



Afbeelding 1: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).
© Leontien Allemeersch

**‘Notre paradis ...
ne serait-ce pas les autres ?’**

**‘Ons paradijs ...
zou het niet de anderen zijn?’**

**Het *objeu* in *Onduidelijke
Correspondenties* van
Menzo Kircz**

-- Marie Peeters --

De manier waarop we de wereld voorstellen vormt een belangrijk thema in het antropoceendebat. Zoals Bruno Latour en Jane Bennett argumenteren is de onteigening van de aarde zoals we die vandaag zien enkel mogelijk wanneer de aarde stabiel en dus als inert en passief wordt voorgesteld (Latour, Oog in oog met Gaia197-209; Bennett, *Vibrant Matter* vii). Dat terwijl het aardsysteem steeds duidelijker reageert op ons handelen als mensheid en materie zich dus allesbehalve passief toont (Latour, *Waar kunnen we landen?* 100). Deze afbeelding van de mens als actief en materie als passief, spiegelt zich in de representatie van objecten in (podium)kunst. Dit artikel heeft als doel om een alternatieve verhouding tussen object en subject te onderzoeken in de podiumkunsten. Daarvoor werd het (her)creatieproces van de voorstelling *Onduidelijke Correspondenties* van Menzo Kircz van dichtbij ontrafeld door participatieve observatie. De alternatieve verhouding tussen object en subject in dit creatieproces conceptualiseer

ik aan de hand van theorieën van Jane Bennett en Bruno Latour, prominente denkers binnen het discours rond ecologie en het niet-menselijke, en Francis Ponge, een Franse dichter die objecten steeds opvoert als het centrum van zijn universum.

Keywords: Menzo Kircz / *Onduidelijke Correspondenties* / participatieve observatie / object-subject verhoudingen, ecologie

En als het dus typisch menselijk is om je stem te verheffen te midden van de menigte zwijgende dingen, heb het dan op zijn minst nu en dan ook over hen.

(Francis Ponge, *Proëmia* 61)

Vandaag zijn het decor, de coulissen, het achtertoneel, het hele gebouw het toneel opgeklommen en betwisten ze de acteurs de hoofdrol. Dat verandert alle scripts, suggereert andere ontknopingen. Mensen zijn niet langer de enige acteurs, al krijgen ze nog steeds een rol toevertrouwd die veel te belangrijk voor hen is.

(Bruno Latour, *Waar kunnen we landen?* 56)

De hals van een bierflesje, snoepkaartjes, pepermuntjes, stenen, een oranje stukje plastic, een stuk hout, allerhande propjes, twee okkernoten, kroonkurken, een stukje veiligheidsdeken, een rood-oranje en een wit bierviltje, een man, lijmdopjes, blauwe kralen, een stuk bruin glas, blaadjes, een wit kleefding, stukken ijzerdraad (*Afbeelding 1*) ... Een zon komt op, een bos ontwaakt, een stad ontstaat vanuit het bos, een rivier doorkruist de stad, op de rivier vaart een boot, de stad verandert in een zee, op de zee vormt zich een eiland van spullen waar een vogel zijn nest maakt, uit een ei komt een andere vogel ... *Onduidelijke Correspondenties* (2018-2020) is een voorstelling die Menzo Kircz (°1989 Amsterdam) telkens mee heeft in een tekendoos, waarmee hij langsgaat bij mensen thuis, op

café of op theaterfestivals. Het publiek van de voorstelling zijn alle mensen die rond een tafel passen. Iedere vertoning van *Onduidelijke Correspondenties* is anders omdat Kircz voor elke vertoning de voorstelling herwerkt, of eerder, opnieuw maakt. Bij iedere nieuwe voorstelling wordt een andere weg uitgetoet, wordt een aantal nieuwe objecten geïntroduceerd. *Onduidelijke Correspondenties* bestaat uit een verzameling voorstellingen die elk een weg uit gaan, om dan steeds weer in het midden opnieuw te beginnen.

Omdat de objecten in *Onduidelijke Correspondenties* niet louter dienen als decor voor een menselijk verhaal, maar eerder zelf als personages optreden, impliceert de voorstelling een uitzonderlijke verhouding tussen mens (zowel de performer als het publiek) en object. De personages die de objecten spelen zijn vooral andere objecten, zoals flatgebouwen, bomen, bergen, een rivier, een fabriek ... die samen een landschap vormen.

De mens is het zeer aanwezige afwezige personage, verbeeld door de hand van Kircz die tijdens de voorstelling een paar keer doorheen het steeds veranderende landschap loopt. Het publiek van *Onduidelijke Correspondenties* vormt de omgeving. Ze zijn de wind die de wolken laten voorbij drijven, ze laten de sterren aan de hemel fonkelen en bouwen mee aan een nieuw landschap. De mens als nevenpersonage dus, zonder dat diens invloed op het landschap wordt ontkend. In dit artikel onderzoek ik de manier waarop die bijzondere verhouding tussen object en subject in *Onduidelijke Correspondenties* tot stand kwam tijdens het repetitieproces en het mensbeeld dat die specifieke manier van repeteren spiegelt. Hoe werken object en subject in een creatieproces samen om verbeeldingen te scheppen? En op welke wijze beïnvloedt het werkproces hoe de mens in de uiteindelijke voorstelling verbeeld wordt?

Een van de eerste objecten die Kircz inspireerde voor *Onduidelijke Correspondenties*, was een stuk gouden reddingsdeken. De specifieke materialiteit van het reddingsdeken nodigt uit tot een spel van mogelijkheden: het glinstert, is zeer licht, het knispert, je kan het tot een heel kleine prop maken, als je erop blaast dan beweegt het, als je ermee zwaait dan wappert het, als je het gooit dan zweeft het. Kircz benadert de objecten vanuit hun materiële eigenschappen. De functie van het object als reddingsdeken is van geen belang, meer zijn het de mogelijkheden van het object en de associaties die het

object oproept die Kircz interesseren en die het repetitieproces sturen. Deze manier van objecten benaderen doet denken aan de Franse dichter Francis Ponge (1899-1988). Ponge omschrijft in de verschillende manuscripten van *Soleil placé en abîme: initiation à l'objeu* (1954) het *objeu* als een woordspel en een waarnemingstechniek die opengesteld is voor het niet-representeerbare, en ontstaat uit de specifieke materialiteit van het object zelf, los van elk gebruiksnut (Pollin 263-264, 266). Ponge beschrijft dat het *objeu* voortkomt uit “de cette énorme quantité (ou profusion) de matières (...), de leur densité inégale et de leur état de fusion – et surtout de cette multiplicité de points de vue” (Ponge in Pollin 266). Het *objeu* is “la bizarrerie farouche de la singularité” (Ponge in Collot 175). Ponge probeert dus met het *objeu* het object langs verschillende kanten en los van gebruiksnut te benaderen, in zijn volle uniciteit en specificiteit. Maar het *objeu* dient voor Ponge ook als bescherming: hij vergelijkt het met een parasol die de dichter tegen de straling van het object (de zon) beschermt. Door de retoriek van het *objeu* wordt het object meer toegankelijk en vertrouwd. Het zorgt ervoor dat je kan genieten van het gevoelige aan het object, dat totaal losstaat van elke vorm van utilitarisme (Pollin 265-267; Collot 151). Dit concept van het objectenspel of *objeu* zal ik van Ponge lenen als kader om het werkproces van Kircz als spel te kunnen begrijpen, en te kunnen vatten dat juist uit het spel de gelijkwaardige subject-objectverhouding komt. Ik zal naar het spel en dus de manier waarop Kircz in zijn repetitiestudio werkt, verwijzen als het *objeu*. Het verschil met het *objeu* bij Ponge is dat de taal ontbreekt bij Kircz. Het is het *objet-objeu* dat de verbeelding doet spelen, zowel in het repetitieproces als in de voorstelling. Ik zal dus doorheen dit artikel Ponges *objeu* verbreden naar een niet-talige, visuele omgeving, door de manieren waarop Kircz in zijn repetitiestudio werkt van dichtbij te analyseren.

