

PHILIP HUYGHE

VILLANADINE / VILLANADIEN

Een artistiek onderzoek naar de tussenruimte



KASK - HOGENT 2014/2015



HoGent

Dit onderzoek werd gefinancierd door het onderzoeksfonds Hogeschool Gent.

PHILIP HUYGHE

VILLANADINE / VILLANADIEN

Een artistiek onderzoek naar de tussenruimte

KASK - HOGENT 2014/2015

*“... his work is not a riddle that we must solve.
It is only our reading of it, our thirst for explanation,
our love of complexity that creates the impression that
there is a secret to be cracked.” **

* opmerking van de schrijver Harry Mathews over het werk van Raymond Roussel (geciteerd in *Ford*, 2000: p.234)

VOORWOORD ⁽¹⁾

Bij mijn terugkeer thuis na wat uiteindelijk negen maanden afwezigheid was geworden, na deze reeks van buitengewone avonturen in het domein van VillaNadine waarvan verslag wordt gedaan op de volgende bladzijden, bracht het toeval me in contact met een groep experts die ook betrokken waren bij de studie waar ook dit onderzoek mee verbonden was. De expeditie waar ik aan deelgenomen had stond in het teken van het inhoudelijk duiden van het “tussen-in”, wat reeds langer een queeste is in de westerse filosofie.⁽²⁾

Eén van hen, Mr. Poe, die erg onder de indruk was van de gestelde onderzoeksdaten, drong erop aan om de ganse expeditie via een publicatie voor een ruimer publiek beschikbaar te stellen. Ik had echter verschillende redenen om dit niet te doen, sommige eerder persoonlijk, waar ik hier dan ook niet verder wens op in te gaan, andere redenen waren dat veel minder. Eén van de belangrijkste en meest bepalende redenen was dat ik tijdens mijn verblijf op het domein VillaNadine geen dagboek had bijgehouden tijdens de lange periode van mijn afwezigheid, en nu dus de tekst vanuit mijn herinnering zou moeten produceren. Een verslag brengen zo accuraat en met het voorkomen van een waarheidsgetrouw document, hierbij rekening houdend met het feit dat een mens wanneer hij enkel uit zijn herinnering kan putten de neiging heeft om de gebeurtenissen te overdrijven, vooral als die gebeurtenissen zo krachtig zijn dat ze de verbeelding tartten, dat alles leek me geen sinecure. Mijn familie en vrienden, die wel één en ander gewoon waren na eerdere ongewone uitstappen en expedities zou ik nog wel net kunnen overtuigen dat dit materiaal de neerslag is van echt gebeurde feiten, maar een groter publiek zou wat volgt gegarandeerd bekijken als pure verzinsels en fantasie. Vooral het ongeloof in mijn eigen kunnen een tekst als deze te produceren was het belangrijkste argument om niet op de vraag van Mr. Poe in te gaan. Onder de groep experts die interesse toonden in het materiaal van VillaNadine was er echter ook een uitgever van meer literaire producten die me voorstelde om mijn ervaringen en belevenissen in een tekst te verwerken die we dan via zijn uitgeverij tussen andere fictieteksten zouden publiceren. Door de rollen om te keren en de realiteit voor te stellen als fictie leek het me dat mijn tegenargumenten, ten dele dan toch, ondergraven werden en ik stemde toe om een verslag van mijn ervaringen in het domein van de VillaNadine neer te schrijven en als fictietekst te publiceren.

(1) Bij mijn onderzoeksvorstel had ik me voor- genomen om als vervolg op mijn praktijk tot dat moment verder onderzoek te doen naar de ruimte van mijn eigen moeder, met wie ik een reeks werken had geproduceerd die via een ontubbeling een fictief personage aan de realiteit toevoegde. Meer bepaald de creatieve

potentie van het alle- daagse en daar tegenover mijn eigen ruimte of de plaats van kunstcreatie als onderzoeksgegeven waarbij vooral de ambig- ue verhouding tussen kunst en leven, tussen interpretatie en repre- sentatie, schijn en wer- kelijkheid aan bod zou- den komen. Gaandeweg en op natuurlijke manier is

mijn interesse zich gaan verplaatsen naar de ruim- te tussen die ruimtes. Een plaats tussenin, waar men uit de orde en de au- toriteit stapt (de ruimte van de moeder?) om vanuit een onthechte plaats (een plaats van experiment en de kunst) te evolue- ren naar nieuwe inzich- ten om die later terug in te zetten in een volgende

stap in mijn oeuvre. Door me volop te richten op de potentie van die ruimte, die me ook effec- tief werd geboden binnen het kader van dit doc- toraatsonderzoek in de kunsten, was dit de per- fecte motivatie om door te zetten en het traject te volbrengen. Het docto- raat in de kunsten bood me de mogelijkheid om te evalueren, te analyseren maar vooral via een meer onthechte plaats nieuwe kennis te verzamelen, te verwerken en een plaats te geven in mijn praktijk als kunstenaar. De perio- de, de zes jaar die me ge- boden werden beschouw ik als een tussenplaats die na de evaluatie en round- up mij (nieuwe) perspec- tieven zullen aanbieden waardoor ik mijn praktijk en bij uitbreiding mijn leven met een “alterna- tieve” kijk kan verrijken.

(2) Volgens Henry Bergson kent deze tussenruimte twee aspecten, die van duur en die van tijd, het subjectieve ervaren van tijdelijkheid en de ogenschijnlijk objec- tieve oplegging van tijd (het tikken van de klok). Voor Mikhail Bakhtin is het tussen-in een symp- toom van het taalgebruik zelf: het ontstaat uit de splitsing van grammatica en het gebruik van taal (de uiting van taal) wat voor Bakhtin de disfunc- tie reflecteert tussen ervaring en relaas. Wanneer Gilles Deleuze en Felix Guattari in de jaren 1980 tot hun be- spiegelingen van de “EN”- ruimte kwamen, werd deze ook gepositioneerd als een stijlfiguur met on- tologische consequen- ties (“rizoom” Deleuze, Guattari, 1987). Een “ri- zoom” heeft geen begin of einde en is altijd in het midden, tussen din- gen, intermezzo... In het Frans zijn “Et” en “Est” - is/en - fonetisch niet te onderscheiden bij het uitspreken en is het en- kel het gebruik in een context die de betekenis duidelijk maakt. In de jaren '70 dacht ook Roland Barthes na over

het “tussenin” in relatie tot film, beweging en tijd. In 1977 publiceerde hij een korte verhandeling over dit onderwerp onder de titel: “De Derde Betekenis”. Volgens Barthes, wordt de derde betekenis of de “Obtuse” betekenis van een tekst gedragen door het belang van een afbeelding. “De derde betekenis of de “obtuse”- betekenis is niet aanwezig in het taalsysteem (zelfs niet in dat van de symbolen)”. Neem de obtuse betekenis weg dan kan men nog steeds communiceren en de betekenis blijft overeind, ...het filmische is dat wat in een film niet beschreven kan worden en de representatie die niet gerepresenteerd kan worden. De derde betekenis - theoretisch te lokaliseren maar niet te beschrijven - kan nu gezien worden als de passage van taal naar betekenis.. (Barthes,1977:65)

(3) Het is bij Edgar Allan Poe dat ik inspiratie vond voor de introductie bij de voorliggende tekst.

Veel van zijn fictiewerk gaat precies over tussenruimte, de overgang tussen leven en dood, de spanning tussen fictie en realiteit. Zoals hierboven aangegeven ben ik in vroegere periodes in mijn oeuvre reeds opzoek gegaan naar het strategisch inzetten van narratieve structuren om zo een spanning te creëren tussen “echt” en “onecht”, tussen realiteit en verbeelding.

Bij het voorwoord van “The Narrative of A. Gordon Pym” hanteert Edgar Allan Poe een constructie om een non-fictieve verhaal bij de publicatie van de tekst voor te stellen als een fictieverhaal en de spanning tussen beide vormen ten volle te exploiteren. Hij laat ons geloven dat men hem het verhaal verteld heeft als een waargebeurd verhaal. Dit verhaal was echter zo ongelooflijk dat hij het als een fictieverhaal

En zo kwam het dat deze tekst, alhoewel de neerslag van wetenschappelijk onderzoek en ware feiten, meer klinkt als de getuigenis van een gebeurtenis die volledig ontsproten is aan dromen en verbeelding.⁽³⁾

De noten en afbeeldingen die her en der aan deze tekst zijn toegevoegd komen tenzij anders vermeld uit het legaat van één van mijn medewerkers en tevens secretaris, de heer T. Mugkakje. Op de laatste pagina's is een lijst opgenomen met referenties bij de afbeeldingen. Dhr. Mugkakje is zelf een gedreven onderzoeker en ontdekkingsreiziger, ornitholoog en filantroop. Ook als atleet had hij buitengewone kwaliteiten, maar de dhr. Mugkakje onderscheidde zich vooral als een gedreven verzamelaar van wetenschappelijk materiaal allerhande. Een trouwe metgezel ook, doch zeer waarschijnlijk was het bezoek aan het domein van VillaNadine onze laatste gezamenlijke expeditie.

Zoals verder duidelijk zal worden is deze wetenschapper tijdens het laatste deel van onze tocht na een ongelukkige val spoorloos verdwenen. Ondanks een lange en vermoeiende speurtocht in de eindeloos uitgestrekte Blauwe Grotten is hij tot op heden nog niet teruggevonden, en is die kans gezien de omstandigheden nihil. Aangezien dhr. Mugkakje zich voor ons vertrek had verdiept in de literatuur over onderwerpen die hem bij deze zoektocht naar “tussenruimte” konden voorbereiden, had ik meermaals verslagen en notities, of vertalingen ervan door dhr. Mugkakje gelezen die zich nu in zijn archief bevinden en waarnaar ik om één en ander te verhelderen in noten zal verwijzen. Wanneer de oorspronkelijke bronnen van dit materiaal (nog) niet achterhaald kunnen worden, dan verwijs ik naar de plaats in het archief van dhr. Mugkakje en hoop dat mocht hij voor eeuwig verloren zijn in de Blauwe Grotten, bij een definitieve archivering de ontbrekende bronnen toch nog kunnen gelokaliseerd worden.⁽⁴⁾

naar zijn lezers brengt. Het verhaal breekt op het einde af waardoor het “eindeloos” wordt. In 1846 begint hij zijn metafysisch essay *Eureka* met de woorden “tijd en ruimte zijn één” een stelling die hij ook in zijn fictie zou toepassen. (Edgar Allan Poe, selected Prose, Poetry, and

Eureka Rinehart Editions, 1950)

(4) De introductie van het personage T. Mugkakje maakt parallel aan Arthur Gordon Pym van Edgar Allan Poe een opening naar een “volgend” verhaal, waardoor er een open einde aan het verhaal toegevoegd wordt. Met het binnen-

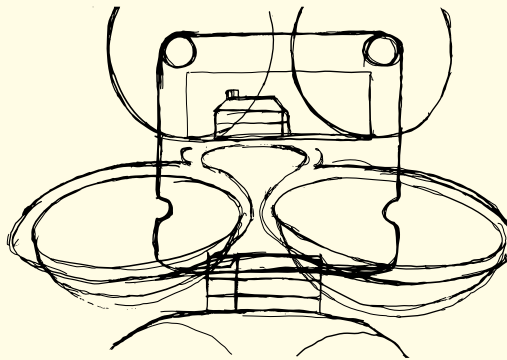
brengen van het archief van Mugkakje introduceer ik een onrechtstreekse manier om bronnen te gebruiken.

Het gebruik van de bronnen krijgt hierdoor een ontdubbelde vorm, het fictieve archief opent mogelijkheden om op alternatieve manieren met bronnen materiaal aan de slag te gaan.

Bij het begin

Die ochtend vroeg stond ons gezelschap van genodigden te wachten aan de groen geschilderde poort in de omheining die het domein omsloot. Onder hen waren verschillende professoren, gespecialiseerd in evenveel verschillende disciplines; het was een select gezelschap van wetenschappers, ingenieurs, kunstenaars en ook een schrijver. In totaal bestond de groep uit zestien personen, ieder met zijn eigen interesse, die op één of andere manier met dit onderzoek naar de tussenruimte te maken heeft. Sommigen van hen waren expert in één discipline, anderen waren wat men gerust generalisten kan noemen – thuis in een breed spectrum aan onderwerpen, geleerden met een holistische visie, die naar het geheel kijken en niet naar de verschillende onderdelen waaruit iets is opgebouwd. Hoe dan ook vertoonden allen een gemeenschappelijk enthousiasme om dit avontuur aan te vatten.⁽¹⁾

Het was 18 december 1959, en we wisten niet of we nog voor kerstmis terug thuis zouden zijn. De kou had ons reeds wat aangetast toen de poort automatisch begon te bewegen en we het domein van de villa konden betreden. We volgden het pad dat tussen de dichte begroeiing naar achter doorliep. De eerste indrukken die we kregen van het uitgestrekte park waar ook ergens het landhuis, de VillaNadine, moest verscholen liggen, waren ronduit overweldigend. In de verte zagen we twee vijvers, net als tweelingen, met enige afstand tussen beide, en zich aan mekaar spiegelend. Van dichterbij leken ze op twee reusachtige filmspoelen (*figuur a*), de ene nog leeg, de andere volledig volgewonden met transparant materiaal, het zogeheten “acetaat”, waarop later, wanneer het ganse project in beweging zou komen, de buitengewone impressies zouden gefixeerd worden.



figuur a

(1) Een eerste bron van inspiratie voor deze tekst is het werk *Locus Solus* van Raymond Roussel (1877-1933). Door het fortuin van zijn vader, een beursmakelaar die in 1894 komt te overlijden, is hij in staat zijn leven aan de literatuur te wijden en publicaties van zijn

boeken en opvoeringen van zijn toneelstukken te financieren. Eén van zijn literaire projecten is het werk *Locus Solus* (1922) waarin Martial Cantarel, een prominent wetenschapper en uitvinder, die door zijn enorme rijkdom geen grenzen aan zijn productieve vindingrijkheid kent, een

groep bezoekers op een tour neemt door Locus Solus, de eenzame plaats, zijn afgelegen landgoed in de buurt van Parijs. Eén voor één introduceert, toont en zet hij de ontdekkingen en uitvindingen van zijn vruchtbare, encyclopedische geest uiteen, waaronder een Afri-

kaanse modder-sculptuur die een naakt kind voorstelt, een wegmakersinstrument dat, wanneer geactiveerd door het weer, een mozaïek creëert van menselijke tanden, een enorm aquarium waarin doden een indrukwekkend kunstmatig leven worden verschaft en waarin een geëpileerde kat is te zien die het geconserveerde hoofd van Danton tot oratoria stimuleert. Bij elk item in Cantarels tentoonstelling hoort een verhaal - een verhaal zoals alleen het genie Roussel kon vertellen. Naarmate de uitvindingen uitgebreider worden, groeien de rijkdom en de schittering van de verhalen; de stroom van zijn verbeelding wordt een overstroming, en de lezer wordt meegeslept in een vloed van verwondering en hilariteit.

Bij de beschrijvingen van zijn installaties schotelte Cantarel ons een werkelijkheid voor die in volle gang is, maar laat de drijfveren van die realiteit duister. *Locus Solus* is voor de bezoeker en de lezer in de eerste plaats een visuele registratie die lijkt te zijn voorzien van een code waarbij Cantarel (Roussel) ons via een transcriptie toegang moet verschaffen. We worden gedwongen om via grillige paden een structuur te volgen om uiteindelijk een samenhang te ontdekken. (*Locus Solus*, Raymond Roussel, nederlands vertaling in de reeks *Atopieën* van uitgeverij Perdu, 1993).

Ter voorbereiding van dit doctoraat in de kunsten heb ik een grondige studie ondernomen rond Raymond Roussel. Tussen zijn eerste boek *La Doublure* (1897) en een postuum verschenen werk *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) verschenen nog een viertal boe-

ken en een tweetal toneelstukken. Verder werden verschillende van zijn romans ook bewerkt voor theater. Naar aanleiding van recent ontdekte documenten die door Roussel ooit gestockeerd werden, verschenen de biografie *Raymond Roussel and the republic of dreams* (2000) en de catalogus naar aanleiding van de tentoonstelling *Nouvelles impressions de Raymond Roussel* (2011), waardoor zijn werk opnieuw geactualiseerd wordt. Daarnaast ging ik te rade bij René Daumal (1908-1944) en zijn *Le Mont Analogue* (1944), dat door zijn vroege dood onafgewerkt bleef. Hierin doet hij het relaas van een groep onderzoekers die een expeditie ondernemen naar de Analoge Berg, een onderneming die symbool staat voor het zoeken naar onszelf, de zoektocht naar de diepste lagen van ons wezen waar we met grote inspanning zo goed mogelijk proberen naar te luisteren.

Le Mont Analogue is dan op zijn beurt de basis voor de film *The Holy Mountain* (1973) van Alejandro Jodorowsky (1929). In deze iconoclastische film begeleidt een alchemist een groep door een aantal transformatieve rituelen en de zoektocht naar onsterfelijkheid. Op het einde doorbreekt de Alchemist "de vierde muur" en onthult de film door uit te zoomen zijn eigen apparaat. Met de uitspraak "Real life awaits us." eindigt de film.

Een ander filmisch werk dat ik nog wil aanduiden als bronnenmateriaal is *Stalker* (1979) van Andrei Tarkovski, waarin het reisdoel van de hoofdfiguren een kamer is, waarvan wordt gezegd dat alle geheime wensen er in vervulling gaan. Terwijl ze het merkwaardige gebied, de zone, door-

Zonder nu reeds meteen erg technisch te willen worden, moet ik erop wijzen dat dit procedé, uniek in zijn soort en speciaal voor de gelegenheid ontwikkeld, bestond uit verschillende transparante lagen die over elkaar schoven. De lagen waren ultradun en gleden met een minimum aan tussenuimte over elkaar. Door het verschil in snelheid waarmee de lagen over elkaar schoven, ontstond er vooral ruis, een stroom van beelden die mekaar in de eerste plaats zochten, alsof ze onderweg waren. De beelden, die neerslagen bleken te zijn van beeldend onderzoek, werden door het licht als het ware geëst in het acetaat. Elke laag leek een opname of registratie te zijn, van elkaar opeenvolgende of voorafgaande gebeurtenissen, waardoor de lagen samen een bepaald moment konden representeren. De lagen bleven door een doordacht mechanisme over elkaar bewegen tot ons oog in het bovenliggende en de daaronder schuivende registraties een synthese bevroedde. De beelden "vonden" elkaar, al was dat soms maar voor even, en daardoor versmolten verschillende momenten in de ultradunne registratie. Ze vervlogen door de beweging als een representatie van ons leven zelf. Het punt van versmelting waarin heden en verleden, actualiteit en virtualiteit samengaan in een moment van ononderscheidbaarheid, zouden we kunnen markeren en benoemen, bijvoorbeeld met de letter K. Het is belangrijk te wijzen op de onooglijke ruimte tussen de lagen: waarschijnlijk was die gevuld met lucht, die als een soort glijmiddel functioneerde voor de lagen. De verbinding representeerde een (v)luchtige verbinding. Op elk van die momenten splitste de tijd zich in verleden en heden. De splitsing in de tijd liet zich zien in het moment waarop de beelden mekaar raakten en zich kristalliseerden. Op dat moment ontstond telkens een kristalbeeld.⁽²⁾

De cirkelvormige weerspiegelingen in het blauwe water liepen in fijne lijnen rond elkaar, en de deiningen vormden licht golvende bewegingen, die sterker werden naar het centrum toe en die een soort draaikolk suggereerden. Langzame lichte golfjes kabbelden aan de randen van deze reusachtige reservoirs, iets feller, met witte schuimkopjes in het centrum. De eenvoudige aanblik op de installatie was reeds zo overweldigend, zelfs nu er nog geen sprake was van enige echte activiteit, dat men zich nauwelijks kon voorstellen wat er zou gebeuren een keer het proces op natuurlijke wijze op gang zou komen. Het water zou breken, en de ene spoel zou zich afwikkelen en de andere spoel zou vollopen met het materiaal van de transcriptie.

Hoe dat precies zou gebeuren wisten we nog niet, de transcriptie gebeurt immers in de binnenkant van het landhuis, in de ziel van de villa, en die was door de uitgestrektheid van het ganse domein nog niet in zicht, laat

kruisen, vertelt Stalker, de gids die de schrijver en de geleerde vergezelt, een aantal verhalen. Eens bij de kamer durven ze de drempel niet te overschrijden, ze durven wel in hun innerlijk te kijken maar deinzen er uiteindelijk ook voor terug.

(2) Het kristalbeeld is een begrip bij Gilles Deleuze waarbij hij teruggaat op concepten ontwikkeld door Henri Bergson. Een grondige duiding van het begrip wordt gedaan door Raessens (2001: p.188).

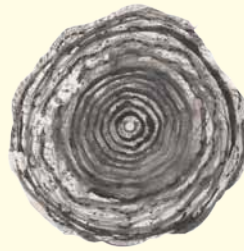
staan dat we een idee hadden van wat er in de binnenkant van het huis, in deze bijzondere transformatiemachine, stond te gebeuren. We wisten ondertussen wel, uit de prospectus die ons via speciale post was toegestuurd, dat het grootste stuk van de installaties zich ondergronds bevond, en onder andere uit een cirkelvormige tunnel bestond waarin de transcriptie zich aan een enorme snelheid voltrok, een snelheid die deze van het licht benaderde. In het hart van de VillaNadine waren verschillende toestellen aanwezig die elk op zich verschillende analyses van het materiaal mogelijk maakten. Sommige van die toestellen zagen er in de ons toegestuurde handleiding kolossaal van omvang uit, te vergelijken met de dataopslagruimtes die sommige naties er tegenwoordig op na houden om zoveel mogelijk informatie over zijn burgers te verwerken. Andere waren eerder klein en veel intiemer, duidelijk bedoeld om niet meer dan één persoon tegelijk te laten participeren, eerder een soort isolatiecellen zoals men die soms te zien krijgt in documentaires over het gevangeniswezen. Elk toestel op het domein was uitgerust met zijn eigen onderzoeksmethodes en voorzien om de snelle stroom te capteren en zichtbaar te maken op het moment dat het toestel betreden werd, of zodra de informatie beschikbaar was.

