PIETER T'JONCK

Het geknutsel van een dolende

Deze tekst ontstond wat toevallig als een verzameling van vele beelden en enkele namen die ik associeerde met het werk van Benjamin Verdonck. Tijdens een workshop theaterkritiek in Lissabon leerde ik de Portugese Alexandra Balona, net als ik architect én theatercritica, kennen. Zij inviteerde me in maart 2015 voor een 'critical session' rond het werk van Benjamin Verdonck in Porto. De opzet was dat enkele mensen, waaronder ik, aan de hand van andere beelden dan die van de kunstenaar zelf een licht zouden werpen op diens oeuvre. Zo zou dan een gesprek op gang komen.

Dat stond me wel aan. Zowat alle kunst die het beschouwen waard is vertrekt immers niet enkel vanuit de kunstenaar zelf, maar hangt met duizend draden vast aan andere, oudere beelden, voorstellingen, gedachten. Kijken naar kunst is kijken naar de manier waarop nieuwe beelden oude overlappen, verdubbelen, laten schuiven. Kijken naar de manier waarop dezelfde oude vragen –'Moeder, waarom leven we?'– opnieuw gesteld worden. Dat stelt het werk ook op de proef: hoe goed houdt het stand tegen al wat voorafging. Hoe zuiver en sterk klinkt de eigen toon die het aanslaat?

Toch ben ik niet echt een 'kenner' van het oeuvre van Benjamin Verdonck. Naast een handvol voorstellingen zag ik vooral installaties, zoals *Bara/ke 2000* (2000, Brussel), *hirondelle/dooi vogeltje/the great swallow* (2004, Brussel), of *KALENDER* (2009, Antwerpen). Dat laatste werk liep een jaar lang, maar ik ontdekte het pas op de tentoonstelling *Mind the System/ Find the Gap*, Z33, Hasselt, 2012). Ik benaderde het werk vooral vanuit die hoek, maar leerde ook veel uit Verdoncks boeken *WERK/SOME WORK* uit 2009, en *KALENDER* (2013).

Daarnaast las ik ook her en der recensies over het werk. Ze bewijzen vooral hoe moeilijk dit oeuvre zich laat klasseren. Recensies roemen Verdoncks aansteke-lijke vindingrijkheid, het 'ambachtelijke' van zijn werk, of de sociaal bewogen of 'politieke' aard ervan. De vele literaire en artistieke verwijzingen of de reflexieve kant ervan komen veel minder in beeld. Irriteren ze? Inderdaad weerklinken soms vragen als 'Waar gaat het over?' of 'Wat wil hij eigenlijk?' *WERK/SOME WORK* gaat uitgebreid in op een moment dat die irrita-

hirondelle/dooi vogeltje/
the great swallow
© Geert Van den Wijngaert

tie omsloeg in ondraaglijke jeuk. In 2005 schreef Wouter Hillaert in *Rekto:Verso* een schotschrift tegen kunst die zich 'met drie puntjes' wentelt in artistieke flou in plaats van één duidelijk punt te maken. Hillaert gaf Verdonck ter zake een stevige veeg uit de pan omwille van de driedaagse performance *I like America and America likes me*. Waar ging dat nu helemaal over, vroeg Hillaert zich geërgerd af. Waarom kruip je drie dagen in een kooi met een varken? Verdonck schreef daarop een lange repliek. Daarin zette hij uiteen dat de performance de Amerikaanse inval in Irak wilde bevragen op een artistieke manier, om zo te ontsnappen aan de dwingende formattering die de media oplegden rond dit hete politieke hangijzer. Kunst als een *vrijplaats* voor het denken dus.

Dat is belangrijk: het gaat Benjamin Verdonck om wat je kan doen denken buiten gevestigde patronen. Als Verdonck wel vaker naar Jorge Luis Borges, Georges Perec of Jean Cocteau grijpt, is dat inderdaad omdat die auteurs niet geloven in 'de *realiteit*' als 'onontkoombaar *feit*'. De realiteit van Verdonck is nooit wat ze lijkt, er staat niet wat er staat. Het werk is zo moeilijk te recupereren of volledig te 'verstaan', ondanks een sterke bekommernis over wereld en samenleving. Verdonck gaat niet voor niets al eens staan op de schouders van Pier Paolo Pasolini, Joseph Beuys en andere kunstenaars die iets met 'het sociale' hadden. Maar ook die boden geen kant-en-klare oplossingen, maar een utopisch of spiritueel verlangen. Pasolini bijvoorbeeld hechtte geen geloof aan de slogans van 'progressieve' jongeren van goeden huize uit de jaren 1960. Zijn sneren aan hun adres zijn legendarisch. Hij nam het op voor de politieagenten die studentenbetogingen uiteensloegen: dat waren de echte slachtoffers van het kapitalisme.

◊

Misschien moet je de kunst van Benjamin Verdonck als 'relationele kunst' omschrijven. De Franse curator Nicolas Bourriaud bedacht die term voor een artistieke praktijk die zowel in theoretische als praktische zin vertrekt van de menselijke relaties binnen een bepaalde sociale context. Kunst die dus niet (uitsluitend) vertrekt vanuit de autonome, private ruimte van de kunstenaar, en de toeschouwer of kijker ook niet (uitsluitend) individueel wil 'raken'. Kunst als een katalysator voor gedachten, gesprekken, ervaringen en acties. Kunst die geen 'alternatieve' werkelijkheid naast de bestaande produceert, maar concrete nieuwe handelwijzen en inzichten binnen de bestaande wereld, binnen een bepaalde groep. Het kunstwerk zelf verandert er niet door, het wordt niet 'anders' of 'anders gezien'. Maar alles is daarna wel anders.

Bourriaud smeedde het woord om praktijken als die van Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Carsten Höller, Pierre Huyghe te legitimeren. Maar bovenstaande definitie kan je ook op het werk van Verdonck toepassen. Al is het misschien juister om te zeggen dat hij een soort kunst maakt die het publiek als getuige neemt van, en zo deel laat hebben aan, sociale situaties die wringen, onrechtvaardig zijn of schreeuwen om een andere uitleg. Soms kom je dan uit bij processies. Soms komt het er dan gewoon op aan om op

“Zo ontstond dus deze tekst: als een reeks van beelden die ik laat botsen met het werk van Benjamin Verdonck”

de juiste plek aanwezig te zijn, op de eerste dag van de koopjes bijvoorbeeld. Of op het verkeerde moment Sinterklaas te zijn. Benjamin Verdonck heeft daarin dezelfde flair als James Lee Byars ooit. *KALENDER* was een jaar van zulke acties.

◊

Benjamin Verdonck komt uit het theater. Theaterspelen is het vak waarvoor hij doorstudeerde. Dat doet hij dus ook nog vaak. Misschien verklaart dat die ‘relationele’ draai in zijn werk. Maar evengoed is Verdonck een schrijnwerker, een architect, een collectioneur, een kalligraaf en ook wel een bricoleur. Of: vooral een bricoleur. Iemand die aan de slag gaat met wat voorhanden is om al doende uit te vinden wat de vraag was waarvoor hij alvast een oplossing verzon. De grondstof van het werk bestaat uit wat er zich concreet om ons heen, in het publiek, afspeelt of voordoet. Maar zijn blik erop is niet de operationele blik van de politicus of de wereldverbeteraar. Verdonck inventariseert en onderzoekt de wereld met een merkwaardig mengsel van artistieke eruditie en kinderlijk-naïeve nieuwsgierigheid. Elke inventaris leidt tot nieuwe antwoorden, maar ook nieuwe impasses. Soms komen er ook ‘ongepaste’ vragen uit voort.

Zo ontstond dus deze tekst: als een reeks van beelden die ik laat botsen met het werk van Benjamin Verdonck. Het gaat om motieven en invloeden. Om de plaatsen waar het werk resoneert met een grotere wereld en een langere tijd. Soms liggen beelden en namen voor de hand omdat Benjamin Verdonck er zelf naar verwijst. Soms zijn ze ‘vergezocht’. Bij de oorspronkelijke lezing in Porto had ik daarvoor slechts wat notities bij de hand. Meer dan anderhalf jaar later werkte ik ze op vraag van Benjamin Verdonck verder uit. Maar het principe bleef: beelden met bijgedachten.

