

rende vitaliteit, in een verdichting van de werkelijkheid, in het besef dat ik nu leef maar ondertussen al aan het doodgaan ben. Butoh is niet het weggestopte kleine lichaam, het lichaam dat zich enkel in een lijdende toestand zou bevinden. Zelfs in de meest kleine beweging vindt men altijd de overgave, het grootste plezier de dans geboren te laten worden.

Stampend voetje

Hijkata: 'Een ter dood veroordeeld misdadiger wandelt naar de guillotine. Hij is als een dode, zelfs al houdt hij tot het einde vast aan dit leven. Een persoon die niet meer wandelt, maar die geleid wordt te wandelen, een persoon die niet meer leeft, maar geleid wordt te leven. Ondanks de totale passiviteit, paradoxaal genoeg, moet die persoon een radicale vitaliteit tentoonspreiden. Deze conditie is wat dans kan zijn, het is mijn taak zulk een conditie op de scène te creëren.'

Het kan veel lijken, moeilijk, maar butoh kan niet minder zijn. Als ik Tanaka vraag, hoe ik dat nu nog meer kan trainen, antwoordt hij: 'Denken, de dans denken, altijd opnieuw denken waarom je danst en wat voor soort danser je wilt zijn, en vooral een zeer individueel persoonlijk onderzoek aangaan.' En Kasai in zijn heerlijke Duits: 'Pé, du kansst nicht die Wahrheit tanzen. De intentie om iets te willen realiseren is belangrijker dan de realisatie zelf, breng de wil in het lichaam, het weke lichaam.'

Dus reis ik ondertussen de wereld af en verzamel het materiaal in mijn lijf. Nog steeds vragen ze me wat voor soort danseres ik ben, wat voor 'genre' ik dans. Jaloers ben ik op de schrijvers, want voor hen volstaat het te zeggen: 'Ik schrijf'. In elk geval heb ik eindelijk geleerd om op die vraag niet meer met het woord butoh te antwoorden. Butoh betekent immers 'slechts' dans, zij het dan dat de 'toh' op een stampend voetje duidt. ●

<http://www.vlinderboom.com>

De vrouwelijke figuur in Azetta

EEN BLIK TUSSEN SCHERING EN INSLAG

De tentoonstelling *Borderline* nodigde de toeschouwer uit om de bekende paden te verlaten. Marokkaanse berbertapijten hingen er naast westerse abstracte schilderijen. Anoniem handwerk en moderne kunst in een en dezelfde ruimte. Uit de schering en de inslag van Oost en West, theorie en praktijk, denkwerk en handenarbeid werd iets nieuws geboren.

De tentoonstelling *Borderline* in het Paleis voor Schone Kunsten presenteerde tapijten van anonieme kunstenaars-wevers uit de Maghreb als hedendaagse kunst. Voor de meerderheid van de toeschouwers en de critici was dit een ongewone artistieke gebeurtenis. Om de subtiliteiten van de tentoonstelling en de zeer theoretische discussies eromheen te begrijpen, moeten we proberen de getoonde tapijten los te maken uit de conventionele statische beeldvorming rond traditioneel handwerk en traditionele industrie, en uit de bestaande artistieke receptie daarvan. Zoals alle andere voorwerpen die door handwerklieden geproduceerd werden om in hun bestaan te voorzien, is de artistieke status van tapijten historisch geconditioneerd door hun marktwaarde. Ook al is de selectie van dergelijke kunst in een hedendaagse kunstgalerie niet nieuw, toch was *Borderline* een eerste gelegenheid om tapijten te presenteren als een vorm van abstracte kunst, lang voor de Europese abstracte kunst.

De tentoonstelling was het resultaat van een samenwerking tussen artistieke en conceptuele actoren, waaronder curator Paul Vandenbroeck, die het geheel concipieerde als een grensruimte die gedeeld werd door de schilderijen en de psychoanalytische theorie van Bracha Lichtenberg-Ettinger enerzijds en anonieme vrouwelijke wevers-kunstenaars uit de Maghreb anderzijds. *Borderline* was het – geestelijke – vervolg op Vandenbroecks tentoonstelling *Hooglied. De beeldwereld van reli-*

