

## HET GEBAAAR VOORBIJ DE HORIZON VAN HET KIJKEN: BENJAMIN VERDONCK EN HET THEATER VAN DE MOGELIJKHEID

Stefan RAEIJMAEKERS

### Inleiding: het wak in de bevroren vijver van alledag

Benjamin Verdonck staat in het Vlaamse theaterlandschap sinds jaar en dag bekend om zijn veelbesproken interventies in de publieke ruimte. Het is één van deze publieke interventies, genaamd *Zout*, die ons een eerste toegang zal verschaffen tot de belangrijkste ideeën en doelstellingen die de Verdonckiaanse dramaturgie tot in haar kern bezielen. De actie speelde zich af in het Antwerpse Stadspark en bestond uit het verstrooien van een pak zout over de bevroren parkvijver om zo te zorgen voor het ontstaan van een wak waarin eenden en andere dieren konden zwemmen en drinken. Twee inspiratiebronnen stonden aan de basis van deze – op het eerste zicht eerder simpele – ingreep. Vooreerst was er de ‘dag van het zout’, de dag waarop de interventie had plaatsgevonden, mochten we onze jaren nog tellen met behulp van de Franse revolutionaire kalender. De tweede inspiratiebron bestond uit een zoutvaatje in de vorm van Gandhi dat Verdonck had aangetroffen in het huis van een vriend. Het beeldje herinnerde hem aan het actief geweldloos verzet dat door de revolutionaire held tegen de koloniale bezetter beoefend werd: “79 jaar geleden wandelde Gandhi 400 km. tot aan de oceaan (en gaandeweg duizenden met hem) waar hij zout uit het water haalde, wat hem verboden was door de Britse bezetter.”<sup>1</sup>

Eén van de eerste zaken waardoor we, bij het bekijken van deze interventie, getroffen worden, is het contrast tussen de subversieve gewelddadigheid die doorgaans geassocieerd wordt met de Franse Revolutie en de pacifistische weerstand gerepresenteerd door de historische figuur van Mahatma Gandhi. Duidelijk is, in ieder geval, dat de actie van Verdonck geplaatst dient te worden in de tweede categorie, die van actief geweldloos verzet. De creatie van het wak is geen grote politieke daad, maar veeleer een klein, vredelievend gebaar, een geste die erop gericht is het directe samenleven in een beperkte omgeving voelbaar te veraangename. In feite lijkt ze niet zoveel te verschillen van de alom bekende burenhulp, of het kleine, plaatselijke initiatief. Wat de actie, mijns inziens, echter zo speciaal maakt, is de informatie die ze ons geeft over de Verdonckiaanse theaterpraktijk in het algemeen. De bevroren vijver, zonder wak, is de situatie zoals ze door de dramaturg werd aangetroffen, de toestand waarvoor de ingreep een kleine verandering zou

moeten betekenen. Wanneer we spreken over het stellen van een eenvoudige geste in een verhard, kil klimaat, denken we onvermijdelijk aan de verharding van de interacties tussen mensen of de verkilling van het algemene politieke klimaat waar men sinds een aantal jaren de mond vol van lijkt te hebben. De interventiepraktijk van Verdonck wil ingrijpen in de manier van samenleven zoals hij ze in het dagelijkse leven aantreft. Ze wil dit niet doen door middel van het verspreiden van politieke leuzen en strijdkreten of door terug te vallen op het gebruik van populistische dreigementen en grof, destructief geweld (zoals in het revolutionaire Frankrijk het geval was). Veeleer dan een ingrijpen op macroniveau wil ze interveniëren in het concrete leven van alledag, door middel van het stellen van gestes die het samenleven onmiddellijk beïnvloeden. Het theater van Verdonck verlaat de megalomane – en gevaarlijke – pretentie de totale orde buiten werking te stellen (i.e., de vijver volledig te doen ontdoeien); ze gaat op zoek, niet naar de totale revolutie, maar naar de kleine ademruimte, het minimale wak in een verstikkende, ontmenselijke samenleving. Naar mijn inzien is het de zojuist beschreven dynamiek van de ‘locale ontdoeiing’ die we in een groot gedeelte van het oeuvre van Verdonck kunnen terugvinden. De volgende pagina’s zullen erop gericht zijn deze gedachtegang te traceren in een viertal interventies, zowel uit eerder werk als uit het lopende *Kalender*-project (2009), en ze, hopelijk, wat meer te verfijnen en uit te breiden. Teneinde deze doelstelling te realiseren, zal het noodzakelijk zijn de verschillende elementen van de hierboven beschreven metafoor – met name de bevroren vijver en het wak – afzonderlijk onder de loep te nemen (door ze telkens in verband te brengen met een specifieke ingreep uit het oeuvre van Verdonck) om zo, langzaamaan, te komen tot een subtiele, integere interventiestrategie die zich weet te manoeuvreren binnen de parameters van een hedendaagse, postmoderne context.

***Shopping is Fun en I Like America: de stolling van de begeesterde handeling in het ijzige beeld en haar ontdoeiing in de sfeer van de mogelijkheid***

