

Eén van de opvallendste selecties voor het Theaterfestival is ongetwijfeld de voorstelling *I/II/III/IIII* van Kris Verdonck. Niet iedereen wist er goed raad mee. ‘Hoe kun je, hier en nu, een invulling van de idee “schoonheid” ten tonele voeren die vanuit kunsthistorisch perspectief hopeloos achterhaald oogt? En in extremis moreel dubieus genoemd kan worden?’ Daniëlle de Regt legt uit hoe *I/II/III/IIII* ‘in welgeteld vier slingerbewegingen’ op dat soort vragen een antwoord formuleert.

## Esthetica voor te ver gevorderden



*La beauté est une sorte de morte* – PAUL VALÉRY

‘Wat ik nu toch wel wil weten: waarom laat je de kabels, de technologie waarmee de danseressen verbonden zijn, niet zien?’ De vraag van Eric Joris die de spits afbeet van het nagesprek in Vooruit bij Kris Verdonck's theatrale installatie *I/II/III/IIII*, leek een onschuldige. Het antwoord van Verdonck deed die indruk kantelen. ‘Omdat dat niet mooi is. Die kabels en het tuig waaraan ze hangen, die zijn gewoon lelijk. Ze hebben dan ook nog eens lelijke kleuren.’ Als ik het me goed herinner, is Verdonck niet zo tuk op rood en blauw.

Een vraag zegt veel over degene die hem stelt. Natuurlijk was Joris bijzonder nieuwsgierig naar de mechaniek die *I/II/III/IIII* aandrijft. Als spijttechnologie wonderbouwer bij CREW, wroetend op het kruispunt tussen kunst en wetenschap, is Joris de ultieme verspersoonlijking van een kunstenaarsmodel dat sinds de moderniteit *bon ton* is: dat van de *homo faber*. Hij is een maker die wil doorgronden hoe iets werkt, enkel en alleen met het oog op ver-

betering. Zijn kunst is gericht op falen. Want de kans tot aanpassing kan zich alleen maar openbaren in de mislukking.

Het antwoord van Verdonck moet op hem nogal wereldvreemd overgekomen zijn. ‘Niet mooi?’ Met die twee woorden werd niet alleen Joris een heel eind terug in de tijd gekatapulteerd. ‘Mooi’ is een verlepte beschrijvings- en waarderingscategorie met laatachttiende-eeuwse allures. Sterker nog, binnen de hedendaagse kunst is het een taboe woord geworden. Als kunstenaar is het niet bijster verstandig om er publiekelijk mee uit te pakken. Al was het in eerste instantie maar omdat de rest van de artistieke wereld dat ook niet doet, en discursieve zelfmarginalisering dus een reëel gevaar is. Kunst is ‘interessant’, kunst ‘werkt’, kunst ‘doorprijkt’, kunst ‘schopt een geweten’, kunst heeft ‘maatschappelijke relevantie’. Of niet. Anders gezegd, als een kunstwerk de discursieve ruimte ingetrokken wordt, heeft men de neiging om de waardering ervoor en de beschrijving ervan te baseren op de performatieve dimensie die

het werk in kwestie al dan niet zou bezitten. De categorie ‘mooi’ daarentegen moet het vooral hebben van haar doorzichtige opzichtigheid. Alhoewel. De pronkzucht die het classicistisch schone doorgaans toegedicht wordt, impliceert tegelijkertijd een verblinding. Het mooie versluiert moedwillig de blik, vertroebelt het beoordelingsvermogen en laat de kritische afstand imploderen. Wanneer een kunstenaar behorend tot dit tijdsgewricht zegt dat hij iets op scène ‘mooi’ wil laten zijn, dan solliciteert hij openlijk naar een motie van wantrouwen. In de foyeetjes te velde kwam naar aanleiding van *I/II/III/IIII* vaak de vraag bovendien waar Joris ook al mee worstelde, maar dan met deze inzet. De daadwerkelijke afstraffing gebeurde door ergens halverwege de discussie het label ‘esthetisch fascisme’ boven te halen. Dat is de hedendaagse variant van pek en veren. Het wordt geplakt op kunstwerken die koketteren met beroezende nepperij, stevig omzwaachteld in een zinnenversuffende ‘vorm om de vorm’. De aloude band tussen ethiek en esthetiek is

IN VERDONCKS INSTALLATIES BINDT VAAK EEN MENS, REPRESENTANT VAN EEN CATEGORIE DIE DE IMPERFECTIE ZELVE BELICHAAMT, DE STRIJD AAN MET EEN TECHNOLOGIE, DE PERFECTIE ZELVE IN DE OGEN VAN DE IMPERFECTIE.