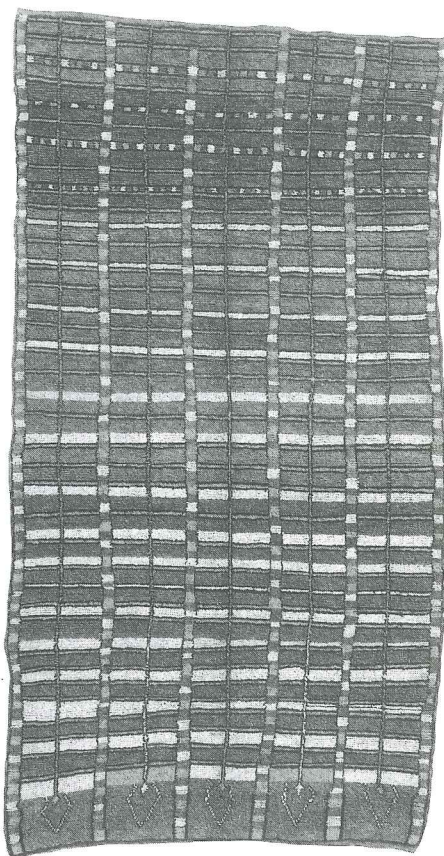
gieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw, die in 1994 eveneens in het PSK doorging. De inhoud van de nieuwe tentoonstelling verschilde van de vorige, maar de strategie om de zogenaamde 'volkse/folkloristische' kunst van haar initiële sociale en historische context te transfereren naar de prestigieuze context van een hedendaagse kunstgalerie, is dezelfde gebleven. Voor de vormgeving deed Piet Coessens, directeur van het PSK, een beroep op de Iraakse architecte Zaha Hadid. De gebundelde creatieve krachten achter *Borderline* dompelden de bezoeker onder in een complexe en ongewone ervaring. Terwijl de bezoeker voorbij de bij elkaar hangende horizontale en speelse verticale tapijten wandelde, had hij het gevoel dat hij niet langer de bevoorrechte positie van de toeschouwer innam: de tapijten leken er enkel voor elkaar te zijn, los van iedere externe blik. Tegelijkertijd lieten zij op geen enkel ogenblik hun grensrelatie met de schilderijen van Lichtenberg-Ettinger los.

Ik gebruik het woord 'tentoonstelling' enkel omwille van heuristische redenen. Het zou inderdaad vreemd zijn om het om andere redenen te verdedigen. *Borderline* ging niet louter over het tentoonstellen van tapijten en van Lichtenberg-Ettingers schilderijen. Het ging over zichtbare en onzichtbare participanten die ageren op een globaal creatief dynamisch effect, tegelijkertijd als individuele kunstenaars en als deel van een collectief proces. Wat *Borderline* bijzonder en fascinerend maakte, was het dubbele profiel van een onderzoeker-curator en een psychoanalytisch kunstenaar-schilder. Vele andere vormen van 'dépassement' deden zich voor: een anonieme en als collectief maakwerk gepercipieerde kunst kreeg de toestemming om zich als individuele kunstwerken te presenteren. Ook het 'dépassement' van de artistieke individualiteit en de signatuur stond op het spel; de bezoeker

werd eerst geconfronteerd met twee gevestigde kunstenaars – Bracha Lichtenberg-Ettinger en Zaha Hadid – om dan perplex te staan voor de artistieke en conceptuele noodzaak van *Borderline* om de materiële en esthetische grenzen van de twee kunstenaars, die in een westerse context creëren, te openen naar een interactieve, collectieve en archaische dimensie, die door de vele occultaties van de moderne geschiedenis als verouderd werd afgedaan. Een andere inzet was het uitdagen van de vastgewortelde identiteit: een Israëliische kunstenaar en een Iraakse kunstenaar, werkzaam in de Europese metropolen Parijs en Londen, zusters in de kunst en in de vrouwelijke 'micro-politics'.

Grensruimte

Hoe multicultureel het publiek ook was, het had geen eenvoudige taak. *Borderline* was voor alles een zeer controversiële creatie. Zijn provocaties waren voornamelijk het gevolg van de interdisciplinariteit van hedendaags denken en hedendaagse kunst. Paul Vandenbroecks antropologisch onderzoek naar vrouwelijke Amazigh-culturen en naar tapijtkunst in de Maghreb zou geen affiniteiten gevonden hebben met de vrouwelijke psychoanalyse van de kunstenaar-schilder, indien een dergelijke interdisciplinariteit niet al een aantal decennia bestond. Om de tentoonstelling te appreciëren, werd de bezoeker verondersteld om zich kritisch bewust te zijn van de impact van het onderzoek naar de valkuilen van de oriëntalistische geschiedschrijving en zijn verengde subalterne identiteiten (subaltern – ondergeschied – verwijst hier naar het effect van de kolonisatie, EJ). *Borderline* zelf was evenmin zonder contradicties. De tentoonstelling appelleerde aan het performatieve potentieel van de bezoekers en aan hun libidinale en lichamelijke energieën, maar plaatste hen tegelijkertijd opnieuw in de positie van toeschouwers door van hen een intellectuele afstand te vragen. Ze moesten teksten lezen die hen oriënteerden naar de vereiste interpretatie van de tentoonstelling, namelijk dat het concept van *Borderline* de intieme interrelatie was tussen de tapijten en het hedendaagse theoretisch-artistieke werk van Bracha Lichtenberg-Ettinger. Ik zou willen argumenteren dat dit soort contradicties nodig is voor een dergelijk evenement. De zwakheid en de kracht ervan staan in een oppositionele relatie: het ene is het effect van het andere. Vanuit een subversief perspectief



Geknoopt tapijt, Oulmes, Marokko
(268 x 140 cm)

lijkt de tentoonstelling een doorbraak. Ze slaagde erin een inter-werkzaamheid te tonen tussen geoculteerde abstracte kunst uit de Maghreb, de nieuwste ontdekkingen in de psychoanalytische theorie en de architecturale vormgeving in de ruimte van een hedendaagse kunstgalerie.