Het eerste aspect van de centrale metafoor dat ik zou willen bespreken, is het beeld van de vastgevroren vijver. Het bevroren van de vijver (de transformatie van een vloeibare, beweeglijke massa in een statisch, monolithisch blok) doet, mijns inziens, sterk denken aan de notie ‘verdingelijking’, een belangrijk concept uit de marxistische theorievorming dat door Georg Lukács werd geïntroduceerd in zijn hoofdwerk *Geschiedenis en Klassenbewustzijn*. In eerste instantie, zo stelt Lukács, worden politieke en sociale structuren geproduceerd door mensen ter verbetering van hun eigen leefomstandigheden (i.e., men richt bepaalde instituties op om het samenleven in goede banen te leiden en om bepaalde normen en waarden, die door de groep hoog in het vaandel worden gedragen, te realiseren in de maatschappelijke werkelijkheid). Wanneer een institutie er niet meer in slaagt de belangen van de samen-

leving te behartigen, moet ze worden getransformeerd, geactualiseerd. Gaandeweg gebeurt het, volgens Lukács, echter dat de bestaande machtsstructuren dusdanig ingebed raken in het collectieve bewustzijn van de bevolking dat men het gecreëerde, artificiële karakter van deze ideologische samenhangen niet meer percipieert. Men herinnert zich niet meer dat de bestaande orde geproduceerd werd door handelende mensen met een bepaalde bedoeling voor ogen en dat het ten alle tijden mogelijk is om in te grijpen in de institutionele structuren van deze hegemonische systeemsamenhangen. Men gaat ervan uit dat de dingen 'nu eenmaal zo zijn' omdat ze 'altijd zo zijn geweest' en men ziet er, bijgevolg, van af de bestaande ideologische structuren kritisch op hun legitimiteit te bevragen. Langzaamaan gaan de bestaande machtsstructuren zich tegenover de mens positioneren als waren het onveranderlijke 'objecten' met een eeuwig, natuurlijk en vanzelfsprekend karakter (zoals de natuur een geheel van wetten en regels is dat zich onttrekt aan elke wijziging door het menselijke handelen). De oorspronkelijk beweeglijke instituties (i.e., de instituties die men aanvankelijk kon aanpassen zodat ze beter samen zouden vallen met de gewenste vorm van samenleven) hebben zich vastgezet, ze zijn verworden tot ondoordringbare, vastgevroren ideologische structuren waarin niets meer te herkennen is van de menselijke intentie die ze in eerste instantie zo levendig maakte.

Doorheen het hele oeuvre van Verdonck vinden we verschillende interventies die zich zeer goed laten bestempelen als een kritiek op het proces dat we zojuist, in navolging van Lukács, hebben benoemd als de dynamiek van de verdingelijking. Een goed voorbeeld is de actie *Shopping is Fun*. Ze bestond uit het volgende, simpele gegeven:

SHOPPING = FUN

OP 3 JANUARI  
 EERSTE DAG VAN DE SOLDEN  
 LOOPT  
 VOOROVERGEBOGEN  
 EEN MAN  
 VAN ANTWERPEN CENTRAAL  
 DE MEIR  
 TOT AAN DE BOERENTOREN  
 EN NEEMT DAAR TRAM 8  
 TERUG NAAR HUIS<sup>2</sup>

De titel van de actie presenteert zich als een slogan, een mantra, een soort geveinsde wettelijke wetmatigheid (let op het gelijkheidsteken!) die zich diep in de vooronderstellingen van het winkelend publiek heeft ingesleten. Wanneer we de titel

van de *performance* naast de bijbehorende foto's leggen (door Verdonck, na afloop van de ingreep, op zijn site geplaatst) bemerken we onmiddellijk de discrepantie, de kloof die zich tussen beide elementen opent. In tegenstelling tot hetgeen we, naar aanleiding van de titel, zouden verwachten, tonen de afbeeldingen ons een uitgeputte *shopaholic* die zich door de winkelstraten sleept als een gehypnotiseerde zombie, als een 'levende dode'. De moegetergde *shopaholic* verliest zich bij Verdonck in een passieve contemplatie van fantasmagorische vitrines en etalageruimten: op geen enkel moment voert hij een handeling uit die de naam 'handeling' waardig is. Hij staat, als het ware, symbool voor een subject dat geen actieve rol meer speelt in de vorming van zijn identiteit of – bij uitbreiding – de samenleving waarvan hij deel uitmaakt. Het is de kritiekloze overname van een maatschappelijk bepaald handelingspatroon (i.e., 'men' zegt dat winkelen een aangename tijdsbesteding is, dus zal het wel zo zijn), die het uitgebeelde personage transformeert van een subject dat zijn handelingen vormgeeft in de eerste persoon naar een levende dode die de maatschappelijk bepaalde normeringen aanvaardt als vormen ze zijn lotsbestemming, als vielen ze samen met een universele, onveranderlijke menselijke essentie. Verdonck citeert het dagelijkse handelen (door middel van een irrationele uitvergroting) waardoor het publiek zich 'betrap't voelt in zijn waanzin en uiteindelijk de vreemdheid, de cultuurbepaaldheid inziet van zijn compulsieve koopgedrag.

Door de dagdagelijkse beslommeringen van zijn publiek dermate te parodiëren, loopt de interventie van Verdonck uiteindelijk uit op het tonen van een stereotypisch beeld. Paradoxaal genoeg, zien we dat Verdonck de stolling van de handeling in een verdingelijkte identiteitsconstructie bestrijdt door de verharding van dit proces nog verder ten top te voeren. Als een moderne Perseus weerspiegelt Benjamin Verdonck de dynamiek van verdingelijking om zo het Medusaanse proces van 'verbeelding' voor onbepaalde tijd op te schorten. De identiteit van de *shopaholic* wordt op een dusdanig ondubbelzinnige, karikaturale manier op het podium gezet, dat de toeschouwer van de interventie een soort schokervaring ondergaat die zijn eigen, eenduidige identiteit op het spel weet te zetten. Men voelt aan dat met de figuur van de *shopaholic* naar het winkelend publiek verwezen wordt, maar toch wil men zich met deze cartooneske zombie geenszins vereenzelvigen. Men voelt zich, als winkelaar tussen de winkelaars, niet langer op zijn gemak, men creëert een soort ironische afstand tussen zichzelf (als handelend subject dat zijn leven richting kan geven in de eerste persoon en waarvan de identiteit op geen enkel moment vastligt) en het collectief gesanctioneerde beeld van de *shopaholic*. Het is deze ervaring van 'vervreemding' die de toeschouwer leidt tot de onvermijdelijke conclusie dat de mogelijkheden verder reiken dan hetgeen maatschappelijk overgeleverd wordt, dat er nog andere houdingen aangenomen kunnen worden ten aanzien van de activiteit van het winkelen dan de meest voor-de-hand-liggende.