Terwijl we nog steeds over de tweelingvijvers stonden uit te kijken, zagen we vanuit het midden van de lege spoel een stip in beweging komen, en snel met cirkelvormige in- zoombewegingen groter worden. De rimpelingen in het water waren eerst genuanceerd, maar vanaf dat moment werden letterlijk elke seconde nieuwe bewegingen zichtbaar, en leek het alsof een onzichtbaar mechanisme voor een reeks stuwingen zorgde die vertrekkend vanuit het centrum een aantal geometrische patronen ontwikkelden in het blauwwitte van het water. Eerst was er een duidelijke contractie in het midden van de spoel, en door een onmiddellijke tegenreactie hierop, een ontspanning, werden een aantal grotere stuwingen zichtbaar die vooral een beweging van het centrum naar de randen voortbrachten. Een tweede reeks bewegingen waren eerder cirkelvormig en waren minder hevig in het centrum, maar waarschijnlijk door de ontmoeting van de twee bewegingen werden de kabbelingen fellere golven, en dicht bij het punt waar we verzameld stonden waren er echte turbulenties. De dubbele beweging van spreiding en contractie zorgde ervoor dat er op verschillende plaatsen een ware maalstroom ontstond met in het centrum een nulpunt. Een ruimte ontdaan van energie binnen de opgezwepte baren. Ik wist van een vergelijkbaar fenomeen, omdat ik er ooit over had gelezen in het archief van Mugkakje, dat zich situeerde tussen Pofoden en Milscoe, twee eilanden in het noordelijk halfmond. Daar ont-

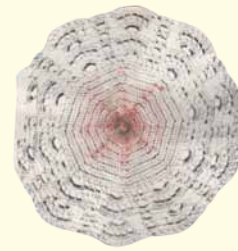
stond een gelijkaardige stroming door het enorme verschil in diepte tussen de twee plaatsen. Door dit enorme verval in combinatie met de eb- en vloedbewegingen kon men vergelijkbare stromingen observeren, soms zo gewelddadig dat het soms gebeurde dat wanneer walvissen te dicht in de buurt kwamen en in het centrum van de stromingen terecht kwamen, ze voor lange tijd gevangen zaten in het energiearme nulpunt. Wat alles nog onnatuurlijker maakte, was de weerkaatsing van de zon in de bewegingen van de waterspiegel, die ervoor zorgde dat er allerlei kleurwisselingen plaatsvonden. Om een en ander wat te verduidelijken, voeg ik hierbij een aantal aantekeningen zodat de geïnteresseerde lezer in detail de structuren kan observeren. Figuur 1 laat toe de contracties en expansies te zien en bij de nagetekende wijsvinger het punt a. waar we een eerste keer een stip in beweging zagen komen. Figuur 2 laat de spiraalvormige bewegingen zien, en figuur 3 de verkleuringen in de waterspiegel.



figuur 1



figuur 2



figuur 3

Het was snel duidelijk te zien dat het stipje een boot was, of beter een speedboot die in onze richting in beweging kwam, en afhankelijk van waar het zich op de draaikolk bevond, duidelijker of minder scherp werd. Het zag ernaar uit dat onze gastheer naar ons onderweg was en weldra dit grote avontuur een aanvang zou nemen.

Reeds jaren geleden, toen ik in een vaktijdschrift een advertentie voor de expeditie had gelezen, en me later bij de jury had aangemeld, had ik naar dit moment toe gewerkt. Of om helemaal eerlijk te zijn, in het vroegste begin waren de verwachtingen eerder klein. Van die ganse intake is me weinig bijgebleven, een vage impressie, net alsof ik verdoofd was door te veel of juist te weinig chemie.

Pas later, toen eindelijk de handleiding van het volledige complex me werd toegezonden, was mijn interesse om te participeren aan dit mysterieuze

(3) Hier wil ik even ingaan op het begrip "intuïtief "en dit aan de hand van Marcel Proust, meer bepaald waar hij het heeft over herinnering in "De Verloren Tijd". Proust geloofde dat ondanks het feit dat zowel wetenschap als kunst zich met feiten"de im-

pressie is voor de schrijver wat het experiment is voor de wetenschapper" inlaten, het alleen de kunstenaar is die de realiteit kan beschrijven zoals ze werkelijk is. Proust was ervan overtuigd dat elke lezer van zijn roman" in zichzelf zou herkennen wat het boek hem vertelde,

en dit is het bewijs van zijn oprechtheid" Prousts geloof in de vreemde krachten van kunst werden o.a. gevormd door de Franse filosoof Henri Bergson. Wanneer Proust begon met het schrijven van "De Verloren Tijd", was Bergson een wereldster die bij lezingen concertzalen

vol liet lopen met trouwe volgelingen. De essentie van zijn betoog berustte op zijn ongelooft in een mechanisch-causale organisatie van de wereld. De wetten van de wetenschap waren geschikt voor de inerte materie, of, om atomen en cellen te onderzoeken, maar voor onszelf? Ge-

avontuur gewekt. Het begon reeds meer de belofte van een te beklimmen berg in zich te dragen, de belofte om ooit op de top te staan en op grote hoogte een overzicht te verwerven over alle onderdelen van dit mechanisme. Spreekwoordelijk dan toch, want gezien, zoals eerder gemeld, het meeste van de constructie ondergronds gelegen was, of eerder over een binnen- dan over een buitenkant beschikte, was er van weidse uitzichten niet echt sprake. Het was net de bedoeling om de weidsheid in de eigen geest te ervaren. De chaos van de materie zou dus pas in de geest bedwongen kunnen worden, via kennis maar vooral ook intuïtief.⁽³⁾

Deze handleiding was bedoeld om ons een houvast te geven van de verder te ondernemen handelingen, van welk stuk van het toestel verbonden is met welke andere, en hoe alle onderdelen de transformatie bewerkstelligen. Belangrijk om te weten bij het doornemen van de inhoudstafel is dat een keer binnen in deze “zone” de autoriteiten die we kennen, vervangen worden door andere regels die dan terug vervangen worden door andere enzovoort, tot er eigenlijk geen handleiding meer bestaat, en we enkel via verschillende transcripties in het figuurlijke midden van de ruimte terecht komen, de plaats waar de betekenis verandert, en waar letterlijk taaltkens van plaats verschuiven en de “VillaNadine” zichzelf transformeert in de “VillaNadien”. In deze ont-dubbeling met verschillen, ontsluit zich dan een nieuwe ruimte, die bij betreden een kanteling mogelijk maakt bijvoorbeeld van horizontaal naar verticaal, van voor naar achter, van boven naar onder. In de beweging, in de transcriptie of de vertaling, ontstaat een opening in het nu, die een parallelle tegenwoordigheid doet ervaren.

Men zou kunnen spreken van een vorm van tijdelijk niet-synchroon of asynchroon lopen van twee elementen (traditioneel beeld en geluid) waardoor er een tijdelijke vorm van vrijheid ontstaat. Het lijkt er dan op alsof de twee componenten (tijdelijk) van elkaar losgekoppeld worden en er een ruimte tussen beide ontstaat waar de betekenis opnieuw moet geformuleerd worden. We zouden ons een object kunnen voorstellen dat vervormd door de tijd – in de beweging die het maakt in de tijd – op die manier een ander object wordt. Dit object – het resultaat van de beweging – is niet de vervanger van het eerste object. Er ontstaat een nieuwe situatie waarbij het object enkel topologisch hetzelfde blijft.

We zouden kunnen stellen dat de condities in dit gebied eerder die van zweven of vliegen benaderen of eerder aanleunen bij een dimensie waar geen zwaartekracht bestaat, of toch niet die ontdekt in ons aardse bestaan. Als voorbereiding op het plan om te participeren aan deze expeditie was ik reeds verschillende keren op de lokale kermis geweest waar zich ook

zo het verst mogelijk verwijderd van de realiteit. Zoals Bergson stelde kan realiteit het beste worden begrepen vanuit de subjectiviteit en is waarheid het best intuïtief te benaderen. Het intuïtief benaderen van de waarheid begint bij Proust met een koekje in de vorm van een zeeschelp, een dessert dat kon teruggebracht worden tot zijn psychologische elementen. En zo begint *De Verloren Tijd* met de befaamde Madeleine, waaruit een volledige wereld zich ontrolt ... Het koekje is het perfecte excuus om zijn favoriete onderwerp te onderzoeken, nl. zichzelf.

Op deze manier voelde hij veel onderzoek naar de structuur van onze hersenen.

Op het ogenblik dat de wetenschap nog maar weinig kennis had over hoe zintuigen zich manifesterden in onze hersenen, voorzag Proust het idee dat zowel geur als smaak een unieke afdruk nalaten in onze hersenen. Proust voorspelde intuïtief deze these. Hij gebruikte de smaak van een koekje en de geur van thee om zijn kindertijd terug te brengen. Het beeld van het koekje, het zien ervan, had geen effect op de herinneringen, ze sloot ze eerder af. Zo schrijft hij: “Mischien had ik zo dikwijls het koekje gezien zonder het te proeve”. Proust omarmde vreemde associaties precies omdat hij ze niet kon verklaren, en begreep dat idiosyncrasieën tot de essentie van de persoonlijkheid behoren... Jonah Lehrer in Marcel Proust The Method of Memory, 2007, pp.75-81.

(vertaling en bewerking T. Mugkakje)

zegend met een bewustzijn, een geheugen en een zijn! Deze realiteit van ons zelfbewustzijn kon niet worden gereduceerd. Hij geloofde dat we ons zelf enkel konden begrijpen via intuïtie, een proces dat veel introspectie verlangt, lange luie dagen van contemplatie over onze

innerlijke verbondenheid. Proust was één van de eerste kunstenaars om Bergsons filosofie toe te passen. Zijn proza werd een verheerlijking van de intuïtie, van alle waarheden die we konden begrijpen door in bed de dingen te overdenken. Proust kwam tot de conclusie dat

de 19de-eeuwse roman met zijn voorkeur voor de dingen boven de gedachten, het volledig verkeerd voor had. De literatuur die zich bezighoudt met dingen te beschrijven in een gebrekkige abstractie van lijnen en vlakken, is eigenlijk, ondanks het feit dat ze zich realistisch noemt,



een toestel bevond, een soort ton. Na betreden van dit toestel, en toen de werking duidelijk werd, was ik ondersteboven tegen de wand aan gaan hangen, en er kwam al snel een zekere neiging tot braken bij me op. Door herhaling en doorgedreven psychologische training was het ondertussen min of meer mogelijk geworden om de braakgedachten te vermijden zodat ik me min of meer fysiek in staat achtte om de “tussenruimte” in de VillaNadine te betreden, maar dat viel nog af te wachten. Wat ik hiermee wil illustreren is de idee dat in de beweging zelf, of door de beweging zelf, zich mogelijkheden openbaren die we niet vermoed hadden bij stagnatie. In de beweging veranderen de ons tot nog toe bekende condities.

Net door bewegingen te accumuleren, zoals bijvoorbeeld als men door een rijdende trein tegen de richting in door het gangpad loopt, of wanneer je stapt op de lopende band van een looptoestel, gemonteerd op een rijdende vrachtwagen, ontstaat er een andere verhouding tot de omgeving. De interactie van de verschillende bewegingen, zoals het ter plaatse stappen op dit toestel en toch vooruit rijden, of het in één richting rijden en in tegengestelde richting lopen in de trein, veranderen op dat moment de relatie ten opzichte van het landschap waarin dit gebeurt. Zo’n dubbele verzameling van condities is in de voorbeelden nog eenvoudig, maar kan in de onderzoeken net erg complex worden. Zo sturen ze wetten aan die mogelijk onze verbeelding er kunnen toe aanzetten het ons zo bekende met nieuwe ogen te bekijken, alsof we meerdere dimensies toevoegen aan de ons bekende wereld, tot twaalf zelfs, als ik me niet vergis.

Daar waren we ondertussen dus nog niet, ik stond met de groep nog steeds te wachten aan de rand van de vijvervormige spoelen (of de spoelvormige vijvers), waar de stip reeds iets meer de zichtbare omtrek van een boot begon te krijgen, en het duidelijker werd dat er slechts één persoon aan boord was, de bestuurder of de kapitein, de Meester zelf.

Ergens ver weg klonk een klok in een toren. Het had pas drie uur geslagen. Het was mooi weer, de zon straalde aan een vrij onbewolkte winterhemel. Op onze gastheer na was iedereen reeds aanwezig, allemaal met dezelfde handleiding in de hand of onder de arm. Ik had de mijne voor alle zekerheid voorzien van een plastic hoesje, ik wou mijn exemplaar ongeschonden door dit avontuur loodsen en onderweg zo nodig kunnen raadplegen. De omslag van het werk was voorzien van een silhouet van de Villa zelf, dat fungeerde als logo van de onderneming, en was in gouden opdruk geplaatst op de zwart lederen omslag van het boek. Het gaf een klassieke indruk, en deed wat denken aan de handleiding van een duur apparaat, wat de VillaNadine ongetwijfeld ook was. Ik had vernomen dat verschillende natiën hadden meegewerkt aan de ontwikkeling van dit toestel,

samen met een internationale en gerenommeerde elite van wetenschappers. Verder stond ook het jaartal vermeld in dezelfde gouden opdruk, “1959”, en alhoewel het reeds tegen het einde van dat jaar aanliep was dat het jaartal van de eerste verkenning en het getal dat het project zou mee krijgen. Op de rug stond de opdruk VILLANADINE / VILLANADIEN, dit om het werk makkelijk te kunnen terugvinden wanneer het zich tussen andere werken in een boekenkast bevond.

Na twee crèmekleurige bladzijden, volgde een bladzijde met de niet-aansprakelijkheidsverklaring. Dat is een klassieke afwijzing van elke verantwoordelijkheid mocht er onderweg iets gebeuren, of mocht een lezer of gebruiker opzettelijk of per ongeluk in het verhaal een gelijkenis zien met een persoon of een gebeurtenis in de realiteit, zodat er verwarring zou kunnen ontstaan over het echte en het fictionele van deze gebeurtenis... *“De verhalen, namen, figuren en gebeurtenissen die voorkomen in deze publicatie zijn fictie. Geen enkele identificatie met bestaande personen, plaatsen, gebouwen of producten is zo bedoeld of met de intentie zo te zijn. Bijgevolg, kan de auteur niet verantwoordelijk worden geacht voor incorrecte of ontbrekende informatie”*. Zo luidde de verklaring.

Op de volgende bladzijde stond de “Inhoudstafel”, die ik hieronder reproduceer om het de lezer mogelijk te maken enig overzicht te bewaren, ook als we straks ondergronds gaan en de interactie van de onderdelen minder overzichtelijk wordt. Er waren in totaal zeven haltes voorzien in deze bijzondere expeditie: zes productieruimtes en finaal een ruimte voor conclusies.

INHOUDSTAFEL

1. De Middenplaats
2. De Doublure
3. Het Schaduwhuis / The Insomnia Tapes
4. Chromophobia
5. The Bride Re-Turned
6. De Anatomie van de Verbeelding
7. The Blue Grotto (De Blauwe Grot)

Verder was er ook een supplement met de fronttitel “ALBUM”: hierin waren vooral foto’s en andere visuele informatie opgenomen, en was er enkel een korte omschrijving van de onderdelen, dit voor de meer moderne mens, die ervoor kiest om enkel de visuele prikkels op te nemen en voor



(4) De definitie van het blauw gaat terug op een blauw gebruikt door Felix Gonzales Torres, vermeld in een gesprek met Tim Rolins in *Between Artists*, 1996: pp. 89-90

(5) Benoemen van de Meester als P. Huyghe gaat terug op de verwarring met de kunstenaar Pierre Huyghe (1962) waar ik regelmatig mee te maken krijg. Naar het einde van mijn onderzoeksperiode kwam ik in het bezit van *Parallel Presents, the Art of Pierre Huyghe* (2012) waaruit blijkt dat er verschillende inhoudelijke overlappings zijn tussen zijn en mijn werk, naast een aantal merkwaardige toevalligheden. Vandaar leek het me vanuit de inhoud spannend en toepasselijk hem op te voeren als een literaire dubbelganger en gebruik te maken van de verwarring die er toch reeds bestaat. De uitspraken door deze “dubbelganger” komen uit het vermelde boek of zijn bewerkingen van materiaal van de hand van de auteur van het boek, Amelia Barikin.

(6) De sjamaan is traditioneel een figuur die overgangprocessen begeleidt en optreedt als bemiddelaar tussen de geesten van overleden voorouders en leden van de gemeenschap. De ganse expeditie in het domein van VillaNadine zou men kunnen lezen als een overgangsproces waarbij de Meester, Dr. P. Huyghe de leerling P. Huyghe in deze tussenzone bemiddelt en de transformatie (tot dr.) tot een goed einde helpt brengen. De standaard studie van dit

de rest zijn eigen inhouden produceert. De totale bundel besloeg ongeveer 80 bladzijden.

Ondertussen werd ons wachten beloond en was de boot de kant van de spoelvormige vijver genaderd en kregen we zicht op dit vervoermiddel en op zijn passagier. De boot was volledig opgetrokken uit blauwe vilt, zowel de boeg, de romp en de binnenkant, evenals de roeispanten, die nu langs de rand op de zitbanken lagen te rusten na intens gebruik. Je moet je wel afvragen hoe de Meester er enkel op fysieke kracht zelf in geslaagd was om een dergelijke snelheid op te wekken dat we (zoals eerder omschreven) de indruk hadden met een speedboot of een ander gemotoriseerd voertuig te maken te hebben. Onderaan deze pagina is een foto opgenomen van een model van de boot, achteraf gemaakt – uit mijn verbeelding – om een idee te geven van hoe het vaartuig er ongeveer uitzag. Het model laat het object zien op het moment dat het aangemeerd lag, en we het samen wat meer op de kant hadden getrokken terwijl het ondersteund werd door een rots, waardoor er de indruk werd gewekt van een hulpeloze vis op het droge. (zie afbeelding)

De kleur van het vaartuig was van een moeilijk te definiëren blauw. Het was niet het internationale blauw van bijvoorbeeld Yves Klein, het was een licht blauw, dat je overal kan krijgen in elke verfwinkel, maar toch specifiek, het was een lichtblauw dat steeds kan veranderen van nuance. Het was dicht bij het blauw dat zo typisch is voor de Italiaanse architect Aldo Rossi. Een soort van Giotto-blauw maar dan op de Caraïben – gesatureerd met fel zonlicht. Daardoor is het iets lichter dan het Giotto-blauw, iets meer afgewassen. Het lijkt eerder alsof het werk van Giotto te zien zou zijn in de Film “L’année dernière à Marienbad”, meer een herinnering van lichtblauw dus. Het was vooral een erg positieve kleur, waarschijnlijk door de connotatie met babyblauw, het blauw van je eerste babydekentje, als je een jongen bent tenminste, want bij meisjes is het roze. “Onschuldige blauw” lijkt me nog de beste omschrijving. Blauwe lucht, blauwe oceaan, blauw van de maagd Maria, de moeder van God.⁽⁴⁾

De Meester was lang en smal, of eigenlijk eerder van het gespierde type of atletisch. Hij had een open gezicht met regelmatige trekken en levendige ogen waarin zijn wonderbaarlijke intelligentie fonkelde, en het verraadde nauwelijks zijn leeftijd. Zijn luide maar warme en overredende stem verleende grote charme aan zijn spreektrant, waarvan de bekommerning en helderheid hem tot een kunstenaar maakte. Hij stelde zich voor als Dokter P. Huyghe.⁽⁵⁾ De Meester leek wel gemodelleerd naar het concept van de sjamaan⁽⁶⁾, een bemiddelaar, in de etnologie en de theologie een wezen bizar en ambigu. Men zegt dat hij zowel tot het beste als tot het slechtste in

concept is het werk *Le Shamanisme/Techniques Archaïques de l’extase* (1951) van Mircea Eliade (1907-1987). Binnen het kader van mijn onderzoek heb ik me toegelegd op een aantal kunstenaars die binnen hun werk de rol van de sjamaan expliciet naar voor schuiven als een werkbare vorm waarin



staat is. Dit medium, duidelijk het product van twee delen, leek slechts op bezoek te zijn in de realiteit. Het feit dat we toevallig dezelfde initialen dragen – hetzelfde initiaal van onze voornamen, die overigens verschillend is maar wel bij beide uit zes letters bestaat, en een volledig dezelfde familienaam, wil nog niet meteen zeggen dat we via een bloedband met elkaar verbonden waren. Het is één van die toevalligheden in de realiteit die dit gegeven een literaire kwaliteit geven: je zou het niet zo verzinnen in fictie maar het is in de realiteit een gewoon gegeven. Deze toevalligheid bracht verschillende reacties en emoties tot stand bij mijn collega's die rond de Meester waren verzameld. Deze toevallige ontduubelling in onze namen had het vreemde effect dat er via allerlei speculaties over afkomst, omstandigheden en zo verder, spontaan een aantal verhalen ontstonden die in de ruimte tussen de Meester en mezelf een uitgebreid palet aan emoties vertolkten. Dit spook dat zich had genesteld tussen ons in, werd gevormd door de verbeelding in de gezamenlijke geesten. Ieder van ons had zich wel eens verbeeld iemand anders te zijn. We spreken hier niet van kinderlijke fantasieën of verbeelding waarbij men zich voorstelt de beste van de klas te zijn, of het populairste kind op school. Eerder ging het over de vraag wat het zou betekenen om echt iemand anders te zijn, met het offer dat je volledige identiteit gewist zou worden en vervangen door een andere. Iedereen die je ooit ontmoette of kende, alles wat je leerde, alle boeken die je las, verdwenen. Een wit blad. Alles begint opnieuw in iemand anders. Iemand ontmoeten met dezelfde naam had reeds het effect dat er in de frictie van deze ontduubelling – met verschil – een aantal nieuwe mogelijkheden geboren werden. In het genoemde geval lijkt het alsof één persoon terug geboren wordt in een ander lichaam en door hergebruik van de naam er nieuwe invullingen gegeven worden, nieuwe mogelijkheden, in een schijnbaar oneindig verhaal. Of het is net een splitsing in één persoon, die twee nieuwe identiteiten laat ontwikkelen.^{(7)&(8)}

De Meester heette ons allen welkom op deze bijzondere expeditie in het domein van de VillaNadine. Hij gaf ons te kennen dat hij reeds enige voorbezigtingen van de site had ondernomen zodat hij met een gerust hart kon beweren dat dit een voorspoedige expeditie zou worden met verschillende nieuwe inzichten in de materie die ons allen aanbelangde. Hij hoopte ons zoveel mogelijk informatie te kunnen geven, alhoewel het niet altijd duidelijk was of die informatie op waarheid beruiste, elk bewijs vertelt ons meer, maar is soms ook contradictorisch. We stonden dan ook aan het begin van een nieuwe reeks onderzoeksinstrumenten en hun resultaten, die ongetwijfeld nieuwe vragen zullen oproepen en nieuwe onderzoeksdaden zullen vergen in een latere fase.

ze hun kunstenaarschap gestalte geven. Hierbij verwijs ik naar het werk van Pierre Molinier (1900-1976) die in zijn fotowerk het personage van de sjamaan tot fascinerende beeldenrijkdom heeft gebracht. Onder andere zijn laatste fotoreeks *Le Chaman et ses Créatures* (1968) is

een iconisch werk in deze context. Verder wil ik ook graag het werk *Psychomagic, the Transformative Power of Shamanic Psychotherapy* (2010) van Alejandro Jodorowsky naar voren schuiven als een boeiende en actuele beschouwing van dit concept.