De effecten van het kolonialisme en het imperialisme op de kunst uit het Zuiden kunnen niet meer betwijfeld worden. Gedurende lange tijd was die kunst in de greep van het oriëntalisme. Maar de postkoloniale periode bracht niet veel beterschap. Kunst in het algemeen en handwerk in het bijzonder ondergingen de symbolische en economische realiteiten van marginalisatie en exploitatie. Ze bleven geïmporteerd en geëxporteerd worden als folkloristische items. Wanneer ze gepromoveerd werden tot een artistieke status, dan in de categorieën van exotische, etnische of nationale kunst. Maar hierachter ging een complexiteit schuil tussen de politiek uit het Zuiden en de westerse hegemonieën, waarvan de gevolgen voor de receptie van die zuiderse kunst onmiskenbaar zijn. In *Borderline*

coëxisteerden de exotische blik en de subalterne blik. Kennis en inzicht alleen hadden hun aanwezigheid niet kunnen verhinderen, zelfs niet bij de geïnformeerde theoretici uit noord en zuid. Het voordeel van een dergelijke ontmoeting was de bewustwording van de overgeërfde complexiteit van culturele positionering op basis van geschiedenis en geopolitiek.

Ook van de subalternen werd trouwheid vereist met de laatste psychoanalytische ontwikkelingen – die de Freudiaanse theorie op een matrixiële grens onteigenen – om dergelijke tapijten als abstracte vormen te kunnen begrijpen. Zij kregen al evenmin de kans om zich in een zelfgenoegzame positie te nestelen, want *Borderline* verhinderde hun vlucht in het locale en het esoterische en verstoerde het beeld van hun identiteit als slachtoffer. Niet alleen een sensibiliteit voor de aanwezige synergieën was vereist, maar ook een nieuwe positie tegenover culturele geschiedenis en politiek. Omdat een grensruimte de inzet was van *Borderline*, werd het een uitzonderlijk veeleisende hedendaagse kunsttentoonstelling, waarvan de uitdagende complexiteit de transformatie vereiste van de toeschouwers tot acteurs, bereid om af te zien van eender welke 'noordelijke' of 'zuidelijke' blik, voor zover ze dat al niet gedaan hadden. Zelfs de meest doorgewinterde deconstructionist zou niet voorbereid zijn geweest op een kunsttentoonstelling waarin de samenstellers gebruik maakten van vertrouwde materialen uit het zuiden om een artistieke opstelling te creëren met vaak vervreemdende combinaties en interpretaties. Daarnaast had ook de ongebruikelijke notie van het vrouwelijke als matrixieel denken een grote impact op de conceptie en de vormgeving van de tentoonstelling. (de matrix staat voor iets waarin iets anders tot stand komt, de matrijs, maar ook de baarmoeder, cf. het Franse 'la matrice', EJ). De echte moeilijkheid lag in het feit dat slechts een zeer klein percentage van de bezoekers vertrouwd was met de theorie van Bracha Lichtenberg-Ettinger. Dat veel bezoekers al vertrouwd waren met Paul Vandenbroecks intellectuele en artistieke zoektocht, maakte hun taak niet makkelijker. Nauwelijks kregen ze de tijd om de psychoanalytische theorie te assimileren, of ze werden reeds geconfronteerd met de toepassing ervan op *Borderline* door de curator en de architect-vormgever Zaha Hadid. In die stresserende situatie werden de verticale teksten tegen de muren, met daarop pertinente beschrijvingen van matrixi-

ele interconnecties, door een aantal critici als agressief bestempeld. Veel toeschouwers voelden zich niet aangesproken door de speelse omgang met de tapijten. De bedoeling van de samensteller om aan de tapijten een performatieve dimensie te geven, die de toeschouwer zou omvormen tot een acteur uit de theorie van Bracha Lichtenberg-Ettinger, werd niet gerealiseerd: een belangrijke kloof bleef bestaan tussen het *Borderline* van de makers en dat van de toeschouwers. Maar dit betekent niet dat de samenstellers hebben gefaald. Integendeel, er was voldoende ruimte voor iedereen om te vinden wat hij/zij zocht, ondanks de pogingen om de toeschouwers te vleien en te misleiden. Daarenboven staat een belangrijk deel van het mysterie en van de reële conflicten in de ervaring van de toeschouwers op het krediet van dit rijke gebeuren. Naast zulke persoonlijke ervaringen, appelleerde de tentoonstelling aan een utopia van niet-identitaire posities als collectieve mogelijkheden. Vanuit een intellectueel perspectief ligt de kracht van *Borderline* in dat appel. Zij die het westerse denken en zijn constructie van de subalterne identiteit al gedeconstrueerd hadden, moesten nu ook achterlaten wat nog restte van de gedeconstrueerde zekerheden betreffende de subjectiviteit. *Borderline* vroeg hen te erkennen dat het vertrekpunt een dynamisch proces was waarin partiële subjecten en partiële objecten tijdelijke verbanden aangaan met andere partiële subjecten en andere partiële objecten. In het kader van deze dynamiek werd de relevantie van de tapijten voor de subjectiviteit geïnspireerd door de idee dat de subjectiviteit gevormd wordt in een relatie tot objecten, in een brede betekenis die mensen en dingen insluit. Ik kom hier later nog op terug. We bevinden ons ver van de enge notie van identiteit, hetzij westers of Anders.

