

DE TUININSTALLATIE *EXOTE* VAN KRIS VERDONCK ECOZOÏSCHE OMZWERVINGEN AAN DE GRENZEN VAN EDEN

Sofie VERDOODT en Christel STALPAERT

Het woord paradijs stamt uit het oud-Perzisch – ‘een groene plaats’.
 Het Paradijs waart steeds rond in een tuin, en sommige tuinen zijn paradijzen.

Derek Jarman¹

EXOTE (2011), de recentste creatie van theatermaker en beeldend kunstenaar Kris Verdonck, is een binnentuin die werd aangelegd op de eerste verdieping van Z33, het Huis voor Actuele Kunst in Hasselt. De tuin herbergde plant- en diersoorten die door de Europese Unie als ‘*invasive alien species*’ (IAS) of niet-inheemse invasieve soorten worden aangeduid; soorten die het erg goed doen buiten hun natuurlijke verspreidingsgebied en zo de biodiversiteit bedreigen en een verwoestende impact op het leefmilieu hebben. Verdonck selecteerde een aantal van deze soorten en bracht die samen in een grote, schitterende tuin.

Bij de publieke opening op 1 mei 2011 leek de tuin een miniatuur-Eden, gelijkend op de populaire middeleeuwse *hortus conclusus* – letterlijk een ‘omsloten tuin’. Het basisidee achter een dergelijke tuin is een ommuurd, afgesloten territorium te creëren voor het cultiveren van planten. Per definitie verenigt de *hortus conclusus* drie (archetypische) soorten tuinen die als ‘contrapunten in de wildernis’ fungeren; de *hortus ludi*, de *hortus catalogi* en de *hortus contemplationis*. Elk van deze omsloten tuinen is ‘een interpretatie en herwerking van natuur en bijgevolg een reflectie op cultuur’.² Deze tekst beschouwt Verdoncks *EXOTE*-tuin als een specifieke artistieke locatie die de aanleiding vormt voor beschouwingen omtrent leefmilieu en ecologie. Door de verschillende types Latijnse *horti* trekkend, gaat de tekst in op de problematische hedendaagse relatie tussen natuur en cultuur. Doordat de bezoekers daadwerkelijk door de tuin zwerven, situeert de installatie zich veeleer in de context van ecozoïsche kunst dan in die van de ecologische kunst. Waar ‘ecologie’ slechts verwijst naar een begrip van de verschillende levensvormen en het geheel van relaties daartussen, drukt de term ‘ecozoïsch’ tevens een ervaren biologische realiteit uit. Het is precies in deze context dat het meespelen (*hortus ludi*) met de installatie *EXOTE* ons ook dwingt te reflecteren (*hortus contemplationis*) over leefmilieu en ecologie.

Binnen de ommuurde tentoonstellingsruimte van *EXOTE* konden bezoekers groene parkieten, Amerikaanse brulkickers en vreemde insecten spotten tussen weelderig groeiende bamboe, Japanse duizendknoop, rododendrons, kleine boompjes die blauwe bessen dragen, enzovoort. De tuin hield het midden tussen een kunstmatige jungle en een *hortus catalogi* of 'catalogustuin'. Er was namelijk geen pad aangelegd dat de beste weg om de tuin te doorkruisen aangeeft. De bezoeker moest over de laag boomschors op de grond zijn weg zoeken tussen de planten, waardoor een suggestie ontstond van vrijheid als in de exploratie van ongerepte natuur. Sommige soorten, angstvallig geselecteerd uit de IAS-lijst, kropen en vlogen vrij rond in de tuin. Andere soorten waren echter te bezichtigen in glazen kabinetten. Dit werkte opnieuw het beeld van de formeel geordende *hortus catalogi* in de hand, waarin het tentoonspreiden van kennis en bezit centraal staat. Sinds de middeleeuwen illustreert het fenomeen van de 'catalogustuin' de menselijke drang tot het verzamelen en geordend uitstellen van exotische planten en dieren. In het uitstellen van zeldzame verzamelingen, zoals in een rariteitenkabinet, tekent zich als het ware het ideaal af van de superioriteit van de menselijke ratio boven de natuurlijke chaos, van het verlangen naar orde in de chaotische flux van natuurlijke krachten.



