

Pieter Van Bogaert

Blijven Kijken

Ce qui nous regarde
Dropouts

Reader

In **Blijven Kijken / Ce qui nous regarde / Dropouts** gaan kunstenaars aan de slag met de materie van de media. Ze zoeken het moment waarop beelden verschijnen: in de ontmoeting van twee pixels, in de introductie van een nieuwe technologie, in een manier van luisteren, in het aftasten van een medium. Andere kunstenaars tonen waar beelden verdwijnen: door een teveel aan pixels, de democratisering van een technologie, een overweldigend geluid, een uitschakeling van het gevoel.

Blijven Kijken / Ce qui nous regarde / Dropouts speelt zich af op een terrein tussen politiek en esthetiek. Het begint bij een keuze voor een esthetiek en eindigt bij een vorm voor een politiek. Deze mediakunstenaars zijn allemaal ook kunstenaars die nadenken over de materie van hun werk. Elk op hun manier gaan ze tot de grens van het verbeeldbare: het (on)zichtbare, het andere, het persoonlijke dat zorgt voor een maximum aan betrokkenheid.



Met teksten over David Larcher, Els Opsomer, Anouk De Clercq & Jerry Galle, Wim Janssen, Stefaan Quix, Els Viaene & Duncan Speakman, Gorik Lindemans, Elias Heuninck, Manon de Boer, Georges Didi-Huberman, Femke Snelting, Renzo Martens, Mekhitar Garabedian, Pieter Geenen en Herman Asselberghs.



9 789080 883901 >

Intro: Wat is het dat ik altijd doe?.....	5
0.(n)iets.....	11
Le vide est quelque chose, DAVID LARCHER.....	12
Kijken tot er niets meer te zien is, ELS OPSOMER.....	19
Black Box – White Cube, ANOUC DE CLERCQ.....	21
Sign of no time, ANOUK DE CLERCQ & JERRY GALLE	26
Anders Kijken, WIM JANSSEN	33
Het einde van de pixel? STEFAN QUIX	38
Soft Boundary, ELS VIAENE & DUNCAN SPEAKMAN	41
The joy, not the job, GORIK LINDEMANS.....	43
Mal du siècle, ELIAS HEUNINCK.....	48
Het verschil in de herhaling, MANON DE BOER.....	53
1. Politiek van het beeld.....	65
Lessen in verbeelding (Leren van Auschwitz).....	67
Al wat je altijd al wou weten over koken en soft- ware, maar nooit durfde te vragen, FEMKE SNELTING.....	90
Ongemakkelijk langs de binnenkant, RENZO MARTENS.....	106
Hier, en altijd al elders, MEKHITAR GARABEDIAN...	115
Voorbij de onschuld, PIETER GEENEN.....	123
Voor en na(ar), HERMAN ASSELBERGHS.....	128
Bibliografie.....	149
Over de teksten.....	150
Over de opmaak	151

Het verschil in de herhaling

OVER MANON DE BOER

“The role of the imagination, or the mind which contemplates in its multiple and fragmented states, is to draw something new from repetition, to draw a difference from it.”¹

“Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l’imagination ou de l’esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés.”²

“De rol van de verbeelding of de geest die in al zijn veelvoudige en gefragmenteerde gedaanten aanschouwt, bestaat eruit om iets nieuws te onttrekken aan de herhaling, namelijk het verschil.”³

Het verschil woont in de herhaling, zegt Gilles Deleuze, en Manon de Boer heeft dat goed begrepen. Haar gefragmenteerde verbeelding werkt in stappen. Ze gebruikt niet zozeer een techniek van in elkaar passende episodes, maar wel van op zich staande etappes. Het gaat hier niet zozeer over een vervolg realiseren, zoals

¹ Gilles Deleuze, geciteerd in: Christof Migone, **Sonicsomatic: performances of the unsound body**, Errant bodies press, 2012: 151.

² Gilles Deleuze, **Différence et répétition**, PUF, 1968: 103.

