

HET SPEKTAKEL VAN HET ALLEDAAGSE LEVEN IN *ELECTRIFIED III – THE RESPONSIVE CITY*

Charlotte DHONT

Tijdens de slotperiode van het kunstevenement T.R.A.C.K. in Gent (eind 2012) ging de laatste editie van *Electrified* van start. In deze editie, *Electrified III – The Responsive City*, doken de kunstenaars en collectieven opnieuw de publieke ruimte in en zochten naar de verborgen lagen in de stad. Er ontwikkelt zich te midden van het publieke domein een fietsopera, een magische filmsetting en een plantenlaboratorium als model voor een alternatieve stadsontwikkeling. De stad is het uitgangspunt om er de alledaagse realiteit te herontdekken. **Waarom trekken kunstenaars naar de publieke ruimte? Wat heeft de ruimte van de stad hen te bieden en welke kracht gaat er van het alledaagse uit?**

Electrified III – The Responsive City speelt zich te midden van het alledaagse leven af. De Britse geluidskunstenares Kaffee Matthews heeft een fietsopera gecreëerd waarbij deelnemers via drie verschillende routes Ledeberg kunnen bereiken. Ze vindt Ledeberg een grauw en stil gedeelte van Gent en wil het opfleuren door er mensen naartoe te brengen voorzien van muziek. Tijdens deze routes speelt er zich een op GPS-bestuurde soundscape af. Dus voor elke plek of straat wordt er een ander verhaal of nieuwe melodie getriggerd. Ongeveer hetzelfde gebeurt bij *Tomorrow the ground forgets you were here* van het collectief Circumstance. De deelnemer wandelt met een koptelefoon rond de buurt van Vooruit. Hij of zij kan naar de bibliotheek, in het shoppingcentrum of door het Koning Albert-park lopen. Het alledaagse leven wordt de filmsetting van de performance. Afhankelijk van waar je bent, wordt er een verhaal, anekdote of muziekfragment geactiveerd. Alledaagse elementen, zoals bijvoorbeeld het ronkende geluid van een bus, worden via microfoontjes opgenomen in de soundscape waardoor zich als het ware een versmelting tussen fictie en het alledaagse voordoet.

De deelnemers komen dus in contact met de dagelijkse realiteit. Ze komen toevallige passanten tegen die naar hun werk fietsen, boodschappen doen, naar de bibliotheek gaan, winkelen. Studenten die naar de les gaan of kuieren in het park. Het zijn plekken die alledaags aanvoelen. Wat is die alledaagse werkelijkheid nu? En hoe komt het dat we dat als natuurlijk aanvoelen? Wat zijn de kenmerken van de dagelijkse praktijken?

Het ongrijpbare dagelijkse leven

Het alledaagse leven is een bijzondere categorie. Vele cultuurfilosofen hebben zich gebogen over het fenomeen van de dagelijkse werkelijkheid. Er bestaat geen eenduidig antwoord. Henri Lefebvre en Michel de Certeau worden gezien als de twee grote denkers over het alledaagse uit het midden van de twintigste eeuw. Hun theorieën beïnvloeden nog steeds hedendaagse kunstenaars en theoretici omdat ze voor de revolterende kracht van het alledaagse pleiten.

Henri Lefebvre schrijft in de jaren zestig een trilogie over de kritieken van het alledaagse leven. Geïnspireerd door een marxistisch humanisme vindt Lefebvre dat men de vervreemding moet erkennen die het alledaagse leven gevangen houdt (Lefebvre, 1958, 180). Vervreemding moet gevonden worden in de geleefde realiteit; in bijvoorbeeld liedjes, reclames en financiële transacties (Lefebvre, 1958, 197). In zijn tweede kritiek, *Critique II: Fondements pour une sociologie de la quotidienneté* (1962), probeert hij tot een definitie te komen. Le quotidien is ongrijpbaar en is gelinkt met ongerealiseerde mogelijkheden:

La vie quotidienne, comment la définir? De tous côtés, de toutes parts, elle nous entoure et nous assiège. Nous sommes en elle et hors d'elle. Aucune activité dite 'élevée' ne se réduit à elle mais aucune ne s'en détache. Ces activités naissent, croissent, émergent ; aucune ne peut se constituer et s'achever pour et par elle-même, en quittant le sol natal et nourricier. (Lefebvre, 1961, 46)

We zitten in en buiten het dagelijkse leven. Deze hogere werkelijkheid is onze voedende en vruchtbare bodem waar we geen grip op kunnen krijgen. De hoogste creaties van de mens ontstaan uit deze dagelijkse werkelijkheid: “*C'est dans la vie quotidienne et à partir d'elle que s'accomplissent les véritables créations.*” (Lefebvre, 1961, 50) In de werkelijkheid zelf vinden we creatieve energie.

Het alledaagse is vormloos in zijn essentie, een onherleidbare menselijke materie. Lefebvre onderscheidt twee vormen van het alledaagse, respectievelijk “*l'informel*” en “*contenu des formes*” (Lefebvre, 1961, 68). Het laatste staat voor de alledaagse materie die haar vorm krijgt door instituties en ideologieën. Er is echter een deel dat niet gevormd wil worden, dat zich verzet tegen de bureaucratie of de organisatie. Het maakt gebruik van listen, strategieën en tactieken: “*La quotidienneté en tant que réalité à métamorphoser [...] se constate au niveau des tactiques, des forces et de leurs rapports, des ruses et des défiances. C'est au niveau des événements, des stratégies, et des moments historiques qu'elle se transforme.*” (Lefebvre, 1961, 139)

Dit onderscheid van 'l'informel' en 'contenu des formes' komt bij Michel de Certeau centraal te staan in zijn theorie over 'le quotidien'. Deze antropoloog en historicus schreef zeer gedreven over het alledaagse en zeker ten tijde van mei '68. Hij kreeg van het Franse Ministerie van Cultuur in 1974 de opdracht om over de toekomstige vooruitzichten te schrijven. Daaruit vloeide *L'Invention du quotidien I: Arts de faire* (1980) voort. In dit traktaat maakt hij een onderscheid tussen strategieën en tactieken.

Een strategie is een som van machtsrelaties die slechts mogelijk zijn wanneer de subjecten van macht (een eigenaar, bedrijf, stad of wetenschappelijke institutie) geïsoleerd worden van hun omgeving. Een strategie veronderstelt een plaats van bezit ("propre") en kan enkel relaties aangaan met de buitenwereld (huurders, particulieren, objecten, ...). Eigendom of bezit betekent een overwinning van ruimte over tijd (Certeau, 2011, xix).