Wat ik graag zou zijn als ik niet was wat ik ben © Kurt Van der Elst

1 — 'Wunderkammern' en Georges Perec

In *Wat ik graag zou zijn als ik niet was wat ik ben*, een recent stuk van Benjamin Verdonck en Willy Thomas, zit een scène die Verdonck ten voeten uit is. Hij bladert bedachtzaam door een recent nummer van *Vogue*. Hij verknipte het helemaal. Bij het bladeren ontstaan zo ongerijmde beeldcombinaties. Ronde gaten in de bladen laten beelden door elkaar lopen. Tussen de verhakkelde glamourbeelden duiken ook hardere beelden, van strijd en revolutie, op. Foto's van Warren Richardson bijvoorbeeld, de man die een vluchteling fotografeerde terwijl die aan de Hongaars-Servische grens een baby door het prikkeldraad stak. Of van Corentin Fohlen, die de manifestatie in Parijs na de aanslag op de kantoren van Charlie Hebdo in beeld bracht. Zijn foto's verwezen door hun beeldcomposities meer dan eens openlijk naar bekende schilderijen als *La liberté guidant le peuple* van Eugène Delacroix uit 1830. Ondertussen haalt Verdonck andere knipsels boven, zoals een foto van dat beroemde schilderij van Delacroix, of van het net zo beroemde ruiterportret van Napoleon door Jacques-Louis David. Hij brengt ze met de tijdschriftbeelden samen in tijdelijke collages.

Die collages zijn niet lukraak: ze tonen hoe revoluties en oorlogsleed hun schilderkunstige, artistieke sjablonen kennen. Ze spelen met de spanning tussen de realiteit van oorlogsellende en de wondere luxewereld van *Vogue*, die zulke 'storende beelden' schijnbaar moeiteloos absorbeert en esthetiseert. Verdonck gooit er nog iconische beelden van artistieke revoluties bij, zoals het suprematistische zwarte punt van Kazimir Malevitsj of het urinoir van Marcel Duchamp. Ook die schijnen in deze context ongevaarlijk. Zelfs Caravaggio's gewelddadige afbeelding van Judith die Holofernes het hoofd afhakt, is hier niet langer afschuwwekkend, maar alleen maar mooi. Een kaartje met een schilderij van Mark Rothko sluit de reeks kunstenaars af, die in het grote circus van onze cultuur niet langer verbazen, prikkelen of ergeren, maar louter mooi zijn. In die collages vervangen de hoofden van Willy Thomas en Benjamin Verdonck soms ook andere hoofden op de foto's. Als om te zeggen dat deze ongerijmde wereld van tegenstellingen in ons hoofd zit, dat het *onze* realiteit is.

Maar ze tonen ook iets anders. Dat elk beeld ook tegendraads gelezen kan worden, of dat je het gewoon anders of verkeerd kan verstaan, en zo misschien wel iets anders ziet dan wat iedereen zou willen dat je ziet.

◊

Hoe vaak overkomt het je niet dat je iets ziet, of hoort, of leest, en denkt: dat moet ik bijhouden. Alsof je er een prefiguratie in zag van het antwoord op een schichtige vraag, een lastige gedachte die je al vaak bespookte. Veel mensen beginnen er al mee als ze kind zijn. Kinderen houden ervan om schijnbaar lukraak dingen te verzamelen in een schoendoos. Spullen die niemand zag of belangrijk achtte, behalve de trotse bezitter, die zich voorstelt dat ze ooit tot een nog vaag plan gaan bijdragen. Als verzameling versterken die vondsten elkaar. Ze beloven iets. Soms moet er iets weg als er iets anders bijkomt. Een schoendoos is de 'black box' van de kinderfantasie. En altijd is er dat moment dat de verzameling haar magie kwijt is. Maar dan is er weer een andere schoendoos.

Het probleem met dingen die je wil bijhouden is inderdaad, ook als de 'jaren van verstand' komen, altijd hetzelfde: waar blijf je met dat artikel dat je uitknipte of dat ding dat je ergens vond, als je nog niet weet waar het precies bij past. Het antwoord ook: je stopt het in een doos, of een kaft, of je noteert het ergens op een lijstje van 'goede ideeën waar ik eens iets mee moet doen'. Na een tijdje is de doos vol, puilt de kast uit of begin je een nieuw lijstje, omdat het oude geen steek meer houdt. Niet dat je daarom ophoudt met verzamelen.

Benjamin Verdoncks oeuvre begint daar: bij zo'n soort verzamelen zonder einde, want zonder begin. *WERK/SOME WORK* uit 2009 opent met een herinnering aan het moment dat hij zelf dingen begon te maken,

zonder ze daarom per se Kunst te noemen. Het was een werk van Ben Vautier, een valies met het opschrift 'Si Dieu est partout il est aussi dans cette valise'. Vautiers aanspraak op het allergrootste in het onooglijke fascineerde hem.

On my way home I found a giant cardboard box that belonged to a colour TV. And started to collect things in it. (...) once the box was full I threw it all away.

Misschien ging God mee de vuilbak in. Maar Benjamin Verdonck bleef een verwoede collectioneur. Met de geest van de dilettant, die het object van verzameling en de classificatiewijze soeverein kiest. Eindeloos veel ijzeren ringen raapte hij op van de straat, en voorzag ze van een label met datum, plaats en de gedachte die toen bij hem opkwam. Daarnaast een collectie verweesde handschoenen die bij presentatie van de andere helft van het paar terug zouden gaan naar de eigenaar.

Ik hou van dingen verzamelen. Dingen die mensen op straat achterlaten of verliezen / handschoenen bijvoorbeeld / hij ligt in de goot betekent het gaat slecht met hem / dat is zielig maar ook draagt dat de mogelijkheid in zich om daar wat aan te doen / als je dingen opraapt veranderen ze / ze zijn nu een opgeraapt ding en dat is iets helemaal anders.

In die verzamelwoede zien we drie figuren opduiken: de premoderne wetenschapper, de amateur-socioloog maar ook de redder van verloren zaken. De 'Wunderkammer' en Georges Perec.

◊

'Wunderkammern' duiken op aan vorstenhoven en bij rijke burgers vanaf het einde van de 16de eeuw. In de 17de eeuw zijn ze een rage in West-Europa. Een 'Wunderkammer' is een verzameling van natuurhistorische objecten zoals opgezette dieren, skeletten enzovoort. Ze kan ook

Wunderkammer

boeken, schilderijen, kaarten of vernuftige mechanieken – bijvoorbeeld om de stand van planeten te bepalen – bevatten. Deze collecties huisden doorgaans in prachtig gedecoreerde studeerkamers, 'studiolo's', met vernuftige laden en kasten om de trofeeën van de trotse bezitter veilig weg te bergen.

De collecties beantwoordden niet aan een streng-wetenschappelijke classificatie. Ze weerspiegelden de belangstellingssfeer of opvattingen van de bezitter. Die koos objecten niet enkel omwille van hun uitzonderlijke of kostbare aard, maar ook om hun verklarende waarde. Vele 'Wunderkammern' bevatten zelfs al dan niet opzettelijke vervalsingen. Ole Worm (Olaus Wormius) pronkte bijvoorbeeld met een mythologisch 'scythisch lam' dat in werkelijkheid een harige varensoort was.

'Wunderkammern' genoten veel prestige, tot de 19de eeuw ze meewarig afdeed als warrige, onwetenschappelijke curiosa. In het beste geval protowetenschap of een protomuseum. De 19de eeuw huldigde immers een progressieve opvatting van wetenschap: hoe meer we weten, hoe meer dwaalgedachten plaatsmaken voor helder, wetenschappelijk inzicht, tot we alles weten. We weten ondertussen inderdaad heel veel over heel veel, en vooral dat ons mens-zijn op chemische processen berust. Maar wat vangen we daar in ons concrete leven mee aan? Hoe overleef je in een wereld die door die ontrafeling zijn bezieling verloor? Kan je ook in andere termen over die wereld denken?

De 16de en 17de eeuw waren een tijdperk waarin oude waarheden al danig gingen schuiven. Men ontdekte een Nieuwe Wereld, nieuwe dieren, planten en volkeren. Er ontstonden nieuwe staatsvormen en een nieuw economisch bestel. Nieuwe godsdiensten betwistten het gezag van de oude. Europa stond in rep en roer door oorlogen, vervolging

"Een schoendoos is de 'black box' van de kinderfantasie."

Verzamelkoorts © M HKA

en volksverhuizingen. De feodale wereld stuikte in elkaar. Overal zocht men nieuwe verklaringen en verbanden. Maar vooralsnog hoorden filosofie, godsdienst en kunst nog thuis in dat grote kennisverband. Niemand zocht de oplossing in een radicale scheiding van disciplines met elk hun steeds verder vertakte detailkennis. René Descartes (1596-1650) kon in het voorwoord tot *Principes de la philosophie* nog zomaar zeggen: "Toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale; j'entends la plus haute et la plus parfaite morale, qui présupposant une entière connaissance des autres sciences, est le dernier degré de la sagesse." Wie durft dat nog in alle ernst beweren?