***EXOTE* van Kris Verdonck. Een tuininstallatie als een Hof van Eden.
© Z33 / Kristof Vrancken**

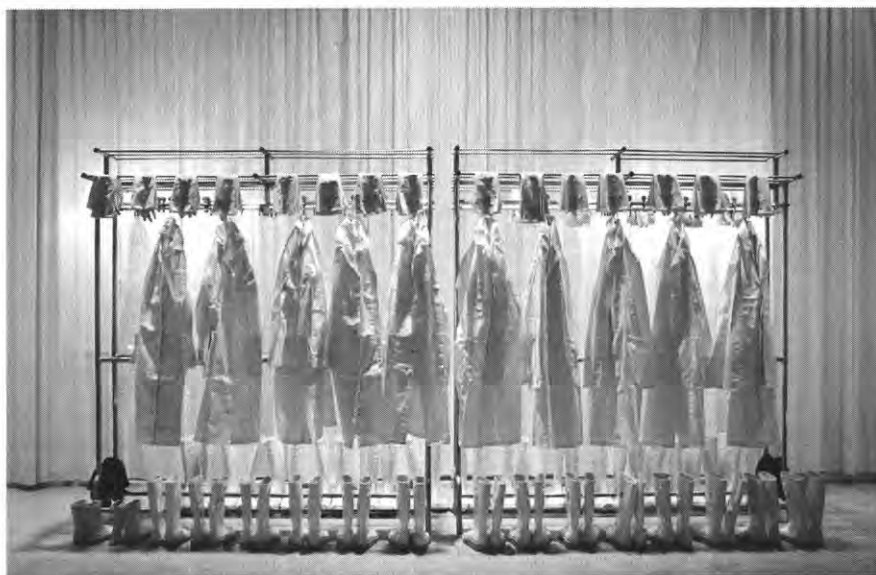
Het was de Italiaanse filosoof en theoloog Thomas van Aquino die, in zijn *Summa Theologica*, schreef dat 'de essentie van het goede, in zoverre deze bestaat uit volmaaktheid, eveneens bestaat uit modus, soort en orde.'³ Wanneer Aquino het vervolgens heeft over het verlies van modus, soort en orde in de zonde, dan verwijst hij daarmee naar de chaos die haar intrede deed na de zondeval. De populaire middeleeuwse *hortus catalogi* en het verzamelen, benoemen en cultiveren van plantensoorten in een ritmische ordening, illustreren in die zin het middeleeuwse streven om de verloren harmonie van Eden te recreëren in een aangelegde tuin. Zo vormt de natuur, gevat in een orthogonaal raster, een orde die de 'natuur voor de zondeval' voorstelt.⁴

De middeleeuwse betekenis van de *hortus catalogi* overstijgt het verlangen een beeld te scheppen van de natuur, en verschaft inzicht in God. De totaliteit van het universum was voor de middeleeuwse geest niet te vatten. Desalniettemin kon die opgedeeld worden in herkenbare eenheden of 'soorten' [*species*] [...] Door een begrip van deze soorten kon men kennis verwerven over het universum als geheel. De middeleeuwer trachtte de Hof van Eden te recreëren door alle fragmenten ervan, die na de Val over de aarde waren verspreid, zorgvuldig te selecteren en samen te passen.⁵

In Verdoncks *EXOTE* was het echter ingecalculeerd dat de invasieve soorten al gauw de zorgvuldig aangelegde plantenbedden zouden overwoekeren. Aanvankelijk lag de tuin er vredig bij en leek die inderdaad erg op een typische representatie van het hemelse paradijs of de Hof van Eden. Maar de *EXOTE*-tuin werd dus al snel 'ziek'. Na verloop van tijd teerden de bloemen weg en de groene parkieten moesten zelfs uit de installatie verwijderd worden omdat ze in hun vernietiging van de knoppen en bessen al te agressief te werk gingen. Uiteindelijk lag de tuin er desolaat bij en was er van de aanvankelijke luister geen spoor meer. Het samenbrengen van de verschillende invasieve soorten had de afgesloten ruimte veranderd in een toneel voor biologische oorlogen en veldslagen om overleving, zo leek het wel. De wonden van de zonde – in de termen van Aquino – waren te diep geworden om er nog van te genezen.