³ Gilles Deleuze, **Vershil en herhaling**, Boom, 2011: 124 – vertaald door Walter van der Star.

op tv, maar wel over situaties herhalen, zoals in een lichaam.⁴ Het gaat niet om een situatie begrijpen, maar eerder om een persoonlijkheid vatten. Die van haar onderwerp, van haar publiek, van haarzelf.

EEN BEELD VAN HET DENKEN

Haar eerste werken zijn portretten van vrienden. Met de super 8-camera filmt ze Robert die gitaar speelt in 1996. Ze doet dat opnieuw in 2007. Dat is een stap, een etappe. Hier groeit een portret. Ze filmt Laurien die leest in 1996, in 2001 en in 2007. In haar vrouwenportretten graaft ze naar het geheugen van de jaren zeventig. Dat doet ze in drie stappen: Sylvia Kristel vertelt – via haar ontmoeting met onder andere Hugo Claus – over haar Parijse jaren, Suely Rolnik – via haar ontmoeting met onder andere Deleuze – over haar Braziliaanse ballingschap, en Robyn Schulkowsky – via haar ontmoeting met onder andere John Cage – over haar vormingsjaren in de VS en Duitsland.⁵ Sylvia Kristel brengt twee versies van hetzelfde verhaal in één film. Van het gefilmde verhaal van Suely Rolnik in *Resonating Surfaces* bestaat een gedrukte versie met een verschil.⁶ In *Two Times 4'33"* (2008) brengt ze twee versies van Cages compositie. En in *Dissonant* (2010) toont ze een ge-

⁴ Zie over werken in episodes naar een vervolg de tekst over Herman Asselberghs verder in deze reader.

⁵ In *Sylvia Kristel – Paris* (2003), *Resonating Surfaces* (2005) en *Think about Wood, Think about Metal* (2011).

⁶ De tekst staat in de catalogus bij haar tentoonstelling in Witte de With en Frankfurter Kunstverein. En in een gesprek over Suely Rolnik vertelt Manon de Boer hoe Rolnik altijd ontevreden blijft bij elke versie die ze ziet, hoort, leest van haar eigen verhaal. Zie: <http://squarevzw.be/ensuite/manoninterview.htm>.

luisterde en een gedanst versie van de muziek van Eugène Ysaÿe. In diezelfde film herlaadt ze drie keer de camera nadat de 16mm-spoel afgelopen is, terwijl de danseres verder danst. Voor *Presto, Perfect Sound* (2006) filmt ze zes keer opnieuw de uitvoering van de muziek van Bartók door George van Dam. *one, two, many* (2012) is een film in drie delen over lichamen en geluid. Altijd hetzelfde, altijd anders. Vanwaar al die herhalingen in hetzelfde werk, in hetzelfde oeuvre?

Het is eigen aan het handelende denken. In het derde hoofdstuk van *Différence et répétition* schrijft Deleuze over *Het beeld van het denken*. Het is een dogmatisch beeld, dat het eigenlijke denken dreigt te verpletteren onder het beeld van het Zelfde en Gelijkende in de representatie. Het denken van het verschil en de herhaling, van het filosofische begin en herbegin, is een denken zonder beeld. Het is het denken dat in het denken ontstaat, de denkact die in zijn creativiteit gegenereerd wordt.⁷ Door te kijken naar lichamen, te luisteren naar geluiden, door tijd en film te herhalen en te verbeelden, evoceert Manon de Boer het denken van haar personages, van haar publiek, van haarzelf. Ze lijkt te werken op het fragment, het gefragmenteerde, van elk verschil en elke herhaling. Maar eigenlijk toont ze net dat het fragment niet bestaat. Een beeld is altijd volledig – het kan alleen maar leiden naar een ander beeld. Iets gelijkaardigs geldt voor een geluid: het is altijd synchroon – het kan alleen maar leiden naar een andere mogelijkheid.

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*: 217.