(7) Naar aanleiding van dit onderzoek heb ik me verdiept in de psychologie van het "dubbel". Eén van de basisteksten hierover is *"Double" - A Psychoanalytic Study*, geschreven door Otto Rank en voor het eerst (1914) verschenen als "Der Doppelgänger" in *Imago*, een tijdschrift over psychoanalyse onder redactie van Sigmund Freud. De introductie van het dubbelgangersmotief is er in functie van het overkomen van beperkingen en grenzen.

(8) In *The Doppergänger* (2010) van Dimitris Vardoulakis gaat de auteur in op het dubbelgangersmotief in literatuur en filosofie. In het hoofdstuk "Doubles Acts and Transformation" (2010: p. 53) wordt liminaliteit in het dubbelgangersmotief verder onderzocht. De ruimte tussen de ontduubelling wordt gekenmerkt door de aanduiding van een zone waarin we kunnen spreken van een transgressie. Er ontstaat een mogelijkheid om ideeën te verplaatsen tussen beide. In die zin zouden we deze zone ook als een liminale ruimte kunnen aanduiden, een plaats waar identiteit in beweging is.

Voor we de expeditie aanvatten, was er tijd voorzien om in te gaan op een aantal begrippen en concepten die belangrijk waren en hopelijk ook enig inzicht zouden geven in en inhoudelijke duiding over het waarom van dit opzet. Onze gids wou eerst het begrip “topologie”⁽⁹⁾ duiden met de bedoeling onze expeditie in een juister kader te plaatsen. Topologie (van het Griekse woord topos: plaats, en logos: studie) is een onderdeel van de rekenkunde dat zich bezighoudt met de kwalitatieve relaties van vormen in de ruimte. Topologen zijn niet zozeer begaan met de afmetingen van de Euclidische verhoudingen, zoals oppervlakte en perspectief, maar eerder met de relatie tussen twee punten in ruimte en tijd. Twee sets zijn topologische equivalent als één vervormd of geplooid kan worden in de andere zonder scheuren of breken. Een populaire uitdrukking voor topologie is “rubber sheet geometry”. Voor dr. P. Huyghe was het gebruik van topologische equivalenten eerder gefundeerd door tijdsgebonden dan wel door ruimtelijke correspondenten. Na zijn terugkeer uit Antarctica (een eerder ondernomen reis, n.v.d.r.) publiceerde dr. Huyghe in de Association of Freed Time een artikel waarin realiteit werd omschreven als relatief en onderwerp van voortdurende heruitvinding. Huyghes project werd gepresenteerd als één van die her-uitvindingen, waarin de reizigers “eilanden zouden ontdekken en hen laten verdwijnen, om zo non-kennis zones te produceren die zouden verschijnen telkens wanneer de mogelijkheden binnen de taal zouden ontbreken om een realiteit te benoemen. Als de taal faalt om de ervaring te (her)-beschrijven, dan moet een equivalent, topologisch identiek aan het eerste, worden uitgevonden.”⁽¹⁰⁾ De conclusie dat “non-kennis-zones” zich buiten de taal bevinden, klinkt op een vreemde manier door in het vroege werk van Gaston de Pawlowski over de non-Euclidische ruimte. In 1912 schreef Pawlowski over het non-Euclidische aspect van de vierde dimensie: “er bestaan geen woorden die in staat zijn om de sensationeel nieuwe ervaringen te beschrijven ... wanneer iemand het land van de vierde dimensie betreedt ... men voelt zich verenigd met het volledige universum, met de zogenoemde toekomstige gebeurtenissen net als met die uit het verleden.”⁽¹¹⁾ Alhoewel Pawlowski en P. Huyghe de positieve mogelijkheden van deze vreemde en nieuwe sensaties lijken te omarmen, stelt de Meester deze vermenging van heden en verleden in een “eeuwig nu” voor als mogelijk problematisch, omdat het mogelijk alle historische specificiteit laat verdwijnen. Het is duidelijk dat het materiaal uit andere tijdszones die dikwijls in zijn werk voorkomen, behouden blijft en de herinneringen met zich meedraagt uit hun verleden. De Meester vervolgde verder met de stelling dat topologische systemen de tijd kunnen plooiën op zo’n manier dat het object van de transformatie accumuleert,

(9) De historische context voor de ontwikkeling van “analysis situs” (topologie) door de mathematicus Henri Poincaré in 1880 werd gekenmerkt door een radicale reconfiguratie van zowel de lezing van de geschiedenis als de filosofie van de tijd. In navolging van deze vernieuwingen is een kleine maar hechte groep van zowel Europese als Amerikaanse kunstenaars tijdens de loop van de voorbije eeuw met dit materiaal (met de uitdrukkelijke referentie aan topologie) aan het werk gegaan. Tot deze groep behoorden Marcel Duchamp, Roberto Matta, Robert Smithson, Vito Acconci en Stanley Brouwn. Voor het overgrote deel waren deze engagementen met de topologie reacties op literatuur die buiten het veld van de rekenkunde waren verschenen, bijvoorbeeld in sciencefiction, kunstkritiek, filosofie of psychoanalyse. Duchamp las Poincaré’s essays over meetkundige topologie en verzamelingenleer in de twintiger jaren van de vorige eeuw (zie “Barry Cipra, Duchamp and Poincaré, Renew an old Acquaintance”, *Science* 286, nr. 5445, november 1999, p. 1668-1669). De term kwam geregeld aanbod in Amerikaanse en Engelse sciencefictiontijdschriften die vanaf de jaren <30 werden gepubliceerd, en komt terug aan bod in Jaques Lacans lezingen in de jaren 1960 (zie Ellie Ragland en Dragan Milovanovic, *Lacan: Topologically Speaking*, New York,

Other Press, 2002) Verder komt de topologie ook voor in het vroege werk van Gilles Deleuze (zie Eric de Bruyn, “Topological Pathways of Post Minimalism”, *Grey Room*, nr. 25, 2006, p. 32-63).

(10) P. Huyghe, “The Association of Freed Time, El Diario del Fin del Mondo: A Journey That wasn’t”, 2005: p.299. (vertaling T. Mugkakje)

(11) Gaston de Pawlowski, in L. Schlain, *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*, 1991: p.302. (vertaling T. Mugkakje)

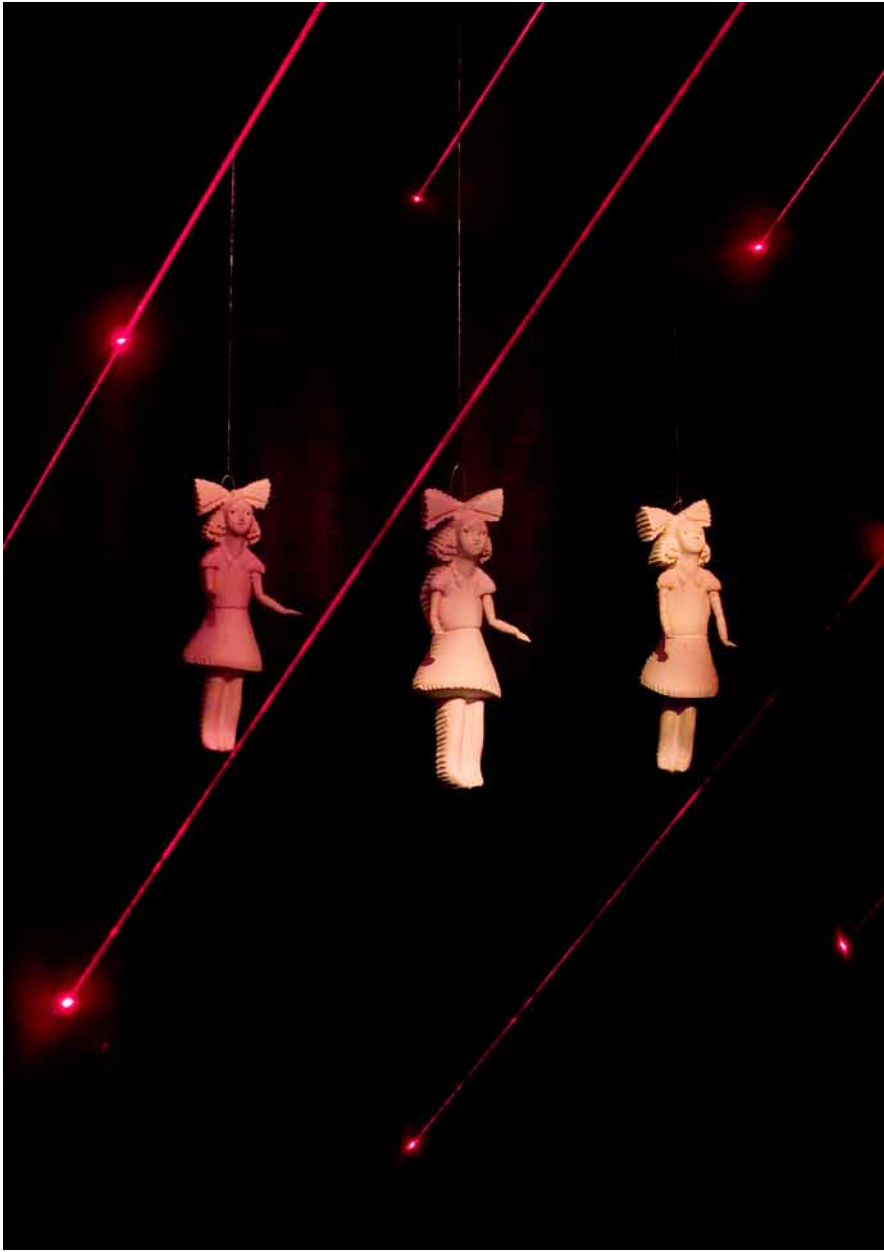
eerder dan zijn vorm(en) uit het verleden teniet te doen. Een keer de relatie tussen de punten van transformatie als tijdelijk én ruimtelijk worden beschouwd, komt het beeld van “topologische historiciteit” naar voor.

Het model van “topologische historiciteit” stelt de waarde van de context voorop en kijkt naar inhoud die aangroeit in tijdelijke elliptische bewegingen. Dit model bekommert zich in de eerste plaats om hoe het heden is beïnvloed door het verleden en daarnaast ook om de verduistering van de context door de tijd. Topologische historiciteit toont aan dat situaties, narratieven en gebeurtenissen onmiskenbaar een invloed hebben op specifieke tijd en ruimte. De “betekenaars” bij topologische historiciteit zijn niet vrijblijvend, voortdurend toetsen ze de condities van hun verschijning af, alsook de formaten die hun gedragingen beïnvloeden. Bovendien is topologische historiciteit eerder gebaseerd op gelijkheid dan op vervanging. Elke vorm is ingebed in een verleden, de herinnering aan wat het eens was en de potentie van wat het zou kunnen zijn blijven beide opgeladen of aanwezig.

Na deze korte uiteenzetting liepen we enige tijd door een laan die behoorlijk steil omhoog liep. De wanden van deze holle weg hadden een regelmatige gekartelde vorm, golvend, waarbij de diepte van de rand het licht omhoog en een schaduw geworpen werd over de volledige hoogte van de rand. We spreken hier over een hoogte van wel ettelijke kilometers. Mocht de laan zelf niet enorm breed geweest zijn dan zou het eerder lijken alsof we in een diepe kloof terecht waren gekomen, iets vergelijkbaar met de toegang tot het heiligdom van Petra maar dan veel regelmatig van structuur. Het leek eerder als een door een computer ontwikkeld landschap, net alsof we in een artificieel gecreëerde ruimte aan het wandelen waren. De golven van de wanden waren zo regelmatig dat het bijna onmogelijk was dat dit in de natuur zou voorkomen. Het was echter onmogelijk gezien de reusachtige schaal om enige vat te krijgen op deze ganse onderneming. Als er al een computer aan te pas was gekomen, dan was het de computer die de goden bezitten, en was de uitvoering gedaan door een 3-D-printer van hetzelfde formaat. Om enig idee te geven van deze impressie is er hier onder een afbeelding opgenomen van een model, waarbij gebruik gemaakt is van wat te vinden was in het lokale grootwarenhuis (tapijt, hout, pvc-regenafvoerbuizen, enzovoort) om het effect te reproduceren.

De Meester wees ons op een onderbreking in de structuur waar de doorgang naar de eerste installatie zich bevond.





1. De Middenplaats

Daar ergens halverwege zagen we nu ook de donkere toegangsruimte, waar naar ik had vernomen in de prospectus, zich ergens de ingang bevond van de eerste ondergrondse constructie: de Middenplaats.⁽¹⁾

De Meester trad naar voor en zei dat een kleine toelichting over het eerste deel van dit uitgebreide bezoek misschien wel op zijn plaats was. Hij legde uit dat de tussenruimte hier omkaderd wordt door gebruik te maken van het concept “overgangsrite” van de 19^{de}-eeuwse antropoloog Arnold van Gennep en het latere hierop gebaseerde onderzoek van Victor Turner met betrekking tot de liminale fase in de rituele ruimte.

Omdat het ernaar uitzag dat dit eerder een academische uiteenzetting zou worden in plaats van een korte inleiding, had iedereen het zich al wat comfortabeler gemaakt om de uiteenzetting van de Meester geconcentreerd te kunnen volgen. De voelbare opwindning in ons gezelschap om de ondergrondse constructie te betreden en te verkennen, moest nog even plaats maken voor aandacht en professionele focus.

De Meester herinnerde ons aan het feit dat Arnold Van Gennep wordt beschouwd als de grondlegger van een aantal concepten, waarvan de overgangsrite (*le rite de passage*) het beroemdste is. In zijn boek *Les Rites de passage* uit 1908, doet Van Gennep onderzoek naar wat hij zelf “levenscrisissen” noemt en het ceremonieel dat daar bij hoort. Dit ceremonieel zoals hij het voorstelt, kent drie fases: separatie, transitie en incorporatie. De eerste fase, afscheiding, betreft symbolisch gedrag waarbij het individu afgescheiden wordt van zijn familiale maatschappelijke status. Hierbij wordt de oude status vernietigd en tezamen met het referentiekader opgebouwd uit de ervaringen waarop de identiteit is gebouwd en de dingen betekenis krijgen. In de tweede fase wordt de “reiziger” ontdaan van elke uiterlijke manifestatie van zijn rang of rol en betreedt hij een tussenstatus, tussen vroegere en toekomstige identiteiten. Deze fase wordt dikwijls vergeleken met een rituele dood, of een verblijf in de duisternis. In de transitiefase bevindt het individu zich noch in, noch naast de gemeenschap, maar in een staat die Van Gennep de “liminale” staat noemt. In de laatste fase overschrijdt het rituele subject deze drempel en maakt in zijn nieuwe religieuze en / of sociale rol zijn herintrede in de maatschappij. Van Gennep wees erop dat hoewel deze drie categorieën niet in de zelfde mate ontwikkeld zijn bij alle rituelen en bij alle volkeren, er toch een universeel patroon te onderscheiden valt.

(1) Bij het eerste onderdeel van dit toestel en het daarbij horende verhaal ben ik in de eerste plaats te rade gegaan bij de antropologie, en dan vooral bij onderzoek naar overgangsrituelen, d.w.z. rituelen die zones markeren tussen twee fases (bijv. van kind naar volwassenheid, of van het asexuele naar het seksuele). Veel van dit materiaal gaat terug op het werk van Arnold van Gennep (1873-1957). Hiervoor heb ik zijn klassieke studie “The Rites of Passage” uit 1908 ter hand genomen, waarin het schema voor de driedeling - separatie, transitie en incorporatie - voor het eerst wordt uitgewerkt. Verder heb ik gebruik gemaakt van onderzoek door zijn opvolgers die dit schema verder uitwerkten en pogen te vertalen naar een hedendaagse gemeenschap.



Arnold Van Gennep





In deze context is vooral de tussenplaats interessant: de plaats die geen plaats is en waar het individu enkel een schaduw, een negatief of een gemutileerd fragment is, net als de lege ruimte in ongedragen of ondraagbare kleren. De overgangsrites zijn op een typische manier rijk aan symboliek. Het proces van transformatie wordt uitgedrukt in tal van motieven die geografisch en cultureel verspreid zijn. In een veel voorkomende uitbeelding wordt het subject eerst ritueel gedood om het te bevrijden uit (een) vorige leven(s), om het dan als een kind te behandelen in de transitieve fase en het vervolgens terug volwassen te maken in zijn nieuwe status. De hele ceremonie houdt ook het succesvol doorstaan van een aantal beproevingen in. De nieuwe status wordt dikwijls tot uitdrukking gebracht door een of andere verandering van het lichaam zoals bijvoorbeeld een besnijdenis, het verwijderen van tanden, het aanbrengen van tatoeages of speciale kledij of ornamenten.

De tussenplaats staat symbool voor een plaats van gevaar, een plaats waar onzichtbare maar echte gevechten worden beslecht. Pijn, angst, honger en afkeer zijn typische emoties van een *rite de passage*, maar net zo zeer trots, extase en inzicht. Het zijn collectieve emoties in die zin dat ze de weg volgen waarlangs anderen hen zijn voorgedaan. Zij die toezien, fysiek of in de verbeelding, de toeschouwers van dit ritueel, worden net als de participanten uit hun rol gebracht: hoewel ze voor en na het ritueel een herkenbare status hebben, maakt het ritueel hen voor zichzelf vreemd. In deze vreemde rol zijn ze toeschouwer van iets wat onzichtbaar is: het rituele subject is vaak onttrokken aan het zicht, of toch op zijn minst gemaskerd, betoverd en onherkenbaar.

Met deze woorden beschreef de Meester perfect mijn gevoelens op dat moment. Ongeacht mijn ervaring, expertise, en het pragmatisme dat mijn leeftijd met zich meebrengt, op dat ogenblik was ik betoverd. Toen ik even naar dhr. Mugkakje keek, merkte ik aan zijn lichaamstaal eenzelfde gevoel van verwondering en anticipatie; hij leek zo aandachtig te luisteren en op te gaan in de woorden van de Meester, dat men bijna van een staat van meditatie kon spreken. De Meester vervolgde zijn betoog. In deze marge, de plaats die geen plaats is, en waar het subject “onzichtbaar” wordt gemaakt, deze niet-plaats of utopie, is meteen ook de plaats van de kunst en van de dood, de plaats van de religie, of beter een vervormde religie, voorbij een afgrond en verwrongen in groteske beelden, net als in een droom. Alhoewel in onze hedendaagse maatschappij veel rituelen die dergelijke transitie momenten begeleiden, verloren zijn gegaan, is het toch mogelijk om Van Genneps concepten op onze maatschappij toe te passen. Wanneer we kijken naar de bronnen van

dit materiaal, dan associëren wij westerlingen dit soort “magische rituelen” steeds met andere plaatsen, andere culturen. Het is daarom geen toeval dat het belangrijkste academische werk hierover, “The Forest of Symbols” van Victor Turner⁽²⁾, een beschrijving is van de rituelen van de Ndembu in Zambia. Turner werkte deze tussenruimte verder uit binnen de context van de rituele ruimte en deed later ook een poging om het liminale toe te passen op complexe geïndustrialiseerde gemeenschappen. Om deze stap van rituele ruimte naar geïndustrialiseerde ruimte beter te begrijpen en zo de actualiteit van het gegeven voor onszelf beter te doorgronden, kijken we eerst naar hoe hij de rituele ruimte definieert. In het begin van zijn carrière was Turner vooral op zoek naar de sociologische motieven in een gemeenschap en pas daarna naar de duiding van de rituele betekenis. Vanuit een duiding van liminale ruimte in de rituele ruimte, is zijn interesse verder geëvolueerd naar begrippen als *communitas* en *liminoid*, die pogen de liminale fase te verbinden aan een geïndustrialiseerde westerse maatschappij. Naar het einde van zijn leven maakt hij een link naar de neurobiologie. Turner zorgde ervoor dat het begrip liminaliteit verder gepopulariseerd werd, en aan invloed won buiten de antropologie en toepassingen kreeg in andere vakgebieden (sociologie, filosofie, kunst, psychologie...) door zijn observaties (gedeeltelijk) verder te integreren in een bredere maatschappelijke context. Alhoewel hij zich in het begin sterk liet inspireren door Van Genneps indeling in drie fases, focuste hij zich volledig op het middelste stadium: de transitie of liminale fase. Door de sociaal en structureel ambigue status van het individu, ontstaat er een ruimte van mogelijkheden. Turner begint met het definiëren van liminale individuen of groepen, als niet hier noch daar (“betwixt and between”), buiten de wet, de gewoonte, de conventie of het ceremonieel. Turner spreekt over een plaats van non-structuur of anti-structuur, en over concepten als een plaats van “pure mogelijkheden” en “structurele onzichtbaarheid”. Hij kiest voor het Latijnse woord “communitas” om dit idee van anti-structuur vorm te geven. “Communitas” en “sociale structuur” zijn de twee belangrijkste modellen om menselijke interactie vorm te geven. De twee modellen worden als volgt vorm gegeven: het laatste is een maatschappij met een gestructureerd, gedifferentieerd en hiërarchisch systeem van politieke, juridische en economische posities met verschillende vormen van evaluatie, die mensen verdelen in “betere” en “slechtere” individuen. Een “communitas” is in een liminale fase rudimentair of helemaal niet gestructureerd, met leden die ongedifferentieerd, of gelijk zijn, en als groep staan tegenover de autoriteit van de rituele ouderen. Dit model

(2) Ik maak hier gebruik van het onderzoek van de Schotse Antropoloog Victor Turner die de transitiefase (liminale fase) in de rituele ruimte verder ontwikkelde in zijn werk *The Forest of Symbols* (1967). In het essay “Betwixt and Between” gaat hij verder in op de middelste ruimte, of de liminale ruimte. In later onderzoek ontwikkelt hij de liminale ruimte verder aan de hand van het begrip “communitas” en “liminars” waarmee hij reflecteert op de tussenruimte in een geïndustrialiseerde gemeenschap.



nieuwelingen van de Ndembu stam ondergaan decoratieve vermommeningen voor het *coming out* ritueel



(3) Zie de studie “Naven” van Gregory Bateson (1904-1980), die rituele ruimte en zijn overgangsrituelen bij de Iatmul, een volk uit New Guinea reeds in 1936 beschreef.