De kracht van de hierboven beschreven dynamiek ligt, mijns inziens, in het feit dat Verdonck in geen geval belerend wil overkomen. Op geen enkel moment schrijft hij voor hoe de toeschouwer zich moet gedragen. “Ik heb niets te zeggen, enkel te tonen”, stelde Walter Benjamin ooit. Verdonck *toont* ons de werking van de dynamiek van de verdingelijking, zonder hierbij ook daadwerkelijk iets te willen *zeggen*. Met de interventie *Shopping is Fun* wil hij geen ideologische strijdkreet verkondigen (de actie deconstrueert juist de algemene geldigheid van een sloganesk voorschrift als *Shopping is Fun*), maar de kijker, veeleer, confronteren met een soort retorische vraag waartegenover hij voor zichzelf een persoonlijk standpunt in zal moeten nemen. Zoals ik daarjuist al stelde, leidt de interventie de toeschouwer tot de conclusie dat zijn manier van handelen niet noodzakelijk vast hoeft te liggen, dat de dagdagelijkse ervaring gekenmerkt wordt door een zekere mate van openheid die niet te reduceren valt. Het is deze openheid, dewelke we opnieuw in verband zouden kunnen brengen met de luchtige openheid van het wak, die door Verdonck doorheen heel de interventie onaangeroerd blijft. Concrete actiepunten en gedragsregels worden niet gegeven; wat, juist door deze deconstructie van de ene identiteit zonder de verwijzing naar een andere, superieure identiteit, (indirect) wordt onthuld, is de realiteit van ‘het hebben van mogelijkheden’ als dusdanig.

Op dit punt is het van het grootste belang op te merken dat we, in het theater van Verdonck, geenszins te maken hebben met de oppositie tussen een zogenaamde ‘authentieke’, ‘natuurlijke identiteit’ (mijn ‘ware ik’) en een ‘oneigenlijke’, ‘onkritische’ identiteit van de massacultuur (zoals in veel pseudomystieke, spiritualistische stromingen, die vandaag de dag steeds populairder lijken te worden, onmiskenbaar het geval is). De vereeuwiging van een ‘authentieke’ identiteitsconstructie werkt al even beperkend en conservatief door op het handelen als de zogenaamd bekrompen massa-identiteit waartegen ze zich afzet (i.e., ze is maar een beeld tussen de beelden). De reflectie die Verdonck teweegbrengt door middel van de opvoering van de karikaturale *shopaholic* voor de ogen van de winkelaars, brengt een soort gespletenheid teweeg die in feite niet zozeer verschilt van de tweespalt in de beroemde lichaamssculptuur uit *Körperwelten* die zijn eigen huid heeft ‘uitgetrokken’ om het eens – in zijn nieuwe hoedanigheid als ‘gespleten’ (want in twee ‘stukken’ gedeeld) subject – van op afstand te bekijken. Ten alle tijden blijft de eigen identiteit een onvoltooid project: het is doordat we over onszelf kunnen nadenken dat we altijd de vrijheid – en de plicht – hebben ons zelfbeeld aan te passen aan nieuwe indrukken, onverwachte observaties en destabiliserende bevindingen, dat we nooit volledig met onszelf kunnen samenvallen. Het is, kortom, de kloof die geopend wordt door het proces van reflectie die ervoor zorgt dat men zich nooit zal vastzetten in één monolithische identiteitsconstructie, dat men ten alle tijden onderkent dat de mogelijkheden groter zijn dan hetgeen men in werkelijkheid uitvoert (zoals Jean-Paul Sartre ons uiteraard al leerde).

De identiteitsconstructies waartegen Benjamin Verdonck zich met man en macht probeert af te zetten, worden van persoon tot persoon overgeleverd door middel van beelden (de onveranderlijkheid, het statische element van het beeld is tevens een goede indicator van het Lukácsiaanse proces van de verdingelijking). De uitgeputte *shopaholic* uit de voorgaande interventie kan, door zijn hoedanigheid als stereotypische presentatie, gemakkelijk een dergelijk uitgesproken beeldkarakter worden toegedicht; hij doet zich aan ons voor als een soort hiëroglifische pasvorm waarin het individu zijn dociele persoonlijkheid dient te gieten om zich op die manier van een coherente, uniforme identiteit te kunnen voorzien. Wanneer we de interventies van Verdonck beschrijven als een kritiek op het beeldkarakter van de contemporaine samenleving, komen we onvermijdelijk uit bij het thema van de massamedia en de manier waarop zij omgaan met de dagdagelijkse realiteit. *I Like America and America Likes Me* (2003), een interventie die weliswaar geen deel uitmaakt van het *Kalender*-project maar zich reeds enkele jaren eerder afspeelde, kan gezien worden als het voorbeeld bij uitstek van de – min of meer – antagonistische verhouding tussen Verdonck en de media:

Mijn opzet was als volgt: a) een mediatieke [sic] situatie scheppen waarvan je weet dat je actie erdoor herleid gaat worden tot één raar beeld, en b) mensen die op zoek gaan naar dat beeld verwelkomen en inleiden in een ANDERE wereld [...] waar ver weg en nauwelijks hoorbaar het gebeuren zich voltrekt.<sup>3</sup>

*I Like America* was een actie waarvoor Benjamin Verdonck zich gedurende een aantal dagen opslot in een kooi om er met een varken in discussie te treden over de hoogst dubieuze rol van de media bij de totstandkoming van een ongenueanceerde publieke meningvorming rond de toestand – en de noodzaak van een militaire tussenkomst – in Irak. De interventie haalde de nationale media maar werd helaas – zoals bij de theaterpraktijk van Verdonck wel vaker het geval is – flagrant verkeerd begrepen. Met name theaterrecensent Wouter Hillaert betwijfelde de maatschappelijke relevantie en effectiviteit van deze en gelijkaardige publieke acties die hij bestempelde als typevoorbeelden van het vage discours waarmee theatermakers als Verdonck zich, op kosten van de samenleving, een zweem van relevantie trachten aan te meten (ten nadele van het werkelijk behandelen van concrete, politiek geladen onderwerpen).