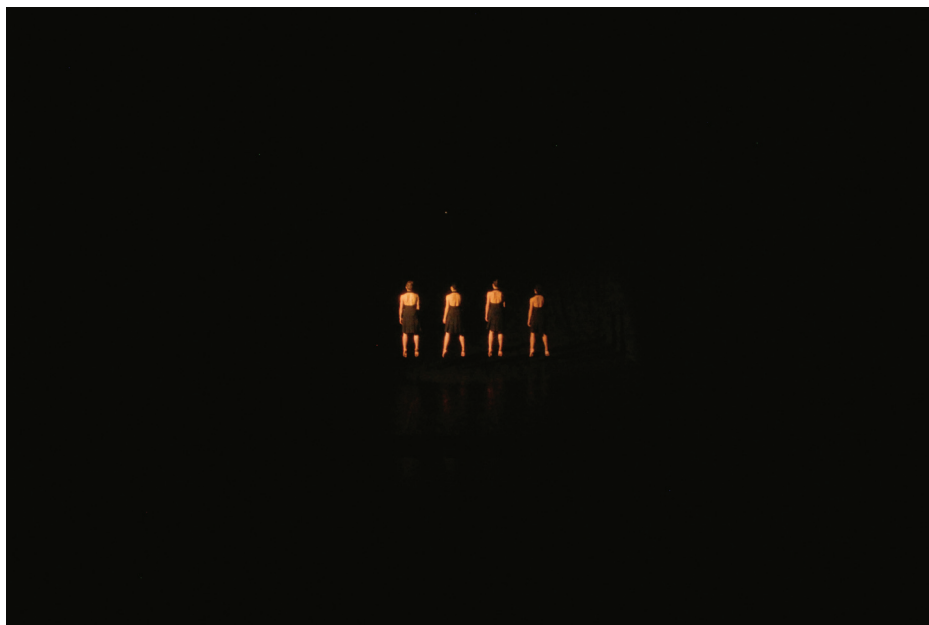
voor die werken een storend stofnest dat vlug onder het tapijt moet worden geveegd.

En dit is de bron waaruit het hedendaagse wantrouwen tegenover hedendaagse mooie kunst eigenlijk ontspringt. *Homines fabri* die we in feite allemaal zijn, vinden we het sowieso al verdacht als we niet precies kunnen achterhalen hoe een kunstwerk op alle niveaus (vormkeuze, referentiekaders, inhoud...) opereert. Maar we vinden het ronduit verwerpelijk als uit een schilderij, voorstelling of installatie de heimelijke intentie spreekt ons te degraderen tot motten. Een aanlokkelijk licht kan niet meer dan een lege nachtvlinder zijn als er aan het einde van de rit geen enkel seculier statement voor het grijpen ligt.

*I/II/III/IIII* lijkt een afkeurenswaardig anachronisme te zijn. Hoe kun je, hier en nu, een invulling van de idee 'schoonheid' ten tonele voeren die vanuit kunsthistorisch perspectief hopeloos achterhaald oogt? En in extremis moreel dubieus genoemd kan worden? In welgeteld vier slingerbewegingen formuleert *I/II/III/IIII* een antwoord op die vraag. Je kunt de installatie inderdaad opvatten als een reis door de tijd. Maar juist uit die terugblik valt een treffende visie op de esthetische conditie van vandaag te distilleren. Ethiek en esthetiek liggen hier misschien toch niet zo ver van elkaar verwijderd als de beroezende vorm doet vermoeden.