Bezoekers van de tuin moesten beschermende kledij aantrekken. Verdonck benadrukt dat het dragen van deze witte rubberlaarzen en doktersjassen een integraal deel uitmaakte van de installatie. De resulterende bezoekerservaring was bevreemdend, met de botsing tussen het stralende hygiënische wit van de wetenschappersplunje en de levendige kleurrijke aanblik van de tuin van Eden. Het wetenschappersperspectief waarin de bezoeker werd geworpen was echter paradoxaal; enerzijds voelde het aan alsof je in een laboratorium rondliep in plaats van in een tuin, en nam je de rol aan van de mens die de natuur domineert en

controleert. Anderzijds ontstond ook het gevoel dat je een besmette of anderszins gevaarlijke omgeving betrad, en niet een veilige, omsloten tuin. De beschermende kledij wees inderdaad ook op de daadwerkelijke gevaren die verbonden waren aan een bezoek aan deze tuin. Sommige van de invasieve soorten in deze tuin werden voorheen nog niet waargenomen in de omgeving van Hasselt. Het kleinste zaadje dat bleef kleven aan de kledij van een bezoeker kon het biologische evenwicht in de echte wereld buiten ernstig verstoren. Om die reden moesten veiligheidsmaatregelen getroffen worden bij de creatie van deze exotische tuinstallatie. Kuierend in deze prachtige omsloten tuin, gekleed in beschermende pakken, dwaalden de bezoekers rond tussen de grens van Eden en de onvermijdelijke Val, tussen wetenschappelijke kennis en de onvoorspelbare nasleep van een apocalyps.



EXOTE van Kris Verdonck. Beschermende kledij als veiligheidsmaatregel.
© Z33 / Kristof Vrancken

De tuin stond open voor het publiek tot augustus 2011. Daarna werd hij vernietigd; een video-opname is alles wat overblijft van de tuinstallatie. Opmerkelijk is dat die zich in deze videobeelden tevens toont als *hortus ludi* of spektakel- of speltuin; een ruimte waar de mens ‘speelt’ in de dubbele betekenis van de term, dit wil zeggen ‘als dramatische *performance* en als activiteit’.⁶ Huizinga, die zich toespitst op de sociologische en culturele functies ervan, benadrukt dat het spel niet alleen een sociale orde instelt en legitimeert, maar in zijn performativiteit evenzeer onthult

wat een bepaalde samenleving belangrijk vindt. Zo ontplooit 'cultuur [...] zich in spel en als spel.'⁷ In de middeleeuwen was de *hortus ludi* de speel-tuin waar ridders en dames het strikt gecodeerde spel van de hoofse liefde speelden. Later, in de achttiende eeuw, groeiden spektakeltuinen uit tot extravagante pleziertuinen. Een belangrijk gedeelte van het sociale leven werd opgevoerd in deze *horti ludi*. Het hele spectrum van platonische liefde tot platvloerse erotiek vond uitdrukking in de nadruk die werd gelegd op zinnelijke planten als fruitbomen en bepaalde kruiden.

Als *hortus ludi* ontpopte Verdoncks tuin zich tot een toneeldecor waarin niet de IAS-soorten maar wel de bezoekers de belangrijkste elementen en spelers worden. Was die in vroeger tijden het speelterrein voor diners, dans, conversatie, hofmakerij, stoei- en badpartijen en muziek, dan wordt de *hortus ludi* van *EXOTE* nu een speeltuin waar de bezoekers van de Hasseltse tentoonstellingsruimte zich in een wetenschapperspak kunnen hijsen en het door Verdonck georkestreerde *eco art*-spel kunnen meespelen.