Om de bijzondere verhouding tussen objecten en subjecten in het creatieproces van *Onduidelijke Correspondenties* te kunnen onderzoeken, werd ik als participatief observator deel van twee hercreatieprocessen.¹ De focus op het creatieproces, eerder dan op de afgewerkte voorstelling, en de rol van onderzoeker als participatief observator is geïnspireerd op Bruno Latour (°1947) die argumenteert dat daar waar nieuwe verbindingen gevormd worden, de wisselwerkingen tussen object en subject het meest zichtbaar zijn. Want eens een product afgewerkt is, een gebouw gebouwd, een kunstwerk gemaakt, eens de groepen gevormd zijn, dan zal de mens steeds het

meest zichtbare personage vormen. (Reassembling the social 80, 89). De repetitieuimte en het creatieproces vormen in het geval van een theatervoorstelling plaatsen waar de interactie tussen maker en objecten het duidelijkst naar voren komt: het is daar waar de juiste ‘groep’ voor de voorstelling gezocht wordt. Om deze wisselwerkingen tussen de verschillende actoren binnen het creatieproces volledig te kunnen vatten, was het noodzakelijk dat ik het creatieproces van dichtbij kon observeren. Omdat je als observator onherroepelijk mee het resultaat bepaalt aangezien je deel uitmaakt van het netwerk, werd ik als participatieve observator deel van dit creatieproces. Op die manier kan ik in dit onderzoek fungeren als woordvoerder van de objecten die, net als ik, deel uitmaken van het creatieproces. Ik interpreteer dus wat “de sprakenlozen zouden zeggen als ze konden spreken”, zoals Latour het verwoordt (Oog in oog met Gaia 369). Dit namens de dingen spreken doe ik door de concrete invloed van de objecten op het proces aan te tonen. Ik ben dus tevens de woordvoerder die praat voor het bestaan van de groep (het creatieproces) en degene die de groep probeert te definiëren (Latour, Reassembling the Social 31). Dit is een quasi-onmogelijke opdracht, maar ik neem zoals Jane Bennett (°1957) de ‘uncanny task’ aan om de ‘the call of things’ serieus te nemen en te kijken welke invloed de dingen hebben op het creatieproces. En dus, naar Bennett, woorden te gebruiken om de wisselwerkingen tussen de verschillende lichamen van het creatieproces voelbaarder of zichtbaarder te maken (Powers of the Hoard 240,242). Voor deze methodologie kon ik echter niet enkel teruggrijpen naar modellen van participatieve observatie uit de antropologie en sociologie, omdat die zich enkel focussen op het interageren met andere subjecten.² Daarom keek ik eerder naar Latour en Bennett, prominente denkers binnen het discours rond ecologie en het niet-menselijke, en Francis Ponge, een Franse dichter die gedichten schreef over objecten, om mijn methodologie, die vooral gericht is op participatie met objecten, te onderbouwen.

Het *objeu* bij Kircz is een ongrijpbaar, voortdurend veranderend en zich herhalend spel tussen object en subject. Dit *objeu* ontwarren en beschrijven is enkel mogelijk door het uit elkaar te trekken in de tijd, terwijl het zich eigenlijk door de veelvuldige herhalingen a-temporeel toont: het reddingsdoek trekt de aandacht van Kircz, Kircz vindt het reddingsdoek en neemt het mee. In de repetitiestudio wordt het reddingsdoek opnieuw gevonden, en verschijnt het op een hernieuwde manier aan Kircz door zich te tonen in zijn specifieke

materialiteit. Die specifieke materialiteit roept een herverbeelding van het ding op, het ding wordt in samenwerking met Kircz een vogel. Door de herverbeelding van het reddingsdoek als vogel, wordt ook de positie van Kircz als mens op een andere manier verbeeld. Dit uit elkaar trekken in de tijd van het *objeu* is artificieel, want de momenten herhalen zich veelvuldig bij hetzelfde object en lopen soms door elkaar of in elkaar over. Zo is er bij het vinden soms al sprake van een herverbeelding en is er bij de herverbeelding soms een opnieuw vinden en verschijnt het object in al zijn specificiteit doorheen alle momenten van het *objeu*. Maar net zoals Ponge objecten in zijn poëzie poogt te benaderen door hen steeds opnieuw te proberen beschrijven, iedere keer vanuit een ander perspectief om dan vanuit een eerder aangenomen perspectief opnieuw te beginnen, zal ik het *objeu* bij Kircz proberen te beschrijven vanuit vier perspectieven of momenten: het *objeu* dat voor het eerst verschijnt bij het vinden van het object, daarna bij het verschijnen of opnieuw vinden van het *objet-objeu* in de repetitiestudio, bij dit opnieuw vinden speelt het *objeu* een spel van (her)verbeelding, dit herverbeelden van het ding leidt tot een herverbeelding van de mens.³ Dit is een verbeelding die de mens op een affirmatieve manier radicaal tussen de dingen plaatst.

Het verloop van het *objeu*

Het is toch in meer dan een opzicht onverdraaglijk te bedenken in welke nietige mallemolen de woorden, de geest, kortom, de menselijke werkelijkheid sinds eeuwen ronddraaien.

Om je daar rekenschap van te geven is het voldoende je te concentreren op het eerste het beste voorwerp: je zult weldra opmerken dat niemand het ooit heeft geobserveerd en dat de meest elementaire dingen daarover nog ongezegd zijn.

(Ponge, *Proëmia* 63)

Het vinden

De objecten van *Onduidelijke Correspondenties* zijn objecten die Kircz gevonden heeft op straat of in een weiland, gekregen van mensen die de voorstelling zagen of die hij heeft meegepikt van een kerst-

diner. Het vinden wordt gekenmerkt door toeval en een soort van perceptieopenheid, of aandacht voor de dingen, en de verbeeldingen die ze oproepen. Het is een soort aandachtig of gefocust zijn op een open manier. Soms is die openheid beïnvloed, zo beschrijft Kircz dat hij door te lezen over de Australische preevogel, die blauwe dingen verzamelt voor zijn geliefde, hij meer blauwe dingen begon te vinden. Wanneer er echter een overdaad aan objecten is, wordt het moeilijker om iets te vinden. Zo belandde Kircz ooit na een voorstelling van *Onduidelijke Correspondenties* bij iemand van het publiek thuis die een loods had vol spullen. De man vond, na het zien van de voorstelling, dat Kircz eens moest komen kijken naar zijn verzameling. Want hij had alles en Kircz mocht uit die verzameling iets kiezen, “maar in het aangezicht van alles werd alles niets” en dus koos Kircz een metaalhoudende steen die buiten in een emmer lag (Kircz in Peeters 33-35).