### Gratie

Hoewel de grote scène door zijn leegte een steriele indruk geeft, lijkt het openingsbeeld rechtstreeks weggeplukt te zijn uit de romantiek. Doorheen een transparant gaas en een diffuse lichtwaas zie je hoe danseres nummer 1, opgehangen aan een legger die in duisternis gehuld blijft, op ongeveer vier meter hoogte een magistrale pirouette maakt. Een spot



© Hendrik De Smedt

hardt haar contouren uit en werpt een schaduw die verglijdt van de achter- naar de zijwand. De naar buiten gedraaide knieën en de gedecideerde manier waarop de rest van de bewegingssequens wordt uitgevoerd, roepen de romantische balletten van weleer op. Die indruk sterkt aan wanneer ze even later op de tippen van haar tenen over het podium sleept.

Er spreekt weemoed uit dit beeld. Niet zozeer omdat het deels geschoeid is op choreografische conventies uit vervlogen tijden, maar omdat er een zacht-treurig aura omheen hangt. Melancholie werd in balletvoorstellingen van een dikke eeuw geleden opgeroepen met behulp van een kobaltblauw schijnsel en mistsluiers. Een gestripte scenografie, vale belichting, sobere zwarte klokjurkjes, minzame gelaatsuitdrukkingen en Stefaan Quix' hypnotiserende score bestaande uit een paar uitdunnende tonen, doen dat nu. Het effect blijft hetzelfde: je krijgt het gevoel dat je een ongrijpbare wereld binnenkruipt. Zijn enige bewoner is een etherisch lichaam dat zich onttrekt aan iedere aardse beschrijvingscategorie omdat het behoort tot de orde van het sublieme. Ze is zo mooi dat het pijn doet en ontroert. Wanneer de danseres zachtjes neerdaalt, ineenfrommelt en naar achteren zakt, terug de duisternis in waaruit ze vandaan kwam, kom ook ik terug met

beide voeten op de grond. Heel eventjes vraag ik me af of ze van al dat draaien en ondersteboven hangen niet te hard naduizelt. Of haar tenen niet pijn doen na dat gesleep zonder de bescherming van pointes. En waarom wordt hier de boel eigenlijk afgedekt met gaas en duisternis? Maar zulke homo fabriaanse gedachten worden verjaagd door een prachtlievende reflex waarvan ik niet eens wist dat ik hem had. Verdonck peutert doelbewust aan een verboden verlangen. De kritische alarmbel gaat wel eventjes af, 'pas op, versluiting in zicht', maar doet er al snel het zwijgen toe.

Uiteraard is dit een geheel subjectieve ervaring. Wellicht zal niet iedereen die *I/II/III/IIII* bekijkt de openingsscène 'mooi' vinden. *Beauty lies in the eye of the beholder*. Feit is wel dat de bewegingen van de danseres een schoonheidsmarkerend element in zich dragen dat van oudsher als noemer geldt om de essentie van schoonheid vast te pinnen: gratie.

### Waarheid

Verdonck maakt die gratie tot bewegingskwaliteit door al zijn danseressen als gewichtloze wezens de lucht in te sturen. Nummer 1 zal gaandeweg gezelschap krijgen van nummer 2, 3 en 4. Het bewegingsstramien zal zich met telkens een lichaam meer herhalen. De zwaantjes aan



het meer dansten immers ook met vier. Naast deze kleine knipoog kan de machinerie op zich ook gezien worden als een balletreferentie. Door zijn danseressen de zwaartekracht voor even te laten tartten zonder dat daar opzichtig duw- en trekwerk aan te pas komt, vervult Verdonck een verlangen dat al zo oud is als die traditie waar hij op hint. *Flora et Zéphyre*, een ballet van Charles-Louis Didelot uit 1796, staat te boek als de eerste keer dat een danseres met behulp van kabels over het podium zweefde. Vanaf dan was gewichtloosheid een dansideaal dat nog meer dan een eeuw nastrevenswaardig bleef. De kabels werden weliswaar al snel vervangen door de heel wat minder in het oog springende pointes, maar het gevecht met de grond ging onvermoeid door.