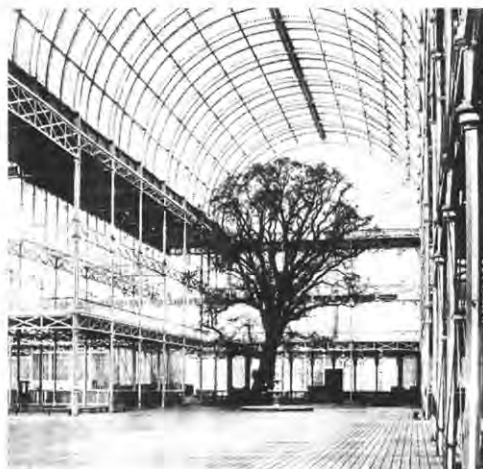


Bezoekers in *EXOTE* van Kris Verdonck. © Z33 / Kristof Vrancken

Iedere beweging van de spelers werd geregistreerd door een camera. Uit de videobeelden blijkt inderdaad dat de bezoekers van de tuin het *eco art*-spel meespelen in deze afgesloten sfeer van kunst en architectuur. Reeds in de

middeleeuwen vormde de omsloten *hortus ludi*, waar de 'behaaglijke aspecten van de natuur' werden samengebracht, een toevluchtsoord waar men veilig was voor haar verschrikkingen, als in een ommuurde stad.⁸ Met haar glazen dak lijkt de tentoonstellingsruimte van Z33 ook op een serre, of zelfs een 'kristalpaleis' waar de beau monde samenkomt in een beschermde omgeving.

In de tweede helft van de negentiende eeuw werden in de stedelijke ruimte arcades en kristalpaleizen opgetrokken waar de burgerij kon flaneren zonder last te ondervinden van vervelende zaken als regen, koude en wind. In zijn *Winterse notities over zomerse indrukken* betreurt Fjodor Dostojevski de absolute triomf van het ziellose bourgeoismaterialisme dat voor hem belichaamd wordt door het Crystal Palace, het tentoonstellingspaleis in Londen waarin de Great Exhibition van 1851 plaatsvond.⁹ In Parijs zorgde het arcadeproject ervoor dat de burgers 'door de hele stad [konden] kuieren zonder blootgesteld te worden aan de elementen'.¹⁰ Walter Benjamin beschrijft deze met glas overdekte rijen winkels als hybride settings voor de opvoering van het vroege consumentisme. Hij citeert daarbij Tony Moilin, die stelt: 'Van zodra de Parijzenaars de smaak van de nieuwe galerijen te pakken hadden, verging hen iedere lust de oude straten nog te betreden – die, zo zeiden ze vaak, waren enkel geschikt voor honden.'¹¹ In de artificieel geklimatiseerde binnenruimten van deze Kristalpaleizen, oranje- en glazen arcaden kwam het bemiddelde deel van de wereld samen om er argeloos te genieten van de luxe, het comfort en de verstrooiingen van het moderne tijdperk.



**Een boom in het Crystal Palace
tijdens de eerste wereldtentoonstelling in 1851**

Theaterwetenschapper Baz Kershaw merkt op hoe het concept van de serre – ‘van de grootse glazen Winterpaleizen uit de victoriaanse tijd tot de virtuele tochten door Wildernissen in het hedendaagse Disneyland’ – illustreert hoe ‘westerse culturen [de natuur hebben] gecommificeerd als een soort compensatie voor de industriële/technologische verwoesting die ze op de aarde hebben aangericht.’¹² De Duitse filosoof Peter Sloterdijk zou nog verder gaan in dit negatieve beeld. Hij beschouwt het Crystal Palace als een eigentijds beeld voor culturele catastrofe. Het is een metafoor voor de decadente levensstijl van de westerse maatschappij. Welstellende wereldburgers, zo stelt Sloterdijk, leven in een gigantische serre vol verstrooiing, afgeschermd van confrontaties en shocks. In deze comfortabele zone gebouwd op economische winst worden de burgers verwend door, en gewoon gemaakt aan, een opgewekt consumentisme. In het Kristalpaleis is verkwisting uitgeroepen tot een burgerplicht, schrijft Sloterdijk.¹³