(4) Ik maak hier dankbaar gebruik van de begeleidende catalogus bij de tentoonstelling *Rites de Passage/Art for the end of the century* (1995) geproduceerd door Stuart Morgan en Frances Morris voor de Tate Gallery Londen. Omdat ik in 1995 in Londen woonde en een vriendschappelijk contact onderhield met Stuart Morgan heb ik de productie van de tentoonstelling van dichtbij gevolgd, en is mijn interesse in deze materie toen gewekt. Verschillende bijdragen aan de catalogus, waaronder een interview met Julia Krist-

van menselijke interactie, de *communitas*, heeft een aantal vormen van culturele uitdrukking waarvan liminaliteit slechts één is. Twee andere vormen zijn marginaliteit en minderwaardigheid. Om deze vormen van sociale relaties een plaats te geven ten opzichte van de maatschappij, spreekt hij over “tussen” (liminaliteit), “op de grens” (marginaliteit) en “onder” (minderwaardigheid).

Turner hanteert later het begrip “marginaliteit” om het simultaan behoren tot meerdere sociale of culturele groepen aan te duiden, en staat erop om marginaliteit niet te verwarren met een complete buitenstaander. “Marginalen” zijn net als hun rituele tegenhangers, die hij “liminars” noemt, tussenin, maar ze hebben in tegenstelling tot die “liminars” geen zicht op, of verlangen naar het behoren tot een specifieke sociale en culturele structuur. Het duidt op een doorgedreven vorm van onthechting. Hij merkt op dat deze “moderne” vorm van liminaliteit, *communitas*, spontaan ontstaat in een situatie van radicale structurele veranderingen. Hij stelt dat de analyse van de culturele componenten en de vrije her-combinatie van elke en alle mogelijkheden, hoe vreemd ook, kenmerkend zijn voor liminaliteit. Verwijzend naar de terminologie van Sartre stelt hij dat liminaliteit de hoogste vorm van zelfbewustzijn is.

Als voorbeeld nam de Meester uit het werk van Gregory Bateson⁽³⁾ een onderzoek naar het ritueel “Naven” bij de Iatmul, een stam uit New Guinea. Gedurende “Naven” veranderen de deelnemers van voorkomen en van gedrag. Mannen veranderen gedeeltelijk of volledig in vrouwen. Bateson probeert in zijn verhandeling dit fenomeen te duiden en op hetzelfde moment dit sociologische raadsel te ontrafelen. Dit raadsel lijkt een soort functionalistische versie van het raadsel van de sfinx, die van Oedipus een antwoord verwacht over de mannelijke identiteit, om Thebe te mogen binnengaan. Bateson vroeg zich af waarom dit Naveritueel net niet de ondergang van de Iatmul gemeenschap bewerkstelligde en hen in chaos kon storten, gezien het agressieve machokarakter van de Iatmul mannen...

De Meester wou in deze context nog even kort in gaan op het concept van de “passeur”, of hij die anderen bij de passage helpt door zijn kennis en ervaring.⁽⁴⁾ Om de Franse academicus Michel Foucault te beschrijven, noemde zijn collega Michel Certeau hem een *passeur*, iemand die mensen en objecten over een grens brengt in verboden zones, of met andere woorden een “veerman”. Dat is op het eerste zicht een vreemde benoeming voor een man die zich vooral op taal beroept om zijn boodschap te verkondigen. Toch is dit niet zo vreemd, Foucault wou deuren

eva en de bijdrage van Stephen Greenblatt zijn bijzonder behulpzaam geweest bij de productie van dit onderdeel van de tekst.

openen voor anderen en toegang geven door emotioneel en intellectueel (en waarschijnlijk ook seksueel) leiding te geven en te faciliteren. Voor Certeau is de figuur van de veerman een machtig man, die zijn krachten in dienst stelt van anderen. Het is inderdaad zo dat we hier denken aan een priester, of zijn hedendaagse variant: de psychiater of psychoanalist. De veerman zou ook een kunstenaar kunnen zijn, maar op die manier zou dit willen zeggen dat kunst vandaag een aantal traditionele verplichtingen uit de geneeskunde of de religie zou geërfd hebben.

De rol van veerman was onze gastheer duidelijk op het lijf geschreven; met een gastvrij gebaar wenkte hij ons om de mysterieuze doorgang binnen te treden. Toen we dieper de doorgang waren ingelopen, kwamen we terecht in een lange gang die afdalend een paar honderd meter verder door liep. Het daglicht werd verdrongen door de diepe duisternis, maar onderweg geraakten onze ogen beter gewend aan die volledige duisternis, en zagen we, of beter voorvoelden we, de verdichte structuur van deze ruimte. Er heerste een erg dikke atmosfeer die me deed denken aan die keer toen ik mijn intrek had genomen in een hotel in München, waarvan de kamers naar de mode van dat moment volledig – ook de wanden – met hoogpolig tapijt waren bekleed en de zachtheid van het materiaal een psychologisch effect teweeg bracht, een gevoel van een imploderende ruimte. Hoe dieper we de ruimte binnendrongen, hoe groter het gevoel van verdichting optrad. Op een bepaald moment maakten we een scherpe bocht naar links en betraden we de eigenlijke plaats waar de demonstratie zich bevond. Het was een tweeledige bezienswaardigheid, waarvan deel één door onze fysieke aanwezigheid werd geactiveerd (waarschijnlijk door een verborgen oog dat als startknop functioneerde). Dit eerste deel bestond op zichzelf terug uit twee delen, twee rechthoekige vlakken die in een rechte hoek ten opzichte van elkaar waren geïnstalleerd. De Meester was reeds naar het centrum tussen de twee delen doorgelopen en we volgden in de diepe duisternis zijn voorbeeld. Het ene luik van het werk bestond uit een donkerrood rechthoekig veld die de acties op het andere veld reflecteerde als een rode spiegel. Naargelang zich meer activiteit in het ene veld ontwikkelde, werd ook de spiegeling actiever en werden onze eigen spiegelingen en die van het toestel vermengd in het donkerrode veld. Eerst ontstonden er een aantal rimpelingen in het beeld die steeds feller werden, en zich als een aantal sterke stralen over het beeld heen bewogen van rechts naar links en in het rode veld van links naar rechts. Langzaam vulde het beeld zich volledig en begonnen de tinten sterk in kleur te variëren, tot ze op een hoogtepunt kwamen

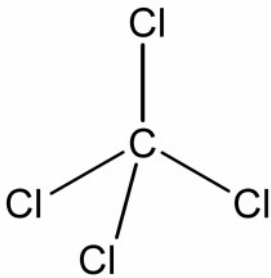


en we allen in een staat van hypnose terecht kwamen; de impact was zo hevig dat we als het ware in een andere geestesgesteldheid dreven, net zoals je na een tijdje te hebben liggen wachten op slaap, er een langzame verschuiving plaatsvindt en de aanwezigheid van de kamer plaats maakt voor een minder fysieke ervaring en in ons geestesoog zich een nieuwe ruimte aanbiedt die een vooraankondiging is van verder ontwikkelingen. Er ontstond een volledige vermenging van verschillende realiteiten, de fysieke, de gedroomde en de reflectie hiervan in de rode spiegel.

De vermenging had hetzelfde effect als wanneer ik snel in slaap val, en een half uur later denk, of misschien wel droom, dat ik moet proberen om te slapen.

De aardedonkere en auditief geïmplodeerde ruimte, samen met de gekleurde hypnotiserende lichtstromen op het scherm hadden een verregaand effect op onze oriëntatie. Toch bleef mijn bewustzijn me prikkels sturen in de vorm van gedachten, kennis die ik tijdens mijn leven had verzameld. Spontaan moest ik denken aan het verdwijnen van ons bewustzijn op het moment dat we sterven. Zoals we uit de vakliteratuur weten, specifiek uit transcripties van mensen met een “bijna-doodervaring” (een reactie van onze hersenen op de overvloedig vrijgekomen toxische stoffen), is een dergelijke ervaring vergelijkbaar met het effect van de inhalatie van carbon tetrachloride, een stof die gebruikt wordt bij het conserveren van insecten. Het effect van de installatie gaf ons een notie van een ander bewustzijnsniveau, een soort zekerheid dat er nog “iets anders” is. Dit “iets anders” vraagt hier om een specifiekere poging tot duiding. We werden bijna op een brutale manier terug gekatapulteerd naar een andere wereld. De sensorische ervaring was een intense mix van uitdijende cirkels en driehoeken voorbij de drie-dimensionele ruimte, en het geluid was de eventuele vibratie van onze eigen organen. In mijn herinnering was ik terug een kind van een jaar of zes – nog voor er een religieuze ervaring was geïnstalleerd – toen het probleem van de dood zich in al zijn naaktheid aanbood, en de angst voor deze leegte, het “niets meer” een verkrampend effect had.

De ervaring wordt het beste verwoord in de tekst van René Daumal⁽⁵⁾ die ik nadien in het archief van dhr. Mugkakje heb ontdekt, een tekst die voor mij een ware revelatie was, en die ik u daarom niet zal onthouden. De beschrijving van Daumal was een poging om een ervaring die achttien jaar eerder was voorgevallen te vatten in een tekst, het verslag van een “fundamentele ervaring”. Het proces van deze ervaring zoals beschreven, begint met het fenomeen van de “asfyxiatie”, of verstikingsdood. René Daumal probeert in zijn tekst een zone te verkennen



(5) René Daumal is voor mij een ware ontdekking. Door zijn korte leven is hij tussen de plooiën van de geschiedenis. Na zijn overlijden in 1944 is zijn werk slechts beetje bij beetje voor een groter publiek toegankelijk geworden. Elk werk openbaart de manier waarop hij probeert de uiterste grenzen van het Europese denken te verzoenen met zijn kennis van Oosterse denken en de spiritualiteit. Zijn onderzoek heeft hem naar een aantal van de meest fascinerende terreinen van de menselijke geest gebracht, onder andere door experimenten met bewustzijns-

verruimende middelen, die hem in staat stelden onderzoek te doen naar ruimtes die ontstaan op het moment dat het bewustzijn verdwijnt en de dood zijn intrede doet. Het niet-zijn als de ultieme afstanddoening en transformatie, bovenal het verwerven van het non-dualisme en de

verbinding met de Universele Ziel.

De tekst die ik hier aanwend, *Une expérience fondamentale* (1930) is de tekst die het beste deze “transitieruimte” beschrijft. Ik heb gebruik gemaakt van een Engelse vertaling in het tijdschrift “*psychedelic Review*”, nr. 5 (1965), pp. 40-49.

die zo dicht mogelijk bij de psychologische dood aanzit, maar toch nog met een zeker bewustzijn, waar het nog mogelijk is om wat gebeurt te registreren. In deze context lijkt het me interessant om hier een verslag te doen van dit experiment. Daumal beschrijft hierbij een tussenruimte die zich tussen bewustzijn (leven) en bewustzijnsverlies (dood) bevindt. Het bijzondere aan deze tekst is de manier waarop hij in woorden een ervaring communiceert die zich voorbij de woorden voltrekt, door die ervaring terug te brengen naar een medium waarin het toch enigszins communiceerbaar is.

Het experiment bestaat erin om de reeds vermelde carbon tetrachloride (een stof verwant aan chloroform) op een zakdoek voor mond en neus te brengen en op het moment van bewustzijnsverlies de hand / zakdoek met de verdovende stof van de neus te laten wegglijden, en zo in dit “tussenstadium” een aantal observaties te doen. Het resultaat was altijd exact hetzelfde bij de verschillende pogingen: eerst ontstaat er een hevig pompen in de slapen, met een erg pijnlijke reactie op zelfs maar de minste geluiden van buitenaf, en flitsend licht. Vervolgens treedt een urgent gevoel op dat dit het einde is, met een snel overzicht van het voorbije leven tot gevolg. “Als ik al angst voelde, dan viel dit eerder samen met een lichamenlijk ongemak zonder een effect te hebben op de geest. Mijn geest leek me vooral aan te zetten om niet het bewustzijn te verliezen en mijn ogen open te houden. De heldere flitsen van licht die voor mijn ogen bewogen vulden al snel de volledige ruimte, als een echo van het pompen in mijn bloed, licht en geluid vloeien verder samen en vullen de volledige ruimte met één enkel ritme. Op dat moment was er geen mogelijkheid meer om nog woorden uit te brengen, zelfs geen innerlijke woorden meer. Mijn geest ging zo snel dat het geen woorden meer kon vervoeren. De betekenis van objecten en de woorden en hun betekenis waren volledig verdwenen.”⁽⁶⁾

Deze woordeloze ervaring probeert hij verder te duiden aan de hand van vormen en concepten. Om te beginnen wijst hij erop dat deze zekerheid zich afspeelt op een hoger niveau van betekenis dan die van onze normale gedachten. Normaal zijn we gewoon om beelden en illustraties te gebruiken om concepten te beschrijven, bijv. de tekening van een cirkel om het concept van de cirkel te representeren. Maar hier, in deze toestand, is het beschrijven van het concept niet langer het doel, want het concept of gewoon het idee in de normale zin van het woord is op zich terug het doel van iets hogers. Met andere woorden: beelden krijgen vorm, ideeën krijgen vorm in de geest, maar vrij van het gewicht van de woorden. Deze conditie versnelde nog als bij een moment van

(6) René Daumal A Fundamental Experiment “psychedelic Review”, nr. 5 (1965), p. 41. vertaling Dhr. Muhkakje.

groot gevaar, bijvoorbeeld bij een val tijdens het beklimmen van een berg... De beelden en concepten die hij beschrijft waren reëel op het moment van het experiment, op het niveau tussen de verschijning van de dagdagelijkse (externe) realiteit en de zekerheid zelf.

Alhoewel de beelden en de concepten tegelijk verschenen, verduidelijkt Daumal eerst de beelden die zowel visueel als auditief waren. Eerst kregen ze de vorm van wat er uit zag als een scherm of een “voile” van heldere spots, een voile die er “echter” uitzag dan de alledaagse verschijning van de wereld, die hij nog steeds kon ontwaren achter dit scherm. Een cirkel, half rood en half zwart, schreef zichzelf in de contouren van een driehoek in de zelfde kleuren met de rode halve cirkel ten opzichte van het zwart van de driehoek en vice versa. De volledige ruimte was oneindig verdeeld in de interactie tussen cirkels en driehoeken ingeschreven in elkaar, de één in de ander, combinerend en bewegend in volledige harmonie, en dit alles op zo'n manier dat het onmogelijk was om dit in de dagdagelijkse realiteit te reproduceren. Het geluid waarmee dit alles “verlichtende” beeld samenging, was het geluid van hemzelf, hijzelf was het geluid... het geluid bestond uit een soort van een gezang of een formule, die hij sneller en sneller moest herhalen om de bewegende patronen te kunnen volgen. Deze formule (hierbij worden gewoon de feitelijke woorden gegeven, zonder een poging te ondernemen om hun absurditeit te maskeren) klonk als volgt: TEM GWEF TEM GWEFF DR RR RR, met een nadruk op de tweede “GWEFF”. De laatste RR vermengde zich terug met het begin, het gaf een voortstuwende puls aan het ritme, wat zoals reeds eerder gezegd het ritme van het eigen zelf was. De woorden waren als concepten die het centrale idee van identiteit vormen: alles is oneindig één en hetzelfde...

De ruimte waarin de cirkels en driehoeken verschenen was niet euclidisch, want ze was zo geconstrueerd dat elke oneindige extensie van een punt naar zichzelf terugkeerde. Dit is wat wiskundigen een gebogen ruimte noemen. Teruggebracht naar een euclidische ruimte, zou de beweging als volgt kunnen beschreven worden: verbeeld jezelf een immense cirkel waarvan de omtrek het oneindige benadert en perfect ononderbroken is, uitgezonderd voor één punt; en dit punt vormt terug een cirkel en zo verder...

Na dit psychedelisch begin van de demonstratie werd de abstracte beeldenstroom in de Middenkamer geleidelijk vervangen door een zekere kalmte. De intense horizontale ruis op de rechthoekige vlakken veranderde vloeiend in een kalme deining van wat een zwaar gordijn leek, zichtbaar gemaakt door het weinige licht dat de donkere ruimte bin-

nendrong en dat op de plooiën van de stof in een zachte beweging een dramatische gebeurtenis leek aan te kondigen. En inderdaad, net als bij het begin van een theatervoorstelling, schoof de rechterkant van het voordoek opzij en stapte een jongeman het beeld binnen. Het leek op het begin van een verhaal, een film. Vervolgens liep de jonge protagonist verweesd door lange gangen, dwaalde door de ruimte en begon een vreemde dans met zichzelf. Het verhaal leek afgesloten van de regels die de realiteit uitmaken, het had een eigen tijd en ruimte die de regels van het dagelijkse leven ondermijnden. Het spel ontwikkelde zich volgens zijn eigen condities. De condities kregen betekenis en ernst enkel in het rituele, door het leven na te bootsen in beelden. Voor mij was de betekenis van dit spel, dit verhaal, op dat moment nog niet volledig helder, maar de beelden waren wel heel krachtig en bleven nazinderen in mijn geest. Achteraf, bij het schrijven van dit verslag, en na het raadplegen van het archief van dhr. Mugkakje, besepte ik pas dat het centrale motief van deze eerste voorstelling “ontdubbeling” was, onthechting van het ego. Deze thematiek zat zo subtiel in het spel verweven, bijna verborgen in het medium, dat ik me nu afvraag of de Meester de techniek van de subliminale boodschap had toegepast. Weer een briljante strategische zet om ons klaar te stomen voor wat nog komen zou?

De subliminale kracht van deze beelden zat vooral verscholen in het gebruik van twee verschillende acteurs voor hetzelfde personage. Dit werd pas duidelijk wanneer de aandachtige kijker kleine fysieke verschillen begon op te merken, en zijn twijfels doorsijpelden, net op het moment dat het personage in het verhaal aan zichzelf lijkt te twijfelen, en nog verder in zichzelf lijkt opgesloten te worden. Uiteindelijk, wanneer hij uitgeput in een sofa neerzakt en van een zittende naar een liggende houding doorglijdt, zijn ogen gericht op een televisietoestel waarop enkel ruis te zien is, lijkt de impasse totaal. In de kanteling van zitten naar liggen, van horizontaal naar verticaal opent zich een nieuwe ruimte. De interface, het televisiescherm met ruis, is een volgende door-gang naar een nog te betreden ruimte.

Wat volgde deed denken aan een droomsequentie in een film.⁽⁷⁾ In deze vreemde droom denkt het personage een andere persoon op te merken in de verte; hoe dichterbij hij komt, des te duidelijker het wordt dat dit enkel zijn eigen beeld is in de pupil van de ander, de “pupilla”⁽⁸⁾, het beeld van zichzelf, gereflecteerd in de diepte van het oog van de ander.

Wanneer er nog dieper wordt ingezoomd op het gezicht van de reflectie, komen we in een dimensie die het onderbewuste van de (dubbele) protagonist verbeeldt, een plaats waar angst domineert. We zien hem



se Bollingen aan het meer van Zürich bouwde Jung zijn eigen versie van de kosmische eenheid. Jaren lang werkte Jung aan een toren waar hij de stenen zelf voor ging kappen. Hij cultiveerde deze ruimte zonder enig comfort als zijn kosmisch huis waar hij in contact kwam met het collectief onbewuste. Het sluitstuk was de Steen van Bollingen die een centrale plaats kreeg voor de toren aan de rand van het meer.

Eén van de vlakken werd voorzien van een Homunculus (The Little Doll) waarmee hij verwijst naar het klassieke beeld van Telesphores van Asklepion, afgebeeld met een lantaarn en symbool voor hij die de weg wijst.

(7) Ik verwijs hier naar de film *Malper-tuis* (1971) van Harry Kümel, gebaseerd op het gelijknamige boek van Jean Ray, waarbij een matroos in het huis terecht komt waar de oude goden van de Olympus hun toevlucht hebben gevonden. Na een dwaaltocht door deze recluse, komt onze

scheepsjongen via een droomscène oog in oog met zichzelf te staan, en eindigt de film met de reflectie van de protagonist in de pupil van zijn dubbel.