Feminisme

Gegeven de wendbaarheid van *Borderline* vanuit een theoretisch artistiek en politiek perspectief, zou het vreemd zijn geweest indien de revolutionaire statements geen controverse hadden veroorzaakt. De meest in het oog springende discussie had betrekking op de theorie van Bracha Lichtenberg-Ettinger en de pertinentie van die theorie voor de tapijten als niet-Europese abstracte kunst. Omdat de term 'feminisme' zelfs nu nog altijd in grote delen van de culturele theorie en de moderne kunst een taboe is, was het onmogelijk om te

beweren dat een feministische sensibele en een feministisch bewustzijn de inzet was van de abstracte kunst van Bracha Lichtenberg-Ettinger zonder aan te botsen tegen allerlei agressieve reacties. Het zijn reacties die hun wortels hebben in een hardnekkige maar gestagneerde ideologische kritiek van mannen en vrouwen die het feminisme nog steeds stigmatiseren en fixeren op zijn oorspronkelijk territorium, het Westen, en op zijn ideologisch programma uit de jaren zestig en zeventig. Vanuit een grensgebied waar het stilstaande water opnieuw in beroering wordt gebracht, wil ik pleiten voor het feminisme van de matrixiële thesis van Bracha Lichtenberg-Ettinger – bij gebrek aan een betere kwalificatie voor haar houding dan 'feminist'. Het opent een nieuwe psychoanalytische ruimte die in het verleden volledig werd genegeerd door de lacaniaanse psychoanalyse. Ik wil verder argumenteren dat het matrixiële feminisme revolutionair is omdat het een vrouwelijke co-universaliteit voorstelt, waarin iedereen verbonden is met de biologische moeder/Moeder(ding). Met andere woorden: de mannelijke universaliteit, zowel in de freudiaanse variant – door de centrale positie van de vader/Vader in het Oedipuscomplex – als in de lacaniaanse variant, heeft geen monopoliepositie meer.

Matrix

De seksuele differentie ligt aan de basis van Bracha Lichtenberg-Ettingers revolutie binnen de lacaniaanse psychoanalyse. De matrix is meer dan een kritisch instrument, het is een denkapparaat ('appareil de pensée') dat de subjectiviteit als ontmoeting vormt en bezielt. Preciezer nog: de matrix komt voort uit reële erotiseerbare afdrucken, conceptuele abstracties en imaginaire fantasma's op het zwangere lichaam in zijn specifieke momenten van samenzijn met de foetus. Het vrouwelijke is dan een denkapparaat voor 'une affectivité conductible' tussen de moeder en de foetus, dat stem geeft 'au corps-psyché affecté co-émergent avec l'autre et le monde'. Later creëert deze relatie een laag van verlangende subjectiviteit gesitueerd op een grens waar 'geen absolute scheiding of symbiotische assimilatie' mogelijk is. De seksuele differentie is niet seksualiteit in de zin van verschil tussen man en vrouw, maar het is de oorspronkelijke seksuele differentie die het subject positioneert in een semiotisch en imaginair veld dat niet fallisch, maar subsymbolisch is, en dus de

relatie van het subject tot de kunst en de esthetica beïnvloedt.

Omdat de matrix de creatieve motor is van *Borderline*, is het vergeten van het concept 'tentoonstelling' en het concentreren op de 'performance' een gerichte en aangewezen manier om met de aanwezige complexiteit om te gaan. Daarom wil ik de matrixiële dynamiek, waaraan zowel de tapijten als de schilderingen participeerden, aanduiden als performatief in de specifieke betekenis van een rizomatistische (niet-hiërarchische, vertakte), partiele (niet volledige) en hybride subjectiviteit. Laten we ons, die dynamische beweging indachtig, voor een ogenblik verwijderen van het Paleis voor Schone Kunsten en ons begeven naar een traditionele context waar tapijten gemaakt worden.

Azetta

'Azetta' is een Amazigh-woord dat in de Maghreb gebruikt wordt om een ding aan te duiden dat een veelheid van dingen is. Het wordt gearticuleerd vanuit het perspectief van de matrix en duidt op een samengaan van concept en performance. De weefsters zijn creatief als partiële identiteiten en als participanten aan een collectieve vrouwelijke atmosfeer. Azetta roept ook een werkomgeving op met instrumenten en werkers. Die veelvuldige eigenschappen maken van Azetta een geïntegreerde lichamelijke ervaring. Zelfs indien de focus van de observator zich zou richten op de verschillende fasen van Azetta – het avontuur begint met wol of katoen, vaak in verf gekleurd, die aan een aantal behandelingen onderworpen worden – toch is de alles beheersende kwaliteit van Azetta precies het weven als een samenwerking, waardoor textiel zich van andere producten onderscheidt. John Picton en John Mack beschreven de handelingen en de elementen die met het weven verbonden zijn als volgt: 'Eerst en vooral zijn er twee sets van elementen die elkaar volgens rechte hoeken doorkruisen; het is mogelijk om stof te maken door de twee elementen te bedienen met de vingers... Ten tweede, de doorkruising van de twee sets gebeurt gemakkelijker wanneer een van beide, de schering, gespannen gehouden wordt. Ten derde kan de doorkruising nog gemakkelijker verlopen door een mechanisch middel dat de alternerende elementen van de schering scheidt in twee groepen waartussen de elementen van de andere set, de inslag, zich bewegen. De opening tussen de twee groepen wordt de

(weef)sprong genoemd. Een weefgetouw doet twee dingen: het houdt de schering gespannen en het maakt een weefsprong mogelijk.