Een tactiek daarentegen is een analyse die niet tot een eigendom (ruimtelijke of institutionele locatie) kan gerekend worden. De plaats is dus deze van de ander. Ze is slechts fragmentarisch zonder enige afstand. Men kan de totaliteit niet overzien. Omdat de tactiek geen eigendom heeft, is het afhankelijk van de tijd. Het moet steeds de juiste momenten afwachten wanneer ze kan toeslaan. Ze heeft slechts enkele kansen, dus een juiste timing is zeker van belang (Certeau, 2011, xix).

Vele dagelijkse handelingen (lezen, praten, wandelen, koken, ...) zijn volgens Certeau tactieken. Het zijn manieren om te handelen ("*manières d'emploi*") die geïnspireerd zijn op de theorie over metis van Marcel Detienne en Jean-Pierre Vernant. Ze staan voor een pientere praktijk van tactieken, kunstgrepen en listen van een zwakkere groep die blinde plekken of kansen opmerkt en grijpt om de sterkere groep te overwinnen. Certeau schildert deze gebruikers dus niet als gemakzuchtig of gemanipuleerd af. Hij meent daarentegen dat zij actief en productief te werk gaan. Het materiaal dat hen zogezegd manipuleert (de strategieën), zullen zij wederzijds manipuleren (tactieken). Consumenten of gebruikers hanteren allerhande listen om de controlerende maatschappij te kunnen subverteren (Certeau, 2011, xi-xiii).

Dit ongrijpbaar en vluchtig karakter van het alledaagse met tactische kenmerken is terug te vinden in *Electrified III – The Responsive City. In Tomorrow the ground forgets you were here* ervaren de deelnemers een gevoel van vervreemding door de ingesproken tekst. De vrouwenstem dwingt de deelnemers om naar de omgeving te kijken en de dagelijkse realiteit te erkennen. *The swamp that was... a bicycle opera* draait dit principe om doordat de deelnemers met een luidruchtige fiets door de stad

rijden en waardoor de vervreemding wordt verbroken. Toevallige voorbijgangers schrikken op door het plotselinge lawaai dat de dagelijkse routine verbreekt.

In deze wandel- of fietstochten kunnen de participanten even het dagelijkse leven grijpen omdat ze erop gewezen worden. De tactische kenmerken uit *Electrified III – The Responsive City* zijn enerzijds hoe de deelnemers het evenement invullen. Zij grijpen naar tactieken om de gegeven tijd te spenderen. Sommige luisteren niet helemaal naar de bedoeling van de performance en geven er hun eigen draai aan. Zo is bijvoorbeeld de deelnemer Pieter Deweydt tijdens de wandeling een winkel binnengestapt om iets te kopen, zonder zijn koptelefoon weliswaar af te zetten.¹ Een andere deelnemster, Ida Jonniaux, volgde de route niet in *The swamp that was... a bicycle opera*, maar kriskraste door de straten, willekeurig op zoek naar de muziekfragmenten. Anderzijds worden de deelnemers zich bewust van de tactische ingrepen van het dagelijkse leven. De alledaagse realiteit is hun schouwspel waar ze zich in bewegen. Ze zien de voorbijgangers hun leven leiden en tactisch invullen.

*Electrified III*² speelt zich af in het dagelijkse leven. Het speelveld is de publieke ruimte in de stad waar men door de straten loopt of fietst. Aan de hand van bepaalde routes ontdekt men de gelaagdheid en geschiedenis van de stad. In dit artikel zal er verder de aandacht gevestigd worden op deze verschillende elementen van het dagelijkse leven. Dit zijn geen louter passieve elementen, maar het zal duidelijk worden dat ze een actieve en creatieve kracht bezitten.

De poëtische kracht van l'espace perçu

Voor Michel de Certeau is er een onderscheid tussen plaats en ruimte. Een ruimte is volgens hem een in praktijk gebrachte plaats. Plaatsen worden ruimtes omdat er een handeling in plaatsvindt. De kruisingen van mobiele elementen bepalen de ruimte. Bijvoorbeeld een straat verandert in een ruimte voor wandelaars of een geschreven tekst is de plaats waar de ruimte van het lezen doorgaat (Certeau, 2011, 117). De uitgekozen plaatsen in *Electrified III*, zoals de bibliotheek, het shoppingcomplex, Ledeberg, ... zijn de plekken die de ruimte worden van de deelnemers.

Tijdens *Tomorrow the ground forgets you were here* en *The swamp that was... a bicycle opera* dwalen de deelnemers door de stad; wandelend in de bibliotheek of het park, langzaam fietsend langs de Visserij. De ruimte rondom is een product om te gebruiken. Er zijn fietspaden aangelegd of bankjes gezet om te genieten van de ruimte. "*L'espace (social) est un produit (social)*" zegt Henri Lefebvre in *La*

Production d'Espace (Lefebvre, 1974, 35). In dit traktaat probeert Lefebvre een oplossing te bieden voor de enge, mathematische visie over ruimte in de filosofie. Hij zal daarentegen opnieuw de band met de fysieke geleefde ruimte oprakelen (Lefebvre, 1991, 1-9). Hiervoor gebruikt hij een triadische structuur van drie specifieke ruimtes: de waargenomen ruimte, de conceptuele ruimte en de geleefde ruimte. Hoewel het abstracte concepten zijn, kunnen ze volgens hem toegepast worden op de realiteit (Lefebvre, 1991, 39-41).

De waargenomen ruimte, of "*l'espace perçu*", is de ruimte waarbinnen de spatiale praktijken geproduceerd en gereproduceerd worden, zodat elke functie of formatie binnen een ruimte een bepaalde locatie krijgt. Dit zorgt voor continuïteit en samenhang binnen de samenleving. De (re)producties zijn echter verborgen en zijn slechts te ontcijferen in de ruimte zelf. Ze zijn zowel een middel als het resultaat van menselijke handelingen (Lefebvre, 1991, 48). In *Electrified III* is dat de ruimte van de deelnemers. Zij wandelen of fietsen rond in de publieke ruimte en produceren hun eigen verhaal. Hun enige taak is om de ruimte roddom bewust op te nemen door te kijken (en te luisteren). Ze nemen een empirische, gerealiseerde ruimte waar. Deze spatiale praktijk is zowel het middel om mentaal een verhaal op te bouwen als het resultaat van het project.

Daarnaast is er de ruimte van de architecten, de burgerlijke ingenieurs en stedenplanners. Deze ruimte bestaat uit tekens, kennis en codes. Deze conceptuele ruimte, of "*l'espace conçu*", is volgens Lefebvre de heersende ruimte van de maatschappij omdat ze de representatie is van de ideologie, controle en bewaking (Lefebvre, 1991, 48). Opnieuw in het licht van *Electrified III*, is dit de ruimte van Kaffe Matthews en Circumstance. Zij kiezen deze plaatsen uit om hun performance te laten doorgaan. Zij zijn de architecten achter het schouwspel.

