

# Het kei zal zich wel weer teren

ALEXIS DESTOOP OVER HET LICHAAM EN ZIJN RESIDU

Elke van Campenhout

1. Alexis Destoop was achtereenvolgens schrijver van brieven zonder bestemming, professioneel flaneur, fotograaf, kunstwetenschapper, filosoof en filmmaker en deel van het interdisciplinaire collectief Fyke. Hij werkte met theatergroepen als de Onderneming aan een project rond Suzanna Andler en met Kris Verdonck aan een voorstelling rond Fassbinder, studeerde aan Le Fresnoy, en werkt momenteel aan een *road movie* met Benjamin Verdonck en Sara de Bosschere. In onze herhaalde gesprekken zoeken we naar houvast. De beelden op het scherm van de laptop, de boeken die hem hebben beïnvloed. We praten over het principe van 'déplacement' bij Hans Bellmer, over *Le Dépeupleur* van Samuel Beckett, over *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* van Georges Didi-Huberman. Langzaam ontstaat er uit de stukken en brokken een duidelijker beeld. De contouren van een veelzijdig en onrustig zoeker, die zich uit noodzaak op het interdisciplinaire gooit. Over de ethische verantwoordelijkheid van de maker, over de weerstand van het beeld, over de verborgen agenda van de toeschouwer en over het lichaam. Als lichaam. En niets anders.

Het resultaat is een dialoog tussen teksten, vragen en antwoorden. Een breiwerkje van kruisende uitspraken en betekenissen.

2. *Faut-il conclure que la plus violente comme la plus imperceptible modification réflexive du corps, de la figure, d'un membre, de la langue, d'un muscle, serait ainsi explicable comme tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre*

*'virtuel' d'excitation? Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image..<sup>1</sup>*

3. Wat je ziet is een ruggengraat, die op haast Cronenberghesque manier dichtplooit. De rug wordt een amorfe massa, een klomp vlees, die zich maar moeilijk als rug laat bekijken. De spleet, het zwarte gat dat ontstaat door het bij elkaar brengen van de schouderbladen, lijkt het lichaam binnenstebuiten te draaien. Het inwendige breekt naar buiten, waardoor niet alleen de letterlijk verborgen binnenkant van het lichaam zich toont, maar ook het verborgen geweld van de perceptuele transformatie. Het is een lichaam dat op violente manier zijn vleselijkheid toont. Tegelijkertijd is het gewoon een rug, onder TL-verlichting, die beetje bij beetje aan de herkenbaarheid ontsnapt.

4. 'Wat mij bijzonder boeit zijn de representaties van de martelaren, het lichaam in zijn eindigheid. Het is het lichaam zelf dat zijn conditie toont. Dat lijdt aan het exterieure. Het is waar de interieure conditie en het buiten elkaar kruisen, op het huidoppervlak, dat het lijden is gelocaliseerd. Het is een iconografie die mij zeer aanspreekt. Je ziet dat bijvoorbeeld bij de Christus-afbeeldingen van Caravaggio. Het zijn lichamen die licht geven, lichamen met extreme fysieke plooiën. Op de afbeelding van de ongelovige Thomas zie je hoe Christus de hand van Thomas in zijn wonde duwt. In dit detail toont zich bijna een

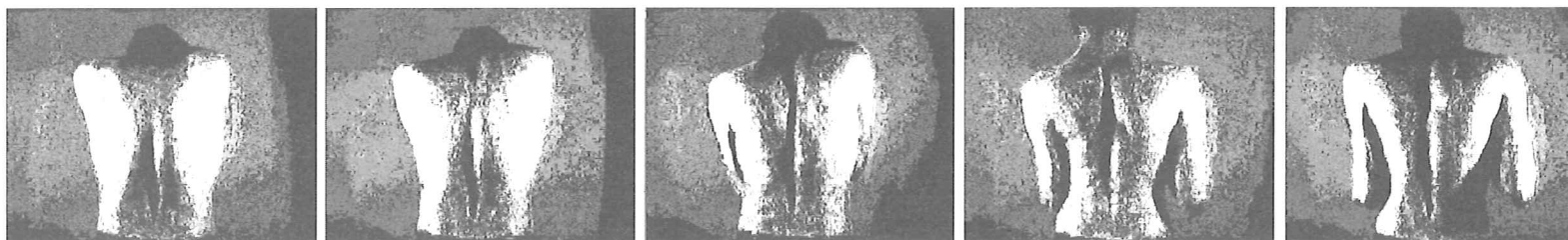
puur lichamelijke opheffing van de oppositie tussen interieur en exterieur.