Het Amazigh (Berberse) verticaal geconstrueerde éénhevelige weefgetouw is typisch voor de Maghrebijnse regio. Het is een breed houten raamwerk gemaakt van twee scheringbomen, boven en beneden, die vastgehecht zijn aan twee rechtopstaande zijstukken. Dankzij de bomen kan de schering opgericht worden als een opgespannen vlak van vezels. Maar het is minder rigide dan het lijkt: de schering als een ogenschijnlijk ondeelbare structuur valt niet met zichzelf samen. De twee scheringsets wisselen van positie, wat resulteert in de sprong, een opening die

Het woord 'Azetta' omvat het hele transformatieproces vanaf de ruwe wol tot het afgewerkte product, bijvoorbeeld een tapijt.

FOTO'S: JAMES BYRON



afstand en andersheid in de schering activeert. De inslag, een ander soort garen gemaakt van kortere en fragielere vezels, reist heen en weer in de sprong, maar het is nooit dezelfde reis. Iedere reis van de inslag, iedere beweging heen en weer, is een nieuwe rij, en na een aantal van die rijen begint het tapijt – als een lichaam – te groeien in vorm en textuur en beginnen zijn geuren en kleuren zich te individualiseren. Verrassend is dat er geen binnen of buiten is voor de handen die met de inslag spelen in de gangen van de sprong en de inslag afwisselend voor en achter de schering bewegen. Als garen met een verschillende functie representeren de schering en de inslag de differentie van hetzelfde: de schering is gespannen garen dat een structuur uitzet, terwijl de inslag los garen is dat dienst doet als een instrument. Wie schering en inslag louter ziet als een dichotome relatie van vorm en inhoud mist de kern van de zaak. In de handen van de artiest-wever worden beide, schering en inslag, gebruikt als instrumenten en als materiaal.

Het is het proces van samenwerking dat het verschil maakt. In een fabriek is het weefgetouw een in het oog springende machine die het centrum van de werkruimte domineert. Om naar het weven te kijken als traditioneel handwerk of als choreografische interactie in een artistieke context, moeten we het weefgetouw decentraliseren en de activiteiten volgen van andere schering-en-inslag-instrumenten ter voorbereiding van het weven. Men realiseert zich vaak niet dat een rudimentaire uitrusting juweeltjes kan produceren: alles wat nodig is om schering te verkrijgen zijn een paar grote kammen met lange ijzeren tanden in hoorn ingelegd en op hout gemonteerd om harde vezels te transformeren in korte eindjes gekamde wol. Deze worden dan gestoomd voordat een spoel en een spinrokken de wol spinnen tot garen voor de schering. Het instrument voor de inslag is de kaart. De kaart lijkt op een paar pingpong bats. Terwijl een spoel en een spinrokken zowel schering als inslag spinnen, maakt een kaart alleen inslag.

Verlangende machines

Als in de industriële context de verhouding tussen machine en lichaam binair is, dan is de context van het weefgetouw meervoudig: bomen, schering, handen, inslag, kleuren, geuren en geluiden interageren op een sensueel geïntegreerde wijze zodat het moeilijk is om nog opdelingen te maken in de algehele

alchemie. Ten gevolge van de erotische opstelling is de ervaring van de artiest-wever even ambigu als die van de toekomstige moeder. In beide gevallen wordt er afgezien (de Engelse tekst gebruikt hier het woord 'labour': hard werk, maar ook barensweeën, EJ), maar de pijn vermindert de liefde, de vreugde en het plezier van het lichaam geenszins. Weven – samen met de verschillende andere activiteiten eromheen – wordt daarom het best omschreven als een 'performance'. Natuurlijke elementen produceren kleuren, geuren, geluiden en ritmes; in interactie met vrouwelijke en textiele lichamen, komen ze tot leven als een samengestelde scène van libidinale en kosmische energieën. Net zoals schrijven gebeurt weven en andere aanverwante textiele activiteiten niet eenvoudigweg buiten het lichaam om. Creatief werk is het meest intensieve effect van wat Deleuze verlangende machines ('machines désirantes') noemt. Textiele en menselijke lichamen zijn precies zulke verlangensmachines die uitkijken naar elkaar als partiële entiteiten.

In het hart van de libidinale dimensie heerst er samenhang en samenzijn. Het symbolische alleen kan hier niet voor instaan. Bracha Lichtenberg-Ettinger verbindt de intersubjectieve verlangensdimensie van Deleuze met de Amerikaanse psychoanalytische feministische theorie van de object-relaties. Claire Kahane probeert de theorie te definiëren en geeft tegelijk een commentaar op de mogelijke tekortkomingen ervan in een feministisch perspectief: 'De theorie van de object-relaties gaat ervan uit dat van de geboorte af het kind zich engageert in formatieve relaties met 'objecten', die bestaan in de externe wereld of als mentale representaties geïnternaliseerd zijn (...). Omdat de theorie van de object-relaties het moederlijke object privilegieert als centraal voor de wederwaardigheden van het zich ontwikkelende zelf, heeft deze theorie aan de feministen een alternatief paradigma voor het Oedipus-complex met zijn nadruk op de vader, de fallus en castratie aangeboden. Maar door haar primaire focus op de pre-verbale infantiele ervaring in de tandem moeder/kind en haar consequent gebrek aan aandacht voor het netwerk van betekenissen waarin zowel moeder als kind zich bewegen, is de theorie van de object-relaties problematisch voor het feminisme.'