Als we het hierboven aangehaalde citaat mogen geloven, zijn het echter juist de polivalentie en de vage onvatbaarheid van de opvoering die de betekenis van de *performance* uitmaken. De interventie van Verdonck is er opnieuw één van geweldloze weerstand, van de kleine aanpassing in een grote, kille ruimte. En opnieuw bestaat de dynamiek van de opvoering in het theatrale tonen, niet in de verbale overleve-

ring van doctrinaire stelregels en sloganese standpuntnames. Ik verklaar mij nader. Zoals gezegd ging Verdonck tijdens de actie in discussie met een varken omtrent de rol van de media bij de publieke opinievorming omtrent een potentiële Amerikaanse inval op Iraaks grondgebied. Toch vormt deze discussie niet de belangrijkste inhoud van de interventie, zoals we ook uit bovenstaand citaat kunnen afleiden. De dynamiek van de media, die, zoals zal blijken, bestaat uit een simplificerende synthetisering van een complexe realiteit die zich niet in een eenduidig beeld laat vatten, wordt door Verdonck niet thematisch besproken, maar veeleer opgevoerd, geënceneerd. De opvoering zelf wordt door de dramaturg beschreven als “ver weg en nauwelijks hoorbaar”; ze heeft plaats in een andere ruimte dan de wereld van het beeld. Het beeld, op zijn beurt, wordt beschreven als een ‘vreemde herleiding’ van de gebeurtenis zoals ze zich voordeed in de werkelijkheid. In het beeld verhardt de ontvatbaarheid, de kleinschaligheid van de menselijke daad zich in een eenduidige constructie die geen ruimte laat voor de noodzakelijke nuances die een goed geïnformeerd oordeel mogelijk maken. Het beeld reduceert de werkelijkheid, die altijd uiterst complex van aard is, tot een sloganese stelling, ze dwingt de toeschouwer, in de woorden van Verdonck, tot een eenduidig ‘voor’ of ‘tegen’.

In Verdoncks overzichtsboek genaamd *Werk / Some Work* vinden we een afbeelding die de werking van deze opvoering – ironisch genoeg! – in één beeld weet te vatten. Het grootste deel van de foto (de totale rechterzijde en een gedeelte van het middenstuk) wordt ingenomen door de kooi met daarin Benjamin Verdonck en het varken. Ze lijken niet echt bezig met een speciale handeling, de foto geeft eerder de indruk van een podium voor de aanvang van een theaterstuk (waarbij er vaak al wel één en ander te zien is, maar niet genoeg om echt over een theatrale gebeurtenis te spreken). Aan de linkerzijde van de foto lijkt, op een soort verhoogde, een opdringerige menigte van fotografen te staan<sup>4</sup>. De fotografen kijken van een verheven positie op het schouwspel neer, ze manifesteren zich als een soort intrusieve aanwezigheid van een totaal andere orde dan de kleinschalige gebeurtenis die zich voor hun lenzen ontplooit. In zekere zin doen ze denken aan de vaak *unheimlich* aanwezige ordehandhavers in de boeken van Kafka, die achter iedere hoek op de uitkijk staan om van de kleinste beweging een politieke aangelegenheid van gigantisch formaat te maken. De gelijktijdige aanwezigheid van mediamek beeld en theatrale opvoering – en de merkbare ambiguïteit die deze synchroniciteit met zich meebrengt – stemt de kijker van de foto tot nadenken. Verdonck slaagt erin om de dynamiek van de media aan zijn publiek te tonen zonder hierbij ook maar één woord nodig te hebben (de woorden in de discussie met het varken zijn immers niet gericht tot de toeschouwer, hun inhoud is voor de opvoering van geen belang). In plaats van het verschaffen van een concrete, verbale bespreking van de problematiek omtrent de massamedia – of de kwestie Irak – (wat Verdonck ook had

kunnen doen in de vorm van een interview of een pamflet), laat hij ons met eigen ogen zien wat er met de realiteit in de media aangevangen wordt. De bezoekers die, in kranten en tijdschriften, de berichtgeving oppikten over een *performance* rond de Amerikaanse oorlog in Irak zullen zich, bij het binnentreden van de opvoeringsruimte, ogenblikkelijk afvragen of het schouwspel dat ze nu voor ogen krijgen ook werkelijk datgene biedt wat de pers hen te verwachten gaf. De herleiding van de actie door de media tot een verbaal formuleerbaar standpunt (vb. Verdonck keert zich tegen de 'kwaadaardige' Bush-administratie) wordt op het spel gezet door de verbazingwekkende fragiliteit en onvatbaarheid van de reële opvoering. De mediamieke beeldvorming (die altijd luid en eenduidig is) wordt ontregeld door de fluisteringen van een onleesbare ambivalentie die zich – in alle rust en stilte – naast het populistische megafoongeschal een eigen plaats verschaft.

### **Lint en Boot: het gebaar als constructief wak in de ruimte van de visuele contemplatie**

De opvoering van Verdonck in *I Like America* vond plaats in een andere wereld dan het beeld. Maar wat moeten we ons dan voorstellen bij een dergelijke utopische vrijplaats (die uiteraard een zoveelste gedaante is van het metaforische wak waarmee ik mijn bespreking begonnen ben)? In welke hoedanigheid manifesteert zich, in ons relaas, het gebaar voorbij de horizon van het kijken? Het is, zoveel is duidelijk, het tweede, constructieve aspect van de Verdonckiaanse dramaturgie dat in deze paragraaf centraal zal staan.