'Wunderkammern' zijn een exponent van die zoektocht. Wereldbeelden en denkexperimenten tegelijk. De bezitters ervoeren de wereld als een boek dat ze interpreteerden aan de hand van pakkende 'bladzijden'. Het waren doordachte verzamelingen, al beantwoorden ze niet aan onze classificaties. De blik op de realiteit van 'Wunderkammern' is niet vreemder of naïever dan onze objectieve blik. Hij vertrekt gewoon elders, en komt dus ook elders uit.

De kleinste versie van een 'Wunderkammer' is een doos. Zoals de schoendoos waarin je alles mikt dat een *mogelijk* belang heeft. Benjamin Verdoncks werk wemelt van zulke 'Wunderkammern'. Al is de inhoud anders: hij leest onze wereld aan de hand van de objecten die ze produceert en de dingen die ze erover meedeelt. Maar onze wereld is het antropoceen. Daarin is

niet langer de eerste natuur, maar de tweede, door de mens geschapen wereld maatgevend. Ze is spannend en ondoorgrondelijk genoeg voor een 'Wunderkammer'. De spullen raap je gewoon van de straat op.

Wetenschappelijk is het opzet van Verdoncks 'Wunderkammern' in elk geval. Bij zijn gevonden objecten worden steeds de relevante data opgeslagen. Bij ijzeren rondellen die hij overal ter wereld opraapte noteerde hij telkens de vindplaats, alsook de gedachten die hij toen koesterde. Tijdens *KALENDER* ging hij dan weer topografisch te werk: wat vind je tussen café Stanny en het onthaal van Kind & Gezin? Of tussen Atelier Van Diepenbeeckstraat en café Stanny (veel meer peuken...).

◊

Benjamin Verdoncks verzamelkoorts, zijn verlangen om dingen te redden en zijn nieuwsgierigheid naar de voortbrengselen van het antropoceen brachten me als vanzelf bij het werk van Georges Perec (1936-1982). Perec hield haast maniakaal lijstjes bij van dingen, gedachten, gebeurtenissen. Door eindeloos schikken en herschikken ontlokte hij ze een betekenis die ze misschien nooit eerder hadden. Of kregen ze opnieuw betekenis.

Dat levenslange project begon bij een teleurstelling als jongvolwassene. De consumptiesamenleving ontwikkelde zich toen volop, maar Perec ontdekte dat al die wonderlijke nieuwe dingen die de verbeelding op hol brachten maar betekenis hadden door het verhaal dat errond geweven werd. Dat verhaal ging over een geslaagd leven dat ten volle beleefd werd, zonder vast te lopen in duffe dagen op kantoor. Op mysterieuze wijze speelden objecten van begeerte als huizen, meubels en kleren daar een belangrijke, maar paradoxale rol in. Hoe onbereikbaarder ze waren voor de gemiddelde beurs van iemand als Perec, met zijn bescheiden baantje in de administratie, hoe sterker hun glans werd. Van de weeromstuit verbleekte de echte wereld, zelfs een stad als Parijs verloor er zijn betovering bij.

Georges Perec (1936-1982)

Zijn eerste boek, *Les Choses* (1965), gaat daarover. Hij voert Jérôme en Sylvie op, een koppel 'psychosociologen' (nu zou je ze marktonderzoekers noemen) die enquêtes houden over hoe mensen consumptiewaren ervaren. Zelf dromen ze van een leven in luxe en vrijheid in prachtig gedecoreerde huizen waar ze de middelen niet toe hebben. Tot ze verhuizen naar Tunesië. Daar kunnen ze die droom waarmaken, maar net dan verliest luxe zijn betekenis. Perec suggereert dat hun idee van het geslaagde leven enkel werkt in de letterlijk imaginaire context van consumptie. Ook in het Parijs van 1965 zijn concrete objecten, zelfs de concrete stad fetisjen voor de dromen die bladen als *Elle* of advertenties ons influisteren. Woorden en beelden gaan in *Les Choses* in de plaats van de dingen zelf staan. Ze koloniseren het bewustzijn van mensen als Jérôme en Sylvie, die zelfs geen psychologie, geen innerlijkheid, in de klassieke zin hebben maar in functie staan van hun context. Ze weerspiegelen slechts wat op hen afkomt. De vrijheid waarvan ze dromen is een illusie, een woord zonder inhoud.

Een later werk, *Espèces d'espaces* – een onvertaalbaar woordspelletje, dat 'soorten ruimtes' betekent – is een haast eindeloze lijst van dingen die in verband staan met de ervaring van de ruimte, in het bijzonder de woning. Het verscheen in een collectie onder redactie van Paul Virilio, die hier nog zal opduiken. Het boek is de aanloop naar het meesterlijke *La Vie – mode d'emploi* dat het verhaal vertelt van een appartementsgebouw in Parijs op een zeer precies moment, een seconde, in de tijd maar als een monade van Leibniz de hele geschiedenis bevat. De tamelijk onschuldige, soms vervelende lijstjes van Perec sorteren een merkwaardig effect. Hun bizarre nevenschikkingen openen de verbeelding. De betekenis die zich in de consumptiesamenleving terugtrekt van de dingen komt hier 'full force' terug. Benjamin Verdonck deed hetzelfde meer dan eens.

"Lijstjes zijn een afleidingsmaneuver voor de chaos."

(Een van Verdoncks eerste theaterstukken heette *W/Ik denk vaak aan de hoeveelheid rundvlees die nodig zou zijn om bouillon te maken van het meer van Genève*. Deze titel komt recht uit *Espèces d'espaces*).

◊

Perecs (en Verdoncks) obsessie met lijstjes, met noteren en bewaren, is meer dan een charmante afwijking. Lijstjes zijn de volwassen versie van de schoendoos: door hun eigenaardige, onvatbare karakter brengen ze bij elkaar wat niet bij elkaar hoort. Zo wrikken ze onverbiddelijke classificaties uiteen, en tonen in flitsen wat we nooit zagen.

Lijstjes heb je in alle vormen en maten. Ze bevatten minstens twee items maar kunnen eindeloos uitdeinen. Soms dienen ze een precies doel ('dingen te doen'), soms niet ('waar ik vandaag aan dacht'). Lijstjes lijken systematisch maar zijn toch willekeurig: er kan altijd een item bij of weg, tot een nieuwe lijst zich opdringt ('meer dingen te doen' of 'wat ik niet opschreef'). Lijstjes zijn geen gesloten systemen waar elk element zich precies verhoudt tot het andere. Hun orde is schijnbaar, en hun maker weet dat. Lijstjes zijn een afleidingsmaneuver voor de chaos.

Lijstjes bepalen wat je niet mag vergeten, al dan niet in volgorde. Ze drukken zo keuzes uit: dat wel, dat niet. Vooral niet. Lijstjes zijn soepel, maar exclusief. Lijstjes spreken vooral door wat ze niet bevatten. Ze kunnen alles opnemen, maar blijven steeds een selectie. Je zal zelden noteren dat je moet eten of naar het toilet moet (hoewel…). De betekenis ervan zit in het verschil met wat er niet staat. Lijstjes lijken daarin op een taal. Lijstjes 'spreken' door wat ze NIET vermelden. Ze herinneren aan iets belangrijks zonder het te noemen.

◊

Op het einde van zijn te korte leven ondernam Georges Perec een onderzoek naar de rue Vilin in Parijs waar hij opgroeide. Deze straat in het 20ste arrondissement werd in de jaren 1960 ongezond en onbewoonbaar verklaard, en ruimde plaats voor het Parc de Belleville dat in 1992 opgeleverd werd. De straat ging echter niet in één keer tegen de vlakte. Ze verdween huis per huis, naargelang bewoners vertrokken of overleden. Van 1969 tot aan zijn dood noteerde Perec elk jaar wat nog overbleef van zijn geboorteplek. Die beschrijvingen zijn een soort strijdtoneel: hij probeert zijn innerlijke beleving te laten overeenstemmen met de werkelijkheid, in het besef dat er een onvermijdelijke, en in dit geval zelfs zeer tastbare breuk is. De omgeving, of het nu het eigen huis of een straat of een hele stad is, wordt voor Perec zo 'un lieu de conquête'. Hij wil iets redden dat verscholen zit in de povere resten van de wijk, in de half uitgewiste opschriften op gevels waarvan niemand de betekenis nog vat. Dat archeologische project probeert een wig te drijven, een barst te creëren in het beeld van de stad om iets terug te halen. Het leidt als vanzelf naar een idee van oorspronkelijkheid die in een onbereikbare, voorgoed verloren jeugd zit.