De plooiën en de textuur van het barokke lichaam. De rug in clair-obscur. De martelaren plaatsen ons voor de temporaliteit, de eindigheid van ons lichaam. Met vreselijke beelden als een doorspiede torso. Het zijn beelden die getuigen van de conditie van ons mens-zijn, van een lichaam dat constant wordt belaagd. Mijn werk stelt dan ook een ethische vraag. Ik zoek naar een fragmentarische of momentane bewustwording, ik wil de productielogica ondervragen. Mijn vraag is, wanneer het kijken gedwongen wordt tot een actie, zelfs al is het een weigering. Het is een eis tot interactiviteit. Niet vanuit de technologie, maar wel vanuit het cognitief, het perceptueel vermogen van de kijker. Ethiek draait om het handelen in de wereld, om de relatie tot de ander. Mijn werk zou er niet zijn als die relatie afwezig was.<sup>2</sup>

5. *Dès que, (...), l'analogie (..) est établie, les deux images entremêlent leurs contenus en se superposant, (...); et il en résulte un amalgame ambigu de 'perception pure' et de 'représentation pure', au contour irisant par le léger décalage de deux contenus voulus convergents mais opposés. Le choc de la confusion qui s'y mêle, certain 'vertige', paraît être le symptôme et le critère de l'efficacité intérieure, de la probabilité de cette solution, (..)²*

6. 'Wat is het grondfenomeen van identificatie? Hoe werkt dat proces? Wat mij interesseert is de bewustmaking van je eigen relatie als kijker tot een beeld. De aard of de materi-

back/facing west (werktitel) ALEXIS DESTOOP, SINGLE-CHANNEL VIDEO, 2003





with usura ALEXIS DESTOOP, VIDEO-INSTALLATIE, 2001

aliteit van dit beeld is voor mij dan ook niet belangrijk, omdat het procédé in belangrijke mate hetzelfde blijft.

Het procédé werkt vanuit de vreemdheid van het lichaam. Wanneer je het lichaam aanwezig stelt in zijn fysicaliteit, zal dat lichaam altijd door de blik van de Ander gethematiseerd worden. En die blik is sowieso gedreven door drift, door seksualiteit, waardoor de scheur die ontstaat in het toevouwen van de schouderbladen een puur vleeselijke imaginatie op het spel zet. Wat ik toon is de evolutie van het lichaam naar dit puur vleeselijke en weer terug.

Wat ik ook tastbaar wil maken is de dubbelheid van het subject en zijn lichaam. Dat is niet één ding, maar het is ook niet gescheiden.'

**7.** *With Usura*: videoproject. Performers worden aan de voeten opgehangen en worden gevraagd een houding aan te nemen die deze situatie verloochent. De omkering van hun positie wordt later in de projectie opnieuw rechtgedraaid. De uiteindelijke installatie toont dus beelden van rechtopstaande lichamen, in een vreemdsoortige, verkrampde verstarring. Het is een werk over uitputting, dat zijn eigen uitgangspunt onzichtbaar maakt. Het zijn lichamen die aan hun eigen gewicht lijden en eraan ten onder gaan, maar dat is op het eerste zicht niet te merken. Het feit dat je dat als toeschouwer niet weet, laat je verloren achter. De lezing wordt slechts mogelijk

doorheen identificatie, waarin zich het weerstandige van het beeld uitdrukt.