Maar vooraleer definitief aan te vangen met dit tweede deel van mijn bespreking, zou ik nog wat verder willen ingaan op de specificiteit van de notie van het wak om zo een fundamenteel misverstand uit de weg te ruimen dat zich in de tussentijd misschien heeft kunnen voordoen. Wanneer we ons een willekeurige voorstelling van een – al even willekeurig – wak in gedachten nemen, wordt duidelijk dat er zich twee, even legitieme interpretaties doen gelden. Enerzijds is er de interpretatie die het wak beschouwt als een 'gat' in de massa van het ijs; het slaan van een wak is dan een vernietigende act die in de kille hardheid van het ijs een onderbreking, een barst aanbrengt. De tweede lezing ziet het wak niet als 'gat', maar als 'eiland' in de harde ijsmassa; het tot stand brengen van een wak is, volgens deze interpretatie, niet langer destructief, maar veeleer constructief (men produceert iets wat er tevoren niet was, men schept een nieuwe toestand binnen de ongedifferentieerde eenheid van het ijs). Het feit dat beide interpretaties hier even legitiem zijn, zegt, volgens mij, iets over de manier waarop we de interventies van Verdonck in het algemeen moeten bekijken. Het is onmogelijk om de ingrepen, zoals ik in mijn essay misschien teveel heb gedaan, op te delen in een zuiver destructief en een zuiver constructief kamp.



De *performances* van Verdonck worden steeds gekenmerkt door een fundamentele ambiguïteit: op geen enkel moment kunnen we ze reduceren tot het predicaat 'constructie' of 'destructie' (zo zien we bijvoorbeeld dat *Shopping is Fun*, in haar verwijzing naar de enorme hoeveelheid aan mogelijkheden, ook een constructief element in zich draagt, meehelpt aan de schepping van een domein waarin maatschappelijk geprojecteerde identiteitspatronen een minder grote rol spelen). De interventies van Verdonck zijn, als wak in de alledaagse orde, zowel constructie als destructie en ontglijpen daarmee (zoals in *I Like America* de bedoeling was) iedere vastpining in een eenduidige, sloganeske stellingname. Dit alles neemt uiteraard niet weg dat er interventies zijn waarbij de destructieve pool duidelijker naar voren treedt dan het constructieve aspect en *vice versa*. De bedoeling van de volgende alinea's is om de 'constructievere' (dus niet de zuiver constructieve) tegenhangers van voorgaande interventies van een korte toelichting te voorzien.

De idee van een andere wereld, waarop we in onze bespreking van *I Like America* waren gestoten, vindt haar intieme band met de notie gebaar in een – minder bekende – tekst van Walter Benjamin onder de ietwat archaische titel "Program for a Proletarian Children's Theater". De figuur van het kind (en, bij uitbreiding, de kinderlijke) krijgt, in de teksten van Benjamin, een specifieke revolutionaire waarde toegekend. In tegenstelling tot de wereld van de volwassenen (waar men steeds op het hart wordt gedrukt de dingen 'niet aan te raken'; de zaken te laten zijn zoals ze, door een andere instantie, in een onderling betekenisvol verband werden gebracht), wordt de omgeving van het kind gekenmerkt door het herschikken, het in nieuwe, betekenisvolle constellaties plaatsen van de verschillende voorwerpen die men binnen handbereik vindt. De wereld van de burger staat tegenover de situatie van het kind zoals de houding van de *shopaholic* staat tegenover de wereld van de Verdonckiaanse theaterbezoeker. Waar de *shopaholic* zich tevredenstelde met de passieve contemplatie van etalageruimten (waarin alle voorwerpen gerangschikt zijn in een maatschappelijk gesanctioneerde samenhang en de betekenis van de koopwaar al meteen vastligt), zal het Verdonckiaanse subject steeds willen ingrijpen in de samenhang zoals men ze aantreft. Opnieuw komen we uit op het begrip 'verdingelijking': de incantatie van de verdingelijking wordt ongedaan gemaakt door de – schijnbaar – onwrikbare samenhang te doorbreken met het antidotum van een eenvoudige geste. Op deze plaats situeert zich een belangrijk verschil tussen traditionele dramaturgieën en de theaterpraktijk zoals ze wordt geconcipieerd in het werk van Benjamin Verdonck. Waar het traditionele theater zijn toeschouwer in een immobiele toestand brengt (i.e., de stoel in de theaterzaal) en hem een geprefabriceerde opvoering voorschotelte die men enkel als een vitrine of een etalageruimte kan bekijken, contempleren, zal Benjamin Verdonck zijn dramaturgische praktijk de straat opslepen om zijn toeschouwers aldaar uit te

nodigen tot het stellen van handelingen, tot het actieve genereren en uitproberen van nieuwe opties en mogelijkheden.