Ten slotte is er nog de geleefde ruimte. Dit is de ruimte van de inwoners, de gebruiker, van sommige kunstenaars, schrijvers en filosofen. Dit is de gedomineerde ruimte die slechts passief beleefd wordt. In deze ruimte maakt men gebruik van de verbeelding aan de hand van (non) symbolische en (non) verbale tekens. "*L'espace vécu*" bezit de kinderherinneringen en dagdromen. Het is een ruimte die leeft en spreekt (Lefebvre, 1991, 49). In *Electrified III* is dit de ruimte van de voorbijgangers/toeschouwers. Zij leven verder, behoren tot die ruimte: ze leven en spreken die ruimte.

Binnen de ervaring van de drie momenten van sociale ruimte geeft Lefebvre het lichaam een prominente plek. Hij reageert daarmee op de Westerse filosofie die het lichaam lang heeft genegeerd in relatie tot het concept ruimte. In de sfeer van de

waarneming (*l'espace perçu*) wordt het gebruik van het lichaam verondersteld – het gebruik van handen, lichaamsdelen en zintuigen. De deelnemers van *Electrified III* moeten hun zintuigen gebruiken; kijken naar de ruimte, luisteren naar de muziek en verhalen. Op vlak van het voorgestelde (*l'espace conçu*) is het wetenschappelijke van belang: de fysiologie, anatomie en de relatie van het lichaam tegenover zijn omgeving. Zowel Kaffe Matthews als Circumstance hebben gebruik gemaakt van nieuwe technologieën. Enerzijds wordt er belang gehecht aan de fysiologie van de deelnemer en zijn relatie ten opzichte van de ruimte. De fietsen waren verstelbaar naargelang de grootte van de deelnemer. Bovendien is de relatie tot de omgeving in deze performance van cruciaal belang, omdat het net GPS-bestuurd is. Afhankelijk van waar men staat in de ruimte, wordt een bepaalde melodie of anekdote geactiveerd. Ten derde staat de relatie tussen het lichaam en culturele praktijken centraal in de geleefde dimensie (*l'espace vécu*). In de stad komen verschillende geloofsovertuigingen en culturele handelingen tesamen. Mensen die op weg zijn naar hun werk, naar de winkel. Mensen die een boek lezen in de bibliotheek of shoppen in het winkelcentrum voeren allemaal culturele Westerse handelingen uit. In Ledeberg komt men in een allochtone buurt waar mensen gewoon zijn meer op straat te leven. Zitten voor hun voordeur of kinderen die spelen op straat zijn daar de normale dagelijkse praktijken. Door toeristen naar Ledeberg te leiden, komt men in contact met andere culturele gebruiken.

L'espace perçu in *Electrified III* is dus de ruimte waarin de deelnemers alles waarnemen door te kijken. De verhalen en muziek die door de boxen of koptelefoon spelen, creëren nog een andere ruimte, een verbeelde ruimte. Een ruimte die er niet letterlijk is, maar gecreëerd wordt door de wisselwerking van *l'espace perçu* en de verhalen/muziek. Gaston Bachelard stelt verbeelding centraal in zijn filosofie, en vooral de creatieve kracht van de verbeelding tegenover de eenvoudige reproductie van de perceptie. In *La Poétique de l'Espace* (1957) stelt hij de poëtische functie voor: door een ongebreidelde verbeelding kan men een nieuwe vorm aan de realiteit geven. Zo wordt de verbeelding ontologisch bekeken autonoom van de perceptie (Bachelard, 1957, 3-4).

Door de verhalen en de muziek in zowel *The swamp that was... a bicycle opera* als *Tomorrow the ground forgets you were here* is er sprake van een poëtische functie. Deelnemers wandelen/fietsen door de publieke ruimte en nemen zintuigelijk de omgeving waar. Toch zullen de verhalen en muziek voor een andere soort ruimte zorgen. De anekdote van de olifant in de zoo zal men bijna letterlijk verbeelden, net zozeer als de begijntjes langs het begijnhof. Men percipieert niet louter, maar men gaat actief verbanden leggen tussen muziek, verhaal en beeld. Maaïke Boomstra vertelde over hoe de verhalen lijken te kloppen met de beelden die je ziet.

“Want er lag net een vrouw te slapen en net zo'n tekst die dan toevallig in haar oren terecht moet komen, dus dat maakt het gewoon. [...] alsof iemand dat aan het denken is, kijkend zo over het water en opeens hoor je een vrouw te zeggen alsof dat zijn fantasie is. Dus het maakt het gewoon alsof de innerlijke wereld van mensen gewoon even uitgesproken wordt.”

Pieter Deweyrdt heeft net hetzelfde meegemaakt toen hij aan het wandelen was in het shoppingcomplex:

“De eerste stem ging over een vrouw wiens man overleden was denk ik en die was een beetje depri. Ze wist niets meer wat met haar leven aan te vangen en hoe ze opnieuw moest beginnen. En zag ik inderdaad een ouder vrouwtje zitten, zenuwachtig en helemaal alleen. Met haar sjakos aan het zoeken naar papieren. Dus dat kwam heel goed overeen met wat die stem die aan het vertellen was.”

De deelnemers leggen dus verbanden tussen de omgeving van het alledaagse leven en de verhalen/muziek die ze horen. Zo wordt het dagelijkse leven in de verbeelding rijker.

In de introductie van *La Poétique de l'Espace* geeft Bachelard een uiteenzetting over de fenomenologie van het poëtische beeld. Daarbij wil hij de oorsprong van de pure verbeelding bestuderen en niet de compositie van een gedicht als groepering van verschillende beelden. De poëzie is volgens hem dan ook ontstaan uit de ziel (en niet uit de geest). “[L]’image est avant la pensée.” (Bachelard, 1957, 4) Een gedicht bezit ons helemaal. Het gaat verder dan sentimentele resonanties. In deze resonantie hoort men het gedicht, dat als een weerkaatsing in zich slaat. Deze weerkaatsing brengt een verandering in het zijn. Een gedicht bezit het resonantie-weerkaatsing doublet: enerzijds zorgt de weerkaatsing voor een poëtische creatie in de ziel. Er ontstaat een geheel linguïstisch mechanisme in ons. Anderzijds voelt men door deze weerkaatsing een poëtische kracht in zich open bloeien (Bachelard, 1957, 7).