Het is een installatie die zich verzet tegen snelle consumptie. Het werk weerstaat een al te snel begrijpen; het laat zich slechts langzaam kennen, eist zijn autonomie op binnen de omringende ruimte.

**8.** 'De beweging die gegenereerd wordt, kan ook niet op een andere manier worden gegenereerd. Het is de conditie waarin de performers geplaatst worden, die onvermijdelijk een eigen vorm voortbrengt. Ik vind het noodzakelijk om een medium te bespelen vanuit zijn eigen intrinsieke mogelijkheden.

Het uitgangspunt voor deze installatie was eigenlijk een zeer concrete vraag: hoe kan je lijden zichtbaar maken? Een opengereten lijf roept alleen een onmiddellijke distantiëring op. Dus ga je op zoek naar een manier om het kijken langzamer te doen verlopen, naar een problematiseren dat een zoeken op gang brengt, dat uiteindelijk bij de gruwel terecht komt.

Waar ik nu mee bezig ben is met het uithollen van betekenaars, het betekenend mechanisme van het medium blootleggen. De vraag is dan: wat kan je doen met die leegte? Wat gebeurt er als je iemand confronteert met leegte?

**9.** Twee opmerkingen over het beeldgebruik in deze installatie.

In een inleiding op een congres over de relatie tussen het 'live' en het 'gemediatiseerde' beeld, zet Philip Auslander deze dichotomie in vraag. Traditioneel wordt de live performance beschouwd als een onherhaalbare act, die in zijn elektronische reproductie niet meer dan een schijn van het oorspronkelijke gebeuren zichtbaar maakt. Peggy Phelan omschrijft performance als '*representation without reproduction*'.

Het kritische karakter van het reproduceerbare beeld wordt in vraag gesteld omdat dit beeld zich zou inbedden in een economisch systeem van herhaling en uitholling.

Auslander stelt zich terecht de vraag, of '*using technology of reproduction in ways that defy that economy may be a more significantly oppositional gesture than asserting the value of the live.*'

Een tweede punt dat hij aansnijdt, wanneer hij de 'elektronische ontologie' van de media probeert te omschrijven, is de constante afwezigheid van het beeld in de elektronische weergave. Het televisiebeeld, dat per frame wordt opgebouwd uit een elektronische scan van twee beelden, is nooit compleet. Het elektronische beeld is voortdurend in beweging en nooit aanwezig. Het elektronische beeld is bijgevolg een inherent product van het nu, dat geen fundamenteel onderscheid maakt tussen het live-element en de herhaling, omdat de productie van het beeld enkel in het heden bestaat. Daardoor is het elektro-

nische beeld niet zozeer een reproductie of representatie van een performance, maar juist de performance zelf.

Het is dan ook vanuit het medium zelf dat de afwezigheid aanwezig wordt gesteld, vanuit de pure techniciteit van het middel, dat in zichzelf een performatief element vindt. *With Usura* zou als live performance nooit werken, zonder de aanwezigheid van het 'gereproduceerde' elektronische beeld.

*'Disappearance, existence only in the present moment, is not, then, an ontological quality of live performance that distinguishes it from modes of technical reproduction. Both live performance and the performance of mediatization are predicated on disappearance: the televisual image is produced by an ongoing process in which scan lines replace one another and is always as absent as it is present; the use of recordings causes them to degenerate. In a very literal, material sense, televisual and other technical reproductions, like live performances, become themselves through disappearance.'*

10. 'Oorlog is een werkelijkheidsscheppend gebeuren. Net zoals het gemeenschapsstichtend werkt. Het is een fantasmatisch, gefictionaliseerd proces. Als je kijkt naar de manier waarop de gebeurtenissen in beeld zijn gebracht, naar de visuele weergave. Je ziet een onbemande camera, die om het even waar zou kunnen staan, op het dak van een willekeurig huis, in een willekeurige stad, ergens in de wereld. De werkelijkheid wordt geïnstigeerd door de *voice-off*, het beeld is in afwachting van een gebeurtenis die moet komen. De enige spanning die het beeld opbouwt, is afkomstig van de afwezige commentator. Dat is de beschrijving die perfect beantwoordt aan de basis van de cinema.