Een uitstekend voorbeeld van een dergelijke benaderingswijze vinden we terug in een ingreep die Verdonck op touw zette in het kader van de laatste dag van de uitverkoop. De voorbereiding van deze *performance* bestond uit het spannen van een rood lint over de gehele breedte van de winkelstraat om vervolgens af te wachten tot een van de voorbijgangers (passanten die normaliter enkel kijken naar de etalages zonder, in eerste instantie, aan te raken) zijn passieve consumptiehouding doorbrak en het lint doorknipte. Het doorknippen van het lint kan in geen geval beschouwd worden als een *gratuite* handeling; het is, integendeel, datgene wat – en hier komen we tot de aangekondigde samenhang tussen gebaar en nieuwe wereld – door Walter Benjamin wordt beschreven als “the ‘moment’ of the gesture”<sup>5</sup>, “a signal from another world”<sup>6</sup>. Het gebaar doorbreekt de starre conventies van de realiteit en opent een domein waarin vrijheid, maakbaarheid en persoonlijk initiatief een hoogst belangrijke rol spelen. Op dit moment wordt het, volgens mij, mogelijk de volgende stelling met betrekking tot de Verdonckiaanse dramaturgie in het algemeen te poneren en te onderbouwen: de pedagogie, als er al sprake is van iets dergelijks, moet gezocht worden in de activiteit van het interveniëren zelf, in het stellen van handelingen die de beperkingen van het alledaagse te buiten gaan. Zoals eerder gesteld, legt Benjamin Verdonck zich in zijn interventies niet toe op het aanreiken van thesen die door zijn publiek met algemene instemming geconsumeerd dienen te worden. Hij beperkt zich, veeleer, tot het aanreiken van een ‘raadsel’, een retorische vraag waarop geen eenduidig antwoord mogelijk is. Het interveniëren zelf, het zoeken naar een houding als dusdanig is de minimale doelstelling waar de *performances* van Verdonck zich in eerste plaats op richten. Er is geen ‘juiste’, ‘door iedereen in te nemen’ perspectiefstelling mogelijk. De toeschouwer kan zich enkel bezighouden met het tentatieve opeenstapelen van brokstukken en fragmenten zonder dat er ooit nog een volledig coherent bouwwerk zal rijzen uit de ruïnes van het vernietigde beeld. De actie die we stellen zal altijd ‘onvolledig’ blijven, ze zal zich nooit verdingelijken in de vorm van een universele richtlijn voor toekomstige situaties, maar enkel nog wijzen op haar efemere bestaan als singuliere interventie.

Ook in het beeldmateriaal dat door Verdonck op zijn site wordt aangeleverd, zien we duidelijk dat de acties van de toeschouwers ten alle tijden beperkt blijven tot tentatieve, twijfelachtige ingrepen (i.e., men is nooit vastberaden in zijn handelingen, men wordt steeds weer overvallen door de vreemdheid van de wereld die lonkt achter de alledaagse werkelijkheid, door het onvertrouwde karakter van de handelingen die men kan stellen buiten de grenzen van het gebruikelijke). De interventies leveren altijd stof tot discussie, men weet niet zeker hoe men moet

reageren, welke houding men moet aannemen tegenover deze onverwachte ontmoeting. In het geval van de interventie *Lint* is het belangrijk op te merken dat de handelingen die door de toeschouwers uitgevoerd werden, zeker niet beperkt bleven tot de polaire tegenstelling tussen voorbijlopen (i.e., de toestand laten zoals hij was, zoals men in de ‘volwassen’, burgerlijke samenleving wordt aangeleerd) en ingrijpen. Het aantal mogelijke ingrepen was uiterst groot en de interventie nodigde nadrukkelijk uit tot speels experiment. Het vreemde aan de interventie, zijn artistieke gehalte, bestond eigenlijk uit het feit dat twee voorwerpen – een schaar en een lint – die normaal gesproken op een rigide manier naar elkaar verwijzen (i.e., het enige waar men normaliter aan denkt als men een schaar en een stuk stof ziet, is knippen; de voorwerpen schaar en lint hangen samen met elkaar samen in de handeling van het knippen) toch kunnen uitnodigen tot de erkenning van de meest diverse waaier aan mogelijkheden. Het is waarschijnlijk de hoedanigheid van de interventie als kunstvorm in de publieke ruimte die de betekenis van objecten dusdanig kan veranderen dat een totaal nieuwe, kinderlijke wereld aan opties voor de toeschouwer zichtbaar wordt (zoals de wereld van de objecten voor het kind nooit een vaste betekenis heeft, maar altijd speels verwijst naar de meest uiteenlopende continenten en tijdperken). De interventies van Verdonck gaan het gebruikelijke verwachtingspatroon radicaal te buiten. Enerzijds passen ze niet in het verwachtingspatroon van de voorbijganger, die enkel de etalages van winkels en restaurants verwacht te zien. Daarnaast gaan ze, door hun situering in de publieke ruimte, voorbij aan het verwachtingspatroon van de theaterganger, die theater enkel verwacht binnen de muren van de schouwburg (en, in het geval van de interventies van Verdonck, niet meer weet of hij hetgeen hij ziet nog wel kan domesticeren onder de noemer ‘kunst’). De interventies van Verdonck manifesteren zich als een onverwachte verschijning, een losliggende stoeptegels die de toeschouwer volkomen uit zijn lood slaat, hem dwingt zijn verwachtingspatroon kortstondig op te schorten ten voordele van een gevoeligheid voor de meest onwaarschijnlijke signalen uit een andere wereld dan de gebruikelijke.

\*\*\*

Het is belangrijk te erkennen dat de ‘andere wereld’ waar we hier al zo vaak naar verwezen hebben, niet het karakter heeft van een doel dat men in de toekomst hoopt te bereiken. “Eerder dan een voorbereiden op een vlucht of een vertrek, of in het beste geval een zoeken naar nieuwe oorden, wil ik werken aan iets beters ter plaatse, hier.”<sup>7</sup>, zo schrijft Verdonck in een passage naar aanleiding van zijn project genaamd *Boot* (2006) (een project dat, naar eigen zeggen, opnieuw als doel had te wijzen op het onaantastbare vermogen te kiezen, het enorme aantal mogelijkheden dat voor het grijpen ligt). De idee achter de *performance* bestond er oorspronkelijk in een