Woning van Claude Parent

2 — Tenten, nomaden, huizen

Dit is de woning van de Franse architect Claude Parent. Hij stierf in 2016 op 93-jarige leeftijd. In zijn huis waren geen meubels aanwezig. Noch deuren. Nagenoeg geen enkele vloer of muur was horizontaal of verticaal. Alles stond scheef. Telkens weer moesten de bewoners verzinnen hoe ze iets aanpakten. Veel bezoekers werden er duizelig van, maar kinderen vonden het geweldig. Critici loofden Parent omwille van zijn baanbrekende aanpak. Maar die vond in de realiteit nauwelijks ingang.
Het was Paul Virilio die Parent inspireerde om komaf te maken met orthogonale gebouwen. Virilio ervoer een euforisch gevoel van duizeling bij een bezoek aan scheefgezakte bunkers aan de Franse kust, omdat het onderscheid tussen vloer en muur er opgeheven was. Parent deed het onderzoek over en schreef samen met Virilio *Vivre à l'oblique* ('Scheef wonen'). Scheve huizen, waarin het onderscheid tussen vloer en muur opgeheven was, zouden ook de sociale verhoudingen op hun kop zetten of nieuwe richtingen op sturen. Ook het onderscheid binnen-buiten moest bij Parent op de schop. 'Weg met de verveling!' Parent formuleerde zo een antwoord op Martin Heideggers treurzang over de teloorgang van het 'wo-

nen' na de verschrikkingen van de oorlog. Parent zag daar geen reden tot verdriet, maar enkel heil in. Als de hele maatschappij steeds sneller draait, waarom zouden we dan geen plezier scheppen in de duizeling?

Dichter bij huis was Willy Van Der Meeren (1923-2002) een geestverwant. Hij moet de eerste architect geweest zijn die kantoor hield onder een tent. Hij gooide ook als eerste de brave plannetjes van sociale bouwmaatschappijen overboord om bewoners maximaal ruimte en vrijheid te geven.

◊

Benjamin Verdonck is vaak bezig geweest met zulke onmogelijke huizen. Wonen op een paal bijvoorbeeld. Of in een vogelnest. Of een boom. De artistieke loopbaan van Benjamin Verdonck vertrok niet alleen bij verzamelingen, maar ook bij huizen. Of liever: bij het in vraag stellen van huizen. Daarin is hij verwant aan Claude Parent. *WERK/SOME WORK* opent met beelden, familiekiekjes eigenlijk, van huizen, hutten, campings waar Benjamin Verdonck woonde of die hij zelf bouwde (in bomen, op marktplaatsen, overal eigenlijk). Zo zegt hij over 'The diamonds' (klaarblijkelijk een voormalige fabriek met een glazen dak):

> *This is the nicest house I ever lived in. We used to call it THE DIAMONDS. For over seven years we built new rooms and constructions and broke down former ones.*

Ze leefden er met een pak mensen en een hond. De foto verraadt dat hier op permanent voorlopige manier gewoond werd.

Wonen spreekt voor Benjamin Verdonck niet vanzelf. Zijn woningen veranderen voortdurend, verplaatsen zich, blijven onaf. Ze werpen de vraag op wat wonen nog betekent. Ook daar is hij verwant aan Georges Perec. In *Espèces d'espaces* (geschreven op vraag van Paul Virilio!) maakt die een satirische analyse van wat moet doorgaan voor 'functionele' architectuur. De kamers krijgen er allemaal een naam, zoals 'salon', 'slaapkamer' of 'berging', en die correspondeert dan telkens met een bepaald uur van de dag en een bepaalde activiteit. Alle activiteiten maken samen een 'goed gezinsleven'. De verveling druipt ervan af. 'Salon' bijvoorbeeld:

> *20:30-21:45 Vader en moeder gaan naar de ZITKAMER. Ze kijken televisie of luisteren naar de radio of spelen kaart, of vader leestde krant terwijl moeder breit, kortom ze doden de tijd.*

Perec vraagt zich af waarom je het appartement niet volgens andere schema's dan die dagelijkse routine zou indelen? Volgens de zintuigen bijvoorbeeld, of de dagen van de week. Het lijkt een doodlopend spoor.
In het essay *Bad Dream Houses* gaat Bart Verschaffel in op de kwestie die Perec opwerpt. Huizen, stelt hij, worden nog steeds gezien als een *oplossing* voor het wonen. Ze volgen onnadenkend een burgerlijk schema, met een representatieve voorkant waar de bewoner geniet van zijn rust en een achterzijde waar bedienden, en later machines, het huiselijk labeur doen. In dat schema laat het voorburgerlijke wonen nog enkele sporen na. Dat heeft geen voor- of achterkant. Alles staat er in het teken van de reproductie en instandhouding van het leven. Het vuur in het midden van het huis staat daar symbool voor. Die burgerlijke levenswijze is echter al lang verleden tijd, en de voorburgerlijke al zeker. De burgerlijke sociabiliteit en 'leisure' is al lang verbleekt tot niet veel meer dan 'gezellig samen niets doen'. Om dat onbestemde nietsdoen leefbaar te houden is er de televisie, die ons voortdurend een beeld van gelukte huiselijkheid voorhoudt.

Barake 2000 (c) Benjamin Verdonck

Zo wonen we echter al lang niet meer, betoogt Verschaffel. We hebben al lang geen nood meer aan vaste adressen en vaste rendez-vousplekken, nu we elkaar via technologische media op talloze andere manieren, in 'real time' kunnen bereiken. De woning representeert ons niet langer, noch is het de enige plek waar we ons mee verbinden of elkaar ontmoeten. Het burgerlijke woon-

programma is al lang over datum. Toch blijven architecten doen alsof we een huis met een salon, berging, slaapkamer etc. (of elke meer hippe variant daarvan) nodig hebben om te wonen. Wie met die regel breekt, zoals Claude Parent of Willy Van Der Meeren, wordt versleten voor een rare snuiter.

Het wonen [werd] niet enkel een private, maar zelfs een intieme kwestie. Wanneer de woning haar representatief karakter verliest en enkel betekenis heeft voor een kleine kring van bekenden, telt niet langer wat het huis uitdrukt of zegt over iemand, maar veeleer wat men er kan doen. Buiten de architectuurwereld zijn daar vele strategieën voor bedacht, merkt Verschaffel op. Opmerkelijk is dat ze bijna altijd kiezen voor ruimtes die niet bedoeld waren om te wonen, of in huizen die gebouwd zijn volgens een sociale logica die vandaag gedateerd en onbruikbaar is. En hij besluit: Om te lukken moet het wonen blijkbaar mislukken.

Perec kondigde die conclusie in 1974 al aan op het einde van zijn analyse van het hedendaagse appartement. Hij vraagt zich af of we ons een volkomen nutteloze, onbestemde kamer zouden kunnen voorstellen. Die tot niets dient. Geen onbruikbare kamer dus, of een berging, nee, gewoon een kamer zonder functie. Zijn conclusie is verbazend:

> *Ik ben nooit op iets echt bevredigends uitgekomen. Maar ik geloof niet dat ik in mijn poging om die onwaarschijnlijke grens te overschrijden mijn tijd helemaal heb verdaan; in die inspanning schemert naar mijn gevoel iets door wat wezenlijk is voor het begrip 'bewoonbaarheid'.*

"Benjamin Verdonck is vaak bezig geweest met zulke onmogelijke huizen. Wonen op een paal bijvoorbeeld. Of in een vogelnest. Of een boom."

Met dank aan Rokus Hofstede voor de vertaling van de citaten van Perec uit Espèces d'espaces *(1974 / 2000). De vertaling verscheen als* Ruimten rondom *(Arbeiderspers, 1998 / 2008).*

3 — Conceptual Art / Pop Art
Een van de eerste werken van Benjamin Verdonck die ver afdwaalden van wat we normaal onder theater verstaan is de performance *I like America and America likes me*. Drie dagen lang verbleef hij in een kooi met een varken. De titel verwijst uiteraard naar de gelijknamige performance van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys, die in mei 1974 een week lang, acht uur per dag, met een coyote een kooi deelde in een galerie in New York. Daarmee wilde Beuys zichtbaar maken dat een verscheurend conflict met de 'first nations' (de 'Indianen') en met de natuur zelf ten grondslag ligt aan de Amerikaanse beschaving. Zijn actie toonde dat de wonden die toen geslagen werden alleen maar dieper geworden waren.