Manon de Boer isoleert haar beelden en geluiden niet, maar laat ze precies werken in een groter geheel. Elk beeld past in een omgeving.⁸

Het geluid in haar eerste gefilmde portretten zit buiten beeld: de gitaar van Robert, het boek van Laurien, de projector voor het scherm. In haar eerste geluidswerk, *Switch* uit 1998, benadert ze het gesproken woord als een beeld: een opeenvolging van klanken, zonder betekenis, zonder de context van de taal. In *Sylvia Kristel – Paris* en *Resonating Surfaces* zorgen het asynchrone beeld en geluid voor een gevoel van incoherentie: een gefragmenteerd narratief. In die laatste film is het bovendien een geluid, een schreeuw, een lied, dat het narratief opent.⁹ In *Presto, Perfect Sound* is het beeld ondergeschikt aan het geluid: de montage waarmee George van Dam elke onzuiverheid uit het geluid wegnipt om zijn perfecte geluid te krijgen, is alleen maar waarneembaar in het beeld. Al die fragmenten (het kader van de portretten, de klanken van de taal, de haperingen in het narratief,

⁸ Ook een oeuvre is zo'n omgeving: "Als een film af is, kom ik er niet meer aan. Het kan altijd beter in een volgende film. Dat wel. In die zin kun je wel zeggen dat alle werken samen een soort archief vormen van iets, of dat ze ergens rond cirkelen. Maar ik streef niet naar het perfecte werk. En ik zou nooit een film opnieuw kunnen maken. Daar zou ik helemaal gek van worden." Zie: <http://squarevzw.be/ensuite/manoninterview.htm>

⁹ Suely Rolnik vertelt hoe het zingen van een Braziliaans lied haar lichaam, als een harnas, openbreekt. Dat is het moment waarop ze beslist om Parijs te verlaten en terug te keren naar Brazilië, waar ze o.a. veel tijd zal besteden aan de studie van de erg lichamelijke kunst van Lygia Clarke.

de versneden opname) vormen een nieuw geheel. In *Attica* (2008) volgt de camera de compositie van Rzewsky: het beeld als spiegel van het geluid. Elke herhaling, elk verschil, leidt naar een nieuw begin, naar een telkens ander beeld van het denken.

ONGEHOORD GELUID

Haar laatste film, *one, two, many*, gaat over het lichaam als klankkast. Het gaat – opnieuw – over het lichaam van de performer, van de kunstenaar, van de kijker. Het doet denken – herhaling – aan het verhaal van Suely Rolnik in *Resonating Surfaces*, wiens lichaam en persoonlijkheid openbreekt door het te gebruiken als klankkast. Het toont geluid – of ook: lawaai, ruis, muziek – als iets dat lekt.¹⁰ Het toont het lichaam als medium, als drager. En ook hier – herhaling – zijn het de drop-outs, wat weglegt, die het medium zichtbaar maken. Denk – opnieuw – aan de amnesie, de storingen in het verhaal van Sylvia Kristel, aan wat buiten het kader valt in de portretten van Robert en Laurien, aan de naden tussen de cuts van Presto, aan de muziek van Yssaÿe in het lichaam van Cynthia Loemij in *Dissonant*.

one, two, many toont het lichaam van de fluitist als een machine. Zijn lichaam lijkt wel een doedelzak als hij zijn longen door zijn neus vult met lucht terwijl hij door zijn mond blijft blazen op de dwarsfluit. Zijn

¹⁰ "(...) noise is a leakage occurring at various levels, from material infestation of the airwaves (e.g. Artaud's scatological radio work) to resistant strain opposing the propensity of historicification to linearize genealogies and only permit through traffic in delineated intersections." Christof Migone, *Sonicsomatic: performances of the unsound body*: 5.