levensgroot vaartuig te bouwen op het dak van de Bourla-schouwburg. Aangezien de schouwburg zich later toch niet bleek te lenen voor het plan dat Verdonck in gedachten had, werden gaandeweg, naarmate de tijd vorderde, steeds nieuwe potentiële locaties voorgedragen. Het was de praktische onuitvoerbaarheid van het idee die ervoor zorgde dat het definitieve bouwwerk op geen enkel moment binnen handbereik kon komen. Toch impliceren deze observaties niet dat we de actie simpelweg kunnen afdoen als een faliekante mislukking. Integendeel, de onmogelijkheid om het geplande idee ten uitvoer te brengen, was eigenlijk al door de dramaturg zelf in de *performance* ingecalculleerd (ook het aantal pagina's dat Verdonck in zijn overzichtsboek aan de ingreep besteedt, suggereert dat het werk voor de dramaturg wel degelijk van groot belang was): "Het beeld dat ik wil maken zal onmogelijk zijn, onhaalbaar, onuitvoerbaar, absurd."<sup>8</sup> Zoals Verdonck in het eerste citaat uit deze alinea al aangeeft, wil hij zich geenszins voorbereiden op een vlucht of een vertrek, maar wil hij met beide benen vast op de grond blijven staan (het is overigens sprekend dat de *performance* door de media geïnterpreteerd werd als een 'vlucht' voor opkomend extreem rechts, d.i., als een verbaal formuleerbaar standpunt met een doctrinaire waarde). Het vaartuig zelf is eigenlijk nergens voor nodig. De boot is niet meer dan een secundaire aanleiding die zich nooit op het podium begeeft, maar gedurende de hele opvoering als een behulpzame *souffleur* in de coulissen blijft. Ze is louter aanwezig als een context om nieuwe paden te bewandelen, een katalysator om ongekende handelingen en acties een kleine kans te geven.

Wanneer we de boot van Verdonck beschouwen als metafoor voor de maatschappij, wint de betekenis van de gehele actie hoogstwaarschijnlijk aan duidelijkheid. Het ontwerp van de boot kan, in deze vergelijking, gemakkelijk in verband worden gebracht met de notie van een maakbare samenleving. Traditioneel gezien, verwijst de notie 'maakbaarheid van de samenleving' naar het opstellen van plannen voor een verre toekomst waarvoor de totale inzet van alle leden van een maatschappij vereist is (men maakt zich, in de woorden van Verdonck, 'klaar voor een vlucht of een vertrek'). Het probleem, echter, is dat, gaandeweg, de doelstelling zich kan gaan verdingelijken, dat men het nalaat de doelstelling kritisch op haar legitimiteit te bevragen. In plaats van de verschillende individuen te leiden naar een vrije, utopische samenleving, gaat het beeld als maatschappelijk programma de vrijheid van handelen juist beperken. Men kan alleen nog maar legitiem handelen voor zover men het toekomstideaal dient; alles en iedereen wordt opgeofferd aan een maatschappelijke droom die zich steeds verder van het heden lijkt te verwijderen. Voor Verdonck, daarentegen, bevindt de andere wereld zich niet achter de horizon van een verre, onbepaalde toekomst, maar ligt ze besloten in het moment van het heden zelf, in de concrete wereld zoals we haar kennen. Ze manifesteert zich als een perspectiefwisseling op de reëel aanwezige wereld, een optische verschuiving die de

dictatuur van de dominante kijkwijze op de helling zet (zo zagen we, in het geval van de interventie *Lint*, dat de samenhang tussen schaar en lint niet beperkt bleef tot het dominante perspectief dat ons bijna dwingt te knippen, maar dat de betekenis van de individuele voorwerpen – alsook van de relatie tussen beide – radicaal herdacht werd om nieuwe perspectieven en zienswijzen een kans te geven). De andere wereld van Benjamin Verdonck vergezelt de huidige als een lonkend reservoir aan mogelijkheden dat we, indien we durf genoeg hebben om ons eigen, bekrompen perspectief op de helling te zetten (wat de interventies van Verdonck proberen te bewerkstelligen), op elk moment kunnen aanspreken, ten alle tijden kunnen actualiseren in een maakbare samenleving binnen de parameters van het heden.

Een laatste opmerking die ik zou willen maken, betreft opnieuw een misvatting die, tijdens mijn interpretatie, misschien de kop op heeft gestoken en die nu weerlegd moet worden. Is het niet zo dat Verdonck, met de nadruk op een oneindig aantal mogelijkheden, de weg openlegt voor een simplistisch relativisme? Zakken we, met de creatie van het wak dat we rondom ons heen zagen, niet simpelweg door het ijs om te verdrinken in de verlamdend koude wateren van een onkritisch pluralisme? De vluchtweg die ons kan leiden uit dit – schijnbaar – doodlopend straatje ligt in de notie ‘verantwoordelijkheid’, een begrip waarop door Verdonck zelf meermaals gewezen wordt. De aanwezigheid van een onbeperkt aantal mogelijkheden impliceert in geen geval de gelijkwaardigheid van alle handelingen die zich binnen dit veld van potentiële situeren. De ontdekking van andere opties leert ons, daarentegen, dat er voor iedere –schadelijke – handeling, alternatieven denkbaar zijn, dat men nooit kan stellen gedetermineerd te worden door een vooropgestelde *modus operandi* (i.e., de *common sense*-houding die stelt dat er regels en normen zijn waar men redelijkerwijs niet buiten kan, die als dusdanig zouden moeten gelden voor iedere situatie). Het verschil tussen ‘wenselijke’ en ‘onwenselijke’ handelingen blijft in Verdoncks theaterpraktijk van kracht. Het onderscheid met het traditionele moralistische theater ligt uiteindelijk in het zogenaamde ‘primaat van de situatie’, in de afwezigheid van regels en maxims die wenselijke en onwenselijke handelingen, onafhankelijk van de concrete situatie waarin deze gestes werden uitgevoerd, van elkaar zouden kunnen onderscheiden. ‘Verantwoordelijkheid’, als directe, quasi-immanente uitloper van de notie ‘mogelijkheid’, is het begrip dat, in het theater van Verdonck, de plaats inneemt van de morele doctrine, van waaruit men een eenmalig oordeel van situatie en handeling kan doorvoeren.