Still uit Porcile *van Pier Paolo Pasolini*

Door die actie te hernemen, maar dan met een varken als metgezel, verwees Benjamin Verdonck echter ook naar een ander, minder bekend kunstwerk, met name de film *Porcile* van Pier Paolo Pasolini. In feite gaat het hier om twee films die door elkaar gemonteerd zijn. In één deel ervan maken we kennis met Julian, zoon van de rijke Duitse industrieel en ex-nazi Klotz, die hardnekkig weigert om met zijn verloofde Ida te gaan protesteren tegen de Berlijnse Muur. Hij stoot zijn familie nog verder voor het hoofd door te leven in een varkensstal, waar de varkens hem uiteindelijk levend verscheuren, net op het moment dat Klotz met zijn rivaal Herdhitze een zakendeal sluit. Wat Julian drijft wordt al bij het begin van de film gezegd: 'Ik heb moeite gedaan om opinies te vormen, omdat ik oordeelde dat dat mijn plicht was, maar daardoor werd ik er mij ook van bewust dat ik zelfs als revolutionair niets meer dan een conformist ben.' Precies die zin schreef Benjamin Verdonck op de muur van zijn kooi tijdens de performance.

Het tweede deel van de film speelt zich af in een niet nader bepaalde oertijd. Een man, Clementi, dwaalt er – als balling – rond in een vulkaanlandschap. Hij wordt kannibaal uit noodzaak, en plundert samen met de schurk Citti het land. Uiteindelijk wordt Clementi bij de kraag gevat en bij wijze van

I like America...

... and America likes me

KALENDER © Mark Rietveld

straf aan de wolven gevoerd. Terwijl hij sterft roept hij in extase: 'Ik heb mijn vader vermoord, ik heb mensenvlees gegeten en ik sidder van vreugde.' Dit tweede deel is op veel manieren verklaard, bijvoorbeeld als een koortsdroom van Julian. Zeker is wel dat Pasolini de menselijke drang naar (zelf)vernietiging en dood verbindt met zijn vermogen om in opstand te komen tegen een verdrukkende sociale en morele orde. Pasolini spuwt op een burgerlijke vorm van radicaliteit (zoals protesteren tegen wantoestanden) die enkel in schijn streeft naar verandering en bevrijding, maar feitelijk alles bij hetzelfde wil houden door de ene zichtbare kooi te vervangen door de andere, onzichtbare gouden kooi. De gedachten van Georges Bataille zijn hier niet ver weg…

De actie van Benjamin Verdonck vond plaats in november 2002, kort na de vergelding van de VS op Irak voor de aanslag op de WTC-torens in New York. 28 jaar later dus dan de actie van Beuys. In de kooi hing een lijst van de agressieve acties die de VS sinds die datum wereldwijd uitgeoefend had. Een lijst zo lang dat wel moest blijken dat de zaken er sinds Beuys' aanklacht niet beter op geworden waren, dat geweld steeds meer een fundamenteel kenmerk van de Amerikaanse beschaving was. Net als Beuys maakte Verdonck handig gebruik van de media door zijn actie zo spectaculair, of ongewoon, of zelfs een beetje weerzinwekkend te maken dat aandacht niet kon uitblijven. Maar daarna gebeurt er wel iets anders dan bij Beuys, omdat Verdonck weliswaar duidelijk weinig op heeft met de Amerikaanse inval, maar in zijn performance het politieke statement schuwt.

> *Ik heb iets kleins willen maken, in tegenstelling tot de opgelaten mediaballon, iets zachts, over bezorgdheid, toewijding, gefluister, warmte, traagheid, wachten, mensen tesamen. Natuurlijk krijgen Jef en Marie daar geen politieke stomp van. Gelukkig maar. Er werd die dagen al genoeg gestompt.*

Dat maakt hij voor de goede verstaander subtiel duidelijk met een verwijzing naar Pierre Menard, de man die, in het verhaal 'Pierre Menard, autor del Quijote' van Jorge Luis Borges, twee hoofdstukken van de *Don Quijote* van Cervantes woordelijk herschrijft 'vanuit een totale identificatie met de oorspronkelijke schrijver'. Toch, zo vindt Borges, is de tekst van Menard sterker, omdat hij een paar honderd jaar geschiedenis meedraagt en dus gelaagder is. Al herneemt Verdonck de actie van Beuys, door het verschil in de tijd is er iets anders in het werk geslopen, dat te maken heeft met de geschiedenis en de veranderde context sinds de eerste performance. In een oververhit mediaklimaat waarin voor- en

Pierre Menard

tegenstanders elkaar overschreeuwen is een actie als deze nooit meer hetzelfde als die van 28 jaar eerder.

◊

Als *I like America and America likes me* volgens Wouter Hillaert geen duidelijk punt maakte, wat zou hij dan denken van *KALENDER*, een jaar met honderd acties tussen 3 januari 2009 en 2 januari 2010 op het grondgebied van Antwerpen? Wat zeg je immers als je een appel en een ei in reuzenformaat op het dak van een GB zet, op de eerste dag van de koopjes met krankzinnig veel zakken rondzeult op de Meir, een opening maakt voor de vogels in het ijs van de vijver van het stadspark, onderhandelt over hoorapparaten voor Palestijnen of op de dag van de inauguratie van Obama met een megafoon 'Yes we can! No we can't' roept op Antwerpse pleinen? En dan was het nog maar half januari.

KALENDER was een jaar waarin Benjamin Verdonck onophoudelijk de geijkte betekenis van dingen in vraag stelde volgens een pure guerrillamethode. Hij liet zijn zachtaardige bommen overal in het publieke domein uitbarsten, zonder maar één keer hetzelfde stramien te volgen. Maar als je even naast de vaak niet mis te verstane politieke inzet van acties keek, dan zag je ook een catalogus van popartstrategieën. Popart was de eerste artistieke beweging die na WO II, in het spoor van het dadaïsme, de kloof tussen kunst en samenleving wilde dichten door een net iets te innige

Enlarged Objects, Claes Oldenburg en Coosje van Bruggen

omhelzing, of zelfs een herovering van het maatschappelijk domein dat door de consumptiemaatschappij ingenomen was. Popart was geen stijl maar een methode, had geen stijl maar subversieve 'attitude'. Popart was kunst in het algemeen, en dikwijls zelfs nauwelijks van zijn context te onderscheiden. Popart zette consumptie tegen zichzelf in. De tragedie was dat de publiciteit de strategie later nog eens omkeerde, en de technieken van de popart inzette om producten in de markt te zetten. Benjamin Verdonck keerde die gang van zaken nogmaals om op 1 november 2009, in een *Processie der Dingen* op Allerheiligen. Het was een stoet van grote replica's van alledaagse wegwerpspullen als een drankblikje, een aansteker, een mobiele telefoon of een flacon toiletreinigingsmiddel. Consumptieartikelen als een object van verering, als onaantastbare representatie van centrale waarden van een samenleving.

Verdonck combineert hier een 'unzeitgemäss' ritueel, de processie, met een strategie die hij zo van de 'Enlarged objects' van Claes Oldenburg en Coosje van Bruggen ontleende. Wat hij ook al deed met de gigantische appel en ei op het dak van een GB.

Veel acties in 2009 zijn echter immateriëler en subtieler. Het zijn kleine experimenten, performances in de publieke ruimte die herinneren aan de radicale performatieve acties van Gordon Matta-Clark, of de even ingrijpende (maar te weinig bekende) acties van Adrian Piper. Ze bevragen onze achte-

Appel en ei © Koen Broos

loze omgang met de 'kleine' dingen om ons heen zonder met de vinger te wijzen. Het is veeleer doen, soms tegen beter weten in.

Die acties hebben de flair van het werk van James Lee Byars, de kunstenaar die, zoals Jef Cornelis ooit opmerkte, de kunst verstond om op de juiste plek aanwezig te zijn. Twee (!) Sinterklazen in het Centraal Station laten kijken naar de aankondiging van de komst van de kerstman of ze posteren voor een kerststal, het zijn acties die plaats en moment perfect kiezen om de commerciële recuperatie van volkse gebruiken zichtbaar te maken, zonder die gebruiken daarom te ridiculiseren. De melancholie over een verloren onschuld is er des te sterker door.

In *WERK/SOME WORK* citeert Benjamin Verdonck een paar zinnen die de Amerikaanse kunstenares Jenny Holzer gebruikte in haar installaties. Deze komen, vermoed ik, alle drie uit *Truisms*, 1979-1983.