De manier waarop Kircz dingen vindt lijkt op wat Bennett beschrijft als de *calling capacity* van dingen: ze roepen om onze aandacht, laten ons dichterbij komen, laten ons diep gehecht raken aan hen, ze tonen ons hun energetische vitaliteit. Je ziet het ding plots in al zijn specificiteit (Vibrant Matter 4-5; Powers of the Hoard 243-244). Je krijgt de impuls de objecten vast te nemen en langs alle kanten te bekijken, je wordt als het ware naar het object getrokken. Dit vinden is bij Kircz duidelijk geen zoeken. Hij gaat niet gericht op zoek naar een object om het in te passen in zijn stuk. Het object heeft bij het vinden nog niet meteen een functie of rol in de voorstelling, dat zal pas later in de repetitieruimte uitgewezen worden. Kircz heeft eerder een soort perceptieopenheid wanneer hij de dingen vindt. Hij bekijkt de dingen niet naar hun nut of doel, maar benadert de dingen op een speelse en belangeloze manier. Het gaat dan enkel over de materiële specificiteit van het ding. Het vinden bij Kircz is een eerste aantrekkingskracht tot het object, een eerste toenadering, nog voor het object grondig onderzocht wordt in de repetitieruimte. Het is de roep van het ding na de eerste oogopslag, het moment waarop je een tweede keer naar het ding kijkt, omdat het iets met je doet, omdat het uitnodigt nog eens bekeken te worden. Of, met Bennett, *thing power*: “the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle”(Vibrant Matter 6). Het zijn dan vooral de dingen die verloren of gebroken zijn, die out-of-place liggen, die Kircz oprapt en meeneemt voor zijn verzameling. Het zijn die dingen die zichzelf het gemakkelijkst vervreemden van hun

nut, en dus het gemakkelijkst voor een tweede keer, met de speelse belangeloosheid van het *objeu* bekeken kunnen worden. Zo vertelt Kircz bijvoorbeeld hoe hij een aantal armbandjes met blauwe parels van de stoep geraapt en meegenomen heeft omdat hij het mooi vond hoe ze een vorm hebben maar tegelijk vormeloos zijn (Peeters 34).

Het verschijnen of herhaaldelijk opnieuw vinden

Ik stel ieder de opening van inwendige valkuilen voor, een reis in de dichtheid van de dingen, een invasie van eigenschappen, een revolutie of omverwerping, vergelijkbaar met die van de ploeg of de schop, waarbij, plotseling en voor het eerst, miljoenen kleine deeltjes, schilfertjes, wortels, wormen en kleine beestjes aan het licht gebracht worden die tot dusver onder de grond verstopt waren.

(Ponge, *Proëmia* 65)

Kircz werkt tijdens het (opnieuw) maken van de voorstelling steeds met twee tafels in zijn repetitiestudio. Op de ene tafel liggen alerhande gevonden objecten gecategoriseerd (op grootte, kleur, vorm, textuur ...) en op de andere tafel staat de tekendoos waarin de objecten zitten die al bij de voorstelling horen (*Afbeelding 2*). De ene tafel dient om de objecten opnieuw te vinden, de andere om te experimenteren. Het (her)maken van de voorstelling kenmerkt zich door het steeds heen en weer lopen tussen de twee tafels, objecten op te nemen, aandachtig te bekijken (al dan niet in combinatie met objecten uit de tekendoos) en dan terug te leggen en opnieuw te beginnen met een ander object, of een eerder object opnieuw op te pakken. De tweede tafel is de tafel waar het *objeu* gespeeld wordt. Kircz bekijkt de objecten innig, draait ze, combineert ze met andere objecten, onderzoekt welk geluid ze maken, welke associaties ze oproepen, hoe ze voelen ...los van hun eigenlijke functionaliteit. Ponge bekijkt zijn objecten op een gelijkaardige manier “naïvement et avec ferveur” (Ponge in Willard 317). Dat betekent dat het een

Afbeelding 2: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).
© Leontien Allemeersch

Afbeelding 3: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).
© Leontien Allemeersch



kijken is dat niet als doel heeft om de objecten in te zetten om ideeën te bekrachtigen, dat de liefde die de kunstenaar voor het object voelt niet gaat over bezit, maar over een aanpassing van de mens naar het ding. Het ding wordt voor even het centrum van diens universum (Willard 316-317). Een armbandje wordt niet om de pols gedaan, maar verschijnt in andere kwaliteiten in het *objeu*: met kleine stukjes blauw, glinsterend, lang, flexibel. Het is alsof het *objet-objeu* op de tafel van het *objeu* verschijnt zoals Ponge een schaars of onvindbaar object beschrijft:

... we voelen ons door hen 'uit de droom geholpen':
eindelijk zien we ze, in plaats van ze domweg te gebruiken.
Hun duurzame karakter wordt nu zichtbaar, hun ware betekenis wordt nu onthuld. En tegelijk verandert ook onze eigen betekenis in onze eigen ogen: we wegen het aan hen af. De wereld wordt ineens weer interessant, net als een spelletje als het 'menens' wordt ... (Ponge, ZEEP 121).

Kircz kiest een object en probeert de gebruikelijke betekenis die het object heeft los te laten, en het ding waar te nemen, onbevooroordeeld door wat we ermee kunnen of moeten aanvangen. Een kroonkurk is geen kroonkurk meer, een rolletje plakband zonder plakband verliest zijn betekenis en krijgt hernieuwde betekenissen door de objecten die het omringen (*Afbeelding 3*). Dit verschijnen van het *objet-objeu* bij Kircz hangt samen met wat Bennett "a sensory attentiveness to the qualitative singularities of the object" (*Vibrant Matter* 15) noemt of wat Ponge omschrijft met het verfrissen van de waarneming: "De beste keuze is dus, alle dingen te beschouwen als onbekend en te gaan wandelen of zich onder een boom of in het gras uit te strekken, en weer helemaal bij het begin te beginnen" (*Proëmia* 66). Het vertrouwde wordt vreemd en wordt daardoor opnieuw waarneembaar zonder dat het vervalt in een ready-made perceptie. Dit soort hernieuwde perceptie is echter niet vanzelfsprekend, omdat we zo gewend zijn objecten louter naar hun functie te bekijken. Kircz beschrijft dat er objecten zijn waarvan hij nog niet gevonden heeft hoe ze 'werken'. Zo heeft hij een oordopje, dat hij een heel interessant object vindt door zijn transformerend karakter: je kan het indrukken en dan groeit het weer. Alleen heeft hij nog niet gevonden hoe hij dit oordopje kan 'toepassen' (Kircz in

Peeters 37). Ponge noemt deze zoektocht een zoektocht naar het *corde sensible*. Ieder object heeft volgens hem een *corde sensible* dat vibreert en daardoor een geluid voortbrengt dat kenmerkend is voor dat specifieke object. De taak van de dichter is om die snaar te laten resoneren. Dit kan hij enkel bereiken als hij ontvankelijk is voor het object en hij al zijn aandacht op dat specifieke object richt (Stamelman 413-414). Kircz heeft dus nog niet ontdekt hoe hij het *corde sensible* van het oordopje kan laten resoneren.

Belangrijk voor het *objeu* bij Kircz is de zich herhalende actie van het heen en weer lopen tussen de tafels en steeds opnieuw vastnemen van het object. Hierdoor verdwijnt en verschijnt het object van het *objeu* in al zijn eigenschappen steeds opnieuw. Door de herhaling krijgt het iets van een flikkering. Op dezelfde manier als water toelaat dat je de zon in je ogen kan verdragen beschermt ook de flikkering van het object, zoals Ponge stelt, de mens voor de aanblik ervan, zonder benadering uit te sluiten (Pollin 265; Collot 151). Hoe meer je die waarnemingen van het object herhaalt, en dus hoe intenser de flikkering, hoe vreemder het object zelf lijkt te worden. Hoe verder weg het gaat staan van wat het ooit oorspronkelijk geweest is, hoe meer je de details en specificiteit van het object begint waar te nemen. Het is in de herhaling dat het object ophoudt betekenis te hebben en terug een ding wordt (Ungar 140). Een gebroken flessenhals verandert, of eerder 'verfrist', in het *objeu* van een gebroken flessenhals naar een stuk half doorschijnend bruin stuk glas, dat je kan rollen als het op zijn kant ligt, en dat blijft rechtstaan als het op zijn kop staat. Iets dat een hoog geluid voortbrengt wanneer je er met iets anders van hetzelfde materiaal tegen tikt. Een ding waarin je een ander ding kan steken omdat het hol is. Een ding dat rolt en dus het ding dat je er in steekt mee laat rollen en mee in beweging zet. Iets dat heel glad maar ook scherp is.