Volgens Sloterdijk is het verbrijzelen van het glazen dak boven onze hoofden de belangrijkste opdracht voor filosofen geworden. In zekere zin is het ook precies dat wat Verdoncks *EXOTE* doet door te zinspelen op de gevolgen van overproductie en consumptie. Het nonchalante kuieren van de overwegend stedelijke kunstminnende bezoekers van *EXOTE* die genieten van hun rol van pseudowetenschappers, contrasteert enigszins met de ernstige ecologische dreiging die uitgaat van de IAS-soorten in deze exotische recreatieserre. De bezoekers van deze serre sloten zich af van de buitenwereld, zo lijkt het wel, maar het gevaar glipte binnen langs de achterdeur.

Het is intussen een hele tijd geleden dat Henry David Thoreau voor het eerst het romantische ideaal introduceerde van de enkeling, alleen met zichzelf in de grootse ongerepte natuur. Wat blijft nog over van die sublieme dwaler? Het zijn natuurrampen die hem in onze tijd overweldigen, en hij is er bovendien zelf mede schuldig aan: opwarming van het klimaat, bodemverontreiniging, uitputting van grondwatervoorraden ... Thomas Barry, auteur van *The Dream of the Earths*, suggereert dat onze beschaving stilaan een ‘ecoziësch’ tijdperk ingaat, veeleer dan een ecologisch.¹⁴ Waar ‘ecologie’ slechts verwijst naar een begrip van de verschillende levensvormen en het geheel van relaties daartussen, drukt de term ‘ecoziësch’ (waarbij ‘-ziësch’ afgeleid is van het Griekse *zoe* of ‘leven’) tevens een directe biologische realiteit uit.

In Verdoncks participatieve tuininstallatie *EXOTE* worden bezoekers ‘spectators’, een term die werd geïntroduceerd door Augusta Boal om te verwijzen naar de combinatie van toeschouwer (*spectator*) en acteur (*actor*) in een enkele persoon. Door bezit te nemen van het speelveld komt men terecht in wat Boal een ‘tweevoudige realiteit’ noemt.¹⁵ We ervaren de setting, de tuininstallatie, en spelen

het *eco art*-spel mee, maar tegelijkertijd ervaren we ook wat zich buiten bevindt; de sociale realiteit waar zelfdestructieve principes van opgelegde acculturatie heersen. In de zin dat de installatie de paradoxen en contradicties van onze huidige staat (biologisch) belichaamt, kan *EXOTE* 'ecozoïsche kunst' genoemd worden. Wie door de exotische tuin slentert, ervaart *aan den lijve* de directe realiteit van het verstoorde natuurlijk evenwicht. Rondwalend aan de grenzen van dit Eden worden we gedwongen te reflecteren over ons eigen ecologische lot.

Zo roepen de interactieve installatie en het performatieve wandelen van haar bezoekers ook de kenmerken van de *hortus contemplationis* op. Weliswaar niet in de gebruikelijke, religieuze betekenis, maar wel in de zin dat het kijken naar andere bezoekers van de tuininstallatie een reflectieve respons uitlokt omtrent utilitarisme en de uitputting van voorraden, waardoor een zeker ecologisch bewustzijn gecommuniceerd wordt. Hoewel Verdonck stelt dat *EXOTE* zich niet wil 'positioneren binnen het wetenschappelijk debat over biologische invasies,' functioneert zijn installatie wel als een metafoor die wil 'doen nadenken over onze omgang met de omgeving waarin we leven.'¹⁶ Wij, mensen, beladen met hybris, hebben onszelf in deze situatie van ecologisch onevenwicht gebracht, en niet de invasieve soorten. Uiteindelijk stellen deze invasieve soorten helemaal geen problemen wanneer zij in een 'gezonde' biodiversiteit geïntroduceerd worden. Deze soorten doen het namelijk vooral goed – en worden zo 'invasief' – in vervuilde omgevingen waar de biodiversiteit door ecologische verstoringen is teruggedrongen. De 'verziekte' en desolate tuin die op het einde overbleef, vormt precies om die reden geen waarschuwing voor invasieve soorten maar een metafoor voor de zieke mensheid van nu. Overproductie, consumentisme en intensieve wereldhandel hebben verschillende soorten in een nieuwe habitat geïntroduceerd, en het zijn precies onze stompzinnige commodificatie van de natuur, de industriële verontreiniging van water en lucht en andere ecologische verstoringen die het deze soorten mogelijk maken de lokale fauna en flora te overwoekeren. Volgens Verdonck heeft in *EXOTE* de apocalyps al plaatsgevonden.