(8) Tijdens een verblijf in Cité des Arts in Parijs (2012) zag ik een kopie van de luxueus uitgegeven facsi-

mile van de *Liber Novus* of *The Red Book* (2009) van C.G. Jung. Hierin vond ik het beeld van “het zelf” gereflecteerd in de pupil van het oog van de ander: de pupilla. “The little doll” was tevens het figuurtje dat hij had uitgehakt in de “Steen van Bollingen” (1950). In het Zwitser-

(9) Deze stroom van beelden wil ik situëren in wat P. Adams Sitney in zijn standaardwerk *Visionary Film, The American Avantgarde* (1974) een trance-film of psychodrama noemt. Het "drama" van het psychodrama is in feite ontwikkeld door Jean Cocteau in *Le sang d'un poète* (1930) en werd in Amerika geïntroduceerd door Maya Derens *Meshes of the afternoon* (1943) en Kenneth Angers *Fireworks* (1947). In het psychodrama volgen we de protagonist, in een queeste naar identiteit. Vaak gaat het om een onderzoek naar seksuele identiteit. Het psychodrama heeft doorgaans ook een droomstructuur, met het centrale personage dat vaak wezenloos door het verhaal dwaalt.

(10) Tijdens dit onderzoek kwam ik in contact met het werk van de Amerikaanse avantgarde filmmaker Gregory J. Markopoulos (1928-1992), die binnen wat men "trancefilm" is gaan noemen, experimenteerde met het monteren van flitsen tussen de beelden, en zo probeerde een therapeutisch effect bij de toeschouwers te bewerkstelligen. Met de Griekse god Asclepius in gedachten, de god van de genezing, probeerde hij via zijn films een therapeutische vorm van incubatie te bereiken die gelijk is aan het genezen van de zieke pelgrim door te slapen en te dromen in een godstempel. Hij verbeeldde zichzelf als een lid van een nieuwe groep psychische genezers die via subliminale en non-verba-

verstijfd zitten op een stoel in een lege woonkamer, zijn toestand lijkt inert, lethargisch, ook wanneer er van buiten het beeldkader naar hem gespuwd wordt. Het spuwen wordt steeds heftiger, en het was bijna ondraaglijk om te zien hoe onze protagonist deze vernedering alleen maar kon ondergaan en zich blijkbaar niet kon verweren, hoewel hij niet vastgebonden op de stoel zat.

Ook hier is bij mij het besef pas nadien doorgedrongen dat het hoofdpersonage niet kon reageren en enkel ondergaan, omdat het zijn andere "ik" was, zijn "pupila" die hem bespuwde, als een radicale afwijzing van zijn "persona".⁽⁹⁾

Uiteindelijk, wanneer er geen einde lijkt te komen aan het lijden van de jongeman, verscheen de ruis terug over het beeld, als een visueel *leitmotiv*⁽¹⁰⁾, als de aanduiding van een nieuwe stap in de reis, een nieuwe dimensie, nieuwe condities, een nieuwe staat van zijn. In tegenstelling tot de eerste keer, bracht de ruis nu een gevoel van opluchting en ontspanning met zich mee. Na een korte tijd werd het scherm terug donker en ook het haaks gemonteerde rode spiegelscherm keerde terug naar zijn oorspronkelijke staat, waarin enkel nog een paar vage reflecties van onze groep te zien waren. Het leek tijd om te verzamelen en de Meester verder te volgen naar het tweede deel van deze ondergrondse installatie.

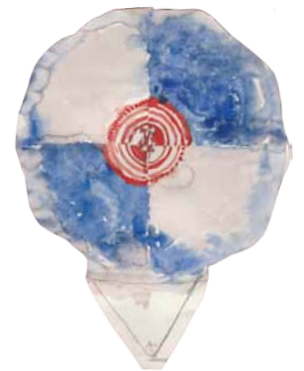
Dit tweede deel van de installatie bereikten we door een opening in de wand tussen de twee schermen van het eerste deel. Het hypnotiserende effect van de eerste ruimte werd vervangen door een andere beleving, een meer contemplatief gevoel overviel ons. Drie "engelen" zweefden in de ruimte, of beter nog, drie engelen-zusters, want ze waren op hun lichaamshouding na alle drie identiek. Rond hen vormde zich op een immateriële manier een stralenkrans, die was opgebouwd uit verschillende lichtpunten van waaruit lichtstralen vertrokken, of misschien was het wel omgekeerd, en kwamen de lichtstralen aan in de punten op de stralenkrans. Zoals god tot ons spreekt via de heilige geest, en de dingen voorziet van een ziel, straalden ze licht uit of ontvingen ze licht.

De lichtpunten knipperden in regelmatig wisselde combinaties, net als de uren van een klok door aanduiding een andere tijd opgaven. Op hun beurt wisselden de combinaties van de lichtpunten voortdurend in een ritme, zodat het leek alsof ze verbonden waren met voor ons onhoorbare muziek. Het tempo van de combinaties beantwoordde duidelijk aan een bepaalde orde met herhalingen (zoals het refrein en de melodie, die op regelmatige momenten terugkomt en daarna vervangen wordt door de strofe, enzovoort). In dit geval zagen we de melodie in rode laserpunten op een cirkel, zodat het

le instrumenten toegang wou krijgen tot de mysteries van een archaïsch verleden. De laatste tien jaar van zijn leven investeerde hij in de oprichting van "Temenos", een plaats in ruraal Griekenland (Arcadia) waar zijn levenswerk "Eniaios" (eenheid) gedurende drie nachten

vertoond wordt. Vanaf de eerste screening in 1980 is de plaats langzaam uitgegroeid tot een bedevaartsoord waar om de vier jaar een vertoning plaatsvindt.

leek op de vertaling van een muzikale code, een morsecode in licht. Daarin zweefden dus op regelmatige afstand van elkaar de drie genoemde zusters. Alle drie waren ze opgetrokken uit hetzelfde materiaal dat leek op zout of suiker, wit en lichtjes korrelig. Het materiaal had verder een luminueuze kwaliteit; ze straalden alle drie een fosforescerend licht uit. Misschien waren ze in staat om energie te absorberen en het daarna onder de vorm van licht terug te geven, net als herlaadbare batterijen verbonden met een lichtbron. Alleen straalden de zusters zelf licht af, er was geen spoor van een energiebron, draad of batterij. Deze mysterieuze gloed, in combinatie met de rode stralenkrans gaf hen werkelijk iets goddelijks, of heiligs, mocht dit spektakel zich in religieuze context afspelen. Deze plaats was net een aardedonkere kapel waar drie op elkaar gelijkende figuren in het ijle zweefden. De Meester wees ons op een niet onbelangrijk detail, namelijk de gekartelde contouren die de lichamen van de zusters hadden. De achterkant van hun lichaam was duidelijk gevormd door een mal, een soort bakvorm, waarbij ze nadrukkelijk verwezen naar de plaats waar ze uit voortkwamen en waarschijnlijk ook terug naar toegingen, begin en einde waren zo nadrukkelijk aanwezig dat ze niet te miskennen waren. Tegelijk besepte ik snel dat begin en einde hier perfect inwisselbaar waren, dat men niet wist of dit nu pas begonnen was of eerder het einde van de cyclus was, waar de materie terug in de mal zou verdwijnen en opnieuw geactiveerd zou worden. Het leek alsof de Meester de regels van de eeuwige terugkeer van de materie had nagebootst in de artificiële context van deze tweedelige installatie. Het geheel vormde een instrument, een toestel met als doel niets te laten verloren gaan. Beide onderdelen van dit toestel reflecteerden als het ware de ruimte tussen begin en einde, die in de beide onderdelen op zo'n manier samenvielen dat ze inwisselbaar waren. De ruimte tussen begin en einde werd verbeeld in de ruimte tussen leven en dood, de plaats waar begin en einde in elkaar overgaan, een transitruimte die in de toelichting van de Meester en zijn beschrijvingen zichtbaar werd gemaakt. In het eerste onderdeel werd de cirkel (tussen begin en einde) immers rondgemaakt in het symbool van de reflectie van onszelf in de eigen pupil (hier mogelijk gemaakt door de fysieke ontmoeting van het personage met zichzelf). In het tweede deel van de installatie leek het alsof we verder inzoomden op die reflectie en werd de tot materiaal geworden "pupila" (of de pop in de pupil) zelf voorzien van een begin en een einde onder de vorm van een mal waaruit de pupila (de reflectie) steeds opnieuw geboren werd en waarin ze steeds opnieuw zou sterven, en tussen beide fases vorm kreeg in het centrum van ons of in ons oog.



Het was me duidelijk nu dit eerste bezoek ten einde liep, dat we hier niet te doen hadden met didactische machines of toestellen. Er werd van deze groep verwacht om actief onze kennis in te zetten bij de interpretatie van de betrachtingen van deze apparaten die duidelijk een eigen logica hadden en die voor een stuk enigmatisch bleven. In die zin hadden ze iets kunstzinnig en deden ze me denken aan een opmerking die dhr. Mugkakje maakte tijdens één van onze vele bezoeken aan een museum voor actuele kunst. Toen we wegliepen van een installatie van Jean Tinguely, waar we net een kwartiertje geboeid hadden staan naar kijken, proclameerde mijn metgezel: “De wereld is in volle actie maar de drijfveren ervan blijven raadselachtig.”



2. De Doublure ⁽¹⁾

De Meester had de richting gekozen van een reusachtige kat, een pop, opgetrokken in een lichtblauwe kleur, dezelfde kleur die we reeds opmerkten bij de boot waar onze gids eerder mee kwam aanvaren. Het reusachtige object dat hoog aan de rand van het plein oprees, leek op het eerste gezicht ontsproten aan een kinderlijke verbeelding. Het had de sprookjesachtige gedaante van een kat met een enorme hoepelrok aan. De hoepelrok stond op wielen gemonteerd waardoor het mogelijk moest zijn om dit gevaarte rond te rijden en zelfs cirkelvormige bewegingen te laten maken. Onze gids vertelde ons dat dit object het dubbel was van een “echte” reuzenkat die ooit de opener was van een optocht die elk jaar gehouden werd om de geschiedenis van een bepaalde, maar niet nader genoemde stad te evoceren. Het origineel behoorde ooit, lang geleden, toe aan deze stad die tijdens de oorlog compleet verwoest werd. Jaren na deze helse verwoesting, toen er van de stad enkel nog een enorme ruïne stond, werd beslist om de stad te heropbouwen, maar dan een stuk verder noordelijk naast de platgebombardeerde stad. De ruïne zou dienst doen als memoriaal om de talloze slachtoffers voor de eeuwigheid te herdenken.

Het was een enorm plan. Met wat de inwoners zich nog konden herinneren, en de nog beschikbare plannen en foto's – het archief van de stad was tijdens de verwoestingen in rook opgegaan – trachtte men van alle verwoeste zaken een kopie te maken die het origineel liefst tot in de details evenaarde. Dit geschiedde dus ook voor de reuzenkat, de mascotte van de stad, en het symbool van haar geschiedenis. Om dit plan te realiseren was veel tijd nodig, wat een probleem was aangezien veel van het te realiseren werk uit de herinnering moest gebeuren. Hoe meer tijd er verstreek, hoe minder details er beschikbaar bleven door het falen van het gemeenschappelijk geheugen. Regelmatig werd er gebruik gemaakt van groeps-hypnosessies om toch nog zoveel mogelijk details uit de herinnering naar boven te brengen. Waar uiteindelijk na verschillende pogingen het geheugen ontoereikend bleek, werd gekozen voor een neutraal blauwe invulling, een soort “voering”, waar dan later nog aankleding kon worden op aangebracht. In het geval van deze reuzekat waren blijkbaar onvoldoende elementen van de aankleding uit de herinnering opgevist, en was enkel de vorm op schaal gereconstrueerd, in de neutraal blauwe uitvoering, een soort “onderkat”. De blauwe stof waarmee deze onderkat bekleed was en die als een huid gespannen zat

Moeder en kind en verdubbeling, is er ook aandacht voor de ruimte die ontstaat tussen het origineel en de verdubbeling of stand-in. Dit laatste thema wordt verder ontwikkeld aan de hand van het boek “De Doublure” (1897) van Raymond Roussel (1877-1933). Roussel vertelt hierin het verhaal van Gaspard, een vijfderangsacteur die samen met Roberte, zijn matresse, Parijs verlaat en terecht komt in Nice tijdens het carnaval. Het boek beschrijft vanaf daar uitputtend het ganse carnavalsgebeuren, waarbij zijn voorkeur gaat naar het theatrale, het gezichtsbedrog en de illusie. Als laatste gaat de tekst in op de manier waarop Raymond Roussel taal inzet om tussenruimte te creëren, door het toepassen van zijn *Procedé* (een talig spel waarbij hij vertrekt uit twee homoniemen, of door gebruik te maken van “gevonden” taal, cfr. *readymades*).



(1) Enkele elementen van dit hoofdstuk gaan terug op “De Doublure: over dubbel en stand-in in het oeuvre van Philip Huyghe” (pp 246-259), in 2010 verschenen als bijdrage aan het boek “*Invitation au Voyage*” *Kunst als voertuig voor mentale reizen*, Academia press Gent, samengesteld door

Prof. Dr. Claire Van Damme, dra. Marijke Van Eeckhout en drs. Bjorn Scherlippens. De tekst, een samenwerking met prof. dr. Helena De Preester, werkt een aantal lijnen uit waar de voorliggende tekst dankbaar gebruik van maakt. Enerzijds wordt de Doublure geplaatst in de context

van de stad Ieper, mijn geboortestad. De reuzegrote kat is een dubbel of stand-in van de blikvanger van de Katstenstoet, die driejaarlijks uitgaat in de straten van Ieper. Anderzijds trekt De Doublure het spoor verder door naar mijn eerder werk, naast de verkenning van het thema van

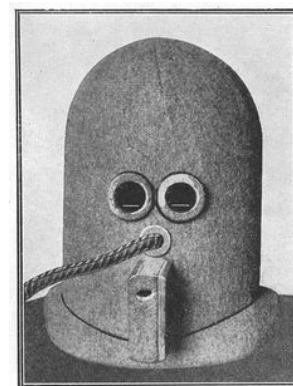
over de onderliggende vorm, was een soort vilt dat je soms ook ziet aan de onderkant van tapijten. Het is vaak een laag die zich onder een weefsel bevindt, maar zelf niet geweven is. De viltbekleding toonde zich ook hier niet als een bovenkleed, als een weefsel dat de kat zou bedekken, maar als de onderlaag of de voering van het kostuum. Door het object “uit te kleden” was het teruggebracht naar een vroegere staat in de cyclus van productie. Ook bij een gebouw kunnen we soms een fase zien waarbij het opbouwen – de ruwbouw – zou kunnen samenvallen met een moment in afbouw – het terugvervallen in ruïne. Het verleden (historiografie) en de toekomst (de vruchtbare ruïne) vallen in dit moment samen in het heden, een volatiele constructie van momenten met elkaar verweven. In dit model werden beginnen en eindigen vermeden, het verleden werd behandeld als een reservoir van mogelijkheden, net zoals het heden en de toekomst.

Een handig en praktisch middel om dit model te realiseren is het hermaken, het kopiëren, of nog beter, het maken van een “doublure” waarbij het idee van ontdubbelen en uitkleden (het terug brengen tot op de voering), naar een andere staat van het zelfdeding verwijst, en waarbij de tijd dus op een andere manier “geplooid” wordt. Een “doublure” is, zowel in het Frans als in het Nederlands, de voering van bijvoorbeeld een kledingstuk, maar ook een stand-in of invaller voor een acteur. In elk geval gaat het om een dubbel of een verdubbeling, en dus ook om een herhaling die onopgemerkt blijft of waarvan het althans de bedoeling is om onopgemerkt te blijven. Zowel de onzichtbare voering onder een kledingstuk als de door de toeschouwer onopgemerkte vervanging van een acteur op het podium is een dergelijke doublure. Want ook al veroorzaakt – net zoals in de taal met woorden gebeurt – de herhaling van een beeld een verlies aan betekenis van dat beeld, en ook al doet de verdubbeling van het beeld daardoor een leegte ontstaan in het beeld zelf, de ‘ontologie’ van beelden is fundamenteel verschillend van die van de taal. Het beeld en zijn betekenis berusten niet zoals het woord en zijn betekenis op een bepaalde armoede van de vorm. Er lijken integendeel meer beelden dan betekenissen te zijn, en het is niet zo dat beelden betekenen omdat we een tekort aan beelden zouden hebben. We zitten integendeel met een overvloed aan beelden, en de verdubbeling van het beeld lijkt precies op die overvloed te wijzen. Het is echter ook cruciaal dat er in de verdubbeling van het beeld een verschil optreedt, zodat er geen loutere reproductie is van meer van hetzelfde, maar zodat er integendeel een creatie is van een betekenisverschuiving en een nieuwe ruimte die zich in die verschuiving opent.



Terwijl de Meester ons gebod hem te volgen, liep hij rond de reuzenkant en zagen we aan de achterkant van het gevaarte een doorgang, uitgespaard in de kolossale hoepelrok. De Meester verzocht ons om binnen te treden en we kwamen terecht in een donkere ruimte binnenin de Onderkat. De bekleding van deze koepelvormige kamer was dik en zacht en de plissé van de rok gaf de wanden langs de binnenkant een nadrukkelijk golvend profiel; de negatieve plooiën in de rok. De combinatie van de fysieke omstandigheden zorgde ervoor dat de ruimte erg dicht aanvoelde. In de atmosfeer ontstond in het centrum een holle ruimte, met als gevolg dat die plaats – door een eigenaardige druk op de oren – ervoor zorgde dat de bezoeker volledig afgesloten was van de geluiden buiten dit veld, met een implosie van de buitenwereld en een verinnerlijking tot gevolg. De afscheiding van de buitenwereld zorgde voor een verdichting of concentratie van de zintuigen, waardoor onze ervaring veranderde. Het gebrek aan zintuiglijke sensaties leidde tot een geestelijke “crisis” als teken van gezondheid. De Meester verzocht ons nu om beurtelings naar het centrum van de ruimte te komen, zodat we één voor één werden onderworpen aan de effecten van dit merkwaardige toestel.

Toen ik zelf op mijn beurt het centrum betrad en de ruimte zich akoestisch rond me sloot en op het scherm voor me de stroom van beelden op gang kwam, verdween de rest van de groep uit mijn mentaal bereik. Bij een extreem tekort aan zintuiglijke input vanuit de buitenwereld (sensorische deprivatie), brengen de hersenen zelf beelden voort, zo had ik eens gelezen in een wetenschappelijke publicatie over psychologische experimenten waarbij personen opgesloten worden in een geluidsdichte en pikdonkere kamer, met visuele en auditieve hallucinaties tot gevolg. Een dergelijke sensorische deprivatie is echter niet alleen een toestand van rust en onverstoordeheid, maar ook een marteltechniek. Uit onderzoeksmateriaal van de Amerikaanse CIA blijkt het een bijzonder eenvoudige maar efficiënte techniek te zijn. Een individu wordt geïmmobiliseerd in een kleine, geluidsdichte kamer. Hij of zij krijgt een bril waardoor de ogen enkel zwart te zien krijgen, en oorbeschermers die het geluid afschermen. De gevolgen van deze sensorische deprivatie zijn buitengewone en extreme visuele en auditieve hallucinaties. Mentale instortingen die lijken op een psychose kunnen al na twee dagen het gevolg zijn. De aanvankelijke ontspanning die optreedt bij een vermindering van de gebruikelijke zintuiglijke input, maakt na langere tijd dus plaats voor een verstoring van het psychisme. De beelden die spontaan door de hersenen worden geproduceerd zijn droomachtig, haast hallucinatoir.



The above photograph shows a close-up view of the Isolator helmet. The oxygen supply enters the helmet via the tube shown.



Fig. 1. Shaped ping-pong balls attached over a subject's eyes by mole skin.

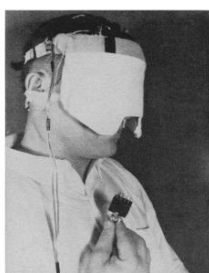


Fig. 3. Test subject wearing the face mask.



One of Hebb's sensory deprivation subjects at McGill.

Dit gevoel van hallucineren werd al snel versterkt door de beelden die verschenen op het ingebouwde scherm dat op ooghoogte oplichtte in de voorkant van de ruimte. Het punt waar dit scherm was opgehangen markeerde het oorspronkelijke kijkgat van waaruit de personen onder de hoepelrok communiceerden met de mensen buiten, die in de optocht de reuzin in haar juiste traject moesten begeleiden. De beelden die we zagen leken een verbinding te suggereren tussen dit verdichte binnen en het zicht op een buiten, maar gezien door een gaasdoek die leek samen te vallen met het raster waarin de beelden in hun binaire code ontstonden. Het doek met zijn dichte openingen stond als een scherm tussen de twee werelden, meer bepaald een binnenwereld en een buitenwereld, met daarop de verschijning geprojecteerd van een vage geest uit het verleden. Met regelmatige intervallen werd de buitenwereld afgesloten door van onder naar boven schuivende schermen die door het mechanische ritme van het schuiven via een hydraulisch systeem leken vast te zitten aan de architectuur van het object. Daartussen was er eveneens een beweging van links naar rechts (of van rechts naar links?), die door zijn toenemende snelheid en zijn spinnende beweging de beelden hun vage contouren deed verliezen en de silhouetten deed uitwaaiëren in golvende bewegingen tot ze volledig opgingen in een beeld dat leek op roestkleurige gevlochten draden, die op het hoogtepunt met een zinderende kwaliteit het scherm van een gloed voorzagen. Daarna, wanneer de snelheid terug afnam, vervlochten de beelden zich terug in het raster van het scherm en waren we terug in de mogelijkheid om beelden van “buitenaf” te capteren.