De informatiewaarde is nihil, de media-redundantie totaal. De berichtgeving maakt gebruik van *split-screen* en tekstbanners. Alles staat in *loop*, in een oneindige herhaling van hetzelfde, in steeds wisselende *at random* combinaties. De oneindige *loop* van de video-beelden benadrukt de verontwerkelijking van de wereld, de indruk dat de wereld niet bestaat. Tenzij als fantasma. Omdat de werkelijkheid enkel bestaat bij gratie van de coördinaten waarin je je situeert, en van de principes die daarin werkzaam zijn.

In de beeldende kunst zie je op dit moment een grote fascinatie voor documentair werk opduiken. Maar wat betekent dit voor de beeldende kunst? Dat zij het niet heeft over de werkelijkheid, maar de werkelijkheid gebruikt



1 ALEXIS DESTOOP, OBJECT/INSTALLATIE, 2001

als materiaal, waardoor er een zeer vreemd statement wordt neergezet over de wereld. Op dat moment wordt de werkelijkheid een metafoor voor iets anders. Dat is compleet het tegenovergestelde van het documentaire werk, met zijn sociale en politieke preoccupaties en engagementen. Of het autonome kunstwerk, dat vanuit een geïsoleerde, geësceneerde situatie een relatie zou becomingentariëren met de buitenwereld. In een installatie van Steve McQueen op Documenta 11 in Kassel, bijvoorbeeld, zie je een lift die in een mijnschacht afdalt. Die beelden zeggen niets over de situatie van de zeer concrete mijnwerkers, in die zeer concrete mijn. Maar zeggen alles over de psychische toestand van de toeschouwer die in deze afdaling wordt meegesleurd. De werkelijkheid wordt gelezen vanuit de psychische ruimte van de kijker.'

11. *'L'image' serait donc la synthèse de deux images actualisées simultanément. Le degré de ressemblance, de dissemblance ou d'antagonisme entre ces deux images constitue probablement le degré d'intensité, de réalité et la valeur de 'choc' de l'image résultante, c'est-à-dire de l'image 'perception-représentation'*<sup>3</sup>

12. 'Wat mij in video interesseert is dat je een lichaam kan isoleren, waarbij de aanwezigheid van de camera al snel redundant wordt. Het lichaam is alleen met zichzelf. Door het opleg-

gen van een dwingende fysieke taak (zoals bij *With Usura*), verliest de situatie al gauw het spelkarakter dat door de aanwezigheid van het publiek wordt ingesteld. Door het lichaam te isoleren verandert ook het kijken naar het lichaam. En het is bijzonder interessant wat het opleggen van die eenvoudige regels oplevert. Wat naar boven komt is het residu, datgene dat overblijft. Een lichaam in een ontredde situatie, met een zeer grote naaktheid.

Het is een spel dat gespeeld wordt door het lichaam zelf, dat door de fysieke situatie wordt gedictieerd. En dat zich niet laat vastleggen door de tijd, of de verwachting van maker of kijker. Op dat moment speel je met het troebele, met de onbewuste vormelijke associaties die ontstaan. En zie je een spanning ontstaan tussen de mens en zijn eigen lichaam. Het is een frictie die de problematiek van het lichaam centraal stelt. Omdat het cognitieve 'ik' voor een stuk ook buiten het lichaam ligt. Het is een werk dat zich concentreert op het meest basale niveau: het lijf.'