Dat verlangen naar vleugels brandde niet voor niets het felst in de schoot van de romantiek. In een tijdperk dat doordrenkt is van een verlangen naar onbedorvenheid, harmonie, spiritualiteit en oneindigheid, kon je als kunstenaar niet anders dan mikken op het hogere. Of beter: op de vereniging van het Goede, het Ware en het Schone. Want de Waarheid kon zogezegd pas aanschouwd worden als ze gemedieerd werd via een schoonheid die de grenzen van wereldse vormen en normen overschreed. Het mag duidelijk zijn dat meta-

fysica toen haar beste tijd kende. Zo bekeken draagt de eerste slingerbeweging van I/II/III/IIII een vreemde paradox in zich: ze kan geïnterpreteerd worden als een citaat van een verjaard wereldbeeld, maar dat beeld kan zich niet helemaal openplooiën, doordat de verovering van het luchtruim halverwege in het slop geraakt. Uiteindelijk raakt de danseres de grond wel met haar hele lichaam.

Sinds de historische avant-garde doen we dan ook niet meer mee aan uitstappen richting het metafysische niveau. We gaan niet meer op jacht naar De Waarheid. En wie toen nog twijfelde, kreeg tijdens de Grote Deconstructie alsnog de kans om zich te verzoenen met de vaststelling dat we niet meer gelaten op bovenaardse redding moesten wachten. De enige waarheid is dat er geen één waarheid meer is. Tot zover gaat het houvast.

Hoewel je tegenwoordig soms sporen ziet van het tegendeel. In podiumland stond de laatste tijd Het Hogere weer terug in de *spotlights*. Het openingsbeeld van I/II/III/IIII past naadloos in het rijtje van andere recente hemelreikende voorstellingen zoals *Winterverblijf* (Lotte van den Berg), *Tagestötter* (Piet Arfeuille), *Kamp Jezus* (Wunderbaum) of *Glanzen* (Pieter De Buysser). Met dat grote onderscheid dat deze voorstellingen, hoe verschillend ook, allemaal herleid kunnen worden tot een existentiële vraag. Ze suggereren allemaal mogelijke strategieën van zingeving binnen een per definitie onzinnig leven. Ze stippelen zoektochten uit naar een zelf in te vullen waarheid. Die drijven op een levensgevoel dat bij Verdonck schittert door zijn afwezigheid. Zijn strakke, klinische aanpak duldt geen worstelend vitalisme als stoorzender. Bovendien is er ook weinig menselijks aan de danseres op scene. Ze heeft veel meer weg van een pop aan een touwtje.

### Ontstoffelijking

De idee van marionetten op scène is er een die Verdonck puurde uit Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810). In dat essay verwondert Kleist zich over de gratie van twee dansende beren die hij op straat zag. Kleist kwam tot de conclusie dat het gebrek aan bewustzijn ervoor zorgt dat de bewegingen van de beren perfect en harmonieus zijn. Die gedachtegang trekt hij dan door naar acteren,

waarbij hij het model poneert van de acteur als supermarionet. Gratie kan pas ontluiken vanuit een verregaande beheersing, een uiterste kunstmatigheid en een doorgedreven reukenschap van de eigen handelingen.

De pop als metafoer om de performer te herdenken zou je kunnen zien als een embleem dat doorheen de theatergeschiedenis onder impuls van regisseurs zoals Gordon Craig en Oskar Schlemmer een verdere uitwerking kreeg. Verdonck heeft hiervan vooral onthouden dat gratie, en uiteindelijk schoonheid, schuilt in de ontstoffelijking van het geïdealiseerde lichaam dat op het podium staat.

Deel I lokt via zijn mooi-zijn een sensuele ervaring uit die verdere denkkronkels van ondergeschikt belang maakt. Voor alle duidelijkheid: het uitschakelen van de werking van het bewustzijn treft niet zozeer de danseressen. Hoewel je je natuurlijk de vraag kunt stellen hoe lang iemand ondersteboven kan hangen en draaien zonder flauw te vallen. Maar dit geheel terzijde. Hier staat juist de ontvankelijkheid van het bewustzijn van de toeschouwer voor het schone op het spel. En als het daarbij was gebleven, dan had Verdoncks installatie inderdaad esthetisch-fascistische trekjes gehad. Want als het erop aankomt, laat onze prachtlievende reflex zich verbazingwekkend gemakkelijk wakker kietelen. Dat bewerkstelligen is dus een koud, behaagziek kunstje.