Dit moment, waar je een dichte ontmoeting hebt met een ding dat je betovert, een manier van waarnemen die doet denken aan het kinderspel, waarin het object door herhaling ophoudt betekenis te hebben, noemt Bennett *enchantment* (*The Enchantment of Modern Life* 18). Het is een sensuele betovering van de alledaagse wereld die gekenmerkt wordt door een combinatie van verrukking/verwondering en verwarring/ongemak. (*Vibrant Matter* xi). Of met Bennett:

“...*enchantment* entails a state of wonder, and one of the distinctions of this state is the temporary suspension of chronological time and bodily movement.”

(The Enchantment of Modern Life 5)

“...in a way that engenders an energizing feeling of fullness or plentitude – a momentary return to childhood joie de vivre. Enchantment begins with the step-back immobilization of surprise but ends with a mobilizing rush as if an electric charge had coursed through space to you.”

(The Enchantment of Modern Life 104)

“Enchantment seems to require, among other things, the presence of a pattern or recognizable ensembling of sounds, smells, tastes, forms, colors, textures. One could say, then, that enchantment functions by means of a kind of repetition.”

(The Enchantment of Modern Life 36).

Bennett wijst met *enchantment* dus op het creatief en scheppend potentieel van herhaling. Het is juist door de herhaling dat er nieuwe ideeën, perspectieven en identiteiten ontstaan (The Enchantment of Modern Life 40). Het *objeu* bij Kircz toont aan dat ook herhaling in beelden een creatieve perceptie vanuit de materiële singulariteit van het object teweeg kan brengen. Het is het *objet-objeu*, het object dat is losgekomen van haar vanzelfsprekende betekenis en daardoor ‘betekenisopen’ is, dat door de zich herhalende verschijning het subject in betovering brengt. Kircz’ *objeu* is de actie van het steeds opnieuw vinden van het *objet-objeu*. Het object is dus nooit ready-made bij Kircz, maar altijd, en steeds opnieuw ‘in de making’.⁴ Een kapotte flessenhals is nooit louter een kapotte flessenhals, maar opent door zijn kwaliteiten juist nieuwe perspectieven en verbeeldingen, het kan steeds opnieuw benaderd worden of op andere manieren verschijnen. Dit ‘in de making’ zijn of de openheid bij het *objeu* heeft ook te maken met de specifieke materialiteit van de gevonden dingen in *Onduidelijke Correspondenties*. Het zijn allemaal verworpen dingen die we niet gebruiken of die geen functie hebben in onze maatschappij. Het interesseert Kircz als iets vanuit een maatschappelijke of gebruikelijke kijk op de zaak geen inherente waarde heeft. Om juist al je aandacht en verbeelding aan die objecten te schenken die normaal voor ons

verborgen worden (Kircz in Peeters 38-39). Dat Kircz vooral afval gebruikt heeft invloed op de inhoud van de voorstelling zelf en op het creatieproces. In het creatieproces is afval een heel waardevolle materialiteit om mee te werken, omdat het heel ‘open’ is. Maurizia Boscagli wijst ook op dit open karakter van afval, ze omschrijft het als een zeer onzekere, kwetsbare, wilde en liminale materialiteit (227). Het stelt een limiet aan het categoriseren en heeft de capaciteit om het overvallende, het verspilde, hetgene dat *out of place* is te verbeelden. Door die eigenschappen laat het volgens Boscagli toe kritiek te geven op de mythes van plezier en vooruitgang van de consumptie- en industriële cultuur (227, 230). De manier waarop Boscagli afval theoretiseert, resoneert met Mary Douglas’ definitie van “dirt” als “matter out of place” (44). Zoals de *dirt studies* terecht opmerken, is materialiteit die niet past binnen de culturele kaders, of die als *het andere* gecategoriseerd wordt, net interessant door de open, productieve, creatieve kwaliteit die hierdoor mogelijk is. Het maakt dat *dirt* een “emancipatory potentiality” heeft (Van der Tuin en Verhoeff 78-80). Het is net door dit buiten de categorieën vallen, dat dirt, of afval, zo geschikt is voor het (her)verbeelden. Of zoals Douglas het verwoordt: “dirt shows itself as an apt symbol of creative formlessness” (199). Omdat afval dus een onzekere en liminale materialiteit is en geen duidelijk ‘nut’ heeft, is het minder ‘gehoorzaam’ aan directe symboliek. Het is een materialiteit die veel meer open is voor een nieuwe verbeelding en dus voor creativiteit. Hierdoor is het een heel dankbare materialiteit om mee aan de slag te gaan in een creatieproces. Een stuk blauw plastic kan van alles zijn, maar een walnoot verwijst op het eerste zicht vooral naar een walnoot. Het is omdat de objecten die Kircz op straat vindt vooral kapotte en weggegooiden dingen zijn, dat hun ‘dingheid’ veel meer benadrukt wordt.

Al is afval minder vatbaar voor directe symboliek, en dus een hele dankbare en open materialiteit om mee te werken, toch zorgt het wel voor een onmiddellijke affectieve reactie. Dicht contact met afval voelt raar, wrang. Zo is een van de voorwerpen van *Onduidelijke Correspondenties* een wit plastic ding, dat lijkt op een tafeltje, waar vanboven ‘Pizza’ op geschreven staat (*Afbeelding 5*). Het is iets dat er voor zorgt dat de doos waar de pizza in zit tijdens het vervoeren niet in de pizza gaat hangen. Dit is een zeer herkenbaar object, en toch lijkt er niet echt een woord voor te bestaan. Het ziet er heel vreemd uit wanneer het niet in zijn functie wordt getoond.



Afbeelding 4: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).
© Leontien Allemeersch

Het heeft iets onhandigs en tragisch bijna. Dat tragische komt voort uit het pijnlijke besef dat je dit object direct weggooit, net voor je consumeert wat je eigenlijk gekocht hebt, de pizza, en dat het zo een banaal nut dient, maar wel langer op deze aarde zal rondzwerven dan jijzelf. De vreemdheid van het object uit zijn context wordt extra benadrukt omdat het een object is waarvan je de concrete materialiteit maar zo kortstondig meemaakt. Wanneer je het voor de eerste keer vastneemt is dit direct om het weg te smijten. Tijdens het repetitieve proces van Kircz nemen we die dingen echter wel langdurig vast, waardoor we het op een andere manier kunnen waarnemen, en waardoor het materiële bestaan van het object niet te negeren valt. De

directe omgang met afval maakt je – als deelnemer en maker – meer bewust van de materialiteit en de *driedubbelheid-in-tijd* ervan: afval verwijst naar het gebruiksvoorwerp dat het in het verleden was, zijn versturende aanwezigheid in het nu en naar zijn toekomst die onze tijdelijkheid als subject ver overstijgt. Het maakt je ervan bewust dat afval nooit echt weg is en veel langer dan het subject in dezelfde materiële samenstelling op de aarde blijft rondhangen. Gay Hawkins beschrijft dit als de “lingering presence” van afval, de “refusal to go away” (Hawkins in Boscagli 229). Door je fysieke interactie met het object wordt het niet-vergankelijke van afval benadrukt. Bovendien speelt er ook het besef dat je zelf onoverkomelijk gelijksoortig afval produceert. Het verontrustende of wrange ligt volgens mij aan die twee inzichten samen. Je produceert zelf afval dat langer op deze aarde zal blijven rondzwerven dan jijzelf. Juist daarom is het pizza-ding zo een ongemakkelijk ding: je hebt het al regelmatig (onvrijwillig) gekocht, je hebt het iedere keer weggegooid, daarna ben je het vergeten, maar hier ligt het, nog steeds onveranderd, in jouw vergankelijke handen.