NOTEN

- ¹ 'The word paradise is derived from the ancient Persian – "a green place". Paradise haunts gardens, and some gardens are paradises.' Derek Jarman, *Derek Jarman's Garden*, London: Thames and Hudson, 1996.
- ² 'an interpretation and reworking of nature and consequently a reflection on culture'. Rob Aben & Saskia de Wit, *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-Day Urban Landscape*, Rotterdam: 010 Publishers, 1999, p. 19, 35.

- ³ 'Unde ratio boni, secundum quod consistit in perfectione, consistit etiam in modo, specie et ordine.' Thomas van Aquino, *Summa Theologica* 1, 5, 5 co.
- ⁴ 'order representing nature before the Fall' Aben & de Wit, *o.c.*, p. 44.
- ⁵ 'The medieval meaning of the hortus catalogi transcends the desire to give an image of nature, and gives insight into God. The totality of the universe was beyond the grasp of the medieval mind. Nevertheless it could be broken down into recognizable units or "species" [...] By understanding these species one could obtain knowledge of the universe in its entirety. Medieval man tried to recover the Garden of Eden by carefully collecting and piecing together all the fragments scattered across the earth after the Fall. Aben & de Wit, *o.c.*, p. 45.
- ⁶ 'as dramatic performance and as activity' Aben & de Wit, *o.c.*, p. 38, 30.
- ⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, p. 205.
- ⁸ 'Selecting the pleasing aspects of nature, it then placed these together as elements in their own right.' Aben & de Wit, *o.c.*, p. 41.
- ⁹ Fyodor Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, Evanston: Northwestern University Press, 1997.
- ¹⁰ 'a person could stroll through the entire city without ever being exposed to the elements'. Tony Moilin geciteerd in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1999, p. 53.
- ¹¹ 'As soon as the Parisians had got a taste for the new galleries, they lost all desire to set foot in the streets of old – which, they often said, were fit only for dogs'. Moilin geciteerd in Benjamin, *o.c.*, p. 53.
- ¹² 'Western cultures have commodified the natural world as a kind of compensation for the industrial/technological devastation they have forced on the globe.' Baz Kershaw, *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, London: Routledge, 1999, p. 215.
- ¹³ Peter Sloterdijk, *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, Amsterdam: SUN, 2006.
- ¹⁴ Thomas Barry, *The Dream of the Earths*, San Francisco: Sierra Club Books, 1990.
- ¹⁵ 'a dual reality'. Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, London: Pluto Press, 2000, p. xxi.
- ¹⁶ Kris Verdonck, "EXHIBITION #1 / EXOTE", <http://www.atwodogscompany.org>.

Aanvullende bronnen

- Emil Hrvatin, "The terminal spectator", in: Martina Hochmuth *et al* (eds), *It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance since 1989*, Frankfurt: Revolver, 2006, pp. 17-26.
- Michel Lafaille, "Wil de ware tuin opstaan", in: Bert van Meggelen & Olof Koekebakker (red.), *Herinnering & transformatie. 100 dagen cultuur, tuin en landschap*, Rotterdam: NAi Uitgevers, 2008.