Er treedt echter een kleine kentering op wanneer danseres nummer 1 terug het podium op zweeft in gezelschap van danseres nummer 2. In deel II krijg je in duetvorm dezelfde choreografie terug te zien. Ogenschijnlijk verloopt alles synchroon. Op het eerste zicht geen spatje imperfectie te bekennen in dit proces van verdubbeling. Waar tijdens de eerste opvoering de particuliere schoonheid van nummer 1 vooral in het oog sprong, klonteren 1 en 2 in je blik nu samen tot een collectief lichaam. Het is niet meer zozeer de gratie die je gedachten bezighoudt, maar de mechaniek die de lichamen aandrijft. Die treedt door de verdubbeling ineens prominent op de voorgrond. Het besef sijpelt binnen dat de symbiose tussen vlees en kabels zich op volkomen harmonieuze wijze voor je ogen voltrekt.

Dit samenvallen tussen mens en machine markeert een overgang. Door de simpele

toevoeging van een poppenmens morrelt de installatie haast onmerkbaar aan het beeld dat het in *I* neerzette. *II* zinspeelt op een verlangen dat onmiskenbaar thuis hoort in het modernisme. Het gewichtloze, ontstoffelijkte lichaam transformeert in een mechanisch lichaam. Door dat embleem aan te boren, gooit Verdonck zijn lijn uit naar dromen die aansluiten bij de geest van het Italiaanse futurisme en het Russische constructivisme. En zo dringt er zich een tweede lezing op van het beeld dat in *I* ontstond. Het 'mooie' van *II* is een verdraaiing van het 'mooie' van *I*, met als basso continuo de melancholische sfeerschepping.

Net zoals de romantici wilden ook de futuristen zweven boven de aarde. Het Italiaanse futurisme kende in de jaren dertig van de vorige eeuw zelfs een heuse vliegfase. Marinetti begon odes aan vliegtuigen te schrijven, Prampolini en Balla schilderden ze, en Censi beeldde ze al dansend uit. Allemaal wilden ze versmelten met de machine die bevrijding en vernietiging met elkaar verenigde. Kortom, dit was de periode waarin de futuristen, geheel tegen hun natuur in, een beetje romantisch gingen denken. Ook in Rusland werd onder leiding van Meyerhold op dat moment gezocht naar een esthetiek die de weg vrij zou maken voor een nieuwe tijd met bijbehorende ideologie. De vereniging van mens en machine moest leiden tot een vergroting van de kracht van het collectief. Het lichaam als rader in een mensenmachinerie die maar één richting op kan. Vooruit.

Eén tijd, één estheticaopvatting, twee gedachten. De mensmachine als symbool van bevrijding, maar datgene waarvan men zichzelf wilde bevrijden, kon verschillen. Verdonck zet in *II* dat representatieparadigma opnieuw in, maar net zoals in *I* minus de achterliggende gedachte die het schraagt. Het wordt er niet minder mooi om. De schoonheid vloeit dan niet alleen voort uit de gratie waarmee de bewegingen worden uitgevoerd, maar ook uit de ogenschijnlijk perfecte symmetrie van de lijven zelf, en hun vloeiende versmelting met de machine die hen aandrijft. Laten we het een toonbeeld van romantisch constructivisme noemen. En van zodra Verdonck die indruk geïnstalleerd heeft, krijgt ook dat beeld weer een tikje waardoor het gaat kantelen.

### Modelbouw

Wanneer danseres nummer 1 en danseres nummer 2 gezelschap krijgen van danseres nummer 3, slaat de twijfel namelijk toe. De legger wiebelt zachtjes, de lichamen die eraan hangen balanceren elkaar precies niet helemaal uit. Was dat daarvoor ook al zo? Je moet even blijven kijken voor je ziet dat er geen sprake meer is van een verdubbeling van de sequens die eraan vooraf ging, maar van een spaak lopende kopie. De individuele bewegingen blijven dezelfde, maar volgen de lichamen elkaar nog? De harmonie onderwerpt zich stukje bij beetje aan een zachte vernieling. De symmetrie brokkelt af. De gratie begint te slippen. Het mooie van *I* en *II* kreunt onder zijn eigen gewicht. De menspoppen en de legger beginnen tegen elkaar in te gaan. Het ziet er niet uit als een woeste worsteling, maar eerder als een balansoefening in sereniteit.