Het (her)verbeelden door het objeu

Belangrijk voor het *objeu* bij Kircz is niet enkel het verschijnen van het object, maar de verbeelding die die verschijning oproept bij de toeschouwer (het publiek, maar ook de makers, die evenzeer het object aanschouwen tijdens het *objeu*). Het *objeu* laat doorheen de details en materiële specificiteit van een object, los van zijn gebruiksnut, nieuwe verbeeldingen ontstaan. Want het *objeu* is de ruimte van verbeelding waarin de verhouding tot het ding en de plaats van de mens al spelend heruitgevonden wordt. In de voorstelling zelf wordt die verbeelding geleidelijk opgebouwd. Bij aanvang legt Kircz de objecten in rijen per kleur. Daarna verandert het bierflesje van een object dat bruin is, naar een boomstam (door het rechtop te zetten naast andere rechtopstaande bruine objecten), naar een fabriek (met behulp van sigaretblaadjes die de rook vormen). Elk object speelt verschillende rollen in *Onduidelijke Correspondenties*, waardoor ook betekenis steeds in de maak is. Door eerst het bierflesje te laten zien aan de hand van een bepaalde eigenschap, bruin zijn, is het als publiek gemakkelijker om het object van zijn functie te abstraheren en ben je meer opengesteld om het object in verschillende verbeeldingen opnieuw te kunnen waarnemen. Bovendien schep je tijdens de voorstelling als toeschouwer mee met

Kircz nieuwe landschappen. Je verplaatst stenen, lijmopjes, blauwe kralen, ornamentale tandenstokers en inktpotjes op zo een manier dat er een nieuw tafereel ontstaat. Je verbeelding blijft dus niet louter abstract, maar wordt ook echt geactiveerd. Je gaat mee met Kircz op zoek naar nieuwe constellaties, nieuwe verbeeldingen, je speelt tijdens de voorstelling samen met Kircz en de objecten het *objeu*. Op die manier sluipt Kircz' manier van werken ook in de voorstelling zelf, en ben je als toeschouwer mee het *objeu* aan het spelen zoals het in Kircz' repetitiestudio ontvouwt.

De manier waarop Kircz werkt, het steeds opnieuw opnemen van een object en het zeer aandachtig bekijken, los van zijn functionaliteit, maar op basis van zijn mogelijkheid, doet denken aan het (kinder) spel. Er is een soort verbinding tussen subject en object bij het creatieproces van Kircz die Barthes ook opmerkt in het spel (Boscagli 137). Bovendien is er net als in het spel, zoals Huizinga het omschrijft, een absorptie aanwezig (32). Je aandacht wordt gericht op elk detail van het object, je lijkt even overgenomen te worden door het ding zelf. Het is zoals kinderen objecten oprapen en tentoonstellen, om er dan doorheen spel nieuwe betekenissen aan te geven, op basis van hun eigenschappen: "Als je dit uitgedroogd pompoendopje zo bekijkt, dan is het net een vlam" (Kircz in Peeters 33).

In het creatieproces ontstaan de herverbeeldingen door het object aandachtig te benaderen en te combineren met andere objecten. Zo testen we uit welke verbeeldingen het object schept in welke combinaties, of welke "rijkdom van suggesties" (Ponge, Proëmia 64) het object bevat. Het *objeu* bij Kircz is een zoeken naar een houding van een object of een combinatie met een ander object waardoor er een vormelijke of sensorische associatie ontstaat met een ander object in zijn functie of gebruiksnuut. Een tafel waar allemaal spullen op liggen, in combinatie met een rood bierviltje en een mens die het bierviltje in een boog boven de tafel beweegt, wordt bijvoorbeeld een landschap. Dit zoeken naar verbeeldingen ligt helemaal buiten de functionaliteit van het object en berust louter op materiële eigenschappen. Dat het bierviltje een bierviltje is, wordt irrelevant. Het zijn de eigenschappen van het bierviltje die er toe doen. Moest het bierviltje andere eigenschappen hebben, zou de verbeelding wegvallen. Als het bijvoorbeeld een flessenrek zou zijn dat door Kircz in een boog boven de tafel zou worden bewogen, dan zou de tafel nooit de verbeelding van een landschap vormen, omdat het

flessenrek door zijn materiële samenstelling nooit de verbeelding van een zon zou oproepen. De specifieke materialiteiten van het *objet-objeu* beïnvloeden dus ook de andere spelers in hun actieverloop. In de voorstelling draait Kircz een appelsiensteeltje om, waardoor het iets weg heeft van een boot. Drie armbandjes met blauwe kralen doorsnijden de lijmopjes als een rivier door een stad. Kircz vaart het appelsiensteeltje door de armbandjes. Door de combinatie van de verschillende materiële kwaliteiten van de spelers, verandert de betekenis van het spel. Het is door de lijmopjes en de armbanden dat het beeld van een rivier ontstaat, waardoor het appelsiensteeltje meer de verbeelding van een boot krijgt. De *objet-objeu* "geven toestemming, staan toe, veroorloven, moedigen aan, vergunnen, suggereren, beïnvloeden, blokkeren, maken mogelijk, verbieden..." (Latour, Reassembling the Social 71-72). De materialiteiten vormen dus wat Bennett *creative agencies* noemt: naargelang de verbindingen die ze aangaan met andere lichamen evolueert de voorstelling in een andere richting, zijn er andere tendensen of neigingen (Vibrant Matter 56, 65). De objecten zijn geen passieve decorstukken, stabiele entiteiten of readymades die ingezet worden door het subject, maar het zijn de objecten zelf die bepaalde associaties toelaten. Ze hebben een "interpretative flexibility" zoals Latour dat noemt, het is het object zelf dat toestaat om langs verschillende kanten en op verschillende zienswijzen bekeken te worden, omdat het object die complexiteit toelaat en op die specifieke manier georganiseerd is (Reassembling the Social 116, 145, 146).

De objecten treden bij Kircz op als mediators, zoals Latour die beschrijft. Ze zijn objecten die door hun specificiteit betekenis transformeren, vertalen en verdraaien. Een mediator wijzigt steeds de betekenis die ze draagt (Reassembling the Social 39, 80). Zo wordt een grote, uitgeholde okkernoot in combinatie met confetti en de beweging die Kircz ermee maakt, een komeet die ontploft. Voor deze associatie vertrokken we van een uitzonderlijk grote okkernoot, die de verbeelding van een komeet oproept. Omdat de okkernoot zo groot is, laat die toe dat je er veel in kan steken. Eerst probeerden we een reeks kleine steentjes uit, omdat die door hun vorm en materiaal het meest lijken op meteorietbrokken. Terwijl we de noot een aantal keer vulden met steentjes om vervolgens de noot te openen, waardoor de brokstukken eruit vielen, merkten we dat het vallen zelf te snel ging, door de zwaarte van de stenen, waardoor je het vallen minder goed kon zien. Daarom besloten we om confetti

te gebruiken. Een object dat weliswaar gemaakt wordt om neer te vallen, maar niet de betekenis van confetti doorgeeft wanneer het uit een okkernoot komt die als een meteoriet boven het landschap ontploft. De confetti is hier, ondanks zijn niet-gewijzigde functie, een mediator die de betekenis van confetti vertaalt naar de betekenis van meteorietbrokstukken, juist omdat het omringd is door andere objecten die op hun beurt betekenis vertalen. Het is juist door de wisselwerking van het bewegen van de okkernoot door Kircz en de specifieke ruwe, rotsachtige vorm van de okkernoot plus de lichte materialiteit van de confetti dat die actie betekenis krijgt. Het is echter niet enkel de visuele specificiteit van het object dat de verbeelding kan ontplooiën, maar ook het geluid dat een object produceert kan betekenis genereren. Zo is een hoop steentjes met daarop een goud snoeppapiertje levendiger een kampvuur wanneer je een snoeppapiertje tussen je vingers tot een propje knispert.