- ◊ Potential counts for nothing until it's realized
- ◊ Fat on your hips comes when you sit and lie
- ◊ Protect me from what I want

Holzer was, o.a. met Barbara Kruger, Louise Lawler en Lawrence Weiner een van de eersten om taal in te zetten als een artistiek medium. Haar 'Truisms' (vanzelfsprekende waarheden, gemeenplaatsen) haalde ze bijvoorbeeld uit de uitgebreide literatuurlijst die ze voorgeschoteld kreeg toen ze als nog jonge kunstenares deelnam aan een programma in het Whitney Museum of Art in New York City. Bovenstaande citaten dateren uit die periode. Ze bracht die echter niet samen in een boek, maar drukte ze af op affiches die ze her en der in East Village aanplakte, om dan te volgen wat mensen er bij noteerden of over zeiden. Veel van deze uitspraken lijken inderdaad evident, en krijgen een zekere gebiedende kracht door ze overal uit te hangen, maar tegelijk – en dat is de knoop – zijn ze al te direct, soms op het randje van simplistisch. Je hebt vaak de neiging om er 'ja, maar…' bij te denken. Later maakte Holzer ook vaak gebruik van lichtkranten met lopende tekst om haar boodschappen op billboards te presenteren tussen commerciële boodschappen. Haar oneliners doken ook op T-shirts, koffiemokken en golfballen op. Telkens met hetzelfde lichtjes verwarrende effect: in hun opdringerigheid de evenknie van puur commerciële boodschappen, zaaien ze verwarring en doen ze toevallige passanten stilstaan bij zo'n uitspraak, om het gezag ervan te wikken en wegen. En meteen het gezag van de context te wikken en wegen. Het is een subversieve strategie, een zachte anarchie. Het past wel bij Benjamin Verdoncks manier om door kleine acties de gezellige wereld van winkelstraten even op zijn kop te zetten.

“Het is een subversieve strategie, een zachte anarchie.”

Twee Sinterklazen © Mark Rietveld

4 — Beyond Art: de pilaarheilige, de processie, de gek en de dwaas

I like America and America likes me markeerde een keerpunt in het werk van Benjamin Verdonck. Hij omschreef zijn werk nog steeds grotendeels als theater, maar hij rekt de grenzen van dat medium zo ver op dat hij vaak ergens anders belandt, in iets wat Thierry de Duve omschreef als 'kunst in het algemeen', zonder specifiek medium, zonder specifieke methode, zelfs zonder specifieke locatie. Als Benjamin Verdonck in 2006 door de Vlaamse Overheid erkend wordt als 'kunstenaar', dus niet als theatermaker, wordt die evolutie officieel bekrachtigd. Vele projecten in de publieke ruimte in de jaren 2000, zoals *Bara/ke* (2000), de paalwoning op het Baraplein in Brussel, *hirondelle/dooi vogeltje/the great swallow* (2006), het project *BOOT* dat strandde of *KALENDER* (2009) hebben zeker een theatrale betekenis en impact, omdat ze voorbijgangers transformeren tot een publiek, al dan niet tegen hun zin. Maar ze breken ook met de impliciete regels van het theater en maken ze op die manier zichtbaar. In al deze performances is Verdonck vooreerst overduidelijk bron en uitgangspunt van het gebeuren, zelfs als hij naar anderen verwijst. Hij is dus niet alleen de acteur, maar ook de auteur en de regisseur. Even ongewoon is de beslissing om op straat op te treden, voor een niet-betalend publiek. Er wordt geen collecte georganiseerd na een 'vertoning'. Daardoor is er geen afbakening van het theatrale gebeuren tot een bepaalde tijd en ruimte, die conventioneel buiten de gewone tijd en ruimte staan, maar vermengt het theater zich met het gewone leven op een onbeslisbare manier. Het publiek komt te staan voor een stuk waarvoor het

“Het publiek komt te staan voor een stuk waarvoor het niet gekozen heeft zodat elke ‘kijker’ voor zichzelf moet beslissen of hij de situatie accepteert, negeert of contesteert.”

niet gekozen heeft zodat elke ‘kijker’ voor zichzelf moet beslissen of hij de situatie accepteert, negeert of contesteert. Daarin lijken deze werken sterk op de ‘acties’ van de historische performancekunst. Een ander en beslissend punt van gelijkenis met die performance is het onmiskenbare feit dat Benjamin Verdonck in zijn acties geen ‘rol speelt’. Als hij samenleeft met een varken dwingen de omstandigheden zelf hem ertoe om totaal, als mens, betrokken te zijn op wat er zich voordoet. Toch is er ook een groot verschil met wat de bekende protagonisten van de performancekunst als Marina Abramovic en Ulay destijds deden. Hun acties waren eenmalig, onvoorspelbaar qua verloop en quasi onherhaalbaar. Ze dreven op de adrenaline van het moment en het schokeffect, maar waren daardoor in zekere zin onverschillig voor de reacties van het publiek. Benjamin Verdoncks acties zijn daarentegen niet per se eenmalig en kennen wel een zeker scenario of protocol. Als het verloop desondanks niet vastligt is dat omdat Verdonck zich nadrukkelijk bekommert om de betrokkenheid van concrete kijkers en ook op hun toenaderingspogingen ingaat. Om die reden trouwens werden deze acties telkens weer zorgvuldig, aan de hand van diverse media, gedocumenteerd. De actie zou als kunstwerk immers niet compleet zijn zonder een beeld van al wat die actie teweegbracht.

◊

Als je het geheel van de publieke acties van Benjamin Verdonck overschouwt, dan merk je, zoals Marianne Buyck ooit opmerkte, dat Benjamin Verdonck misschien wel minder op heeft met bewegingen in moderne en hedendaagse kunst dan het lijkt, ondanks overduidelijke parallellen. De eerste bron die hij aanboort zijn veel

De processie der dingen © Mark Rietveld

oudere vormen van sociale actie, sociaal protest of 'theater'. Denk aan pilaarheiligen, een cynische filosoof als Diogenes, een heremiet, de potsenmaker of de dorpsgek. De gelijkenis tussen de actie op Place Bara in Brussel en de geschiedenis van de historische pilaarheiligen is zelfs treffend. De Syrische Simeon de Pilaarheilige (389-459) was de eerste en beroemdste onder hen. Hij ambieerde op jonge leeftijd al een bestaan als kloosterling, maar de andere kloosterlingen hadden geen boodschap aan de excessieve spirituele ijver van deze rare snuiter en stuurden hem weg. Hij besloot daarna een teruggetrokken ascetisch bestaan te leiden. Volgens de legende bracht hij de hele vastentijd door in een hut zonder eten of drinken. Later verruilde hij die hut voor de nog meer barre omstandigheden van een grot in de woestijn. Die extreme ascese trok wijd en zijd de aandacht, zodat steeds meer bewonderaars hem opzochten om raad en steun te vragen. Dat hinderde hem steeds vaker in zijn meditatie, zodat hij besloot zich terug te trekken op een pilaar. Maar zijn populariteit nam alleen maar toe. Om aan het gedrang van de groeiende stroom pelgrims te ontkomen, werd de pilaar meerdere malen vervangen door een hoger exemplaar, om uiteindelijk 12 à 18 meter hoog te worden. De gelijkenis met *Bara/ke* is treffend.

Simeon de Pilaarheilige (389-459).

De *Processie der Dingen* in *KALENDER* is net zo'n actie waarin teruggegrepen wordt naar een oeroud ritueel. Een processie is een vorm van theater: er wordt iets opgevoerd. In de eerste plaats objecten van verering die getoond worden aan de omstaanders. Maar met die objecten van verering tonen de deelnemers aan de processie ook zichzelf aan de buitenwereld als een groep die een geloof aanhangt. Ze zijn echter niet alleen de spelers die hun geloof opvoeren voor de omstaanders, ze kijken tegelijk ook naar zichzelf, als groep. Ze zijn speler en toeschouwer tegelijk. Het beeld dat de deelnemers samen vormen versterkt de cohesie – en misschien ook de onderlinge dwang – binnen de groep. Maar natuurlijk zal niemand die deelneemt aan een processie deze mechanismen herkennen, laat staan erkennen, omdat een bewuste reflectie daarover de relativiteit, en dus de menselijke aard van het schouwspel zou onthullen. Het zou zichtbaar maken dat de objecten van verering, in fine, niets meer dan wat verf, hout en pleister op een kussen zijn. Dat de verering afgodenverering is. Als Benjamin Verdonck een processie organiseert met banale consumptiewaren, wat zegt dat dan over de aard van ons 'geloof' in het kapitalisme?