circulaire ademhalingstechniek zorgt voor een ondertoon die het medium hoorbaar maakt. Dat zorgt voor een eenheid van lichaam en instrument, van muziek en omgeving. Het geluid komt niet alleen uit een instrument, maar ook uit een lichaam. Het is de les van John Cage die in zijn zoektocht naar stilte voortdurend geconfronteerd wordt met onverwacht geluid. Ongehoord geluid: want voor Cage is stilte “all the sound we don’t intend”.¹¹ Elke stilte is een geluid. Het is de stilte die het geluid hoorbaar maakt. En omgekeerd. Als Cage het over geluid heeft, gebruikt hij vrijwel dezelfde woorden als over de stilte: “When we ignore it, it disturbs. When we listen to it, we find it fascinating.”¹² Elke gewilde stilte, draagt een ongehoord geluid. Een storing, een dropout, wat niet op zijn plaats is en het geluid van de omgeving, het kader hoorbaar maakt. Maar natuurlijk is dat alleen maar een gevoel en zijn al die geluiden, die storingen, net wel op hun plaats. Ze zijn waar ze horen. Het zijn wij – de luisteraars – die ze er niet willen.

Als Manon de Boer Cages 4'33" verfilmt – de compositie in drie met een stopwatch afgemeten bewegingen, waarin de pianist zich achter de piano zet zonder de toetsen aan te raken – doet ze dat twee keer. De eerste keer richt ze de vaste camera op de muzikant achter de piano en registreert ze het omgevingsgeluid van zijn ruimte. De tweede opname regi-

¹¹ Douglas Kahn, **Noise, Water, Meat**, MIT, 2001: 163.

¹² John Cage, **Silence**, Marion Boyars, 2011 (1968): 3.

streert – met uitzondering van de stopwatch van de pianist – geen geluid, terwijl de camera 360° door de ruimte beweegt. Ze toont de zaal en het publiek en, door het raam, de tuin, het verkeer, het weer. De twee gefilmde versies naast elkaar zorgen voor een verplaatsing. De stilte in de tweede opname, introduceert het geluid van de zaal waarin de kijker naar de film kijkt. Zo maakt ze het ongehoorde hoorbaar. Wat hoort en wat niet, dat heeft hier alles met plaats te maken. Met een situatie. Door een verschuiving in het geluid verplaatst Manon de Boer haar publiek van de ene ruimte in de andere, van de ene situatie (een concertzaal) in de andere (een filmzaal).

De paradox van Cage is ook die van de Boer: door iets niet te laten horen, maakt ze iets anders hoorbaar. Stilte is hier het equivalent van het buitenbeeld in de cinema. De stilte in een compositie, de stilte in een verhaal, de stilte van een beeld. Ze toont het (n)iets. Hier is elk niets altijd al iets. Vandaar de rol van de verhalen bij Cage en bij de Boer. Het is niet zozeer het verhaal (het iets) dat telt, maar wel het gebeuren errond (het niets). Als Cage vertelt over zijn zoektocht naar paddenstoelen, vertelt hij eigenlijk iets over zijn compositietechniek.¹³ Als Suely Rolnik vertelt over hoe de muziek van het tropicalismo haar lichaam bevrijdt, vertelt ze eigenlijk iets over de Braziliaanse dictatuur. Als Robyn Schulkowsky vertelt over Cage, heeft ze het eigenlijk over de geest van een tijd.

¹³ Lees er het laatste stuk in hetzelfde boek op na: *Indeterminacy*: 260-273.

IDIORRYTHMIE

In het tweede deel van *one, two, many* vertelt de Brusselse danseres Mette Edvardsen over hoorcolleges van Roland Barthes. In die colleges spelen verhalen een grote rol. De verhalen die hij gebruikt, als fragmenten, om zijn eigen verhaal te illustreren, dienen om een methode, een cultuur zichtbaar te maken. Voor een van de sleutelconcepten uit de colleges waar Edvardsen naar luistert – *Comment vivre ensemble* uit 1976 – bedacht Barthes het neologisme ‘idiorrythmie’. Die term gebruikt Barthes voor de manier waarop iedereen een eigen ritme zoekt, vindt, toepast en beschermt op zijn eigen leven. Idiorrythmie impliceert verzet tegen de macht of op zijn minst toch een spanning tussen macht en marginaliteit. Barthes legt dat uit door een onderscheid te maken tussen ritme en rhuthmos. Met het eerste doelt hij op het afgemeten ritme van de metronoom. Het tweede is het bevrijde ritme van de jazz: de swing. Rhuthmos, dat is het ritme dat iets toevoegt of wegneemt: een imperfectie, een supplement, een gemis, een idios: wat niet past in een structuur (op een plaats, in een situatie: het ongehoorde).¹⁴ De ontwikkeling van dat eigen ritme, van die idiorrythmie, is een voorwaarde voor het goede samenleven.