Dit kan toegepast worden op *Tomorrow the ground forgets you were here* van Circumstance. De deelnemers wandelen door de ruimte en worden tegelijkertijd aangesproken door een vrouwenstem. Ze worden zich bewust van de ruimte en kijken daardoor anders naar de ruimte. Dit voelt als een weerkaatsing in het zijn. Ze worden betrappt op het dagelijkse leven. Dit bewustzijn kan bij vele deelnemers nazinderen, ook na de voorstelling. Wanneer ze nogmaals door een drukke straat lopen, zullen ze zich dit gevoel herinneren. Het geeft een poëtische creatie in onze ziel en kan als het ware een soort van zienswijze/zijnswijze creëren. Eveneens bij *The*

swamp that was... a bicycle opera krijgen plekken of straten andere connotaties en kijkervaringen. Deelnemers die gewoon zijn in Gent rond te fietsen, zien gevaarlijke kruispunten, drukke steenwegen en neutrale plekken opeens in een ander daglicht. Ze zullen zich dat herinneren wanneer ze daar een volgende keer opnieuw voorbij rijden. Ida Jonniaux vertelt dat de banen en verkeerspunten waar ze normaal dagelijks passeert net een andere “*kleur*” krijgen door er met muziek en verhalen door te fietsen. De interactie van de verschillende parameters – auto’s, spelende kinderen, de gebouwen, ... – kleuren de perceptie in samenwerking met de muziek.

De stad als kunstwerk

De vrouwenstem in het begin van *Tomorrow the ground forgets you were here* wijst de deelnemers op de omgeving. Ze lopen door straten, als een onzichtbare engel. Ze worden als het ware opgetild om de stad vanuit vogelperspectief te bekijken, maar blijven tegelijkertijd letterlijk met de voeten op de grond. Michel de Certeau heeft geschreven over het verschil tussen vogelperspectief en het zicht vanop de begane grond. Het hoofdstuk *Pratiques d'espace* begint met de gekende passage waarbij hij New York vanuit vogelperspectief beschrijft vanop het voormalig World Trade Center. Hij beschrijft hoe de stad als een rooster van horizontale en verticale lijnen voor hem ligt. Zoals een god uit de hemel heeft hij een panoramisch zicht op de stad (Certeau, 2011, 91).

Certeau spreekt over het plezier om de totaliteit te kunnen overzien. Hij verlaat de massa en kijkt als een voyeur toe op het schouwspel onder hem. Hij kan zien wat het blote oog niet kan, een totaliteit over de werkelijkheid. Dit is natuurlijk niet meer dan een representatie van een optisch gezichtsveld, een plan van een burgerlijk ingenieur. “*La ville-panorama est un simulacra ‘théorique’ (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques.*” (Certeau, 1990, 141) Want beneden op de begane grond kijken de mensen vanuit een heel ander gezichtsveld. Dit is de plaats van de dagelijkse praktijk. Er is geen overzicht. Er is slechts een fragmentarische blik zonder enige betekenis:

C'est ‘en bas’ au contraire (down), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un ‘texte’ urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. (Certeau, 1990, 141)

Met deze andere – fragmentarische – blik krijgt het dagelijkse leven een vervreemding om zich heen. De andere manier van handelen in de stad zorgt voor een andere ruimtelijkheid die een antropologische, mythische en misschien zelfs poëtische uitdrukking krijgt. De mensen krioelen als mieren door de stad. Ze zijn als het ware blind omdat ze de totaliteit niet kunnen overzien. Dit is ook wat de voorstellingen van *Electrified III* doen. De deelnemers ontdekken de stad vanaf de begane grond. Ze wandelen op het niveau van de *Wandersmänner*. “Onzichtbaar staan tussen de mensen” zoals Pieter Deweirdt het vertelt. In *Tomorrow the ground forgets you were here* wordt men echter bewust gemaakt van het vogelperspectief omdat de vrouwenstem letterlijk zegt om als een engel vanuit de hemel te kijken. Door de wisselwerking van beide perspectieven, wordt men heel gevoelig voor de omgeving en krijgt de ervaring een poëtische inslag. Maaïke Boomstra beweert bovendien dat diezelfde bewustwording in *The swamp that was... a bicycle opera* terug te vinden is door de wisselwerking van verhalen en stadsgeluiden. “Zo’n flarden teksten komen dan even naar je oren net terwijl een auto langs je racet. Dan hoor je die tekst er net bovenuit klinken en dat maakt dat je zelf ook beetje opstijgt boven het geluid van de stad.”

Certeau pleit voor een onderzoek naar de tactieken op het niveau van de *Wandersmänner*, omdat ze volgens hem krachten zijn die het dagelijkse leven reguleren in de stad. Deze tactieken vinden hun eigen weg tussen de politieke beslissingen en de administratieve knelpunten (Certeau, 2011, 95-96). Lefebvre heeft een vergelijkbare analyse gemaakt. In *Le Droit à la ville* (1968) geeft hij een grote plaats en vrijheid aan de inwoners van de stad. Zij die hun dagelijkse routines tekenen in de stad (*espace vécu*), zouden het legitieme recht van een stad moeten bemachtigen (Lefebvre, 1968, 133). Bovendien hebben de inwoners volgens Lefebvre twee rechten: het participatierecht en het appropriatierecht. Het eerste houdt in dat ze een cruciale rol krijgen bij beslissingen omtrent de stad en de productie van ruimte. Het tweede recht, dat van toeëigening, bepaalt dat inwoners ten volle gebruik mogen maken van de stedelijke ruimte om er te kunnen wonen, werken, spelen en ontspannen. Dit gebruikersrecht wil dus zeggen dat de publieke ruimte hier niet als een artikel geruild kan worden voor een marktwaarde. De ruimte is er om te gebruiken, om er iets mee te doen. Ze heeft geen specifieke (markt)waarde waarmee men kan ruilen (Purcell, 2003, 578).

Door het gebruikersrecht van de stad kunnen de inwoners de stad als kunstwerk aanschouwen. “*La ville comme oeuvre*” (Lefebvre, 1968, 154) bekijkt de stad als een creatief product. Kunst kan de stedelijke omgeving opfleuren, doordat “*l’art peut devenir praxis et poèsis à l’échelle sociale: l’art de vivre dans la ville comme oeuvre d’art.*” (Lefebvre, 1968, 154) De dagelijkse routines van de inwoners van de

stad vormen een kunstwerk. Daarom kan het geen ruilproduct worden, omdat de dagelijkse handelingen niet gecapteerd kunnen worden. Het gebruikersrecht bepaalt de stad als oeuvre, een steeds veranderende tendens van gebruiken en handelingen (Purcell, 2003, 578). Opnieuw is *Electrified III* hier een voorbeeld van. De stad wordt het kunstwerk doordat de dagelijkse handelingen van de inwoners deel uitmaken van het kunstwerk. Annelies Vancraeynest, zelf wonende in Gent, vertelt over de andere blik op alledaagse fenomenen in haar stad:

"Ik ben op voor mij vertrouwde plaatsen geweest. Maar door wat je hoort, kijk je op een heel andere manier. Wat mij opviel dat je ook andere dingen ziet die je anders niet zou zien. Al die dingen krijgen een andere betekenis: bijvoorbeeld een koppel dat zit te babbelen op de bank. Maar met die soundscape die je hoort, krijgt het plots een heel dubbele betekenis. Je vraagt je af: 'Wat is er daar gaande?' terwijl dat eigenlijk gewoon een koppeltje is dat op een bank zit te babbelen. Dus ja, dat zijn wel de dingen die mij zeer hard opgevallen zijn."

