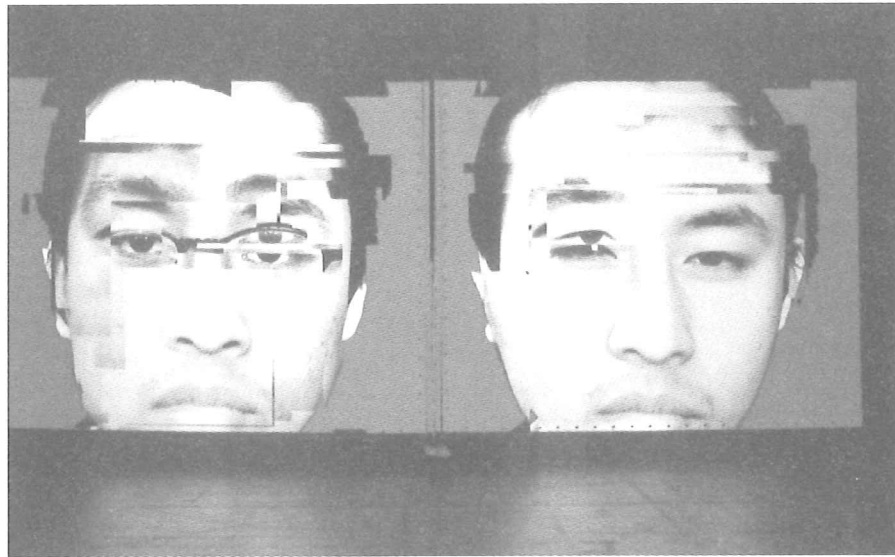


onderuit haalt met behulp van de deconstructie van het beeld als 'objectieve registratie van een realiteit'. Hij ontmaskert het beeld zelf als de opdringerige usurpator, die elke betekenis negeert en zichzelf uitroept tot het ultieme referentiepunt. Het is de vakantiefoto die elke herinnerde ervaring uitwist en irrelevant maakt. De huwelijksreportage die het hele gebeuren binnen het strikte fotokader herschept tot een aseptisch protocol, in zijn feitelijkheid compleet niet te onderscheiden van om het even welke andere trouwplechtigheid in om het even welke stad, in om het even welke familie.

Wat onderuit wordt gehaald is de vooronderstelling dat datgene wat waar is ook zichtbaar moet kunnen worden geregistreerd, het is de epistemologische waan¹ van de visuele geschiedschrijving, van de nieuwsgaring, van de beeldpollutie van de hedendaagse samenleving. Een vooronderstelling die voorbijgaat aan het wezen van het beeld, dat niet verwijst naar een werkelijkheid, maar enkel fungeert als een kopie, waarvan het origineel nog onmogelijk is te duiden. De illusie van informatie die van het beeld uitgaat, is een puur beschrijvende act, die de intrinsieke verhoudingen, de interpretatie en het ontwikkelen van een kritisch – want subjectief persoonlijk – standpunt onmogelijk maakt.

Niet langer gestoeld op gelijkennis met een 'werkelijkheid', creëert het beeld zijn eigen 'werkelijkheid', die het vervolgens dwangmatig opdringt, los van enige context. Het beeld verwijst niet naar een exterioriteit, maar hoogstens naar andere beelden.

Dit in tegenstelling tot een geschiedenis die volgens Wang Jian Wei moet geïnterpreteerd worden vanuit de 'relatie': 'dan is geschiedenis niet zomaar een manier om de onafhankelijke voorbije gebeurtenissen te registreren, maar wordt het een registratie van de verhoudingen tussen gebeurtenissen en reflecteert het een manier van interpreteren en begrijpen.'²