Een keer binnen in deze “droommachine” werden we dus volledig gedesoriënteerd, of beter, geheroriënteerd, klaargemaakt op een punt waar omstandigheden op zo’n manier samenwerken dat er nieuwe krachten ontstaan. In de astrologie spreekt men van een “constellatie”, het geheel van de omstandigheden dat nieuwe krachten genereert en ons de werkelijkheid in nieuwe gedaantes laat ervaren.

Door verschillende soorten tijd door elkaar te vlechten, ontstond er een opening in de tijd, en zo bereiken we een moment waarin het samenspel van tijd in het verleden (de geschiedenis), tijd in het heden (de actuele beleving), en tijd in de toekomst (de mogelijkheden die zich aandienen) suggereert dat er een alternatieve beleving van tijd mogelijk moet zijn. Deze alternatieve beleving staat los van de actuele beleving van tijd (de autoritaire tijd die door productiviteit gestuwd wordt) en stelt een andere ervaring voorop. Deze tussenruimte is zoals een afsplitsing in de weg die verderop mogelijk terug kruist met de hoofdweg of samenvloeit,



net zoals het water van een rivier naar een andere arm stroomt en zich verder terug vermengt met de hoofdstroom, maar ondanks alles zijn eigen kwaliteiten behoudt ...

Op het scherm zag ik eerst een lichtvlek die zich zwevend over het scherm bewoog en zich na een tijdje ontdubbelde. De sterk oplichtende punten leken op een paar ogen die me van buiten door het gaasdoek/scherm observeerden. Ze keken van buiten naar binnen en onze blikken kruisten elkaar op de grens. Al snel bleken de ogen te horen bij een gezicht. En het gezicht bij een figuur. De figuur verdween echter op het moment dat de reeds eerder beschreven mechanische bewegingen zich wederom inzetten; het op- en neerschrijven van het scherm of de snel spinnende bewegingen die suggereerden dat de reuzekat op en neer begon te wippen, of snel om haar eigen as begon te draaien. Na elke beweging kwam het beeld even tot rust en werden de ogen, het gezicht en later de figuur terug zichtbaar.

Elke keer deze verschijning terug op het scherm verscheen leek het alsof een volgende fase in een proces zich presenteerde. De transformaties in de figuur die zich in vorm en kleur manifesteerden, leken te wijzen op een proces dat in volle beweging was. Vanuit het beeld werd de intieme ruimte van de bezoeker verstoord: een nar in rood/wit pak kwam regelmatig op ons af. De nar is traditioneel een figuur die op vele plaatsen toegang heeft. Hij behoort tot het voetvolk, maar kan evengoed in de intieme kamers van de koning komen. De nar is dus een figuur die verbindingen tot stand kan brengen tussen ongelijksoortige niveaus en werkelijkheden. Dat was wat hij ook hier deed: hij bracht de innerlijke, persoonlijk beleefde ruimte binnenin de kat terug in verbinding met de wereld buiten. Onder de verontrustende vorm van de nar brak de buitenwereld opnieuw binnen, maar op een getransformeerde, bevreemdende wijze. Het masker van de nar onderging bovendien veranderingen, en confronteerde ons als het ware met een levensloop, die evolueerde naar het masker van de dood. Misschien verbeeldde de veranderingen wel de verschillende cycli in het leven, de verschillende stadia die we als mens doorlopen. Wanneer de cyclus was afgerond ging het scherm terug over op het lichtblauwe startscherm, wat betekende dat het tijd was om uit het centrum te stappen en de volgende uit de groep te laten toetreden. Elk om beurt doorliepen we het procedé, dat zich dus zestien keer herhaalde.

Toen we helemaal rond waren en iedereen aan de beurt was geweest, trad de Meester terug naar voor en bevredigde toen onze nieuwsgierigheid die was gewekt met wat duiding. Dit toestel bracht ons volgens



de Meester onder wat men in het Engels uitdrukt met de term “spell”. In het Nederlands spreken we van een begoocheling of betovering. De ontduubeling van het object en de mysterieuze krachten die hierbij ontstaan brengen de proefpersoon in een staat buiten zichzelf, waardoor hij van “buiten” naar binnen kijkt; een omkering van wat we normaal ervaren. Bijgevolg kunnen we een observatie maken van onze eigen diepte, gedurende een volledige (levens)cyclus en dat aan hoog tempo. Alleen is de werking van dit toestel minder anekdotisch en eerder abstract. De ervaring is nog meer gesublimeerd en uitgezuiverd tot de essentie. De bewegingen op en neer en de draaiende bewegingen dienen vooral om de trance vast te houden. De proefpersoon doorloopt verschillende stadia van wat men universele glorie zou kunnen noemen. Of met een psychologische term uitgedrukt: verschillende stadia van de extase. In het archief van dhr. Mugkakje heb ik nadien een tekst gevonden van een Franse arts, dr. Janet⁽²⁾, die een patiënt heeft beschreven, een zekere Martial. Over deze patiënt schreef hij : “Hij leeft alleen afgesloten van de wereld, op een manier dat men dit treurig zou kunnen vinden, maar in tegenstelling hem met vreugde vervult. Hij luistert naar geen enkel advies, en leeft in een absoluut geloof dat het lot hem oneindige glorie zal brengen, dat zijn inspanningen hem tot grootse emotionele hoogtes zullen brengen. Anderen zullen naar zijn leven kijken en hem bewonderen voor hoe hij gevangene speelt”...

Dit alles deed me denken aan wat een kunstenaar me vertelde over het moment van inspiratie: “Je voelt een brandende sensatie in je voorhoofd.” Dit om aan te duiden dat dit toestel erop gericht was om – weliswaar artificieel – in elk van ons een dergelijke sensatie van extase op te wekken. En inderdaad, ieder van ons had om beurt in deze ontduubeling een ongelooflijke sensatie ervaren, iets wat de meeste onder ons nog nooit in ons leven hadden ervaren, een emotie zo krachtig dat ze alleen bij uitzonderlijke ervaringen konden horen. We vroegen ons samen af, elk vanuit de eigen ervaringen en onderzoeken, waar deze vreemde koorts door zou opgewekt worden, en welke processen hier achter schuil zouden gaan. Het toestel was in elk geval in de mogelijkheid om in de ontduubeling van onszelf en daarna via het samendrukken van ons leven, uit de essentie een emotie te onttrekken die onvergelijkbaar was met andere emoties die we mogelijk konden ervaren. Enigszins onder de indruk van de intense ervaring kropen we één voor één terug uit het object en stonden we even later, nog wat suf, terug verzameld en klaar om de rest van de expeditie te vervolgen.

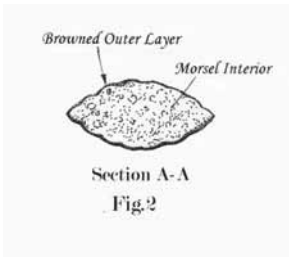
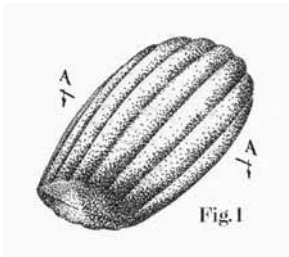
(2) Dokter P. Janet (1859-1947) was de behandelende arts van Raymond Rousset over wie hij in “De l’Ongoisie a l’Extase” (1928) verslag doet. De patient Martial (pseudoniem voor Rousset) is bij het verschijnen van zijn boek *De Doublure* verbitterd over de ontvangst en valt ten prooi aan een diepe wanhoop. Ik heb gebruik gemaakt van “How I Wrote Certain of My Books, (1995). In het voorwoord door John Ashbury/p. x/xi verwijst hij naar de analyses van Dokter Janet van de patient Martial/Rousset. Vertaling dhr. Mugkakje.



3. Het Schaduwhuis / Insomnia Tapes

Nadat we de binnenkant van het object – de Doublure – terug hadden verlaten, liepen we over de esplanade en koos de Meester voor een smalle afdalende weg. We liepen achter hem aan langs weelderige grasperken en via een zanderig pad kwamen we aan op een rechte laan. Het viel me nu op dat het klimaat en de begroeiing niet die waren van het begin van onze tocht. De wat koude winterdag van ons vertrek, met weinig groen, had ongemerkt plaats gemaakt voor de volle kracht van een lentedag. Ik realiseerde me dat er tijdens ons verblijf in de verschillende installaties wel veel meer tijd was verlopen dan ik me bewust was. Misschien wel weken of maanden, zodat we nu ook in een nieuw seizoen waren aangekomen. Het begon me te dagen dat ook de tijdsbeleving hier relatief was, en de opeenvolging van dag en nacht door veel grotere fases overbrugd werd dan de twaalfurencycli die we normaal hanteren. Ik realiseerde me ook door mijn passen te reconstrueren dat ik al een lange tijd niet had geslapen. Het was geen geval van slapeloosheid, want daar weet ik wel iets van af. Ik heb immers zelf in verschillende fases van mijn leven last gehad van slaapstoornissen. Of beter, ik spreek hier over iets wat op slapeloosheid lijkt, want ik weet niet of het nu slapeloosheid was of niet. Tests die ik had laten doen in een slaapkliniek wezen niet op een klassieke slaapstoornis.

De zone tussen waken en slapen is een tussenzone die eigenschappen uit de twee velden bevat en op die manier de unieke plaats markeert waarin bewuste en onbewuste staat een tijdelijk statuut hebben en de vervloeiing constant is. “Natuurlijk is een goede en een slechte slaap”, las ik in een citaat over Prousts *A la Recherche* door Roland Barthes, in één van de werken die dhr. Mugkakje van en over deze auteur had verzameld. De goede slaap is de open slaap, ingeluid, vergund en gewijd door de nachtzoen van de moeder; het is de “juiste” slaap, die conform is aan de natuur, d.w.z. ‘s nachts slapen en overdag handelen. De slechte slaap is het slapen ver van de moeder... Het is een “half-waken”. Al spreekt Proust op een gegeven ogenblik over de “diepte van ons onbewuste”, toch heeft die slaap niets freudiaans; het is geen oneirische slaap want er komen maar weinig dromen voor in het werk van Proust. Hij bestaat eerder uit de diepten van het bewuste als wanordelijk geheel, en valt goed te kenschetsen aan de hand van een paradox: het is een slaap die kan worden opgeschreven omdat het een bewustzijn is van slaap... Wat doet die slaap, of dat half waken? Hij bewerkstelligt

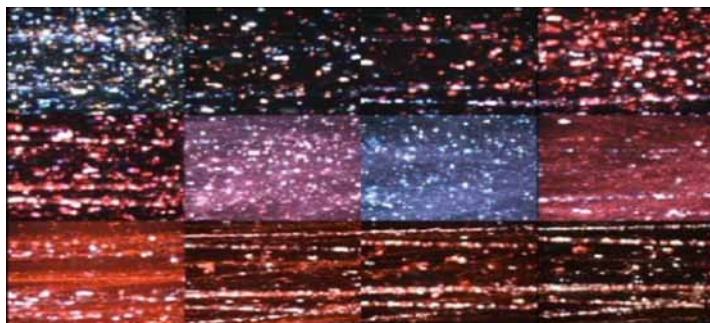


(1) Bij dit stuk over de zone tussen slapen en waken maak ik gebruik van Roland Barthes' "Lang ben ik vroeg naar bed gegaan", pp. 163-165, in *Het Werkelijkheidseffect* (2009).

(2) Nietzsche in Roland Barthes' *Het Werkelijkheidseffect* (2009), p. 165.

een "vals bewustzijn" of liever, om het stereotype te vermijden, een onbetrouwbaar bewustzijn: een ontregeld, schommelend, intermitterend bewustzijn... Slapen vormt de grondslag voor een andere logica, een logica van schommelen, van het vervloeien... Zoals Proust het stelt bij het eten van de madeleine: "Ik bleef roerloos zitten... toen plots de wankele scheidingswanden van mijn herinnering bezweken." Deze openingszin dient om de sluisdeuren van de Tijd open te zetten: als de chronologie eenmaal is aangetast, vormen fragmenten, intellectuele of narratieve, een reeks... een reeks die onttrokken is aan de oeroude wet van het verhaal of de redenering, en die reeks zal zonder overbodige nadruk gestalte geven aan "de derde vorm" die noch essay nog roman is. De structuur van het werk zal rapsodisch zijn, wat wil zeggen (etymologisch gesproken) "vastgenaaid". Dat is trouwens een Proustiaanse metafoor. Het werk wordt vervaardigd als een japon, de rapsodische tekst veronderstelt een originele kundigheid, net als het werkstuk van een naaister: lappen tekst, stukken stof worden samengevoegd en gearrangeerd, ze vormen patronen: een japon is geen patchwork, en de Zoektocht naar de Verloren Tijd is dat evenmin. Voortgekomen uit de slaap berust het werk (de derde vorm) op een proactief principe: de ontregeling van de tijd en van de chronologie⁽¹⁾.

Via de lange rechte laan kwamen we uiteindelijk aan bij een klein gebouw. Het gebouw was gedeeltelijk overgroeid door de weelderige plantengroei waarover ik eerder sprak, maar eenmaal over de drempel van de toegang was de ruimte kaal, en de industriële verlichting binnenin benadrukte de leegte. In het centrum van de ruimte zagen we een spiraalvormige trap die de diepte inliep. De meester liep ons voor en via de trap kwamen we in een lage vensterloze rechthoekige ruimte die in het midden voorzien was van een glazen wand waarop een raster van matte folie was gemonteerd. Er waren twaalf matte vlakken, vier in de lengte en drie in de hoogte, en tussen de vlakken waren dunne stroken vrijgelaten in het helder glas. In zekere zin was hier Nietzsches gedachte verbeeld van het universum te verkrummen, en ons respect voor het geheel kwijt te raken⁽²⁾. Het beeld wat we te zien kregen op het glazen vlak werd in een constante stroom "gemonteerd", twaalf vlakken voorzien van één beeld, en daarna terug gedemonteerd via twee keer zes vlakken naar twaalf vlakken, verspreid over de twaalf matte vlakken, tot uiteindelijk twaalf op zich functionerende werelden met een eigen tempo en een eigen verhaal. De series die zich steeds opnieuw vormden en even later terug opbraken, werden gestuwd door een begeleidende stem die leek te verschijnen en te verdwijnen in een muur van ruis. Dit



verschijnen en verdwijnen van de stem, had een equivalent in het beeld. De beelden werden op een zelfde manier “gewassen” door een stroom van verschoven blikken, net alsof er over het origineel een gekopieerd en bewerkt beeld geplaatst werd en de twee lagen bijna constant wisselden van plaats, vanuit de diepte naar de voorgrond en terug.

Het ene beeld functioneerde als het ware als een geest van het beeld dat er boven of onder zat. Misschien was dit wel een “vertaling” van hoe herinnering werkt, zoals beelden verschijnen en verdwijnen in het geheugen, als een eb en vloed van mentale beelden, als een opflakkerende herinnering. We zouden kunnen stellen dat naar analogie met het geheugen de gebruikte beelden in het vlak (het uit- en inplooiën in de lengte en de breedte) en in de diepte (de lagen die over elkaar verschenen en verdwenen) scherp en onscherp werden, en ergens ongrijpbaar vormde zich in het denkbeeldige midden van de ruimte een flikkerende leegte. Het was als een tussenruimte die ontstaat in onze geesten, gebouwd uit verschijnende en verdwijnende beelden en klanken. Een fata morgana, een plaats die niet te lokaliseren is omdat ze enkel als een luchtspiegeling tot ons komt. Door de onmogelijkheid om deze tussenruimte te lokaliseren, ontstaat vanzelf de vraag naar de mogelijkheden, de eventualiteit van het tegenwoordige moment, naar de utopie, de plaats van het verlangen. De utopie is in deze een permanente toestand die buiten de tijd en de noodzakelijkheid bestaat.

Wanneer we de trap afgedaald waren en ons aan de ene kant van dit grote glas bevonden, werden we omstuwd door vibrerende lijnen opgebouwd uit het “restbeeld” van de projectie. De geprojecteerde beelden ontsnapten uit de transparante naden, uit het raster tussen de vermelde vlakken, en ontsnapten zo aan de mogelijkheid om beeld te worden en vormden een “kooi” die ons in de ruimte omsloot. Het was een kooi opgebouwd uit gekleurde lichtpartikels. In de ruimte lagen her en der dikke kussen die ons uitnodigden om te gaan zitten, of zelfs te gaan liggen in een houding die we aannemen om te rusten, te slapen... en te dromen. We hadden nog maar net plaats genomen en we werden reeds verwelkomd door een stem, een uitnodigende stem die ons in het in het Engels toesprak:

“Hello, greetings and welcome ... The purpose of this experience is to create a state of mind in you that will bring deep relaxing and natural sleep, in a very short period of time. This state of natural sleep will be reached by de-hypnotising you from those believes and experiences that are in any way hindering your natural



(3) Deze tekst is één van de vele “zelfhypnose”-tapes die aangeboden worden op het internet om de slaap te bevorderen. Dit is een uitgeschreven versie gebaseerd op ingesproken tape van Barrie L. Konicov: *Insomnia: A Subliminal / Self-Hypnosis Program*.

<http://www.amazon.com/Barrie-Konicov-Insomnia-Subliminal-Self-Hypnosis/dp/B00SB1CAH6>
22/06/2015

ability to gain a deep restful and relaxing sleep... What I mean by de-hypnotising you is this: going to sleep at your regular and schedular bedtime is a natural and normal occurrence. However, you have accepted in your mind certain conditions and believes that are forming a barrier to the natural progress of sleep. This machine must undo what you have done ... It must de-hypnotize you and give you back your natural ability to sleep.

The incredible truth about this presentation and about hypnosis in general is that not only is all hypnosis self-hypnosis, it is also a process of de-hypnotising. You already have the ability, an unlimited potential to be and to do whatever it is you wish to be and do. However, you have accepted an aloud limiting and negative believe to place limitations upon you. This is where the de-hypnotising will come in ... As we are about ready to begin, find yourself in a comfortable position ...”³⁾

De inleidende tekst, die op dit moment auditief overstemd werd door ruis (meer bepaald white noise) werd in het beeldscherm begeleid door beelden, parallel aan de vervagende audio bij verschijnen en verdwijnen van de geprojecteerde beelden. Door de interactie van de beelden en de stem werden we in een bepaalde geestelijke staat gebracht, in een andere zone binnen onszelf.

Hiermee werd me duidelijk dat dit toestel de betrachtting had om ons in een zone te brengen en onszelf inderdaad te “de-hypnotiseren”, en zoals de stem ons vertelde, zouden de hypnose waaraan we onderworpen waren, dit is de beperking die we ons zelf opleggen, zich omkeren. Het was de bedoeling om een potentie aan te boren waarvan we niet wisten dat ze door “hypnose” verborgen lag, en nu zou dus door een de-hypnose de volle kracht van onze verbeelding pas duidelijk worden. We zouden ons kunnen voorstellen dat er twee staten van bewustzijn bestaan die antipodes van elkaar zijn: een alledaags bewustzijn en een wereld van een meer visionaire ervaring. Hoe we van de ene staat in de andere komen, en wat de zone daar tussen zou kunnen voorstellen, leek in dit onderdeel van de VillaNadine aan de orde. Sommige mensen ontdekken nooit bewust hun tegenpool, andere bereiken dit occasioneel. Enkelingen komen en gaan met gemak van de “oude” naar de “nieuwe wereld”. Belangrijk is het om hierbij een makkelijke en veilige transportmethode te vinden van het continent van het vertrouwde naar de plaats waar dat allemaal veel minder is. Hiervoor bestaan twee methodes en beiden zijn niet perfect. In de eerste methode wordt de ziel getransporteerd

door het gebruik van chemicaliën, bijvoorbeeld mescaline. Een andere methode, die in dit apparaat gebruikt werd, is meer psychologisch van oorsprong, namelijk hypnose. Of zoals uitgelegd door de introducerende stem, het wegnemen van hypnose via hypnose, of de-hypnose. Beide transportmiddelen brengen ons bewustzijn naar eenzelfde zone, de chemische manier duurt langer, is dieper en brengt ons verder op onbekend gebied.

Hoe en waarom brengt de-hypnose het effect dat we observeerden? Dat weten we niet, maar misschien is het ook onnodig om dit te weten. De kennis wordt vervangen door de ervaring. Het belangrijkste voor dit onderzoek is om vast te stellen dat in deze context er een transpositie mogelijk is naar een andere regio in onze geest. Onze ervaringen daar zijn vreemd, maar niet zonder een soort regelmaat, vreemd maar met bepaalde te observeren patronen. Wat zijn dan de patronen die we hierin kunnen ontdekken? Eerst en vooral is er het licht: alles in die andere wereld is briljant belicht, voorzien van een innerlijk licht. Dit felle licht is misschien ook wel het grote verschil tussen “dromen” onder diepe hypnose en andere gewone dromen. De (de-)hypnosedroom is intenser. Professoren die zich toeleggen op het verzamelen van dromen – sommigen hebben duizenden dromen verzameld – vertellen ons dat twee derde van de dromen in zwart / wit verlopen. Eén op de drie dromen is in kleur of hebben toch enige kleur. Slechts enkele personen dromen volledig in kleur, enkelen ervaren nooit gekleurde dromen, de meerderheid droomt soms in kleur maar vaker niet. Het wel of niet dromen in kleur zegt verder niets over de dromer zelf, met andere woorden het zegt niets over zijn persoonlijkheid. Het droomverhaal wordt gecodeerd in dramatische symbolen, en in de meeste dromen zijn deze symbolen niet in kleur. Terwijl de gegeven wereld in kleur is, is dit in de constructie van de gedroomde wereld minder evident. Wel weten we uit onderzoek dat bijvoorbeeld dromen over landschappen, plaatsen zonder drama, of symbolische referenties aan conflicten eerder in kleur verschijnen. Ik wijs hier op de problematiek van de kleuren in dromen, omdat de beelden die op het scherm verschenen uitgesproken felle kleuren hadden en dus niet strikt tot de droomwereld behoorden. Misschien waren ze visionair van opzet, want bovennatuurlijk licht blijkt een constante te zijn bij visionaire ervaringen. Ik bedoel hier bovennatuurlijk in de zin dat hetgeen verlicht wordt een schijnt krijgt van een hogere betekenis, althans zo leek het toch. Licht, kleur en betekenis bestaan niet op zich, maar manifesteren zich in objecten en hoe deze het licht weerkaatsen. Volgens de verslagen die ik las in het legaat van dhr. Mugkakje over

belevissen van personen onder hypnose, komen bepaalde percepties van ervaringen veelvuldig voor. Een typische ervaring begint met de observatie van gekleurde geometrische patronen, die al snel van geometrische patronen voorzien objecten worden, zoals tapijten, snijwerk of een mozaïek, die dan weer veranderen in gebouwen of landschappen, die van kleurig naar briljant evolueren...