Ik wil argumenteren dat Bracha een radicale subversieve draai gegeven heeft aan deze visie op de problematiek. De kunstenaar-

theoreticus bekijkt het niet van binnen of van buiten het oedipaal complex. Voor haar psychoanalytische interventie hield zich geen enkel feministisch denken bezig met de dimensie van het subsymbolische en met de relatie tot de archaische dimensie van de Moeder/Ander(Ding). Volgens de freudiaanse en de lacaniaanse versie van het vrouwelijke onvermogen om toegang te krijgen tot 'l'objet a' (het partiële object waarvan het gebrekkige verlangende subject afgescheiden is), kan de vrouw alleen door een maskerade het verlangen van de man opwekken. De man komt tot zijn subjectiviteit omdat hij in staat is de wonden van de splitsing en de scheiding te boven te komen, terwijl de vrouw geen subject is en geen eigen verlangen heeft. Het enige rijk van het vrouwelijke verlangen – dat van de Archaïsche Moeder – is voor altijd voor haar verloren gegaan, lang voor het symbolische en de komst van de taal. Iedere andere ruimte die zich ver van de tirannie van het symbolische en de macht van de fallocratische blik hield – de prenatale, de pre-oedipale, de chora enz. – werd door de oedipale logica geconditioneerd. Bijgevolg zocht de Franse 'écriture féminine' bevrijding en vrouwelijke vervulling van de differentie in de ontsnapping door de gaten in het symbolische. Het is belangrijk voor ogen te houden dat het matrixiële denken geen substitutie predikt voor de Wet van de Vader; het wijst enkel op het bestaan van het subsymbolische aan de limieten, de uiterste randen van het symbolische, waar de relatie tot de Moeder – niet zomaar de biologische moeder maar de moeder als Archaïsch/Ander(Ding) – in een betekenis voorziet voorbij de niet-betekenis van de hysterische, de krankzinnige en de schizofrene, die een vrouw reduceert tot gebrek in vergelijking met het gecasteerde subject. De impact van een dergelijke revolutionaire visie op het vrouwelijke, op de kunst en de creativiteit is duidelijk: het symbolische is niet gescheiden van het reële en het imaginaire, het is er de continuering van.

Borderline gaat in vele opzichten over het trauma van de blik als een onderdeel van de creatie. De nu volgende allegorie gaat over de co-existentie van twee soorten blikken: de vervreemdende fallische blik waarmee we vertrouwd zijn, en een matrixiële blik, onzichtbaar voor de meesten onder ons, die het trauma veroorzaakt. Een fundamenteel verschil tussen beide is dat eerstgenoemde functioneert volgens de logica van de mechanische reproductie, terwijl laatstgenoemde gestuurd

wordt door de impulsen van re/creatie. De hoofdrol in onderstaande choreografie is het meest marginale en tegelijk meest noodzakelijke van de textielinstrumenten: een lokaal paar kaarden.

Akerdash

Akerdash, in het Tmazight (de Berbertaal) van Figuig, is een instrument van vrouwelijke wevers voor het kaarden van wol. In tegenstelling tot pingpongbats, die een losse eenheid blijven wanneer ze op elkaar gelegd worden, lijken de houten platen, de 'bats' van Akerdash, op een onscheidbare eenheid. De zichtbare bovenkant van Akerdash is een glad houten oppervlak en de blik extrapoleert dat de verborgen onderkant hetzelfde is, wat een juiste gissing is. De traumatische ervaring van de blik begint echter op het ogenblik dat de handen van de vrouw de handvatten van de kaarden krachtig vastgrijpen. Wanneer ze met haar magische handen Akerdash in tweeën slijt, merkt de blik plotseling dat het gereedschap uit twee platen bestaat. Nog onverwachter is het feit dat de platen onherkenbaar worden wanneer de kaardster ze omkeert in haar schoot voor een korte pauze. De scène is niet erg geruststellend omdat bij nader toezien de binnenkant van de vierkante plaat een kleiner vierkant van dreigende rijen ijzerdraad-tanden toont, zoals korte haken in het glinsterende zonlicht; de tanden zijn vastgemaakt in een leren kussentje dat op het oppervlak van iedere plaat is bevestigd.

De vrouw spreidt een weinig wol uit over het tandenvierkant van de ene plaat en heft deze op om hem over de andere plaat te trekken. De gebruikelijke kaardbeweging wordt hernomen met een regelmatig wrijvend ritme dat onbelangrijk is voor de blik. Om de onrust te verlichten projecteert de blik een fallische seksuele dynamiek waarin een botsing plaatsvindt tussen de twee getande vierkanten telkens de twee kaarden samentreffen. Tot zijn ontgoocheling gebeurt iets dergelijks niet! Na enkele minuten van energetische actie heeft de vrouw de verstrengelde wollen vezels die over de twee vierkanten verspreid

lagen getransformeerd tot twee zachte regelmatige vellen. De regelmatig wrijvende beweging gaat door en een warm kammend geluid vergezelt het ritme! Toch vindt er geen transformatie plaats in de manier waarop de blik het object participeert. Aan de bron van die blindheid ligt het spoor van het verhaal over het verborgen geheim van Akerdash.