De gewone dagelijkse fenomenen en handelingen krijgen opeens een poëtische kracht door ze in een bepaald kader te plaatsen en door de wisselwerking met muziek en verhalen. De vertrouwde plekken krijgen een bijzondere, verfrissende blik. Bovendien hebben de verhalen en muziekfragmenten ook een alledaagse toets. De anekdotes en vele muziekfragmenten uit *The swamp that was... a bicycle opera* komen van Gentse inwoners. Zo heeft het plaatselijk Ledeberts koor, The Ledebirds, enkele nummers ingezongen voor deze performance.

De theatrale straat

Hoe meer straten de deelnemer van *Electrified III* inslaat, hoe meer verhalen en muziekfragmenten hij of zij te horen zal krijgen. Achter elke straatsteen ligt als het ware een anekdote verborgen. De straat is de plek van kijken en bekeken worden. Van toevallige ontmoetingen, *windowshopping*, stiekem oogcontact en toeterend verkeer. Het alledaagse leven krijgt hier zijn vorm volgens Lefebvre. "*La rue passagère [...] représente la quotidienneté dans notre vie sociale. Elle en est la figuration presque complète.*" (Lefebvre, 1961, 309) De straten zijn de tekstregels van de stad, hierin wordt een verhaal geschreven. Geïnspireerd op de situationistische kunststroming, veronderstelt hij dat de straat een plek van verzet is. Het is een theatrale plaats, "*lieu de passage*", gekenmerkt door circulatie, communicatie en verbondenheid. Men ervaart de straat als een spektakel waarbij men door verschillende tekens geprikkeld wordt, "*un champ sémantique*" (Lefebvre, 1961, 310). Net zoals in *Electrified III*,

waarin de straten een gelaagdheid vertonen. Zoals een moeras waarbij allerlei verhalen en melodieën opborrelen.

Als straten de regels zijn in het verhaal van de stad, dan zijn de straatnamen de titels. Zowel Walter Benjamin als Michel de Certeau hebben boeiende dingen geschreven over de straatnamen. Een straatnaam is de verbinding tussen woorden, verhalen en straten. Enerzijds dienen ze als cultureel geheugen, anderzijds kunnen ze gebruikt worden in de dagelijkse praktijken en rituelen (Sheringham, 206, 383). In zijn *Passagen-Werk* wijdt Benjamin een hoofdstuk of convoluut aan de straten van Parijs. Volgens hem hebben straatnamen, naast de namen van pleinen en andere publieke ruimtes, een macht die standhoudt tegen de tijd (Benjamin, 1999, 516). Straatnamen zijn lang geleden ontwikkeld en wanneer een voetganger dezer dagen door een straat wandelt, voelt hij of zij volgens Benjamin een spanning tussen heden en verleden. Straatnamen zijn niet geïsoleerd, maar symboliseren een samenhangend netwerk. *“Die Stadt ist durch die Straßennamen ein sprachlicher Kosmos.”* (Benjamin, 1982, 645) De straten rond de vroegere zoo in Gent laten bijvoorbeeld nog sporen na. De Leeuwstraat, Olifantstraat, Zebrastraat, ... zijn als het ware *“Durchdringung der Bilder.”* (Benjamin, 1982, 646) Het beeld van het verleden sluimert nog na.

Certeau ziet de verhouding van straatnamen ten opzichte van de orde van een stad als een *speech act* ten opzichte van een linguïstisch systeem. Straatnamen zijn *“tropismes sémantiques”* die tijdens een wandeling het individu zowel aantrekken als afstoten (Certeau, 1990, 156). Straatnamen roepen op tot activiteit. Ze creëren een opening met de wandelaar:

Dans les espaces brutalement éclairés par une raison étrangère, les noms propres creusent des réserves de significations cachées et familières. Ils ‘font sens’; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d’appels qui tournent ou détournent l’itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisible. Ces noms créent du non-lieu dans les lieux; ils les muent en passages. (Certeau, 1990, 156)

Volgens Certeau verliezen de straatnamen hun oorspronkelijke, historische en functionele betekenis omdat ze in een andere context worden ingebed. De straatnaam komt niet meer overeen met zijn semantische betekenis. De inwoners en voorbijgangers geven er hun eigen betekenis aan, waardoor een straatnaam verschillende betekenissen kan krijgen. Ze schudden hun primaire rol af en worden dan bevrijde plaatsen, waarop een tweede poëtische laag kan geplaveid worden.

Nieuwe routes mogen de functionele en historische orde van beweging verstoren. Ze maken plaats voor een leegte, een open ruimte waarin een speelruimte (“*un espace de jeu*”) gecreëerd kan worden (Certeau, 1990, 158-159). Dat is wat Kaffe Matthews letterlijk doet met haar drie fictieve routes. Aan de oorspronkelijke straatnamen – Visserij, Brusselsepoortstraat, Muinkkaai, ... – voegt ze een tweede, poëtische laag toe, die de betekenis maar ook de emotie van de route verklaren. Langs de rode route wordt verteld over het economische belang van de Schelde en andere Gentse wateren voor de geschiedenis van de stad. De gele route is de historische route, waar verteld wordt over de zoo, de componist Louis de Meester, de Sint-Pieterskerk, ... De paarse route is de spirituele route, met verhalen over de begijntjes en de stokerij van Roomer. Daarenboven is er nog de meditatie-route die langs de Schelde loopt en waar men vogelgeluidjes en rustgevende muziek hoort. Door een creatieve omgang met straatnamen, creëert Kaffe Matthews aldus een nieuwe speelruimte.

Wandelen door de jungle van de stad

In *Tomorrow the ground forgets you were here* wandelt de deelnemer gedurende veertig minuten in de buurt van Vooruit rond. Het is de bedoeling te wandelen, waarheen en hoe snel doet er niet toe. Bij het project van Kaffe Matthews wordt er niet gewandeld, maar gefietst. Toch zal ik het fietsen beschouwen als trappend wandelen omdat het de bedoeling is dat er traag wordt gefietst. “*The faster or slower you pedal, so the less or more will be revealed.*” schrijft Matthews op haar website. Indien er snel wordt gefietst, heeft het GPS-systeem geen tijd om de signalen op te nemen voor de muziek en het verhaal. Er wordt dus stapsgewijs gefietst.