### **Conclusie: het gebaar voorbij de horizon van het kijken**

In “Het Kunstwerk in het Tijdperk van Zijn Technische Reproduceerbaarheid” introduceert Walter Benjamin een oppositie tussen de ‘politisering van de kunst’ en

de 'esthetisering van de politiek'. Het moet perfect mogelijk zijn om de Verdonckiaanse theaterpraktijk, bij wijze van conclusie, met deze invloedrijke tegenstelling in verband te brengen (alhoewel de volgende opmerkingen misschien niet volledig – d.i., in de strikte zin – stroken met Benjamins oorspronkelijke invulling van deze raadselachtige concepten). De 'esthetisering van de politiek' sluit aan bij de praktijken van een grote groep maakbaarheidsdenkers. Ze zien de maatschappij als een kunstwerk dat ze, vanuit een vooraf geconcipieerd model, naar wens kunnen kneden en vormgeven. Zoals hopelijk in de voorgaande paragraaf duidelijk is geworden, leidt een dergelijke conceptie van de maatschappij als naderend ideaalbeeld tot grote problemen. Volgens Walter Benjamin voert ze ons onherroepelijk tot de 'oorlog'. Wat echter vrijwel zeker is, is dat uitsluiting en discriminatie nauw verbonden zijn met groeperingen die koste wat kost willen bepalen hoe het leven in een bepaalde maatschappij geleefd moet worden (i.e., welke handelingen 'wenselijk' zijn en welke niet, wanneer men 'rationeel' en 'ethisch' handelt en wanneer niet).

Tegenover deze esthetische benadering van de politiek, positioneert zich de politieke benadering van de kunst. De Verdonckiaanse dramaturgie wordt, zoals we zagen in het geval van *Boot*, niet geterroriseerd door de dictatuur van het kunstwerk als volledig afgerond eindproduct. De traditionele, burgerlijke kunstopvatting (die het artistieke werk beschouwt als een welomlijnd voorwerp of een afgeronde opvoering, als iets dat onveranderlijk is, waar we naar kunnen kijken als naar een gesloten en afgewerkt geheel), wordt door Verdonck op de helling gezet ten voordele van het creëren van een politieke ruimte waarin een enorme pluraliteit aan mogelijkheden de kop opsteekt en waar verantwoordelijk handelen en persoonlijk initiatief hoog in het vaandel worden gedragen. Door middel van het opgeven van de creatie van de boot, verlaat Benjamin Verdonck het gebied van een verdingelijkte doelstelling; hij verlaat, metaforisch gezien, een conceptie van de maatschappij als afgerond geheel dat men, als een soort beeldhouwer, van een harmonieuze, definitieve vorm kan voorzien. Het gebaar doorbreekt de hypnotiserende macht van het verleidelijke toekomstbeeld ten voordele van een direct, persoonlijk ingrijpen in de concrete leefomstandigheden zoals men ze aantreft; het manifesteert zich, zo zouden we kunnen concluderen, als een handelen voorbij de horizon van het kijken. De politieke, maatschappelijke relevantie van Verdonck ligt niet in de overlevering van doctrinaire slogans (die meestal deel uitmaken van een geësthetiseerde politiek), maar in het vrijwaren van een plaats waar de toeschouwer wordt teruggeworpen op zijn individuele vrijheid tot handelen, een verantwoordelijkheid die hij – wil hij werkelijk deel uitmaken van een politieke samenleving die zich niet verliest in een maniakale onderwerping aan verdingelijkte droombeelden – in geen geval mag delegeren aan een vage schim uit een al even ontastbare toekomst.

## Noten

- 1 Benjamin Verdonck, *Zout*. [online raadpleegbaar op:] <http://www.benjamin-verdonck.be/> [04/10/2009].
- 2 Benjamin Verdonck, *Shopping is Fun*. [online raadpleegbaar op:] <http://www.benjamin-verdonck.be/> [04/10/2009].
- 3 Benjamin Verdonck, *Brief van Benjamin Verdonck aan Wouter Hillaert*. [online raadpleegbaar op:] <http://www.benjamin-verdonck.be/> [04/10/2009].
- 4 De enige fotograaf die we niet zien op de afbeelding is de persoon die de foto genomen heeft. Paradoxaal genoeg slaagt Verdonck er niet in zijn immanente ondergraving van het beeld uit te voeren zonder zichzelf – gedeeltelijk – aan de eisen van deze picturale orde te conformeren (zoals al geïmpliceerd werd door de notie van het wak en de interventie *Shopping = Fun*). De afbeelding van *I Like America* manifesteert zich als een onderbreking van de theatraliteit waarvan ze zelf een manifestatie is, ze ondermijnt het beeld door het van binnenuit te doen ineensinken in een implosie waarvan de losgekomen krachten hun aanstichter onherroepelijk terug binnenzuigen in het domein van mediamieke verdingelijking. Het is, kortom, door de afbeelding van de dynamiek van mediamieke synthetisering *binnen* het beeld dat we onze eigen perspectiefstelling (hier gekanaliseerd door de lens van de persoon die de foto genomen heeft) in vraag stellen. De foto van *I Like America* ondermijnt zichzelf, waardoor we nooit in een toestand van contemplatieve rust komen, maar altijd een kritische, sceptische houding aannemen ten aanzien van de overgeleverde kijkgewoonten.
- 5 Walter Benjamin, "Program for a Proletarian Children's Theater", in: Michael W. Jennings (ed.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2002, II, p. 204.
- 6 Ibid.
- 7 Benjamin Verdonck, "Boot: Woensdag 10 Mei 2006", in: Ibid., *Werk / Some Work*, Gent: Campo, 2008, p. 324.
- 8 Benjamin Verdonck, "Boot: 1 September 2006", in: Ibid., *Werk / Some Work*, Gent: Campo, 2008, p. 304.