13. I (installatie):

In de ruimte staat een balkvormig volume, van 185 x 50 x 40 cm. De twee korte zijden zijn doorkijkspiegels. Binnenin zijn tweemaal twee TL-lampen bevestigd op de zijpanelen. Doordat de reflecterende zijden van de spiegels naar elkaar gericht zijn, ontstaat er een oneindige *mise-en-abîme* van een lege ruimte. Het is

een installatie die speelt met de contradictie tussen reële en virtuele ruimte. De toeschouwer aanschouwt een virtueel oneindige ruimte binnen een tastbaar eindig volume.

De toeschouwer is een deelnemer, die zichzelf op het spel zet in zijn omgang met het object. Het tastbaar concrete object stelt niet alleen de perceptie van de oneindigheid die zij instigeert in vraag, maar ook de positie van de kijker die zijn eigen standpunt vanuit zijn gewijzigde positie ziet verdwijnen: de afstand tussen de ene en de andere kijkspiegel, die van de buitenkant een concrete 185 cm lijkt, blijkt zich aan de binnenkant oneindig uit te strekken. In zijn kijken verliest hij zijn eigen positie. Zijn engagement berooft hem van al zijn zekerheden.

Bovendien komt in de reflectie een ander aspect naar boven. Het kijken wordt weerspiegeld in een vreemd aandoend oog. De eigen blik lijkt de kijker oneigen. Hij wordt bekeken door zijn eigen blik, die hem in de perceptie is ontvreemd.

Wat de maker aanreikt, is niet meer dan een vraagstelling. Het is het in relatie zetten van verschillende elementen, die dan opnieuw de relatie in vraag stellen. De toeschouwer is in deze de activator van het werk, dat zich enkel manifesteert wanneer de relatie ruimte/toeschouwer/werk compleet is.

Het begrip ontstaat dus wel in zekere zin vanuit een cognitief *a priori*, maar tevens uit de fysieke positie en de perceptie van de toeschouwer.

**14.** ‘Het lichaam staat voor mij altijd in de ruimte. Dat wil zeggen dat ik niet spreek over een politiek of gesocialiseerd lichaam, maar over het lijf als massa, zoals het zich verhoudt tegenover de ruimte. Daardoor wordt het lichaam in mijn werk ook niet gedefinieerd vanuit het exterieure. Mijn onderzoek is er niet op gericht om het lichaam als strijdveld van een ideologie te bekijken, om te zien hoe het individu de regelgeving van de hem omringende wereld reflecteert.

Voor mij is een lichaam enkel een fysisch subject. En mijn vraag is: wanneer wordt het lichaam subject? Dat kan alleen maar als het tegenover iets anders staat, en dat andere is de ruimte. En ook hier dus geen ideële, reële of politieke ruimte, maar de ruimte als basisconditie, als natuurlijke metafoor, als datgene wat verloop mogelijk maakt.

De ruimte is dan ook niet te begrijpen zonder de notie van tijd, dat is iets wat in de installatie *I* getoond wordt.

Voor mij is het zoeken naar de kruispunten tussen subject, tijd en ruimte een filosofische praktijk, een soort transcendentiaal onderzoek naar de basiscondities.’

**15.** Beckett beschrijft in *Le Dépeupleur* een gesloten, cilindrische ruimte. De ruimte is gevuld met lichamen en een complex systeem van nissen en ladders. De personages bewegen zich doorheen de ruimte, met als enige doel het bereiken van één van de nissen, voor een moment van afzondering. Elke beschrijving wordt van binnenuit geïnstigeerd. Er wordt geen ruimte gelaten voor een blik van buitenaf. Vanaf de eerste zin kan je je alleen maar identificeren met één van de wezens die binnen zitten, er is geen plaats voor de lezer en geen plaats voor contemplatie. De gebeurtenissen spelen zich af zonder enige referentie naar een buitenwereld. Als lezer wordt je geen enkele keuze gelaten, aangezien er maar één standpunt mogelijk is: dat van het binnen.