Er wordt gewandeld als ontspanning, om zich te verplaatsen, met tegenzin of met een goed gemoed. Wandelen om te protesteren of wandelen met vrienden langs de zee. Iedereen doet het en toch denkt niemand erover na. We wandelen al van bij de prehistorie en we zijn nog steeds niet uitgewandeld. In *Wanderlust: A History of Walking* (2002) beschrijft Rebecca Solnit de geschiedenis van het wandelen. Het is natuurlijk deels haar persoonlijke geschiedenis, “*this history of walking I am writing can only be partial, an idiosyncratic path traced through them by one walker*” (Solnit, 2002, 4).

In haar introductie stelt ze vast dat wandelen vaak gelijk wordt gesteld met tijdverspilling. Omdat het zoveel tijd in beslag neemt in vergelijking met andere transportmiddelen. Vaak wordt het wandelen daarvoor opgevuld met het afspelen van muziek via de koptelefoon of met het bellen via een GSM, om toch geen tijd te verliezen. Dit is volgens Solnit een reactie tegen de eenzaamheid, het ongekende en

de stilte die wandelen teweeg brengt. Tijdens het wandelen interageren het lichaam en de geest met elkaar, zodat wandelen een fysieke, ritmische handeling wordt (Solnit, 2002, xiii-xv).

In het hoofdstuk *The Solitary Stroller and the city* maakt Solnit het verschil tussen landelijk en stedelijk wandelen. Beide geschiedenissen zijn er van plezier, genot en voldoening. Maar waar de klemtoon bij het landelijke wandelen op de liefde voor de natuur ligt, staat de gejaagdheid bij de stedelijke wandeling centraal. "*Urban walking has always been a shadier business, easily turning into soliciting, cruising, promenading, shopping, rioting, protesting, skulking, loitering, and other activities.*" (Solnit, 2002, 174) Solnit beweert zelfs dat de stedelijke wandeling meer op jagen lijkt dan de landelijke wandeling. Een wandeling in de natuur brengt lichaam en de kosmos bij elkaar, een stedelijke wandeling zorgt voor onverwachtse toevallige ontmoetingen en abrupte ophoudingen. De stedelijke wandelaar is alert, snel en haastig (Solnit, 2002, 174).

Wanneer dit geprojecteerd wordt op *Electrified III* zijn er toch een aantal verschillen merkbaar. In *Tomorrow the ground forgets you were here* wordt er net gebruik gemaakt van koptelefoons om eenzaamheid en ontmoeting met de andere mogelijk te maken. Duncan Speakman benadrukte meermaals dat de deelnemers alleen de tocht moeten afleggen, niet in groep of per twee.³ Met dit project moet de eenzaamheid in de drukte worden opgezocht. De vrouwenstem geeft dit ook aan. De deelnemer kijkt met een afstand naar de mensen en gebeurtenissen rondom zich. Hij of zij wandelt alleen door de menigte. Dus eenzaamheid dankzij het technologische apparaatje. Bij *The swamp that was... a bicycle opera* is er een gelijkaardige beleving. De geluidboxen dienen om de ontmoeting met het ongekende aan te gaan. In beide voorstellingen komt de gejaagdheid wel voor, maar de deelnemers moeten juist daartegen ingaan. Door te wandelen of traag te fietsen vechten zij tegen de dagelijkse haast en sleur. Daarbij leggen ze ook contacten met toevallige passanten, zoals Maaike Boomstra vertelt: "*Maar wat nu zo leuk is, is dat mensen je echt helemaal volgen. En een mevrouw echt: Waar zitten die vogels? En ik moest even wijzen: het komt daar uit! Ze was echt zo aan het zoeken. Nou ja, dat vind ik dan geweldig.*" Andere deelnemers, zoals Pieter Deweirtdt, voelen net dat deze performance hen een duwtje in de rug geeft om contact te maken: "*Een beetje, ik denk een beetje de anonimiteit van de stadsbewoners een stuk te doorbreken. [...] we zijn allemaal mensen met intenties. Ze komen niet altijd naar boven. De hand wordt niet altijd bereikt. [...] een beetje dicht bij elkaar brengen van stadsbewoners.*"

Wandelen is een handeling, maar het is geen onschuldige activiteit. De geschiedenis van het wandelen houdt ook tal van protestmarsen, vredesoptochten

en revolutionaire betogingen in. Wandelen heeft dus ook een semantische betekenis; het spreekt en draagt een boodschap uit. In het hoofdstuk "*Marches dans la ville*" stipt Michel de Certeau het belang van wandelen aan. Voetstappen zijn volgens hem een van de tactische praktijken van de stad. De chaotische ritmes van verschillende voetstappen – op hakken, luide, sloffende, trippelende, ... – vormen de ongecontroleerde praktijken van een stad. Wandelen is dus een ruimte van verkondiging, een *speech act* voor het stedelijke systeem. Het draagt drie functies uit. Ten eerste is het een proces van toeëigening van het topografisch systeem van de voetganger. Hij appropriateert zijn pad. Ten tweede is het een spatiale uitvoering op een plaats en ten derde impliceert het relaties tussen verschillende posities. Tijdens het wandelen maakt de persoon contact met zijn omgeving en voorbijgangers (Certeau, 2011, 97-98).

Er kan dus besloten worden dat wandelen inderdaad een verkondigende functie heeft. Het is meer dan enkel een 'transportmiddel', een fysieke beweging. Terwijl men wandelt drukt men iets uit. Het wandelen bepaalt de dynamiek van een stad.

La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle 'parle'. Toutes les modalités y jouent, changeantes de pas en pas, et réparties dans des proportions, en des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs. (Certeau, 1990, 150-151)

Het wandelen of fietsen bij *Electrified III* heeft eveneens een verkondigende functie. Bij *Circumstance* staan de voetstappen symbool voor de weerstand tegen de gejaagdheid van de andere voorbijgangers. Deelnemster Annelies Vancraeynest werd er zich bewust van: "*En op het einde stapte ik zo traag. Dus dat is misschien dan wel ja, bewust-onbewust omgaan – ik weet het niet. Op den duur heb ik daar wel op gelet om niet te rap te stappen.*" Ze stemde haar voetstappen af op het ritme van de stad. Bij de fietsopera kan men een vergelijkende analyse maken. Door trager te fietsen, wordt er meer muziek en geluid geactiveerd. De deelnemers voegen dus een nieuwe melodie toe aan de bassen van de stad. Fietsende kinderen vroegen aan Steffi Seynaeve of ze naast hen wilde blijven rijden zodat ze van de vogelgeluidjes konden genieten. Ida Jonniaux vond de interactie tussen de muziek en de stadsgeluiden interessant. Net door te fietsen ontstaat er een kruisbestuiving tussen de geluiden van de stad en de geluiden die uit boxen komen. Dit resulteert in een verkondigende boodschap, een antwoord op de geluiden van een stad.