Voor ons oog verschenen beelden geprojecteerd op het glas, opgebouwd uit het rauwe visuele materiaal van ons dagelijks bestaan. Een delicate film in kleur verscheen in de aangegeven vlakken van het raster, waarbij de vaste vormen abrupt vervangen werden door een abstracte rush van onnoemelijk veel punten van wit licht die over het scherm hutsten. Vervolgens waren er lijnen van links naar rechts in felle kleuren, die langzaam wolken van gekleurd licht vormden. Uit die wolken verscheen een landschap en even later een gebouw... Elke ervaring onder hypnose is uniek, maar allemaal behoren ze tot eenzelfde familie. Ze delen immers het materiaal van waaruit de wereld aan de andere kant is opgebouwd, en het moet gezegd dat ze ook wel behoren tot de fantasie waaruit veel verhalen in folklore en religie zijn opgebouwd: bovennatuurlijk licht, bovennatuurlijke intensiteit van kleur, bovennatuurlijke betekenis... In dit alles spreken we over een "vertaling" van deze wereld in een andere, van een oude in een nieuwe waarbij het transportmiddel via de hypnose aangereikt wordt.⁽⁴⁾

Het transportmiddel werd in deze installatie gesymboliseerd door een auto, die ook het object bleek van waaruit twee verhaallijnen vertrokken, één situeerde zich in het verleden, één in het heden. Beide verhaallijnen vermengden zich in de tegenwoordigheid van dit grote glas. Het project werd verbeeld via een "reconstructie" vervaardigd met maquettes en modellen.

Het eerste verhaal, dat in het verleden speelde, of in de herinnering, beschreef een zondagmiddag uit een ver vervlogen kindertijd waarin het klassieke bezoek aan de familie wordt georganiseerd. De rit erheen via groene velden verliep ontspannen, tot het moment waarop de vader, die aan het stuur zat, in een spontane opwelling zei tegen de moeder, op de passagiersstoel gezeten, dat zij het stuur maar eens moet overnemen. De moeder zette de daad bij het woord – dat eigenlijk meer als grap bedoeld was – en greep in een onverwachts bruuske beweging naar het stuurwiel. Door deze onverhoedse beweging, gecombineerd met de scherpe bocht die de weg plots maakte, raakte de wagen onderhevig aan de middelpuntvliedende krachten: hij kantelde en belandde ten slotte op zijn linkerflank ...



(4) Voor de beschouwingen over de staat van hypnose heb ik gebruik gemaakt van *The Doors of perception* (1954) van Aldous Huxley (1894-1963), het hoofdstuk *Heaven and Hell* p.61-103.

In een tweede verhaal, gesitueerd in het heden, zagen we hoe deze gebeurtenis veel later terugkomt in het leven van het kind op de achterbank in het eerste verhaal, die we nu als volwassen man zien. Ook in dit verhaal zat hij in een auto, maar deze keer was hij zelf de bestuurder: zijn positie van kind dat gestuurd wordt door het ouderlijk gezag was nu verschoven naar een autonome positie. Ondanks de overeenkomsten, contrasteerden de sfeer en setting van deze sequentie enorm met het eerste luik: het frisse groene landschap was hier een troosteloze autostrade geworden en de warme namiddagzon had plaats gemaakt voor een druilerige nacht. We zien de blik van de bestuurder versuffen – een gevolg van de lelijke, monotone omgeving, en van het nachtelijk uur? Of misschien keerde hij na een wild feest terug naar huis, vermoeid, overmoedig en dronken? Een andere mogelijke verklaring was dat de chauffeur zich onder hypnose bevond, en dat wat we zagen het spreekwoordelijk “zwaar worden van de oogleden” betrof. Ten slotte kon de chauffeur de lokroep van de slaap niet meer weerstaan en sloten zijn ogen... Als gevolg van de verslachte alertheid van het lichaam van de slaper, dat zich in een comfortabele rustpositie wil nestelen, zakte het hoofd van de chauffeur niet veel later op zijn borst, en vervolgens zakte ook zijn hele bovenlichaam met een plumpe beweging in. Hierdoor kwam hij met zijn volle gewicht terecht op het stuur, een dynamiek die zich vertaalde in een forse ruk naar links ... de auto kantelde op zijn linkerkant, en schoof zo nog enkel meters krijsend over het asfalt. Onbewust had de bestuurder hiermee een eerder voorval uit zijn leven gekopieerd...

Beide scenario's van deze demonstratie vielen samen in het moment van de kanteling, de beweging, het draaien van wat men van horizontaal naar verticaal zou kunnen noemen, of van bruikbaar naar onbruikbaar, van functioneel naar disfunctioneel, naar een voorstelling van het falen zelf. Terwijl deze vrijgezellenmachine zijn eeuwige falen demonstreerde, bootste de zoon vele jaren later de gemaskerde versie na van zijn moeder, en zat gevangen in de rol die ze hem aangeleerd had. Door het masker werd hij een tijdloos acteur, of een tijdloos karakter, die de rol kon blijven opnemen, ook in de toekomst.

In dit grote glas werden beide gebeurtenissen, het heruitvoeren ervan en de traumatische ervaring zelf, bijna letterlijk gereanimeerd via het medium van het spel met modellen, poppen en animatie. Het ganse verhaal werd verbeeld in een miniatuurversie waarbij het kind van de eerste versie de rol inneemt van de moeder in de tweede versie. In de miniatuurversie, de geanimeerde versie, krijgt de als de moeder verklede zoon een kleine pendant die hier in deze bewerkte versie een pop





(5) Henri Bergson, *Matter and Memory*, 1908 (vertaling Nancy Margaret Paul en W. Scott Palmer 1988), pp.89- 108.



in een speelgoedauto de beweging van horizontaal naar verticaal (de rijdende auto naar de immobiele auto) imiteert. Het verhaal in het glas leek het her-vertellen van een vertaling van een imitatie... De beelden functioneren als “nabeelden” van elkaar. In verschillende lagen in de tijd liggen de beelden over elkaar heen, beelden in verschillende tijden vervat in één kader.

Ik wil hier nog even terugkomen op de tekst van Henri Bergson uit het reeds meerdere keren geciteerde legaat van dhr. Mugkakje, waarin Bergson spreekt van een “actueel beeld” en een “virtueel beeld”. Voor Bergson was het virtuele beeld een verstoring van het geheugen in het begrijpen van iets in het heden. Hij wijst er hierbij op dat het “na-beeld” van het verleden in het heden ondetecteerbaar blijft, en enkel op momenten van “valse herkenning” zichtbaar wordt. Dit “valse herkennen” leidt tot een gevoel van ontdubbeling in het heden door perceptie en geheugen. Het wordt voorafgegaan door het gevoel van een *déjà vu*, of paramnesie, het vervreemdende gevoel waarbij men meent personen of zaken die men voor het eerst ziet, reeds eerder gezien te hebben.⁽⁵⁾

In deze ruimte werden we actief aangespoord om de verschillende verhalen met hun verbindingen in de tijd en via een (de-)hypnosesessie terug gestalte te geven. De ganse cyclus had waarschijnlijk voor elke deelnemer een verschillende impact, diepte en duur naargelang de ontvankelijkheid voor hypnose of de-hypnose. Sommigen van ons lagen met gesloten ogen in diepe trance, anderen waren minder vatbaar voor het effect van de stem en de beelden, maar waren toch zichtbaar onder de indruk van het gepresenteerde schouwspel.

Ik dacht aan een attractie waar ik als kind regelmatig naartoe trok en waar een schouwspel opgevoerd werd. Hoewel eerder primitief in vergelijking met deze wonderbaarlijke herinneringsmachine, had deze bezienswaardigheid uit mijn kindertijd met de naam “De Zingende Fontein” toch een soortgelijk effect op mijn kinderziel. Het water van de fontein nam verschillende kleuren aan en danste op de tonen van orgelmuziek. Verschillende gekleurde waterstralen kruisten en bogen zich naast en door elkaar tot een ware symfonie van klaterende druppels. Door de verbeelding van een kind waren deze eenvoudige middelen net zo effectief om een hypnotiserende trance op te wekken, en de verbeelding op te tillen over de grens, over de beperking van dagelijkse bekommernissen heen. De fontein trok me met haar mesmeriserende kleuren uit het sepia van mijn aardse bestaan en voerde me naar een wondere wereld in *technicolor*, net zoals Dorothy die de zwart-witwereld achter zich laat en het kleurrijke Land van Oz binnenstapt. Ook ik had geen idee op welke plaats ik was te-



rechtgekomen, Kansas was het in elk geval niet, maar ik vond het heerlijk. De beelden van de zingende fonteinen en het Land van Oz functioneerden door hun gesublimeerde kleurengebruik in mijn kindertijd als een eerste vorm van transcendente ervaring. Kleuren en vormen deden hun werk, voorafgaand aan het geconceptualiseer van woorden. Voor de intellectueel die het adagium van Goethe aanhangt dat “alleen het woord vruchtbaar is”, is het bijzonder lastig om wat visueel tot ons komt naar waarde te schatten. Maar dezelfde Goethe was het niet altijd eens met zijn eigen evaluaties: ergens schrijft hij “we spreken veel te veel, we zouden minder moeten spreken en meer moeten tekenen”⁽⁶⁾. We leven echter in een wereld waar onderwijs op een dominante manier verbaal is, en waar hoogopgeleiden het moeilijk vinden of zelfs onmogelijk om iets anders dan woorden en notities ernstig te nemen. De kunst om rechtstreeks in contact te treden met het wezen van ons bestaan wordt daarbij volledig verwaarloosd. De oefening om ons beter in staat te stellen om in contact te treden met zowel de innerlijke als de uiterlijke realiteit is niet meteen een prioriteit in een wereld waar alles wat via het oog te verwerven is niet meteen bedoeld is om diepe indruk te maken. Plots deed ik mijn ogen open en realiseerde me dat ik dit laatste in mijn half “waken” aan het bedenken was geweest... De gedachtesprong die ik hier op dit kussen had gehad, zorgde ervoor dat ik als laatste van de groep terug rechtop stond. De anderen stonden reeds te wachten in de ruimte terug bovenaan de spiltrap, klaar om de expeditie te vervolgen.

(6) Wolfgang Goethe geciteerd in *The Doors of Perception* van Aldous Huxley, p.51.



(1) Chromophobia verwijst naar een volgehouden irrationele angst of een aversie voor kleur. Kleur kan een hormonale of psychologische reactie uitlokken. Angst voor rood (erythrofobia) bijvoorbeeld, wordt geassocieerd met de angst voor bloed. In zijn boek *Chromophobia* (2000)

wijst David Batchelor erop dat in de westerse cultuur kleur als corrupt, vreemd of artistiek wordt beschouwd.

(2) Chromophobia, de videoinstallatie, is ontwikkeld vanuit mijn eigen droomwereld, meer bepaald uit een aantal regelmatig terugkerende dromen. De

dromen spelen zich af in vreemde landschappen waarbij de monotone kleuren en het gebrek aan kleuren opvallen. Bij deze dromen lijkt het alsof de filter of zeef die de informatiestroom tussen bewust en onderbewust controleert, beschadigd is en daardoor toelaat dat de productie van zorg-

wekkende en delicate inhoud het bewustzijn binnendringt onder de vorm van visuele hallucinaties. Dit materiaal heb ik lange tijd via notities, tekeningen en later objecten en uiteindelijk via video bewerkt en verwerkt. De uiteindelijke productie speelt zich af in twee sequenties die we

4. Chromophobia ⁽¹⁾

Nadat we deze installatie hadden verlaten, volgden we de Meester via een steeds verder stijgende laan waarbij we tijdens deze klim steeds verder achter hem aan liepen. Wanneer we hem uiteindelijk terug bijgebeend waren, kwamen we aan een richel die nog steiler opliep.⁽²⁾ Naarmate we hoger kwamen, werd de plantengroei steeds schaarser. Weldra was de bodem op enkele kale rotsen en takken na volledig onbegroeid, en een uitgestrekte witheid nam het hier over. Zover het oog reikte, lag voor ons een boven alle verbeelding uitstijgende immense woestijn waarvan de droge bodem bedekt leek met een fijn wit poeder, glimmend als suiker. Het leek op het eerste gezicht op een maanlandschap, niet dat van onze eigen reeds betreden maan, maar van een andere die binnen zijn eigen constellatie over adequate condities beschikte.⁽³⁾ Verder weg waren bergen te zien die uit wit metaal leken gevormd. Sommige waren stomp en afgeknot, andere hadden priemende pieken. Ze leken ontstaan bij het leegmaken van smeltkroezen, samengeperst en gestold op het moment van aanraking met de omgeving.

Tussen deze bergen was een vallei gekneet uit een loodwit materiaal. De vallei was volledig naakt, letterlijk dan. Een volledig uitgekledde wereld. Het was desoriënterend, en ik dacht bij mezelf dat we verkeerd waren gelopen en hier eigenlijk niet thuishoorden. We stonden middenin de vlakke van bevroren melk van waaruit we de vallei en verder weg de bergen, overschouwden. Ik was het spoor volledig bijster, maar gelukkig merkte dhr. Mugkajke verder in het oosten tussen de bergen een doorgang, bewaakt door vreemde rotsformaties aan beide zijden van de toegang.

“Dit zijn de bergen Mons Ampere, die ongeveer dertig kilometer hoog is, en Mons Delisle, iets bescheidener van hoogte”, zei mijn goede vriend en compagnon, die ook bijzonder geïnteresseerd was in geofysica, petrologie (de classificatie en bestudering van gesteenten en hun ontstaanswijze) en geomorfologie (de bestudering van de vormen van het landschap). Ik vroeg me af vanwaar die oude benamingen waarmee de vlakten en bergen waren gedoopt eigenlijk kwamen. Ik moest er plots om glimlachen, om dit bijzondere land zonder dampkring of vegetatie, zonder aarde of water, enkel een witte woestini. Mijn medereizigers, van wie er intussen een deel op de grond zaten, werden eveneens betoverd door deze witheid. De Meester probeerde met een paar woorden duidelijk te maken in welke richting we verder moesten, verder door langs ruwe paadjes die in het kalkwit uitgesleten waren. Ik hielp een paar collega's recht op te staan, en we probeerden de woorden van de

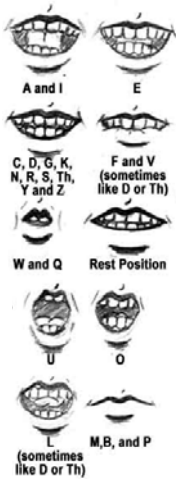
als dag en nacht zouden kunnen benoemen, of een bewuste en een on(der)bewuste sequentie. De dagsequentie is de scène waarin kleur grotendeels ontbreekt. Het wit overheerst met kleine accenten van vleeskleur, die wijzen op naaktheid en seksualiteit. In de nachtsequentie wordt het beeld

als het ware overspoeld door kleur. De angsten manifesteren zich in een orgie aan kleurpartikels die het “dagbeeld” overwoekeren of besmetten met kleur. De interactie tussen de twee scènes wijzen ons op een grens tussen de twee bewustzijnsniveaus, maar vooral ook op de breekbaarheid van

die grens, op het moment dat de functie van de filter gedeeltelijk of zelfs volledig verdwijnt en het bewuste letterlijk overspoeld wordt door het onderbewuste. Het resultaat is een visuele hallucinatie. In *The Red Book* (p. 231) spreekt Carl Gustav Jung over een visu-

ele hallucinatie die hij had op de trein en waarbij het landschap getroffen werd door een verschrikkelijke overstrooming. De hallucinatie duurde verschillende uren. Twee weken later keerde de hallucinatie terug in een nog heviger vorm, en een innerlijke stem wees hem erop dat dit “echt” was. Nog geen maand later brak de eerste wereld oorlog uit en beschouwde Jung de hallucinatie als een boodschap. Het onderbewuste wordt nu gezien als een bron van hogere kennis, kennis uit het collectieve onderbewuste.

(3) In het boek *En Rade* (1886) vertaald in het Nederlands als *Verlaten*, van Joris Karel Huysmans (1848-1907) wordt het sombere verhaal gedaan van het teleurstellende verblijf van Jacques Marles op het platteland. *En Rade* is verschenen na het moeilijk te overtreffen *Tegen de keer* (*À Rebours*, 1884), en is de ontgoocheling (het boek) dat handelt over een ontgoocheling. In dit verhaal verwerkt Huysmans de beschrijving van verschillende uiterst bizarre dromen. Door zowel het bewuste als het onbewuste leven van het personage naast elkaar te behouden, ontstaat er een nieuwe dimensie in het verhaal. Binnen het verhaal worden dag- en droomscènes zonder onderscheid door elkaar geplaatst en krijgen we een dag- en nachtstructuur. Ook hier lijkt de filter weggenomen of stuk, waardoor bewuste en on(der)bewuste verhaallijnen op een zelfde “scène” gepresenteerd worden. Mijn tekst gaat voor de beschrijvingen van de landschappen terug op de dromen in *En Rade*, die (gedeeltelijk) beschrijvingen lijken van de video-installatie *Chromophobia*.

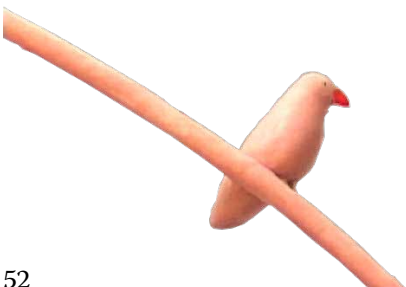


Meester van zijn lippen te lezen, zodat we de woorden uiteindelijk begrepen. De atmosfeerloze omgeving zorgde er immers voor dat er geen geluid kwam uit zijn mond, waardoor we genoodzaakt waren om ons te behelpen door de bewegingen van zijn mond te bestuderen.

We lieten het witte maanlandschap achter ons en liepen verder naar het oosten. We kwamen via de Mons Ardure door een pas die ons in een nieuwe vlakke bracht, de zee van Humbolt met een diameter van tweehonderd drieenzeventig kilometer, en ook hier zagen we zo ver we konden kijken een witte poederige laag waarin zich een regelmatige structuur aftekende, een soort raster vervaardigd uit schering en inslag van witte poederige draden. Zoals op een stafkaart zagen we verderop golvende hoogteverschillen, en bergwanden gepluimd als enorme schermen die tussen ons en het landschap dat daarachter verborgen lag, opgesteld stonden. Hier en daar verzezen gipswitte staven uit de grond en staken er marmerswitte zuilen recht omhoog. Het leek alsof de wanden waren gevormd door het rollen van de staken en de zuilen over het oppervlak, dat hier een regelmatige golvend profiel had.

Het was alsof alles zichzelf verlichte. Het licht leek eerder uit de bodem te stralen en stond in contrast met het firmament hoog boven ons dat zwart was – van een absolute en intense duisternis, weliswaar bezaaid met sterren maar zonder een straaltje licht uit te zenden. Ook het weinige aanwezige dat voor enige oriëntatie in deze witheid kon zorgen was naakt. Naakte vogels zaten rustig op naakte takken, die in plaats van rechtstreeks in de bodem te wortelen, voorzien waren van een eigen voedingssysteem, een soort pomp of een motor. De pompen waren zoals de toestellen die bij een persoon in comateuze toestand zorgen voor de voedselstroom, net zolang tot de patiënt uit zijn bevroren slaap ontwaakt. De dag op deze plaats werd gekenmerkt door een bijna onnatuurlijke vorm van rust, een beladen stilte in afwachting van het vallen van de nacht, die door een elektrische ontlasting de ruimte zou activeren.

Iemand trok me aan de mouw om me in deze vreemde droom weer verder mee te nemen; we sloegen rechtsaf en terug verder naar een nieuwe vlakke. Ook hier zagen we her en der de flesvormige pompen staan, dikbuikig onderaan en smaller naar boven toe, en waaruit takken ontsproten waarop immobiele vogels rusten. Eerst lange ranke stammen die zich verder vertakten in allerlei richtingen, op het eerste gezicht nogal willekeurig maar snel ontdekten we dat alles geordend was volgens de regels van een familiestamboom, waaruit bij nieuwe vertakkingen enkele of dubbele splitsingen gevormd werden, en sommige takken ook gewoon doodliepen, daar waar geen groei meer mogelijk was en deze tak van de familie gedoemd was geen verdere vruchten af te werpen. Dit verloop werd nog verder benadrukt door de vogels die soms



alleen en soms in koppels de takken bewoonden. De levenssappen die door de flesvormige pompen werden rondgestuurd veruiterlijkten zich in lichtroze kanalen die soms dieper kleurden als een ziekelijk bromium en zich onder de naakte huid bevonden. Zo konden we onder de oppervlakte enig leven bevroeden, in tegenstelling tot de omgeving waar, door het gebrek aan geur en geluid, de zintuigen volledig waren uitgeschakeld, en alles steriel was en van een zekere doodsheid getuigde.