In Kircz' *objeu* zijn er verschillende spelers. Het is niet zo dat het subject de regels van het spel oplegt aan het object dat dienst doet als speelgoed. Het *objet-objeu* is niet zomaar een gevonden of gekozen object, het is een object dat gespeeld wordt, dat zelf speelt en mee de regels van het spel bepaalt. Zo begon het *objeu* bij Kircz, net zoals bij Ponge, met de zon. Het object dat het maakproces van *Onduidelijke Correspondenties* initieerde, was een rood bierviltje dat, wanneer je het langs een tafel in een boog naar boven beweegt en weer onder de tafel laat zakken, net een zon lijkt (Afbeelding 6). Tijdens de voorstelling zelf vormt die beweging van het opkomen en ondergaan van de zon, een reikende hand naar het publiek over de 'kijkrichting' of het perspectief van de voorstelling. Want door de beweging die het bierviltje maakt, wordt alles dat zich onder de zon bevindt een landschap. Net zoals de kijker van *Onduidelijke Correspondenties* door de beweging van de zon beseft dat de objecten op tafel een landschap vormen, creëerde Kircz samen met de objecten een landschap omdat het bierviltje zijn eerste object vormde. Omdat het eerste object de zon is, werd de richting van het maken gestuurd naar een landschap. Het bierviltje werkte dus voor Kircz als 'maakrichting'. Op dezelfde manier veranderde elk object dat aan de voorstelling werd toegevoegd, de score van de voorstelling. Kircz opent bijvoorbeeld in de voorstelling een noot waar een propje goudkleurig stuk plastic uit tevoorschijn komt. Hij strijkt het plastic plat met zijn handpalm, plooit het in twee gelijke delen en neemt tussen duim en wijsvinger de plooi van het



Afbeelding 5: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).
© Leontien Allemeersch

plastic vast. Hij beweegt zijn hand op en neer over de tafel en de objecten die zich daarop bevinden. Door het samenspel van object en subject, of goud plastic en Kircz die beweegt, wordt het beeld van een vliegende vogel opgeroepen. Het is de materialiteit van het goud plastic dat dit beeld toelaat, want met een stuk papier zou je nooit tot hetzelfde beeld komen, in combinatie met de materialiteit van het subject, die de 'vliegende beweging' toelaat. Het is omdat de specifieke materialiteit van het gouden plastic de beweging van het lichaam van Kircz op die manier 'vertaalt', dat dat object op die manier in de voorstelling zit. Zoals Latour omschrijft is een vertaling een relatie die geen causaliteit transporteert, maar een relatie die twee mediators samen laat bestaan (Reassembling the Social 108).

Het *objeu* bij Kircz is dus een collectieve actie tussen object-op-subject-connecties en object-op-object-connecties. Het spel gaat voorbij aan de scheiding tussen object en subject, aangezien het subject en de objecten hier hun handelingsvermogens delen. Zowel subject als object zijn in het *objeu* nodig om het spel te spelen en herverbeeldingen te scheppen. Het subject staat hier niet los van de objecten, maar is er onvermijdelijk mee verbonden. Het subject handelt in het creatieproces niet autonoom. Hierdoor kunnen subject en object onmogelijk nog dialectisch tegenover elkaar geplaatst worden (Latour, Reassembling the Social 74,75; Oog in oog met Gaia 96). Ze creëren samen betekenis. Het *objeu* is een spel van benadering en toenadering tussen mens en object. De objecten van *Onduidelijke Correspondenties* zijn heel alledaagse dingen, maar in de constellaties die Kircz vormt en in correspondentie met elkaar wordt hun poëtische zeggingskracht duidelijk. De voorstellingen lezen als een gedicht: de betekenis wordt niet opgelegd en staat niet vast. De gevonden objecten co-creëren samen met de maker en het publiek betekenis, enerzijds door de wisselwerkingen tussen Kircz en de objecten en tussen de objecten onderling, anderzijds door de verbeelding die de objecten bij het publiek uitlokken. Het zijn, zoals Ponge verwoordt, de verbeeldingen die de objecten uitlokken, die de eigenlijke creatie vormen van *Onduidelijke Correspondenties*:

Dit alles is veel meer, denk ik, dan een doorgevoerde metafoor. Deze zeepbellen zijn in alle (hun eigen) opzichten wezens. Buitengewoon leerzaam. Zij verheffen zich van de aarde, en voeren u met zich mee. Nieuwe onverwachte eigenschappen, tot nu toe onbekend, genegeerd, voegen zich bij de reeds bekende, om tot de volmaaktheid en persoonlijkheid van een wezen-in-alle-opzichten bij te dragen. Zó ontkomen ze aan het gevaar symbolen te worden. En hun aspect verandert. Ze vertonen niet langer een aspect van nuttigheid, bruikbaarheid voor de mens. Het gaat hier meer om een creatie dan om een explikatie. (Ponge, ZEEP 101)

De mens van het *objeu*, de mens tussen de dingen

Onduidelijke Correspondenties toont een alternatief voor de modernistische representatie van de mens in de wereld. Het is belangrijk om te onderzoeken hoe dit precies tot stand komt, want zoals Bennett formuleert is er nood aan nieuwe perceptieregimes die ons in staat stellen om beter te luisteren en te reageren op de niet-menselijke wereld rondom ons (Vibrant Matter 108). Podiumkunsten kunnen een rol spelen in het creëren van die nieuwe verbeeldingen en perceptieregimes. Door het herverbeelden van wie of wat handelt op het podium, wordt agency ook daarbuiten herverdeeld: “The ecological problem is as much a matter of culture- and psyche-formation as it is of watershed management and air quality protection” (Vibrant Matter 114).

Kircz’ manier van werken en de manier waarop in zijn proces en in de voorstelling verbeeldingen en betekenissen gecreëerd worden door de speelse mogelijkheden van het *objeu*, spiegelen een ander mensbeeld dan de antropocentrische mens die de aarde ziet als een inert object om te sturen en bezitten. Het is geen afbeelding van de modernistische mens die de hoofdrol opeist, die de dingen rondom het zwijgen oplegt en subject en object als tegenovergestelden ziet. *Onduidelijke Correspondenties* toont een mens die niet boven de dingen staat en hen controleert of manipuleert naar diens wens, maar een mens die tussen de dingen staat en juist door hen beïnvloed wordt. Kircz speelt de mens in *Onduidelijke Correspondenties* niet door van boven af naar het speelvlak te kijken en het te manipuleren naar zijn wil, hij speelt de mens door zijn vingers over het speelvlak, tussen de dingen te laten wandelen. Van daaruit bekijkt de mens van *Onduidelijke Correspondenties* de dingen. Van opzij, langs zoveel mogelijk verschillende benaderingen, dat is de mens van het *objeu*, een mens die wordt gestuurd door alles wat hen omringt. De omgang van Kircz met de objecten uit *Onduidelijke Correspondenties* en de manieren waarop de objecten zich actief en creatief laten zien, tonen een nieuwe verbeelding van wie handelt. *Onduidelijke Correspondenties* is geen readymade, waar de kunstenaar onverschillig een object kiest en betekenis oplegt, waar de actie van het signeren belangrijker is dan het gesigioneerde object. Of zoals Duchamp de readymade beschrijft:

A point which I want very much to establish is that the choice of these 'readymades' was never dictated by esthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia. ...one important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the "readymade".