Alle wegen leiden naar Ledeberg

De deelnemers krijgen tijdens hun tocht een wandel- of fietskaartje mee zodat ze zich grotendeels kunnen oriënteren. Vooral bij *The swamp that was... a bicycle opera* is dat van belang. Kaffe Matthews heeft een deel van Gent afgebakend en in kleuren de verschillende routes aangeduid. Ledeberg wordt begrensd als *Ledeberg Garden*. Zo kunnen toeristen ook hun weg vinden in de stad. Op de fiets zelf zijn er ook richtingsaanwijzers. De fiets pinkt – net zoals het geluid van een auto – wanneer men moet afslaan. De GPS-positionering is op zich eveneens een soort wandelkaart. Buiten de GPS-gestuurde zone hoort men ook niets. Circumstance geeft de deelnemers eveneens een kaartje van de zone rondom Vooruit. Het is geen traditionele kaart, veeleer een schetsmatig beeld van de omgeving. Op het kaartje staan de Muinkschelde, de bibliotheek, het shoppingscentrum, koffiebar Or, café Marimain, ... Er zijn geen richtingsaanwijzers meegegeven, maar opnieuw geeft het GPS-systeem de plaatsbepaling. Bepaalde verhalen of muziek worden slechts op bepaalde locaties getriggerd.

In het hoofdstuk “*Récits d’espace*” beschrijft Michel de Certeau de twee verschillende soorten wegbeschrijvingen; een route en een kaart. Een route is een beschrijving aan de hand van handelingen en zegt welke paden moeten worden bewandeld. Bijvoorbeeld: op het einde van de gang moet je naar rechts. Het houdt dus een *speech act* in waarbij men virtueel de route al aan het volgen is. Het routetype is bepaald door beweging. Het andere type, de kaart, lokaliseert de plaats. Bijvoorbeeld: de badkamer is rechts van de keuken. Men krijgt een mentale kaart waaruit een ruimte bestaat. Hier wordt een tableau gepresenteerd en de klemtoon wordt op het zicht gelegd (Certeau, 2011, 119).

Bij *Electrified III* staat de GPS-positionering voor het routetype. Er wordt niet verteld hoe de deelnemers moeten stappen, de muziek en de verhalen bepalen daarentegen de route. De boodschap is hier om zich te laten leiden door de muziek en de verhalen. Het kaartje is slechts ter controle of nodig wanneer de technologie hapert. Ida Jonniaux volgde niet zo graag de opgegeven routes en kriskraste zo maar een beetje door de omgeving van Ledeberg. Ze vond het dan elke keer prettig wanneer ze weer op het goede spoor kwam. Maaike Boomstra kreeg plezier met die route-aanwijzing:

“Dat nagivatiesysteem brengt een lach op je gezicht. Ben je uit het systeem, dan verstomt het. En ben je weer op de route, dan doet hij het weer. Dus dat roept veel leuke ideeën op. [...] Oh, even links. Uh rechts. Anders doet hij het niet! Je weet dat je beloofd wordt door iets. Er komt wel waarschijnlijk weer een ander stukje muziek.”

De verborgen verhalen onder de kasseien van de stad

In zijn conclusie schrijft Michel de Certeau dat elke plaats gekenmerkt is door overlappende strata. De zogezegd tabula rasa bij de renovatie in een gedeelte van een stad is volgens hem dan ook een illusie. “*Pourtant, sous l'écriture fabricatrice et universelle de la technologie, des lieux opaques et têtus permanent.*” (Certeau, 1990, 294) Die geschiedenis is niet weg te vegen; ze blijft nazinderen in de geplaveide straten en de bakstenen van de huizen. Dit is het hoofdthema van *Electrified III*, de verborgen historische lagen van de stad worden als het ware opgegraven. Met *The swamp that was... a bicycle opera* ontdekken de deelnemers de verborgen lagen via de muziek en verhalen uit de geluidsboxen. Hoe trager ze fietsen, hoe meer verhalen er worden getriggerd, hoe meer lagen van de stad vrij komen. Zo is er de anekdote over de olifant in de toenmalige zoo nabij het Muinkpark of de geschiedenis van het begijnhof in de Brusselsepoortstraat. Ida Jonniaux is geïnspireerd geraakt door deze feitelijke anekdotes, zo zeer zelfs dat ze na de performance, die ze twee keer heeft gedaan, zelf informatie heeft opgezocht om meer te weten te komen. “*Le lieu, c'est palimpseste.*” (Certeau, 1990, 295) Steeds meer verhalen volgen op vorige verhalen en kunnen enkel ontdekt worden door handelingen, rites en spatiale praktijken.

Walter Benjamin ziet de stad als een plaats van misleidende en bedrieglijke opvattingen over het verleden. Deze valse geschiedenis kan slechts opgehelderd worden door een representatie van verschillende verborgen geschiedenissen aan de hand van kritische historiografische methodes. Daarvoor ontwikkelt hij een drievoudige methodologie. De archeologische benadering zorgt voor de bewaring van objecten en sporen die de moderne maatschappij teniet wil doen (Gilloch, 1996, 13). De verhalen en gezangen van de inwoners die Kaffe Matthews opgenomen heeft, illustreren deze methode. De deelnemers komen in contact met de verhalen van een voor hen onbekende gemeenschap, de bevolking van Ledeberg.

De tweede methode houdt een herinneringstechniek in opdat het lijden van de wereld niet vergeten zou worden (Gilloch, 1996, 13). Het lijden komt niet expliciet in *Electrified III* voor, maar door de (fictieve) verhaallijnen en anekdotes in *Tomorrow the ground forgets you were here* nemen de deelnemers de eenzaamheid en vervreemding in onze drukke dagelijkse realiteit waar. Pieter Deweydt vertelde over het verhaal van de vrouw die haar man heeft verloren en zijn koppeling met een beeld uit de nabije omgeving. De performance illustreert de eenzaamheid in de dagelijkse realiteit en het stille lijden dat daarmee gepaard gaat. Het resonantie-weerkaatsing doublet van Bachelard werkt hier als herinneringstechniek. De verhalen en muziek

slaan in als een weerkaatsing in de ziel zodat ze blijven resoneren de volgende keren dat hij of zij door de straten van de stad loopt.

