijd duister als de nacht. Slechts langzaam komen mensen en dingen tevoorschijn uit hun contouren. We zien een banale keuken, zij het eentje waar zich zonet een ramp moet afgespeeld hebben, getuige de vloer vol nagloeende kolen. Een vrouw staat verstijfd bij het aanrecht, een man zet wezenloos de omvergevallen tafel en stoelen recht. Verdwaasd scharrelen de figuren rond, als in shock. Hun eenvoudige gebaren voltrekken zich in *slow motion*, in de hoofdtelefoon weerklinkt kosmisch gerommel. Het eeuwige gedreun van een melkweg in beweging? De nagalmende soundtrack van een zopas voorbijgetrokken *Götterdämmerung*?

De man hijst de vrouw op het aanrecht en wast haar voeten. Plots blijkt de ruimte nog een derde bewoner te bevatten, die moeizaam rechtkrabbelt langs de wand. Deze nieuwkomer schuifelt naar het aanrecht en opent de keukenkasten – ze zijn tot barstens toe gevuld met conserven. Hij staart naar de conserven. Hij staart naar de vrouw op het aanrecht, naar de eerste man, die strak terugkijkt. Hier wordt gestreden zonder woorden.

Beheerst gaan de mannen aan tafel zitten. In het partijtje armworstelen dat volgt moet de nieuwkomer het onderspit delven. De winnaar wast z'n handen en sluit de kastdeuren. Alles is nu officieel het zijne: zijn eten, zijn vrouw. Hij spuwt op zijn rivaal. De uitdager veert recht, gooit tafel en stoelen om. We horen het aanzwellende, knetterende geluid van vlammen – de apocalyps zet in, opnieuw. De vrouw neemt haar oorspronkelijke positie bij het aanrecht in. *Da capo*, voor identiek dezelfde scène.

Ik kijk, zij zijn

Sinds het moderne theater de schouwburglijst heeft opengebrouwen is de detheatralisatie van het gebeuren op scène eerder regel dan uitzondering. Veel één-op-één voorstellingen (CREW/ Eric Joris, Ontroerend Goed) zijn een doorgedreven vorm van deze detheatralisatie: ze zijn er op gericht theater en beleving één te maken, zo'n hoge graad van interactiviteit te bekomen dat het onderscheid tussen theater en leven vervaagt of zelfs vervalt. INTRO | PLUTO is anders. De voorstelling houdt de toeschouwer niet alleen fysiek op afstand maar dwingt hem ook in de theatraliteit te blijven. Peter Verhelst doet dat door de extreme traagheid van zijn ensceneringen, Lotte van den Berg hanteert extreme kleinheid. Karl Van Welden houdt onze blik letterlijk vast, door ons in een welbepaald frame te laten kijken. Het kijken is bij INTRO | PLUTO zo dwingend dat het bijna scheppend wordt: zonder de focus van de toeschouwer bestaan de performers niet. Ik kijk, opdat zij zouden bestaan.

Hoe groot het heelal ook, Van Welden richt onze blik op het kleine: een microscopische machtstrijd die zich afspeelt tussen drie naamloze figuren. Door de afwezigheid van de tijd (of beter: het zich cyclisch herhalen ervan) wordt de scène echter exemplarisch voor de mens. Het is alsof we de personages treffen na het vallen van 'de bom'. De keuken heeft veel weg van een schuilkelder: door de kieren van de kasten, volgestopt met proviand, gloort nog een (nucleaire?) gloed. De drie zijn abrupt teruggeworpen in de onderwereld, of toch in een deel ervan: de naamloze vlakke zonder hoop of vrees, waar de banale doorsneeschim – niet de misdadiger, noch de gelukzalige – eeuwig blijft rondzwerven. Ze zitten gevangen: in dit heelal, in dit zonnestelsel, op deze aarde, in deze schuilkelder. Ten prooi aan zichzelf en aan elkaar.

De onderwereld is in INTRO | PLUTO immers niet alleen een fysieke cel, maar ook een *state of mind*. Zelfs in die erbarmelijke omstandigheden, of misschien uitgerekend daar, verdwijnt de menselijkheid en geldt enkel nog de dierlijke wet van de sterkste. Met het puin van de beschaving onder zijn voeten komt de aard van het menselijke beestje boven. De terugkeer naar de pikorde van de beesten gaat gepaard met strijd: de sterkste overwint en vernedert de zwakste, om te nemen wat hij nodig heeft. In- en opgesloten met soortgenoten herschept de mens intimiteit tot intimidatie, eendracht tot eenzaamheid. De laaiende vlammen die het tafereel afsluiten en de cirkelstructuur van de scène voorspellen een eeuwige herhaling van dit kwaad. De mens is de grootste ramp voor de mens – dat wisten Sophocles en Sartre al. Ook Van Welden houdt ons een spiegel voor. Het gezicht dat we erin zien is verwrongen en heeft de tanden ontbloot.

Verlatenheid

De Romeinse god Pluto, een chtoniër, werd door zijn hemelse collega's verbannen naar een onderaards rijk. Ook de planeet Pluto viel een verbanning te beurt: in 2006 werd het hemellichaam officieel geschrapt uit het rijtje volwaardige planeten en gedegradeerd tot 'dwergplaneet'. Geen wonder dus dat ook in INTRO | PLUTO 'verlatenheid' een belangrijke rol speelt. Dit *Leitmotiv* reikt echter verder dan het inhoudelijk-narratieve. Zo spelen de performers 'blind', tegen een lege wand aan, verstoken van elk contact met de toeschouwer. Die toeschouwer is op zijn beurt helemaal alleen. De kijkkast isoleert hem van de handeling maar biedt hem tegelijkertijd de mogelijkheid om dichterbij te komen, als een anonieme voyeur. Dat maakt hem uitverkoren, maar onaantastbaar. De toeschouwer in INTRO | PLUTO is een bevoorrechte maar eenzame getuige. Ik denk dat het Dante was, die de hel omschreef als 'nabijheid zonder intimiteit'. De jonggestorven zanger Ian Curtis verwoordde datzelfde gevoel als *touching from a distance*. Van Welden creëert zo'n hel. Ondanks de benepen ruimte waarin de personages van INTRO | PLUTO zich bevinden is er tussen hen geen menselijk contact – het is ieder voor zich. En de toeschouwer kan niet meer dan machteloos toekijken. Waar andere individuele performances er vaak op gericht zijn intimiteit te creëren, doet Van Welden het tegenovergestelde. Hij laat ons erg dichtbij komen, om ons vervolgens nog scherper te laten voelen hoe veraf we eigenlijk zijn.