Ook hier die belangrijke rol van het verhaal: idiorrythmie – het ritme waarmee elk lichaam waarneemt, registreert, verwerkt – dat is, volgens

¹⁴ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Seuil, 2002: 69.

Barthes, een fantasma. Het gaat over de constructie van een eigen narratief. Barthes wijst in zijn colleges op het verbrokkelde ritme van zijn eigen verhaal, over de verschillende stappen, etappes die hij gebruikt om eenheid te brengen in die discontinuïteit.¹⁵ Dat is de politiek van zijn methode: de deconstructie van de metataal.¹⁶ De ruis die dan ontstaat, het geluid van de les waar Edvardsen het over heeft, werkt in twee richtingen: het hoort hem toe en het houdt hem in het vizier.¹⁷ Zijn concept van de idiorrythmie is daar deel van, als dropout, als marginaliteit, als abnormaliteit: het ongehoorde tastbaar gemaakt.¹⁸

Als Mette Edvardsen vertelt over de colleges van Barthes, heeft ze het niet langer over een discours, maar over de werking van een stem en een lichaam. Ze spreekt over Barthes' lichaam als klankkast. De ironie maakt dat overigens meteen duidelijk in de opnames van het eerste college van *Comment vivre ensemble*.¹⁹ De aula waar Barthes moet spreken is te klein om alle lichamen van de luisteraars op te vangen. Bovendien werkt de geluidsinstallatie niet en moet Barthes de zaal toe-

¹⁵ Ibidem: 52.

¹⁶ Ibidem: 53.

¹⁷ Ibidem: 118: "Tous les bruits m'appartiennent, me concernent: je suis visé par le bruit inconnu."

¹⁸ Ibidem: 132.

¹⁹ Ze staan allemaal online: <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>.

spreken op eigen kracht. Hij is volledig aange-
wezen op zijn eigen lichaam om te communiceren
met de zittende en staande lichamen in de zaal. De
afwezigheid van media (de geluidsinstallatie, een
grotere zaal) maakt de aanwezige media (het eigen
lichaam, de te kleine zaal) tastbaar. Barthes voelt
zich ongemakkelijk: deze situatie hoort niet.

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

Al die lichamen samen (al die lichamen waar-
over Barthes de vraag stelt: "Comment vivre en-

semble?") zorgen voor evenveel en even verschillende herhalingen van dezelfde ervaring. Ze bestaan door en overstijgen tegelijk elke persoonlijke intentie. Dat is wat percussioniste Robyn Schulkowsky bedoelt als ze in *Think about Wood*, *Think about Metal* spreekt over haar "unfinished instrument". Ze kan hetzelfde zeggen van elke compositie, elke uitvoering, elke luisterervaring: altijd onaf. In die openheid van haar muziek en van haar componenten ontstaan al haar mogelijkheden. Het haalt het geluid "out of the box". Het is op die manier dat Cage volgens Schulkowsky de muziek wil bevrijden, dat hij zoekt naar "a space for sound that didn't push us as listeners". Het is op die manier – door haar publiek niet te pushen – dat Manon de Boer erin slaagt om deze ongewone muziek toch gewoon te doen klinken. *Unsound* (abnormaal, ongezond, ongehoord) wordt gewoon *sound* (normaal, gezond, zoals (je) het hoort). Wat niet gehoord kan, niet gezegd kan worden, is toch deel van het geluid en van het beeld. Die keuze voor een eigen beeld, voor een eigen geluid, voor een eigen ritme tussen alle andere ritmes zorgt voor de politieke dimensie in dit werk: politiek van de esthetiek.

2012



Manon de Boer, **one, two, many**, 2012