(Duchamp, *Apropos of Readymade* 47)

In het *objeu* van Kircz zijn geen van de spelers "verdoofd" of "onverschillig", ieder van hen maakt net het verschil. De kunstenaar heeft hier niet de touwtjes in handen, maar de touwen lopen er doorheen alle spelers en verbinden hen, zoals Latour beschrijft, als een netwerk. Het toont de mens temidden van de dingen. De gevonden objecten bij Kircz beïnvloeden de andere objecten en subjecten en sturen op die manier het creatieproces. Het object is hier omwille van zijn specifieke materialiteit een actieve en onmisbare speler.

Het werkproces vormt een *netwerk of assemblage* van objecten en subject, waarbij het subject en de objecten samenwerken om een theatrale betekenis te genereren, zonder dat het subject betekenis oplegt aan het object (Bennett, *Vibrant Matter* 24). Die samenwerking gaat voorbij aan de dichotomie van subject en object, want in het *objeu* zijn beide spelers of *objets-objeux*. Affectieve lichamen vormen in het *objeu* samen nieuwe combinaties. Het subject is hier een lichaam in de ruimte tussen andere lichamen in de ruimte (Bennett, *The Enchantment of Modern Life* 163). Het object is hier niet onverschillig, maar maakt net het verschil. De manier waarop een creatieproces doorlopen wordt, en dus het beslissen wie of wat wel of niet (zichtbaar) een rol mag spelen, is, zoals Latour benadrukt, politiek (Oog in oog met Gaia 135).

De mens die de hoofdrol opeist en een strikt onderscheid maakt tussen object en subject is allesbehalve onschuldig. Bennett beschrijft dat:

"the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption. It does so by preventing us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling)

a fuller range of the nonhuman powers circulating around and within human bodies."

(Bennett, *Vibrant Matter* ix)

Volgens Bennett is het dus onze ethische taak om te erkennen dat de mens participeert in een gedeelde, vitale materialiteit en dat we de mogelijkheid hebben om niet-menselijke vitaliteit te onderscheiden en er zo perceptueel voor open te staan. Want als het beeld van inerte materie leidt tot praktijken die zo schadelijk zijn voor de aarde, dan kan het beeld van vitale materie leiden tot meer ecologisch duurzame houdingen (*Vibrant Matter* 51). We moeten de werkelijkheid kunnen zien als de 'symbiotic real' die ze volgens Timothy Morton eigenlijk is: "a weird, "implosive whole" in which entities are related in a non-total, ragged way" (*Humankind* 1). Een werkelijkheid waarin de mens, zoals Latour voorstelt, radicaal tussen de dingen staat (Oog in oog met Gaia 323-325, 351, 352, 404). Waarin een stuk plastic en een hand nodig zijn om een vogel te maken, waar een hoop spullen zich ongewild verzamelen, waar geluisterd, gekeken en geantwoord wordt naar/op de materiële specificiteit van de dingen. Een werkelijkheid die zich toont in het creatieproces van Kircz' *Onduidelijke Correspondenties*. Of om het met Ponge te zeggen:

Et il faudrait, bien sûr, à ce point de notre réflexion, prendre à bras-le-corps la notion de l'*avec*, c'est-à-dire ce mot lui-même. Qu'est-ce donc qu'*avec*, sinon *av-vec*, *apud hoc* : auprès de cela, en compagnie de cela.

Ne serait-ce donc pas son entrée en société, sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, de la décrocher, décalaminer ? De *se* signifier ? De s'éterniser enfin, dans l'objoie.

Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres* ?

(Ponge, *Le Savon* 128)⁵

Het is dus volgens Ponge misschien net dit "met" zijn, het in gezelschap zijn van de anderen dat het paradijs is, eerder dan Sartres hel. De verbindingen tussen de mens en de dingen worden door Ponge gezien als een bron van creatie, eerder dan frustratie. Het is het con-

tact met de wereld rondom dat de mens vrij maakt. Door het *objeu*, en dus het innig contact met de wereld rondom de mens, ontstaat er een emotie die Ponge *objoie* noemt (Lawall 195, 200, 206). Het *objoie* is de affirmatie, de solidariteit met de wereld die zo hevig op ons inwerkt en waar wij onmiskenbaar deel van zijn. *Objoie* is wat Bennett beschrijft als ze het over de ‘joyful attachments’ heeft die volgen uit *enchantment*: een gevoel van op een affirmatieve manier verbonden te zijn met de wereld, dat het goed is om levend te zijn. Die affirmatieve verbinding met de wereld is volgens Bennett productiever dan cynisme. Ze benoemt de ervaring van *enchantment* als een essentiële component van een ethisch, ecologisch bewust leven. Door *enchantment* kunnen we begrijpen dat ‘wij’ altijd gemengd zijn met “het” en dat “het” ook agency heeft (The Enchantment of Modern Life 13, 99, 128, 156). *Enchantment* kan leiden tot een open zijn voor de verrassingen van andere lichamen en een bereidwilligheid om de wereld te zien als een web van “lively and mobile matter-forms of varying degrees of complexity” (The Enchantment of Modern Life 131). De beweging van *enchantment* gaat van verwondering naar verbinding en van verbinding naar vrijgevigheid (162).

De verbeelding van de mens tussen de dingen bij *Onduidelijke Correspondenties* zou op die manier kunnen zorgen voor een perceptieverandering die duurzamer is dan een korte politieke wil na een voorstelling, een verandering naar een ethischere, zorgzamere en bezorgdere omgang met de wereld. Zoals Bennett aanhaalt definieert Rancière het politieke door het effect dat gegenereerd wordt. Een politieke actie verandert volgens Rancière radicaal wat mensen kunnen zien, wat mensen kunnen waarnemen. Bennett wijst er op dat ook niet-mensen de kracht hebben om een perceptieverandering teweeg te brengen (Vibrant Matter 107). Ook Boscagli beschrijft dat *the play of things* “dramatizes a surreal and unexpected transfiguration of materiality that signals the transformative, unstable and poetic quality of the real qua modern” (155). Dit spel van de dingen wijst naar een buitensporigheid die ingeworteld zit in de logica van de moderniteit, naar een mysterie dat nooit gevat kan worden door het heersende realiteitsstelsel. Het is volgens Boscagli juist die capaciteit om iets opnieuw voor te stellen of te verbeelden dat het moderne subject-als-toeschouwer in een actor, een actieve agent kan veranderen (155): “only the play of its little objects, provides any opening, literally into an ordinary, everyday (and unmodern) counterlife” (174). Ook volgens Kircz kan verbeelding het totalitaire

‘er is geen alternatief’-discours van het neoliberalisme tegenspreken. Verbeelding is een vaardigheid die Kircz vooral toeschrijft aan kinderen en die lijkt in onbruik te raken naarmate men ouder wordt. Vandaar dat hij het belangrijk vindt om aan die vaardigheid van het verbeelden te werken. Dat doet hij in *Onduidelijke Correspondenties* door het publiek geleidelijk aan, doorheen de verbeelding, mee in het spel van het *objeu* te trekken. Door het publiek zelf het landschap te laten herverbeelden. Hierdoor wordt het publiek evenzeer deel van het assemblage dat de voorstelling is, en ontstaat er door het *objeu* ook bij hen een naïeve, affirmatieve *objoie*.