Ook in Verdoncks andere installaties bindt vaak een mens, representant van een categorie die de imperfectie zelve belichaamt, de strijd aan met een technologie, de perfectie zelve in de ogen van de imperfectie. Dat het allemaal maar een kwestie van perspectief is, spreekt in zijn creaties voor zich. Zo kreeg de tollende staaf uit *Dancer* ineens een erg humaan kantje door zichzelf in een vonk en een zucht kapot te draaien. De vrouw die in *Patent Human Energy* de geluiden liet aftappen afkomstig van de werking van haar vitale functies, transformeerde al slapend op een bed van microfoons in een accu. Verdonck maakt met andere woorden handig gebruik van onze ingebakken neiging tot antropomorfisme, om in onze perceptie de grenzen tussen vlees, kabels en legger te laten verwateren.

De menselijke vorm op zich keert hij ook binnenstebuiten door de performers die deel uitmaken van zijn installaties op een of andere manier te uniformiseren. Ze zijn vaak in maatpak, dragen een pruik of, in het geval van *I/II/III/IIII*, ze zien eruit als dubbelgangers van elkaar. Ze zijn het product van modelbouw.

Dan is er nog een andere constante. Als een mens in een installatie van Verdonck opgehangen wordt aan een mechaniek, dan heeft de machinerie de touwtjes strak in handen. Heike Langsdorf werd in *Heart* na iedere 500 hart-

slagen genadeloos tegen de muur gekwakt. De twee dansers die in *Duet* vastgemaakt aan een traag draaiend rad een krampachtige pas de deux uitvoerden, konden maar doorgaan tot het punt waarop de een het gewicht van de ander niet meer kon houden.

Slingerbeweging *III* is niet alleen ten opzichte van beweging *I* en *II* een breekpunt, maar ook wat die machtsverhouding betreft. Hoe langer je kijkt, hoe beter je ziet dat er sprake is van wederzijdse manipulatie tussen de danseressen en de legger. Die legger wordt dan ook vanuit de coulissen met de hand bediend door twee machinisten. De twee mannen kunnen net niet genoeg tegenwicht bieden aan het gewicht dat aan hun haak hangt. Alhoewel dat allemaal pas bij het applaus duidelijk wordt. Want twee puffende kerels hebben hetzelfde defect als kabels en de kleuren rood en blauw: ze zijn niet zo betoverend om naar te kijken, dus Verdonck houdt ze liever uit het zicht.

Dit neemt niet weg dat *III* via de ontluiking van die wederzijdse manipulatie slui-penderwijs onthult hoe de installatie in elkaar steekt. De homo faber in ieder van ons vindt dit wellicht een behaaglijke ontdekking. De schoonheid van het derde beeld is immers op onze maat gesneden, want aha, we zien een destabilisering van al het moois dat daarvoor de revue passeerde. En dan nog gecreëerd én vernield door mensenhanden ook. De esthetiek van het kapotte die spreekt uit de disfunctionele, asymmetrische lichamen op scène, gekoppeld aan de ingeprente idee dat schoonheid juist schuilt in de pervertering van de perfecte vorm, in lelijkheid, heeft voor ons een grote herkenning- en acceptatiefactor. Want die gekraakte vorm bezit zagezegd een veel groter potentieel om een uitspraak te doen over de stand-van-vandaag. Die is namelijk problematisch. Bijgevolg hebben we onze kunst ook graag geproblematiseerd. Het eerder genoemde rijtje van tot bezinning stemmende voorstellingen zijn symptomen daarvan. Ze zijn als holle, vragende ogen die terugkijken op een tijd die afgeflkt is door een lopend vuurtje van ideologische enthousiasmes, gevolgd door een uitdovend vooruitgangsgeloof. En nu zitten we vast in een tijd van verkoolde paniek en ver-



© Giannina Urmeneta Ottiker

schroeiende waarheden die post-alles, maar proniets is. Dat is de ethiek waarmee je het vandaag de dag kunt doen. Een fundamenteel lege.