De kaardster had geen uurwerk om de tijd van het wrijven te controleren, maar de matrix vertelde haar op welk ogenblik de vellen gereed waren om los te komen van Akerdash. Het was een moment van vrede waarop Akerdash geleidelijk suggereerde dat ieder vel om beurten het andere vel van het spijkerbed zou lichten en het zou oprollen in een afscheidsritueel. Na een tijdje lagen de twee vellen mooi opgerold op de twee vierkanten van ijzerdraad alsof het op een glad oppervlak was: Akerdash had geen schrik dat de vellen opnieuw gegrepen zouden worden door de klauwen van de ijzerdraad. De vrouw voegde de vellen wol bij de hoop vellen die al lagen te wachten op hun herschepping tot inslag. Het was toen dat Akerdash zichzelf aan de vellen toonde als één en veel tegelijk. De ervaring van het kaarden was een detail achter de coulissen van Azetta, maar de matrix gaf ons gelijk te geloven dat het ook een krachtig artistiek moment kan zijn. Het geheim van Akerdash was onderlinge betrokkenheid. Bovendien was er geen vooropgezet doel in een lineair schema. Ieder beschreven onderdeel was tegelijk aanwezig en afwezig tijdens de finale fase van het weven, een repetitie van het verschil in veelvoudig samenzijn en afscheiding.

In feite was er nooit sprake van heerlijkheid of eenheid, alleen van een samenzijn in een proces. Maar meer wetenschap over de constructie van de kaarde leek de blik niet vooruit te helpen. Indien hij zich geconcentreerd had op dat samenzijn en oog had gehad voor beweging, dan zou hij zich gerealiseerd hebben dat geen van de kaardelementen de interactie blokkeerde. Hoe konden ze? Als toekomstig kunstwerk waren de vezelvelen

VERHALEN EN VERTALEN

Zoals we 'talen' moeten onderzoeken op non-verbale, presentatiegerichte en onbewuste niveaus, moeten we ook nieuwe verhalen schep- pen: met een groot aantal aandachtspunten, reflexief, kritisch ten opzichte van 'sektarische' en seksistische veronderstellingen, maar vooral anders in het weerleggen van het monolithisch discours en de door sektarische en fundamen- talistische propaganda versteende beeldvorming. Als het 'pluralisme' een van de funderingen is voor de constructie van een wereldse identiteit, moeten we het in verschillende idiomen zien te belichamen in plaats van het tot een slogan te reduceren. De monolieten van onze tijd kunnen niet worden verslagen door nieuwe monolieten, maar enkel door het laten klinken van verschil- lende stemmen met een andere mening, meerde- re aanvals- en verdedigingspunten, sterk geindi- vidualiseerd maar toch met elkaar verbonden. Laten we bij onze zoektocht naar een gemeen- schappelijk platform alsjeblieft nooit met één stem spreken.

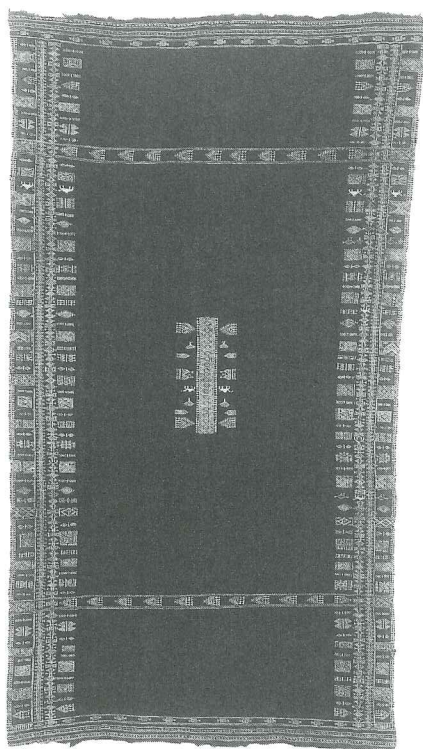
[Rustom Bharucha]

aan het wachten op dit relationeel moment. Een creatief samenwerkingsproces is hun enige geheim. Een inclusieve blik op de choreografie van het kaarden was dus onbereikbaar. Het trauma van de onthulling was te sterk en creëerde een ruptuur tussen de vroegere perceptie van een ongeschonden object en de daaropvolgende metamorfose die door de blik geïnterpreteerd werd als 'de splijting'. Vanuit het begrensde perspectief van de blik werd de choreografie van het kaarden gelijkgeschakeld aan een oorlogsmachine.

De realiteit van Akerdash – welke die ook moge zijn – was veel complexer dan de fallische blik kon accepteren. Op het niveau van de taal was het in Tmazight en in het Arabisch 'één en veel' tegelijk, maar in andere talen was het dubbel (twee kaarden). Indien de fallische blik al veelvoudigheid zag, dan in de vorm van een verpulverende fragmentatie. Wat hij leerde van het tijdsverloop van het kaarden, was dat hij niet alleen was bij het bepalen van de dynamiek van Akerdash. In het leven van Akerdash speelde ook een andere blik, verbonden met de matrix, een belangrijke rol. Maar deze blik had geen eigen territorium van waaruit Akerdash nauwkeurig onderzocht kon worden. Vanuit een interactieve ruimte was de matrix bezig met de dynamiek van lichamelijke en psychische realiteiten. Als dusdanig had de blik binnen noch buiten. Vanuit een fallisch perspectief leek het alsof de matrixïële blik blind was. Wat van belang was voor laatstgenoemde was niet zichzelf te verdedigen als zijnde niet-blind, maar de fallische blik de kans geven een glimp op te vangen van zijn andere manier van kijken.