Door dit in de wereld staan en de verbindingen te zien die mensen met de wereld delen, zien we dat we wanneer we een deel van ‘het web’ beschadigen, we onszelf daarmee ook kunnen beschadigen. De ethische taak voor het individu wordt dan, zoals Bennett beschrijft, om kritisch te zijn op de assemblages waaraan we deelnemen. Zijn de assemblages waarin ik deelneem schadelijk? En zijn er andere assemblages in de buurt die minder schadelijk zijn (Vibrant Matter 13, 37-38)? Doordat met het *objeu* en dus ook met *Onduidelijke Correspondenties*, de verbindingen tussen de subjecten en de objecten zichtbaar en voelbaar worden, krijg je als mens een gevoeligheid voor de invloed van de dingen rondom. Je ziet meer in hoeverre je beïnvloed wordt door de verbindingen die je maakt en de invloed die je uitoefent op die dingen. Door die verbindingen expliciet te maken word je kritischer op de aard van mogelijke schadelijke verbindingen. Al is het in het *objeu* ook door de veelvoudige verbindingen, door dat *avec* zijn met de anderen, op zoveel verschillende benaderingswijzen, dat er een affirmatieve solidaire *objoie* ontstaat. Een verbindend affect voor de wereld rondom dat wellicht tot meer vrijgevigheid leidt. Want dat is de mens van het *objeu*, de mens radicaal naast, met, en tussen de dingen. De mens in het paradijs van de anderen.

Men moet de mens terugzetten op zijn plaats in de natuur:
die is achtenswaardig genoeg.

Men moet de mens terugplaatsen op zijn rang in de natuur:
die is hoog genoeg.

(Ponge, *Proëmia* 97)

Geciteerde werken

Bennett, Jane. *The Enchantment of Modern Life. Attachments, crossings, and ethics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Bennett, Jane. "Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency." *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Red. Jeffrey Jerome Cohen. Washington DC: Oliphant Books, 2012. 237–269.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Boscagli, Maurizia. *Stuff Theory. Everyday Objects, Radical Materialism*. Londen: Bloomsbury, 2014.

Clifford, James en Georges E. Marcus, reds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Collot, Michel. "Manuscrits inédits du soleil place en abîme, présentation." *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention) 2* (1992): 151–182.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. Londen: Routledge en Kegan Paul, 1966.

Duchamp, Marcel. "Apropos of Ready-made." *Art and Artists* 1:4 (1966): 47.

Guest, Greg, Emily E. Namey, en Marilyn L. Mitchell. *Collecting Qualitative Data: a Field Manual for Applied Research*. Thousand Oaks: SAGE publications, 2013.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Bungay: Paladin, 1970.

Latour, Bruno. *Oog in oog met Gaia. Acht lezingen over het nieuwe klimaatregime*. Vertaald door Rokus Hofstede en Katrien Vandenberghe. Amsterdam: Octavo, 2017.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Latour, Bruno. *Waar kunnen we landen? Politieke oriëntatie in het nieuwe klimaatregime*. Vertaald door Rokus Hofstede. Amsterdam: Octavo, 2018.

Lawall, Sarah. "Ponge and the Poetry of Self-Knowledge." *Contemporary Literature* 11:2 (1970): 192–216.

Morton, Timothy. "An object-oriented defense of poetry." *New Literary History* 43 (2012): 205–24.

Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Londen: Verso, 2019.

Onduidelijke Correspondenties. Door Menzo Kircz. Antwerpen: De Studio. 4 mei 2019.

Onduidelijke Correspondenties. Door Menzo Kircz. Gent: huiskamer van Marie Peeters. 17 mei 2018.

Peeters, Marie. Masterproef: *Het 'objeu' in 'Onduidelijke Correspondenties van Menzo Kircz als een alternatief voor de 'readymade'*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen, 2019. <https://anet.be/record/opacuantwerpen/c:lvd:14942079/E>

Pollin, Karl. "L'écriture des choses à l'épreuve du soleil: à propos du soleil placé en abîme de Francis Ponge." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 62:4 (2009): 258–274.

Ponge, Francis. *Het zakboekje van het pijnboombos*. Vertaald door Christian Hendriks. Amsterdam: Koppertnik, 2018.

Ponge, Francis. *Le Savon*. Parijs: Gallimard, 1967.

Ponge, Francis. *Namens de dingen*. Vertaald door Piet Meeuse. Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2018.

Ponge, Francis. *Proëmia*. Vertaald door Piet Meeuse. Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2019.

Ponge, Francis. *ZEEP*. Vertaald door Peter Nijmeijer. Leiden: Tango, 1973.

Stamelman, Richard. "The object in poetry and painting: Ponge and Picasso." *Contemporary Literature* 19:4 (1978): 409–428.

Ungar, Steven. "Sartre, Ponge and the ghost of Husserl." *SubStance* 3:8 (1973-1974): 139–149.

Van der Tuin, Iris en Nanna Verhoeff. *Critical Concepts for the Creative Humanities*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2022.

Willard, N.M. "A poetry of things: Williams, Rilke, Ponge." *Comparative Literature* 17:4 (1965): 311–324.

Noten

- Ik volgde in de periode van oktober 2018 tot juli 2019 het proces van de verschillende versies die Kircz toen maakte, met focus op de voorstelling op Night Shift op 4 mei 2019 en een voorstelling voor Kristof Van Gestel op 21 mei 2019. In totaal zat ik vijf keer samen met Kircz om over de voorstelling te praten en hem opnieuw te maken. Wanneer we repeteerden deed ik actief mee en 'speelde' ik zelf ook met de objecten. Op die manier leerde ik Kircz' manier van werken van binnenuit kennen en was ik zelf actief onderdeel van het (her)creatieproces.
- Zie bijvoorbeeld Guest, Greg, Emily E. Namey, en Marilyn L. Mitchell. *Collecting Qualitative Data: a Field Manual for Applied Research*. Thousand Oaks: SAGE publications, 2013. Of Clifford, James en Georges E. Marcus, reds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Zie Ponges werkwijze in ZEEP of Het zakboekje van het pijnboombos, boeken die steeds opnieuw proberen hun onderwerp te beschrijven. En zie: Stamelman, "The object in poetry and painting," en de manier waarop hij Ponge stilistisch linkt aan de kubistische schilders.
- Ook de herhaling van de voorstelling steeds opnieuw te spelen heeft een invloed op de betekenis van bepaalde acties. Zo wordt een ser-

vet in een propje als je het lichtjes heen en weer beweegt naast het rode bierviltje een wolk. Hoe langer die servetten deel uitmaken van de voorstelling, hoe viezer ze er beginnen uit te zien, hoe "bewolker de wolken worden". Omdat de servet er vuiler uit ziet refereert hij tegelijk aan het symbool van de wolk en aan zijn functie in het dagelijks leven, je vraagt je als publiek af of die servet wel proper is en of je die dus wel wilt aanraken en het spel meespe-len.

- "En in dit stadium van onze overwegingen zal het, natuurlijk, nodig blijken onze armen om het middel van het begrip met te slaan, d.w.z. van het woord zelf. Wat is dit met (avec) anders dan av-vec, apud hoc: dicht bij, in gezelschap van.
- Zou dit niet z'n functie in de samenleving kunnen zijn, het in gezelschap zijn van iets anders (een wezen of een ding), kortom van een voorwerp, dat, wie dan ook, in staat stelt zich van z'n eigen identiteit bewust te worden, zich los te maken van wat hij niet is, zich te zuiveren, zich te decarboniseren? Zich te betekenen? Zich tenslotte te vereeuwigen in het objool... Ons paradijs, m.a.w., zou het gelegen hebben in de anderen?" (Ponge, ZEEP 127).