En dit is ook meteen de gedachte die opborrelt wanneer je kijkt naar het beeld dat zich uitkristalliseert tijdens *IIII*. Danseres nummer 1, danseres nummer 2 en danseres nummer 3 krijgen gezelschap van danseres nummer 4. De vier maken voor de zoveelste keer hun pirouette en gaan ondersteboven hangen. Hun schaduw tegen de wand lijken wel uitgemergelde schimmen. De mooie poppenkast is omgeturnd tot fabrieksband. Metafysisch geïnspireerde schoonheid is vervangen door bandwerk zonder duidelijke richting, zonder begin en einde. Voor ons bungelen lege hulzen die nog wel

letterlijk, maar niet meer figuurlijk naar een hoger niveau getild kunnen worden.

Dat is de metamorfose die zich voltrekt doorheen de installatie. Van mooie koker naar bloedeloos karkas. Het laatste doorslagje *IIII* ziet er nog altijd mooi uit, maar het is een stilven van afgestorven schoonheid. Nog altijd voel je een ontroering die pijn doet. Die weemoed stamt echter niet van de aanblik van iets subliems, zoals bij de eerste slingerbeweging het geval is. Ze ontpopt uit het inzicht dat je dat subliem mooie gaandeweg uit het oog hebt verloren. Dat is het klokhuis van *I/II/III/IIII*. De rode draden van gratie, het gevecht tussen mens en machine en het uithollen van de menselijke vorm, samengebonden in een dramaturgie van

ontsluiering, wikkelen zich rond een worsteling die de eigenlijke kern van Verdoncks installatie lijkt te zijn. Wat kan de klassieke esthetica van het schone nog voor ons betekenen? En in welke gedaantes kan ze dat doen?

### Requiem

Het schone heeft natuurlijk nooit opgehouden te bestaan. Maar binnen dit tijdsgewricht is ze gebanaliseerd tot een egocentrisch onderbuikgevoel dat eerder thuishoort in de platte wereld van de commercie en de massamedia dan in die van de kunst. Schoonheid werd ontmaskerd als een schone schijn die niet behaaglijk maar behaagziek is. De ontroering die ze opwekt behoort tot het even platte domein van de kitsch. Haar pijlen zijn gericht op de brave burger die met oogkleppen op zijn dagelijkse dosis escapisme tot zich neemt.

Nu zijn wij kunstminnaars ook weer niet zo geëmancipeerd van het juk van het schone als we zelf graag geloven. Podiumland is niet gespeend van makers die stiekem erg graag met redeverlammend moois uitpakken. Het verschil met bijvoorbeeld de Wayne Traubs en de Romeo Castellucci's van deze wereld is dat Verdonck in *I/II/III/IIII* er geen twijfel over laat bestaan welk vlees er hier aan de haak hangt, en waarom. De installatie nodigt niet uit tot zwelgen, maar werkt als een zachte geleide naar een andere kijk- en denkhouding om het mooie mee tegemoet te treden. Ze test niet alleen uit welke vormen schoonheid kan aannemen, maar ook op welke manieren ze nog kan aansporen tot reflectie, en in welke mate ze nog in staat is om wereldlijke aanspraken te doen.

*I/II/III/IIII* is de zwanenzang van een ideaal dat niet meer tot deze tijd behoort. Het schetst de levensloop van een idee dat versteende tot fossiel. Schoonheid, in de klassieke zin van het woord, kreeg van Verdonck met deze installatie een requiem dat geen troost of verzoening biedt. Wat na afloop vooral blijft nahameren is de weemoed die ontspringt uit het besef dat ons iets waardevols ontglipt is. Zo gaat dat met verliezen. Je weet pas echt wat je had, wanneer je ziet dat het weg is.☹

*Deze tekst is geschreven met de steun van Corpus Kunstcritiek, een initiatief van het Vlaams Theaterinstituut (VTi).*