◊

In sommige acties liet Benjamin Verdonck alle inkleding vallen. Hij richtte zich ongevraagd, en ook zonder enige aanleiding, tot het publiek met mededelingen waarvan alleen hijzelf de urgentie leek in te zien. Helemaal in het begin van zijn carrière

bijvoorbeeld organiseerde hij met vrienden een festival: *De dagen / Feest van een ander belang*. Het was een vrijstaat, met een eigen munt, de 'neuro', een bar, een 'volxkeuken', een speakerscorner en zo voort. En dan was er ook een toespraak:

> *Aan de progressieve mensheid. Bij deze verklaar ik dat ik vierkant tegen A. Hitler en zijn kliek ben. Ik vind dat A. Hitler een slecht iemand was en ik veroordeel hem categoriek. Ik ben ook tegen keizer Nero tegen Ming en tegen de onderdrukking van de boerenbevolking in de oudheid door de farao's. Ik onderstreep met klem dat ik deze ideeën openlijk als de mijne beschouw zonder welke reactie dan ook te vrezen. Voor dit alles vraag ik U beste progressieve mensheid om mij de Nobelprijs van de vrede toe te kennen. Als dit niet mogelijk is in dollars dan heb ik niets tegen Duitse marken. Met progressieve groeten (MRIZEK)*

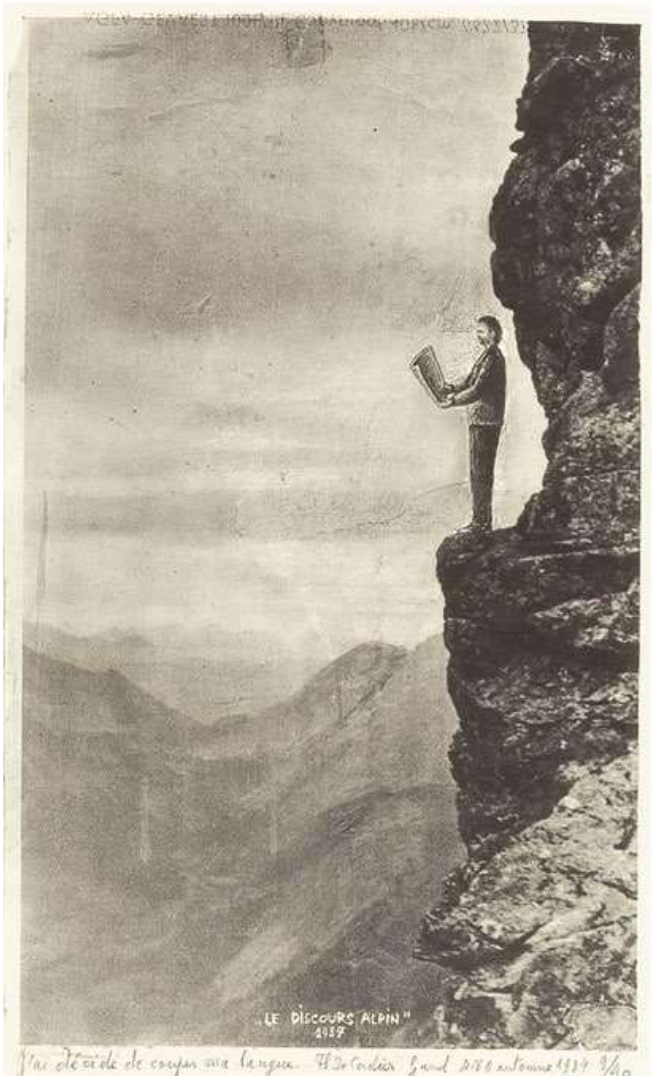
"Alles is rustig. Alles is rustig. Alles is rustig." Op 11 september 2009 verspreidt Verdonck dit bericht met een megafoon op verschillende plaatsen in de stad. In beide gevallen is de boodschap op het eerste gezicht nauwelijks ernstig te nemen, of zelfs geheel zinledig. De oproep aan de progressieve mensheid is zelfs zo doorzichtig (belust op geld) dat hij enkel kan gelezen worden als een cynische grap. Cynisme op de wijze van Diogenes dan: honds, brutaal trappen tegen heilige huisjes en kromdenken, ook als dat van het eigen kapelletje komt. Maar zelfs dan is er iets wanhopigs aan zo'n actie. Ze laat iets doorschemeren van de onmogelijkheid om vandaag te spreken in het publiek, om een standpunt te bepalen of een onderwerp te vinden dat 'een ander belang' zou hebben dan de erkende belangen. In dat opzicht gaat het om de onmogelijke positie van de kunstenaar in de samenleving. Hoe kan hij zijn stem verheffen of gehoord worden zonder meteen weer onder te gaan in het tumult van een luidruchtige wereld. Hoe kan een kunstenaar naar buiten komen? Dezelfde vraag vind je ook bij Thierry De Cordier.

Chantoir, Thierry De Cordier

Thierry De Cordier (°1954) studeerde schilderkunst aan de Gentse academie, maar wou eigenlijk denker worden. Na zijn studies wijdde hij zich in afzondering aan de filosofie. Hij woonde een tijdje aan de kust, 'met mijn rug naar de anderen en mijn gezicht naar de zee'. Maar hij bleef nooit lang op één plaats, gedreven als hij was door de haast ziekelijke drang om altijd te willen vertrekken. In die periode schreef hij zijn eerste gedichten. In 1985 keerde hij terug naar de plastische kunsten en probeerde hij zich te vestigen. De *Cabane Flamande* (1985) drukte dat uit. Het was een tijdelijk onderkomen op de binnenplaats van het ICC te Antwerpen, opgebouwd uit ter plaatse gevonden kasseistenen. De vraag hoe je kan wonen bleef De Cordier bezighouden. Hij maakte met hout, steen en gips talloze maquettes die een oervorm van het huis oproepen. Die woningen zijn steeds zowel toevluchtsoord als ontmoetingsplaats. Ook de Chantoir sprak die dubbelheid uit: het is een woning op palen met een lessenaarsdak. De woning opent zich aan de voorzijde op een verhoog dat kan dienen als een spreekgestoelte, een podium. De ruimte van het huis dient daarbij als klankkast. Hier wilde De Cordier zijn Wereldtoespraak uitschreeuwen. Deze architectuur maakt zichtbaar hoe De Cordier de paradoxale plaats van de kunstenaar in de samenleving ziet. Hij is zowel wetenschapper als mysticus. Hij heeft behoefte aan eenzaamheid om te mediteren en te onderzoeken, maar zoekt de gemeenschap op om de vrucht van zijn experimenten en meditaties over te dragen. Het onbegrip en de moeilijkheid van die overdracht wordt zichtbaar in een tekening als 'Le Discours Alpin', maar ook de pathetische leegte van het podium van de 'Chantoir' is daarvan een veeg teken.

In het werk van De Cordier zien we hoe publieke acties en de zorg voor een toevluchtsoord twee kanten van één medaille zijn. De gelijkenis tussen De Cordier en Verdonck strekt zich dus ook uit tot de vragen die ze stellen rond wat 'wonen' is en hoe een huis er kan uitzien. Als een vaste plek of als een boot, een ark van Noah? Als een plaats van ontmoeting of als een vluchtheuvel waar men zich eenzaam kan terugtrekken? Hier blijkt plots hoe de verschillende motieven in Verdoncks werk niet naast elkaar staan, maar intens verbonden zijn.

"Hoe kan een kunstenaar naar buiten komen?"



Le Discours Alpin , Thierry De Cordier

5 — Proudhons project

Toen ik deze reeks beelden verzamelde dacht ik aan aan Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), door velen beschouwd als de stichter van het anarchisme. In een van zijn eerste boeken schreef hij in 1941:

> *Eigendom is diefstal! Als ik de vraag zou moeten beantwoorden wat slavernij is, en ik had maar één word ter beschikking, dan zou ik zeggen dat slavernij moord is. Ongetwijfeld zou ik meteen begrepen worden. Het zou mij geen lange uiteenzetting vereisen om aan te tonen dat de macht om een mens het vermogen tot denken, de eigen wil en persoonlijkheid te ontnemen een macht is die beschikt over leven en dood. Een mens tot slaaf maken staat dus gelijk aan moord. Waarom kan ik dan die andere vraag, namelijk wat is eigendom, niet beantwoorden met dat ene woord 'diefstal' omdat ik er zeker van ben dat men me niet zal begrijpen, terwijl deze tweede stelling toch slechts een variatie is op de eerste?*

Proudhon begreep ook al dat het in de burgerlijke samenleving quasi onmogelijk geworden was tegen sommige dogma's in te gaan. Maar dat is niet de enige reden

“We zouden bereid moeten zijn om alles keer op keer weer in vraag te stellen.”

waarom ik een verwantschap zie met Benjamin Verdoncks werk. Ze delen ook een bepaalde houding tegenover maatschappelijke vragen. Proudhon ontmoette Karl Marx al in de jaren 1830. In 1846 verzocht Marx hem om de Franse correspondent van de communistische beweging te worden. Hoewel ze over heel wat dingen, zoals bijvoorbeeld eigendom, tot gelijkaardige conclusies waren gekomen, wimpelde Proudhon het verzoek af met deze merkwaardige verklaring:

> *We zouden geen nieuw dogma mogen afkondigen, zoals Luther het ons voordeed. We zouden bereid moeten zijn om alles keer op keer weer in vraag te stellen. We zouden geen missionarissen van een nieuwe religie mogen worden, ook al is het dan een religie van de logica en de rede. Laten we protest verwelkomen en aanmoedigen, laten we komaf maken met elke vorm van uitsluiting, elke vorm van mystificatie. Laat ons er nooit van uitgaan dat een vraag voor eens en altijd beantwoord is. Zelfs als het laatste woord gezegd lijkt, moeten we vanaf de start herbeginnen, met welbespraaktheid en ironie. We mogen revolutionaire actie niet opleggen als een middel om de samenleving te veranderen, omdat het middel dan zou omslaan in machtsvertoon en willekeur, kortom, in een contradictie.*

Dat lijkt me, als politieke filosofie, tamelijk dicht te komen bij al waar Benjamin Verdonck voor staat. Toch, en dat is cruciaal, beklemtoonde hij herhaaldelijk dat hij in geen geval politiek bedrijft, en dat hij niet met kant-en-klare oplossingen bezig is.