De laatste techniek noemt Benjamin het dialectische beeld waar verleden en heden heel even samen komen. Al bij zijn eerste stedelijke beschrijvingen (zoals over Napels, Moskou, ...) ontwikkelt hij een *Denkbild*, als het ware een snapshot waarbij hij vluchtige momenten kenmerkend voor een bepaalde stad neerschrijft. In zijn latere werken en vooral in *Passagen-Werk* ontwerpt hij het dialectisch beeld. Dit is het efemere moment waarin heden en verleden elkaar herkennen (Gilloch, 1996, 178). *“Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.”* (Benjamin, 2007, 131) Het is een beeld dat je niet vast kunt grijpen. Het glipt tussen je gedachten weg en laat slechts nog een sluimering na. Dit gebeurt eveneens in *Electrified III*. Kaffe Matthews ziet de stad als een moeras waarbij verschillende geschiedkundige weetjes en feiten opborrelen. Dit gebeurt niet altijd integraal, soms hoort men slechts flarden. Zoals Ida Jonniaux meent: *“Sommige dingen worden aangezet, maar niet uitgewerkt.”* Het lijkt dus dat er vanalles onder het moeras verborgen ligt en dat de deelnemers op toevallige plekken met het juiste signaal geluk hebben om de verborgen geschiedenis te horen.

Sommige deelnemers vonden het jammer dat de fietsopera onvolledig was. Jeroen De Coster bijvoorbeeld vond dat er aan de Muinkkaai nog meer informatie mocht zijn over de Sint-Pietersabdij of het Geuzenhuis. Maaïke Boomstra daarentegen vond de nieuwe weetjes net fantastisch. Zij, afkomstig uit Nederland, kende het bestaan van een begijnhof en een begijntje niet, maar door de opera kwam ze daar meer over te weten. Daarbij geeft ze aan dat de interactie tussen heden en verleden een diepere dimensie kan oproepen: *“Dus dat geeft wel een dimensie – een laag – erboven en eronder dat je even bezig bent met de geschiedenis en het hier en nu. Dus dat geeft een hele leuke twist.”* Er ontstaat als het ware een dialectisch beeld van Benjamin, dat ze even heeft kunnen grijpen, maar daarna weer kwijt is.

Bovendien heeft Kaffe Matthews geluidstapes vanuit het IPEM, *Institute for Psychoacoustics and Electronic Music*, geïntegreerd in de performance. Deze geluidstapes waren decennia geleden opgenomen en door niemand meer beluisterd. De deelnemers horen dus vogelgeluidjes van jaren terug, een klein stukje dagelijkse geschiedenis. Oude herinneringen of feiten verschijnen als nieuw, omdat men ze steeds vergeet, een *“tiresome parade of the always-the-same.”* (Gilloch, 1999, 106)

De creatieve kracht van het alledaagse leven

Het alledaagse leven is dus meer dan een banaal, statisch en passief gegeven. De dagelijkse realiteit draagt een revolterende kracht in zich. Het is een voedende bodem waaruit men creatieve energie kan halen en het laat zich niet volledig vangen in instituties en ideologieën (Henri Lefebvre). Door gebruik van listen en tactieken kan men zelfs van hogerhand de opgelegde wetten en plichten manipuleren en toepasbaar maken naar eigen wensen en wilsuïtingen (Michel de Certeau). Het alledaagse leven is dus een kneedbare, actieve en creatieve materie waaruit een betekenis kan voortvloeien.

Dit creatief en revolterend karakter van het alledaagse is terug te vinden in de performances *The Swamp that was... a bicycle opera* van Kaffe Matthews en *Tomorrow the ground forgets you were here* van Circumstance. Door verschillende elementen van het dagelijkse leven onder de loep te nemen, blijkt dat de (publieke) ruimte, de stad en straat, het wandelen en de geschiedenis rondom actieve elementen kunnen zijn voor performances in de openbare ruimte. Het is een nieuw speelveld of theatrale scène waar deelnemers het alledaagse kunnen herontdekken. Zowel Kaffe Matthews als Circumstance gebruiken daarvoor technologische apparatuur. Men ontdekt dat het alledaagse meer is dan een ordinair gegeven via deze technologieën. De stad is meer dan enkel een plaats waar gebouwen staan en mensen wonen, wandelen is meer dan tijdverspilling en er bestaan verschillende soorten wegbeschrijvingen. De ervaringen van deelnemers van *Electrified III* hebben deze argumenten gestaafd en zorgen ervoor dat theorie en praktijk met elkaar verbonden worden.

Theater en performances hebben het kenmerk een vluchtig medium te zijn. Het is een tijdelijke kunstvorm, die zich niet in materiële vormen laat vangen. Hoewel theater in een zaal nog kan gecapteerd worden door film, krijgen performances in de publieke ruimte een vergankelijker karakter. *Electrified III – The Responsive City* heeft geen coherentie en vooropgestelde handelingen. Er is enkel een vast tijdsverloop, waarbinnen de deelnemers zich een baan trekken in het alledaagse. Twee keer deelnemen zou nooit hetzelfde zijn, want de scène is steeds veranderlijk. Andere geluidsfragmenten zullen geactiveerd worden en andere toevallige gebeurtenissen zullen zich voordoen. Performances in de publieke ruimte zijn daarom kortstondig, fragmentarisch en ongrijpbaar, net zoals het alledaagse leven.

NOTEN

- 1 Ik heb stage gevolgd tijdens het festival *Electrified III – The Responsive City*. Ik stond aan het onthaal waar ik de deelnemer kon informeren, begeleiden en achteraf ondervragen. Zo heb ik een tiental interviews opgenomen en verwerkt in dit artikel.
- 2 Vanaf nu gebruik ik de verkorte versie.
- 3 Duncan Speakman, lid van Circumstance, benadrukte ons dit meermaals tijdens het festival.

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1957.
- Benjamin, Walter. "Die Straßen von Paris." In *Aufzeichnungen und Materialien*, onder redactie van Rolf Tiedermann. Vol. 1 van *Das Passagen-Werk*, onder redactie van Rolf Tiedermann, 643-654. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- _____. *The Arcades Project*. Vertaald door Howard Eiland en Kevin McLaughlin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- _____. "Über den Begriff der Geschichte." In *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, onder redactie van Walter Benjamin, 129-142. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. Laatst geraadpleegd op 31 augustus 2013. http://www.culture.huberlin.de/hb/files/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien I. Arts de Faire*. Parijs: Gallimard, 1990.
- _____. *The Practice of Everyday Life*. Vertaald door Steven F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Gilloch, Graem. *Myth & Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne I Introduction*. Parijs: L'Arche Éditeur, 1958.
- _____. *Critique de la vie quotidienne II Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Parijs: L'Arche Éditeur, 1961.
- _____. *La Production de l'espace*. Parijs: Éditions Anthropos, 1974.
- _____. *Le Droit à la Ville*. Parijs: Éditions Anthropos, 1968.
- _____. *The Production of Space*. Vertaald door Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- Purcell, Mark. "Citizenship and the Right to the Global City: Reimagining the Capitalist World Order." *International Journal of Urban and Regional Research* 27, nr. 3 (2003): 564-590.
- Sheringham, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2006.