Ceremony WANG JIAN WEI foto Indra Struyven

Bij *Dancer#1* van Kris Verdonck is het omineuze beeld wellicht nog duidelijker aanwezig. Op een parcours van vijf installaties komen we halfweg terecht in een minimale theatersetting. Enkele zitjes en een speelvlak, waar, in het licht van een theatrale schijnwerper, een opgehangen slijpschijf het gevecht aangaat met de dood. De L-vormige metalen staaf die aan de machine is bevestigd, brengt de magneetmotor van de slijpschijf uit evenwicht, waardoor de druk stelselmatig toeneemt. Stevig bevestigd aan het plafond gaat de slijpschijf een ogenschijnlijk wanhopige strijd aan op leven en dood. Het is een beeld dat door merg en been snijdt en zich kathartisch oplost in het ontploffen van de motor en het roemloze naroken van de tot stilstand gekomen 'danser'.

Verdonck baseerde zijn installatie op twee klassieke bronnen: de tekst van Von Kleist over het marionetten-theater en de structuur van de tragedie. De opbouw van de tragedie wordt in *Dancer#1* op bijzonder compacte wijze gecondenseerd. De van bij aanvang ten dode opgeschreven protagonist komt voor een schier onmogelijk probleem te staan. In de eerste fase lijkt de slijpschijf het nog van de zwaartekracht te winnen. Haar worsteling verloopt nog langzaam, zoekend. Het is het stadium van de vraagstelling, waarin het probleem zich stap voor stap ontvouwt. In een

tweede fase treedt de toestand van instabiliteit in. De machine begint te stampen, de beweging wordt frenetiek, de wanhoop installeert zich. Tot het toestel begint te roken en met een knal tot stilstand komt, waarna de rust kan weerkeren.

Opvallend is de vanzelfsprekendheid waarmee de toeschouwer zich identificeert met een mechanisch aangedreven hoop schroot. Bij de theatervoorstelling *Big* van de Superamas, komt een wetenschappelijke test ter sprake, waarin wordt aangetoond dat een computergebruiker schroom voelt om zijn apparaat eerlijk te antwoorden op de evaluatievragen die het stelt naar zijn performativiteit. Tegen een andere computer durft de gebruiker echter wel toegeven dat de eerste niet naar behoren functioneerde. Eenzelfde principe van identificatie treedt op in *Dancer#1*.

Op de plek van de acteur, die op het podium nooit werkelijk de dood kan worden ingestuurd, staat een machine die, vanuit zijn monomane geprogrammeerdheid om zijn functie te vervullen, nooit de strijd opgeeft. Op dit ogenblik staat de danser naast science fiction karakters als Terminator, of de robotjes uit *Star Wars*. Het zijn tragische helden die hun dood blindelings tegemoet lopen.

De minimale belichting maakt het de toeschouwer bovendien onmogelijk om aan de impact van het

beeld te ontsnappen. In de paar minuten dat de slijpschijf zichzelf als een beest in een klem aan stukken draait, wordt de toeschouwer geen enkele afleiding geboden. Het effect is dan ook onmiddellijk, onverdraaglijk en behoorlijk verontrustend.

Even krijgt het theater weer een ondertoon van gevaar. Een reële destructie die zich niet laat bedwingen.

De herkenbaarheid van de danser ligt ook in het herkenbare van de beweging die wordt gegeneerd. Door het manipuleren van de machine, verandert de machinale beweging in een organische evenwichtsoefening, die gelijk te schakelen is met de spontane valbeweging van de danser. In die zin is de *Dancer* de perfecte marionet, in de zin die Von Kleist beschrijft.³ Alleen is de poppenspeler uit dit opzet verwijderd. Er is geen hogere instantie die alles controleert. Er is alleen het blinde geweld van de protagonist die op zijn eigen vernietiging afstormt.

In het geheel van het parcours van 5, is *Dancer* het moment waarop alles samenvalt. De huiverige paniek die je overvalt bij het kijken naar de wezenloze vrouw in het aquarium, de weerzin die je beroert bij het kijken naar de slapende lichamen die in harskokons vastgelopen lijken in de tijd. Het is het moment waarop beeld theater wordt, en ongemakkelijkheid een panische uitlaatklep krijgt in de meest directe fysieke sen-