Hier is de versie van de matrixïële blik: de hoeken van de tanden op de twee kaarden wezen in tegengestelde richting om het wrijven mogelijk te maken; de twee platen waren niet foutloos symmetrisch; ze waren op een subtiele manier verschillend. De vierkanten waren inderdaad bezaaid met afgebotte punten, met evenveel lege plekkjes ertussen. Indien de punten scherp waren geweest, zoals de fallische blik het gewild had, dan was wrijven onmogelijk geweest: de punten zouden het leer op de lege plekken doorboord hebben om daar een nest voor zichzelf te zoeken - en op die manier iedere beweging onmogelijk gemaakt hebben.

Er was inderdaad geen ideaal van gezondheid voor het oog van de matrix. De matrix bestond uit afwezige en aanwezige ruimtes, waarvan het samenspel het onbekende integreerde in een dynamiek die het samenzijn van de delen differentieerde. Akerdash was een open



Bakhnouq, Zraoua, Tunesië

som van de delen die uitreiken naar andere delen. Als Akerdash al een identiteit heeft, dan een identiteit die zich uitbreidt, zich splitst en zich vermengt met andere tijdelijke en veranderlijke identiteiten. De performance van de blinde blik ging wezenlijk over een passionele ontmoeting tussen de twee vierkanten die alle beweging omvormden tot een subtiele en complexe interactie. Het kaarden, als een van de vroege stadia in het maken van tapijten, was een scène van uitwisseling, verleiding en samenspel.

Verstopperkje

Ik vraag me af of *Borderline*-bezoekers met dezelfde Maghrebijnse geschiedenis als ik het paradoxale gevoel zouden gehad hebben dat hoe meer het PSK de veelheid van tapijten als abstracte kunstwerken huldigde, hoe meer hun afwezigheid werd benadrukt. Maar dankzij beweging was er geen gemis in de interactie tussen aanwezigheid en afwezigheid. Zaha Hadids mobiele vormgeving van de tapijten voorkwam een statisch tentoonstellingseffect. De architecte opteerde niet voor een setting, maar voor een dynamische, dialogische en performatieve ruimte, waarin tapijten zich aan elkaar reveleerden vanuit verschillende perspectieven. Het samenspel van horizontale en verticale vlakken, van het opake en het transparante, van licht en duisternis, enz., alle uitwisseling, vertoning en onthulling gaven de

indruk van beweging in tijd en ruimte. Een magisch licht viel op de tapijten uit het verleden en bracht ze terug in de herinnering, niet als nostalgie naar historische huiselijke objecten, niet als afzonderlijke kunstwerken, maar als kunststukken die participeren in een diffuus en overweldigend gevoel van veelheid als afwezigheid.

We waren er allemaal, ik, de tapijten uit de herinnering en een groepje kinderen, verwikkeld in een spelletje verstopperkje met de stukken textiel in *Borderline*. We wisselden voortdurend van rol en waren nu eens textiele lichamen, dan weer menselijke lichamen. Er waren ook ogenblikken waarop de ondeugendheid uit de hand liep en wij, de kinderen, gewetenloos de tapijten gebruikten. Het gebeurde dat een volwassen gastheer alles begon klaar te maken om zijn gasten onder te brengen voor de nacht. Voor de kleine lichaampjes die we waren, was het een moment van opwinding wanneer een tapijt uitgerold werd om een gemeenschappelijk bed voor ons te maken, waarop we naast elkaar konden slapen. Op dat punt wisten we niet langer wiens wellustigheid we voelden, de onze of die van het tapijt. Het leek erop alsof opgewonden kleine beentjes vanuit het niets in alle richtingen schopten. Maar het was meer een collectieve flirt dan een gevecht. In werkelijkheid reageerden we op de verandering van het tapijt van een gebruiksvoorwerp in een lichamelijke aanwezigheid. Het herinnerde ons eraan dat we op geen enkele manier een textiel lichaam uit ons verleidingsspel konden sluiten. In ruil voor onze samenwerking werden onze lichamen aangeraakt, geschuurd, gewreven en gekitteld... Het gebruikelijke comfort van een seddari verbleekte in het sensuele samenzijn dat het magische tapijt ons bood. De hele nacht lang onderhield het tapijt ons met gewefde herinneringen ouder dan zichzelf. In de morgen rolden we samen heen en weer - onze hommage aan de geschiedenis van het tapijt - totdat verticale lichamen binnenkwamen en onze performance verstoorden... ●

Vertaling uit het Engels: Erwin Jans

BORDERLINE

Palais voor Schone Kunsten Brussel, 25/2-21/5/2000

CURATOR Paul Vandenbroeck

MET Berbertextiel uit Marokko en Tunesië, en hedendaags beeldend werk van Bracha Lichtenberg-Ettinger

VORMGEVING Zaha Hadid

PRODUCTIE Vereniging voor Tentoonstellingen PSK