De psychologie is totaal achterwege gelaten. Het gaat om lichamen en de ruimte, en het gebrek aan ruimte door de veelheid van lichamen die haar innemen. De lichamen hebben wel een textuur, hun huid is door uitdroging geperkamenteerd en hun slijmvliezen uitgedroogd, waardoor elke intimiteit onmogelijk is gemaakt.

Beckett sluit een aantal mensen op in een gesloten ruimte met een aantal wetmatigheden en een ingestelde orde en gaat vervolgens alle combinaties af. Op een typisch Beckettiaanse mathematische wijze. Om op die manier te praten over de conditie van de mens in de wereld.

**16.** ‘Wat ik in theater zocht, was de confrontatie met de aanwezigheid. Het feit dat iemand tot iemand anders staat in een geabstraheerde ruimte. En dat je dan moet kiezen wat je toont. Het theater kenmerkt zich door de duur, de aanwezigheid en het lineaire continuüm dat zich ontwikkelt. Bij film kan je spelen met die lineariteit.

Dat is bijvoorbeeld iets wat mij zo fascineerde aan de solo van Xavier Le Roy *Self Unfinished*: hij is opgebouwd uit ellipsen, keert altijd weer terug naar het beginpunt. Elke ellips heeft een andere invulling. De voorstelling eindigt wanneer hij tegen de muur ligt, waardoor je kan denken dat de hele performance zich in zijn hoofd heeft afgespeeld, dat we eigenlijk hebben gekeken naar de droom van een lichaam. Of de droom van een dromend lichaam, of het lichaam van een dromer. Zo kom je in een oneindige *loop* terecht: wat je gezien

hebt, heeft eigenlijk niet plaatsgevonden. En dat besef installeert zich vanuit de ruimtelijke gegevenheid. Het is ook een performance die eigenlijk door *cuts* is opgesneden, eveneens op een erg filmische manier. Hij beslist op een bepaald moment: hier knippen we, dit vindt niet plaats. En de toeschouwer begrijpt die code. Hij begrijpt dat de performer op het moment dat hij zijn nieuwe positie inneemt, niet aan het performen is, maar eigenlijk afwezig is.

Door het filmisch tijdsverloop binnen de performance te hanteren, zoals hij dat doet in de elliptische opbouw, speelt hij de tijd tegen zichzelf uit.

Daarom is *Self Unfinished* een interdisciplinair project bij uitstek. Het is een op en top scenisch gebeuren, dat je op een directe manier confronteert, ontdaan van alle theatraliteit.

In een theatrale situatie staat voor mij de tijd centraal, en het spel hiermee. In kunstencentrum nadine was ik te gast in een hotelruimte, waar het publiek via schermen in de lobby zicht op had, en waarvan om de dertig seconden een webcam-beeld werd uitgestuurd. Wat ik wilde was een performance van een paar uur reduceren tot een paar minuten, om op die manier het live element van het gegeven compleet redundant te maken. Ik heb bijgevolg een extreem vertraagd parcours afgelegd, met de bedoeling dat de webcam-beelden, wanneer ze achter elkaar zouden worden gemonteerd, een “normale” beweging zouden genereren. Wat je dan ziet gebeuren is dat de hele gravitatie van het lichaam verandert. Het resultaat levert zeer vreemde beelden op, als waren de lichamen een soort marionetten.’

**17.** ‘*Qu’est-ce à dire finalement, sinon que toute forme intense, toute forme auratique se donnerait comme “étrangement inquiétante” dans la mesure même où elle nous place visuellement devant “quelque chose de refoulé qui fait retour”? L’intensité d’une forme irait-elle jusqu’à se définir métapsychologiquement comme le retour du refoulé dans la sphère du visuel, et plus généralement encore dans la sphère de l’esthétique?*’<sup>4</sup>

1 *Petite Anatomie de l’Image*, Hans Bellmer, Editions Allia, p. 10

2 *Ibidem*, p. 12

3 *Ibidem*, p. 60

4 Georges Didi-Huberman over Freud, in *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, 1992, p. 182