> *Mijn kennis en kracht zijn niet toereikend om een voortrekkersrol te vervullen op het exact wetenschappelijke gebied van de politiek zoals die beoefend wil worden in debatten, bestuur en gespecialiseerde lectuur. Ik ben kunstenaar en tracht mijn kennis en kracht zoveel mogelijk daartoe te ontplooien. Het baart mij zorgen dat de kunsten plaats zouden moeten maken voor iets met een duidelijk omkaderde en leesbare nutsfunctie: het debat, de relevantie.*

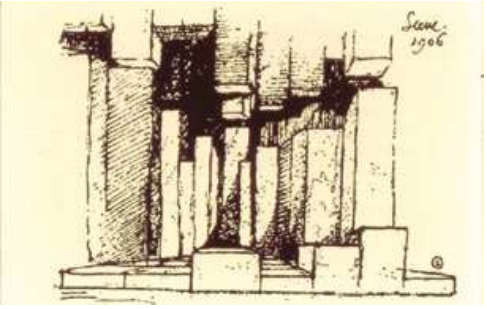
In dezelfde lijn is Benjamin Verdonck dus ook geen filosoof. Hij is een maker (een poëet dus in de Griekse zin van het woord). De dingen die hij maakt scheppen concrete mogelijkheden en ruimtes (al zijn ze virtueel en sociaal).

“Benjamin Verdonck toont mensenwerk, kwetsbaar en feilbaar, maar ook vol wilde gedachten.”

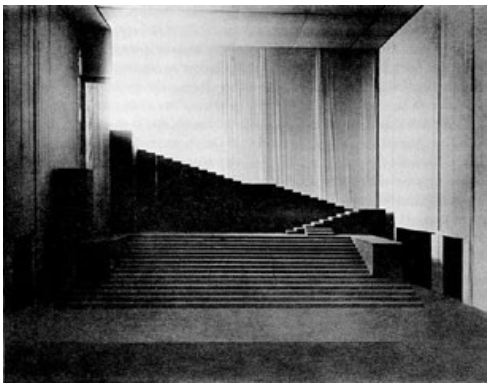
6 — Theater zonder acteurs / Gordon Craig

Op het einde van de 19de eeuw begon het theater aan bloedarmoede te leiden. De barokke trucs waren al meer dan een eeuw over datum, en de realistische representatie van het echte leven — de grote vondst van de 19de eeuw — bleek een wassen neus. Hoe ijverig acteurs ook probeerden het echte leven na te bootsen met tonnen grime en kostuums, het dwingende systeem van geschilderde coulissen drukte hen plat tot houten klazen, kapstokken voor een tekst die ze in het beste geval met verve brachten, maar zeker geen lichamen die de geur, het zweet, de pijn van een turbulente samenleving tastbaar konden maken. Daarvoor heb je echte lichamen nodig, met drie dimensies en echte spieren, botten en pezen. De theatermachine bleek zich al evenmin te lenen voor de spirituele vlucht voorwaarts die een vermoeid continent moest redden van de morele ondergang. Een houten klaas kan geen bezieling tonen. Echte lichamen dus. Of helemaal geen lichamen?

Gordon Craig



Adolphe Appia



Adolphe Appia was een van de eersten die dat manco voelde bij het ontwerp van een scenografie voor de opera's van Wagner. De Goden van *De Ring* konden nooit groter dan het leven zelf worden in een conventionele setting. 'We moeten niet proberen om het woud voor te stellen waarin Siegfried zijn queeste onderneemt. Wat we de toeschouwer moeten geven is de sfeer van het woud.' Appia begon daartoe te experimenteren met de belichting. Hij schilderde geen bomen, maar liet de schaduw van gebladerte vallen op een acteur. Daarmee stond Appia aan de basis van alle moderne scenografie, die zoekt naar de juiste stemming en sfeer, en

het aan de toeschouwer overlaat om het beeld in zijn hoofd te vervolmaken in plaats van dat in detail te schilderen. Een van de belangrijkste vondsten van Appia was wel dat zijn scenografieën niet langer bestonden uit coulissen, maar uit een concrete, abstracte architectuur, die concrete weerstand bood en een echt perspectief. Appia vond een sterke bondgenoot in Emile Jacques-Dalcroze. Zijn gezelschap in Hellerau (Dresden) was niet langer bezig met uitbeelden van tekst, maar met beweging, met lichamen en ruimte als eerste dragers van het drama.

De Engelsman Gordon Craig zou deze gedachten radicaliseren. Hij haatte theater dat een krakkemikkige optelsom was van vele andere kunsten zoals literatuur, muziek en schilderkunst.

Theater moest een kunst op zich, met zijn eigen wetten en middelen worden. Tekst was een hinderpaal daartoe, en acteurs al evenzeer. Hij droomde van een poëtisch theater van pure beweging, waarin massa's in beweging, klank en licht zouden ontroeren. Voor Craig diende theater niet om een plot aanschouwelijk te maken maar om een 'revelatie' tot stand te brengen. Hij wilde terugkeren naar dans en mime als de oervorm van theater. Acteurs moesten voor hem dus zwijgen en enkel bewegen. 'Acteren is actie – en dans is de poëzie van de actie.' Het zou Gordon Craig nooit lukken om zo'n theater te realiseren – zijn poging om in Stanislavski's theater in Moskou een voorstelling met uitsluitend bewegende objecten te maken liep uit op een kolossale ramp – maar zijn ideeën waren ontzettend invloedrijk. Het Bauhaustheater van Oskar Schlemmer en zijn leerlingen, de scenografische vernieuwingen van Josef Svoboda of Isamu Noguchi of de Ringcyclus van Wieland Wagner waren ondenkbaar geweest zonder Craigs ideeën.

In een werk als *Notallwhowanderarelost*, maar ook in de proloog van *Wat ik graag zou zijn als ik niet was wie ik ben* bespeur je de invloed die Craig, met honderd jaar afstand, nog steeds uitoefent. Maar er is ook een groot verschil. Bij Craig mocht de machinerie niet zichtbaar zijn. De toeschouwer moest bij wijze van spreken van de hand Gods geslagen zijn door de wonderbaarlijke ruimte- en lichtervaring die als vanzelf ontstond onder zijn ogen. *Notallwhowanderarelost* daarentegen is dan wel een stuk dat enkel aan de hand van objecten en licht 'spreekt' – op een paar spaarzame opschriften na – maar je ziet heel goed hoe het gedaan wordt. In plaats van alles buitenmaats op te blazen en zo de kijker te overdonderen, werd hier alles geminiaturiseerd tot de schaal van een fors uitgevallen scenografiemaquette. De maker zelf trekt hier zichtbaar aan de touwtjes, en toont ook af en toe het plezier dat hij beleeft aan het voortoveren van magische gebeurtenissen. Maar hij vestigt er wel voortdurend de aandacht op dat het wonder van het theater berust op een gedoe met koordjes en blokjes. Vernuftig, virtuoos zelfs, zeker! Maar een grote waarheid, een spiritueel visioen? Dat nu ook weer niet. Benjamin Verdonck weigert om de kijker autoritair uit zijn lood te slaan, om een grootse gedachte door te drukken. Hij toont mensenwerk, kwetsbaar en feilbaar, maar ook vol wilde gedachten. Het stuk toont hoe weinig er nodig is om de verbeelding te doen werken, maar ook hoe weinig er nodig is om ze weer teniet te doen.

Notallwhowanderarelost © Kurt Van der Elst