Uit de zak van het kledingstuk dat de Meester omgeslagen droeg – en ik eerlijk gezegd nog niet eerder had opgemerkt – kwam een kaart tevoorschijn waarop een plattegrond van deze plaats uitgetekend stond. De legende in de rechter benedenhoek had de vreemde titel “Ruimte in het onbewuste” en er bleek verder ook een eigenaar van de kaart op aangegeven, of moet ik eerder stellen de gids die de kaart ontworpen had om verder door dit gebied te laveren. De tekenaar heette Phillemon⁽⁴⁾, zonder meer, en het was onduidelijk of dit zijn voornaam of familienaam was. Volgens de kaart konden we twee richtingen uit: via een bergpas naar de oevers van de zee der Dromen, of via een veel langere weg die wel comfortabeler leek naar dezelfde bestemming. Via liplezen en complementaire gebarentaal kwamen we tot het besluit om toch voor de kortere weg via de bergpas te kiezen om bij de oever van de zee der Dromen te komen (die eigenlijk geen zee was maar enkel een komvormige lege vlakke). De bergpas werd op een gegeven moment een soort tunnel onder een berg door, en daar werden we gedwongen om achter mekaar aan te lopen, waarbij de oplichtende wanden onze weg verlichtten. Eens de tunnel uit, kwamen we aan op de plaats waar volgens de kaart het spektakel dat zich elke twintig minuten voltrok te volgen was.

Ondertussen had deze tocht een effect op mijn blaas en kreeg ik een zwaar gevoel in mijn onderbuik, maar deze ongemakkelijke stemming werd al snel overstemd door een reeks bijkomende atmosferische ontwikkelingen. Door de enorme snelheid waarmee het hemellichaam waarop we ons bevonden rond zijn eigen as en tegelijk rond zijn zon – de lichtbron – bewoog, was er slechts een interval van een twintigtal minuten tussen wat men binnen onze ervaring dag en nacht zou noemen. Het witte licht begon van zichzelf te krimpen en er ontstonden schaduwen rond de alom aanwezige takkenstructuren waarop de vogels in een eeuwige rust verzonken waren. De lucht vulde zich met elektrische informatie die zich verder ontwikkelde tot gekleurde partikels die het licht in aan- en afrollende golven vulde. Bij het begin waren ze lichtgeel en ze evolueerden verder naar een sterker goudgeel. Het leek sterk op de ruis die we eerder ook in andere installaties hadden aanschouwd, maar veel gevarieerder door de voortdurende kleurveranderingen.

Op een bepaald moment waren de kleurschakeringen en de wisselingen er-



(4) Phillemon is de gids in *The Red Book* van C.G. Jung.





(5) Notitie uit het archief van dhr. Mugkakje, waarvan de bron ontbreekt.



van niet meer bij te houden. We werden overdonderd door partikels die de ruimte tijdelijk leken te definiëren. Samen met de wisselingen in het licht brak een oorverdovend gerommel van klanken los die leken te ontstaan uit de explosies in het licht. Gedurende de volgende twintig minuten werden we overdonderd door transformaties in de omgeving waardoor de diepte in het landschap verdween en alles naar het vlak voor ons werd getrokken. Om dit duidelijker te maken moet ik er op wijzen dat het moeilijk werd om de takkenstructuren een plaats te geven in de ruimte; door de lichtpartikels werden de structuren gedeeltelijk opgelost en even later terug te voorschijn getoverd. Het leek alsof we een optische bril hadden opgezet en we in de vlakken van de glazen beelden zagen verdwijnen en verschijnen. Of was dit een fenomeen dat zich rechtstreeks op het netvlies manifesteerde?

Om dit te begrijpen moeten we begrijpen hoe het zicht begint, hoe de oogbal het licht transformeert in een elektrische code. Geen enkel zintuig is zo onderzocht als het oog. We weten dat het zien begint bij een atomische verstoring. Lichtpartikels dringen de delicate structuur van de receptor van de retina binnen. Op dat moment wordt een kettingreactie op gang gebracht die eindigt met een voltageflits. De energie van het foton is informatie geworden.⁽⁵⁾

Op het ogenblik dat de kleuren aan kracht verloren en de rust van de nieuwe dagcyclus terugkeerde, werden we uit het effect van de droom gewekt en beduidde de Meester ons om met hem mee te gaan. We liepen de kale vlakke over en liepen een scherpe hoek om. De Meester nam hier het woord om de bestaansreden van dit gebeuren en de verschillende onderzoeken die de ontwikkeling ervan mogelijk maakten verder uiteen te zetten. Volgens zijn uitleg kwamen we uit een nacht waarin de ziel uit haar kerker was bevrijd om in de witte wereld rond te dwalen. Ze hadden het effect van een versuffing of een koorts, de versuffing van een dronkenschap waarbij het geheugen werd uitgeschakeld en de spieren pijn deden. De Meester vertelde ons dat we zopas alle tussen twee werelden stonden: de wereld van de externe perceptie en de wereld van de perceptie van het onbewuste. De benadering van die twee werelden gebeurt via de kunst, of nog, via het symbool van de kunst, waarvan het de essentie is om het rationele en het irrationele samen te brengen.⁽⁶⁾

Zoals ik dit hier nu vertel, lijkt dit het verslag van een droom. Een droom die de weg uitstippelt voor het leven, als de stem van de ziel waarvan ik graag de taal zou willen kennen. Dromen hebben een uitzonderlijke positie, en de reden daarvan ligt in hun oorsprong: ze ontstaan niet zoals bij bewuste inhoud uit logische ervaringen, maar uit indrukken die vloeien uit psychische arbeid tijdens het slapen. Samen waren we de grens van de logische ervaring overgestoken en waren we terecht gekomen in een ruimte waar weliswaar

(6) Friedrich Schiller geciteerd door C.G. Jung in *The Red Book* (p.210).

gebruik wordt gemaakt van personen en elementen die we tot nog toe hadden gedeeld, maar waar alles was geordend op zo'n manier dat het niet meer lukte om het verhaal terug te brengen naar de logica van de realiteit. Waarom dacht ik bij het einde van de wandeling aan de structuur van dromen? Was het in de eerste plaats omdat, wanneer ik een logische analyse probeerde te maken, het beeld de vaststellingen en opmerkingen steevast terug kaatste? Het was als Or, in *Catch 22* van Joseph Heller, de oceaan trotserend in een rubberbootje enkel voorzien van een peddeltje als instrument. Het beeld versluiert zijn eigen mechanismen, en ik was niet in staat het begin en het einde te ontdekken. We proberen er ons vanaf te maken door dromen betekenisloos te noemen, maar voor we dit doen moeten we begrijpen dat we daarmee vooral projecteren dat we niet over de instrumenten beschikken om de eigen inhoud, de inherente inhoud van de droom te begrijpen.

Dit toestel duiden was voor onze groep dan ook geen sinecure, omdat we de taal van een andere logica moesten hanteren, of misschien via een lange "omweg" deze wandeling moesten proberen te benaderen. Met instrumenten uit de ene wereld, de logische en rechtlijnige, proberen we die van een andere orde te verklaren.⁽⁷⁾ Via dit toestel deden we een poging, om de onbekende scène van onze psyche met de onontgonnen realiteit van onze dromen te bevragen. We zijn allemaal dromers, waarbij we allemaal beelden produceren, gefragmenteerde verhaallijnen, verleidelijk, mysterieus en onverwacht, die een uitdrukking zijn van onze verlangens en verbeelding.⁽⁸⁾ Alle, elk van ons, zijn we tegelijk architecten van de kleine privétheaters waarin we onze vreemde nachtelijke films projecteren, opgebouwd uit onze illusies.⁽⁹⁾

Nu ik dit hoofdstuk hier zit te noteren, en beschik over kennis waarmee ik het ganse project kan overschouwen, en nu ik ook weet dat we in totaal negen maanden onderweg zijn geweest, lijkt het me nodig om hier even in te gaan op de tijdsbeleving binnen onze tocht. De aandachtige lezer zal het wel al zijn opgevallen dat die beleving niet gestructureerd is volgens de ons bekende wetten. Door de expeditie te reconstrueren en ze naast de tijdsbeleving te plaatsen, kom ik tot de conclusie dat we ongeveer drie maand in deze installatie hebben doorgebracht. Dit toestel functioneerde als het ware dus als het middendeel, tussen de eerste drie en de volgende drie toestellen. De negen maanden werden op die manier netjes opgedeeld in een waak-, slaap, en waakperiode van telkens drie maanden. Het is bijzonder moeilijk of zelfs onmogelijk om te bevatten hoe het kan dat we zolang in een staat van slaap en dromen hadden doorgebracht. Dit korte middenstuk blijkt nu, ten opzichte van de andere onderdelen, het meeste van onze tijd te hebben genomen.

(7) Zie hiervoor ook de tentoonstellingscatalogus *Videodreams: Between the Cinematic and the Theatrical* (2004), met verschillende bijdrages die o.a. ingaan op het gebruik van dromen en fantasieën in videokunst.

(8) Gilles Deleuze vestigt onze aandacht op de verstoringen in ons geheugen, en op het falen van herkenning: wanneer we ons iets niet kunnen herinneren, dan hechten we bijzonder belang aan alternatieve bronnen, bijvoorbeeld aan droomscènes ("het leek alsof ik hem zag in een droom"). Deleuze gebruikt ook Bergsons theorie over dromen, volgens welke de dromer open staat voor het volledige bereik van sensaties en emoties van zowel de innerlijke als de uiterlijke wereld. Bergson wijst erop dat dromen "het grootst mogelijke visuele circuit vertegenwoordigen of de 'buitenste enveloppe' van alle circuits" (geciteerd in Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time-Image*, University of Minnesota Press 1989, p. 58, (vertaling T. Mugkackje).

(9) In dromen springen we van de ene tijd/plaats naar een andere terwijl we tijdens ons "wakkere" leven, van onze geboorte tot de dood, binnen één ruimte verblijven, die we bij de geboorte binnenkomen en bij de dood terug verlaten. Misschien is het daarom dat ingang en uitgang (zowel bij theater als bij het leven) belangrijke plaatsen zijn... (zie Judy Radul, "Stage Fright", p. van 95 tot 118 in *Video Dreams*, 2004, p. 96).



5. The Bride Re-Turned

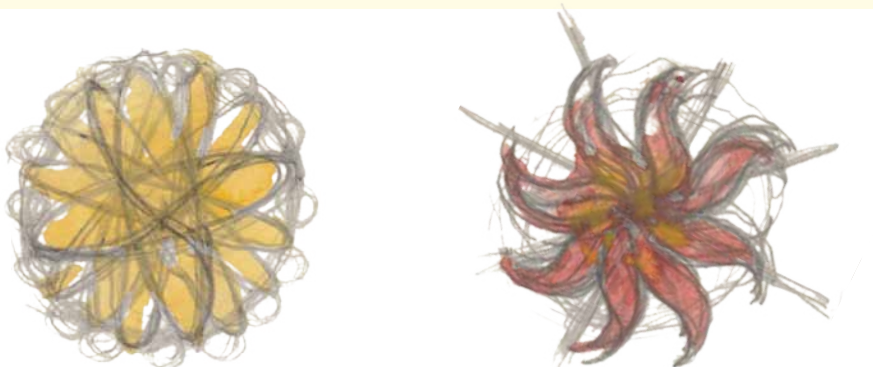
Na ons verblijf in de lage kelderruimte was het bijzonder prettig om nu in de warme zon onze expeditie verder te zetten in een aansluitend deel van de tuin. Hier was het domein aangelegd met weelderige perken en paden die in een meer besloten setting waren georganiseerd.

De omstandigheden waren van die aard dat mijn verbeelding me verder op sleeptouw nam, de sterke geuren van de aanplanting stimuleerden herinneringen aan lange wandelingen in mijn jeugd en een onbezorgd verleden. De weelde van de natuur was ronduit bedwelmend. Er dienden zich vreemde structuren aan die bestonden uit blootgelegde wortels van de bomen die de perken omzoomden. Het was een wonderlijk schouwspel. Wat normaal een onzichtbare ondergrondse structuur is, was door weggegraven zand nu duidelijk zichtbaar. De wortels met hun onregelmatige vertakkingen maakten hoge bogen en verdwenen veel verder terug in de grond. Op die manier leken de bomen op insecten die op lange dunne poten hoog boven de aarde zweefden. Onder deze lange benen waren kleine perkjes met geurige bloemen georganiseerd. Ik herinner me een boottochtje in Gambia door een dicht mangrovebos waar de wortels net zo hoge bogen maakten en dan pas in het water verdwenen. De bomen en hun wortels gaven hier niet de ruimte aan diepe plassen, maar bescherming aan kleurige bloemen. Het geheel gaf een natuurlijke indruk, maar ik bedacht dat hier toch een doorgedreven gecultiveerde aandacht aan de grondslag van deze aanplanting lag. Wat dit idee nog versterkte, was de organisatie van de bloemen. Tussen de verschillende soorten elk met hun eigen kleurenpracht liepen verschillende paadjes in de vorm van een labyrint⁽¹⁾. Vanop de plaats waar ik me bevond, uitkijkend op de perken, kon ik duidelijk de paden volgen. Ik zag welke doodlopend waren en welke toegang gaven tot een volgend stuk van het doolhof. Was ik op dat moment zonder reden gekrompen tot een persoon van tien centimeter hoog, dan kon ik zonder dit overzicht wel op zoek naar de verschillende paden tussen de kleurige bloemen. Ik vroeg me af waar die paadjes me dan naar toe zouden brengen. Door de dichtheid en uitgestrektheid van het gedeeltelijk onder de wortels verborgen bloemenveld, kon ik alleen maar vermoeden wat er verscholen zat. Misschien was dit veld wel een model van het echte domein van VillaNadine, zoals een Perzisch tapijt de afbeelding is van een echte tuin ergens in de Oriënt. De hoge wortelbogen verbeeldden dan op hun beurt de expansieve hemel boven dit model.



Red Mangrove (*Rhizophora mangle*)

(1) Jorge Luis Borges is dé auteur om te raadplegen als het over labyrintische structuren gaat. Tijdens mijn onderzoek heb ik regelmatig één van zijn verhalen ter hand genomen. *Ficciones* (1941/1944) bestaat uit twee delen. In het laatste hoofdstukje "The Garden of the Forking Path" is de tuin een metafoor voor een universum waar tijd niet absoluut is en zich eindeloos vertakt en alle mogelijkheden omarmt.

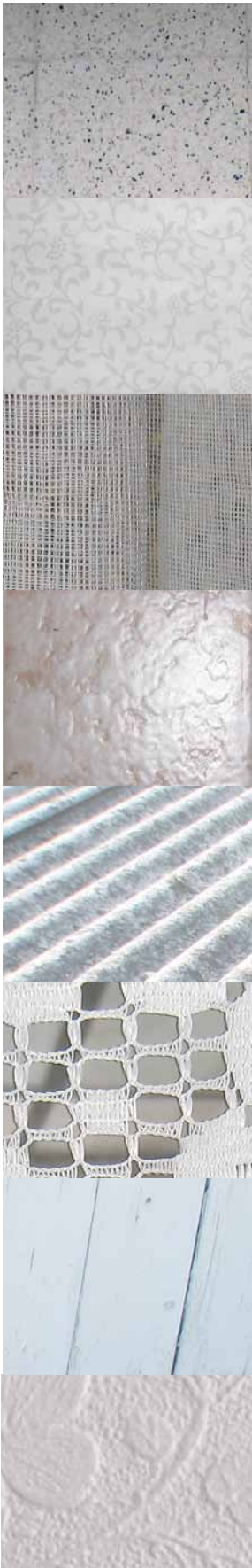


In dit model van het domein hadden paden op een regelmatige afstanden een splitsing, waar de wandelaar de mogelijkheid had om één van de mogelijke wegen te kiezen. De ene afsplitsing van het pad zou hij kunnen markeren als fictie en het andere als realiteit, wat meteen de vraag zou doen stellen of er tussen de twee paden een bewoonbaar landschap ligt. Waar zouden die paden de wandelaar brengen? Na elke splitsing kwam men wat verder bij een volgende keuze om links of rechts af te slaan. Ik bedacht dat elk pad een mogelijkheid was om tijd in de toekomst te ervaren, en bijgevolg waren er eindeloos veel mogelijke toekomst, die zich allemaal in oneindig veel parallelle ruimtes ontplooiden.

Ik zag mezelf wandelen op één van de wegen in de bloementuin, wat verderop zag ik de rest van de groep waarin één van hen zich omdraaide. Ik zag niet meteen wie het was, maar wel dat hij met brede armbewegingen begon te zwaaien. Ik schrok, het leek alsof ik verder achterop was geraakt en mijn metgezellen uit het oog dreigde te verliezen. Ik realiseerde me nu dat ik had staan dagdromen en dat de groep wat verderop me stond op te wachten.

Het pad dat we volgden, splitste op een gegeven moment, en beide vertakkingen in de weg slingerden zich als de armen van een rivier rond een eiland waarop twee gebouwen met enige afstand van elkaar stonden. Beide volumes waren ongeveer even groot en strak rechthoekig van vorm. Het ene gebouw was volledig in glas opgetrokken en binnenin zagen we de omtrekken van een kleine villa met rondom een plantsoen. Alles had een schijn van burgerlijkheid. De villa was opgetrokken in rood-oranje baksteen, en contrasteerde fel met het groen erom heen. De kleuren waren in die mate complementair dat – mocht ik er een analoge foto van nemen – het negatief daarvan precies het tegengestelde contrast zou opleveren: groene bakstenen muren met rood-oranje gras. Het andere gebouw was volledig opgetrokken uit strakke gesloten wanden. We liepen eerst rond het glazen volume en observeerden enige actie binnen in de villa. We posteerden ons tussen de twee gebouwen in en de Meester vertelde ons dat binnen in de lege villa filmopnames aan de gang waren, die we straks, in het naastgelegen gebouw, rechtstreeks konden volgen.

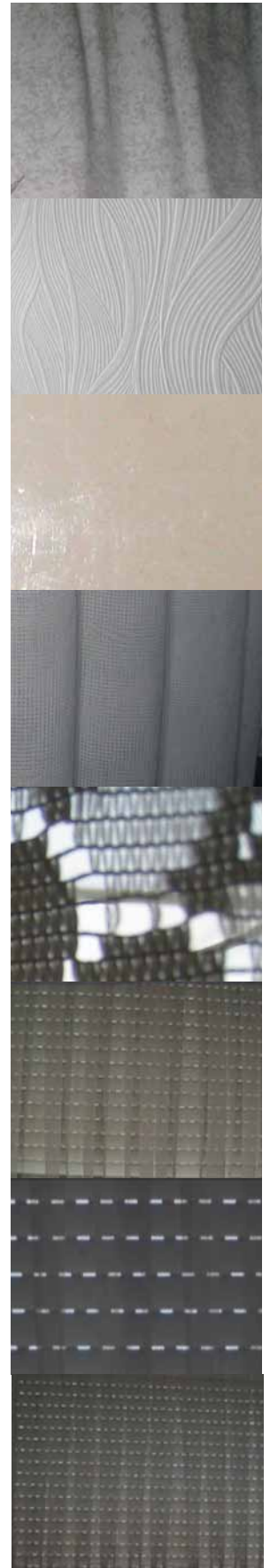
De opnames hadden in de eerste plaats tot doel om een topografie van het huis te realiseren, wat wil zeggen dat het verlaten huis onderzocht werd op resterende sporen van bewoning. Hiertoe was een speciale cameramachine ontwikkeld, een onderzoeksinstrument dat als een razend oog over de oppervlaktes van de woning tastte, en zo al scannend sporen en daaraan verbonden herinneringen registreerde en verwerkte en recht-



streeks doorstuurde naar het gebouw ernaast. De sporen van bewoning en de herinneringen daaraan werden minutieus gelezen en omgezet in beelden. Sommige beelden waren eerder vaag, een paar krassen misschien ooit gemaakt door de poot van een tafel waaraan ontelbare keren door de familie was gegeten. Andere waren veel duidelijker zichtbaar, een bruine vlek bijvoorbeeld die in zijn vorm deed denken aan een Rorschach-vlek, zo symmetrisch van opbouw dat ze in de psychologietest met dezelfde naam zou doorgaan voor een vlinder of een pauwenoog. De vlek was eigenlijk ontstaan door het gebruik van een relaxstoel, die bij achterwaarts kippen van de rugleuning tegen de muur schuurde en zo na een lange tijd deze pauwenoog-vormige vlek had nagelaten. Door de delicate wrijving van de sofa waren de verschillende lagen van behang en verf systematisch afgesleten, en op die manier waren er als het ware jaarringen ontstaan, die net als bij een boom een cirkelvormige aanduiding gaven in kleuren en structuren. Zo blijkt de ruimte een plaats waar tijd opgeslagen zit in de lagen van de wanden en plafonds.

Het huis was bij nauwkeurig onderzoek dus goed voorzien van duidelijk zichtbare sporen en meer subtiele krassen, elk met hun verhaal dat een stuk(je) van het gebruik door de jaren heen in herinnering bracht. Sommige sporen en herinneringen waren over elkaar heen gegroeid, onafhankelijk van elkaar in de tijd, maar nu ze door dit onderzoek werden bekeken, leken sommige markeringen nieuwe mogelijkheden te openen naar alternatieve lezingen. Doordat de elementen doorheen de tijd op een nieuwe manier met elkaar kruisten, leek het alsof de tijd zich voor eeuwig opnieuw verdeelde in een onmetelijk aantal toekomst, net als het pad in het labyrint van bloemen zich splitste in twee nieuwe wegen en elk pad zich verder opnieuw vertakte, enzoverder. Nu was het huis leeg en de lucht enkel gevuld met geesten die deze alternatieven onzichtbaar repeteerden. Naast de sporen, waren er ook nog de resterende motieven, bijvoorbeeld in gordijnen, vloertegels en behangpapier. Dit zijn op zich minder restanten van het dagelijkse leven zelf, maar getuigen van keuzes op een bepaald moment gemaakt naar de smaak van de tijd en het aanbod van dat moment.

Maar laat het duidelijk zijn, dit materiaal leek niet bedoeld om chronologisch gelezen te worden. Het onderzoek was eerder te vergelijken met die enorme hal vol spiegels op de kermis, die als een afspiegeling van een spiegeling functioneert. De tijd tussen de tijd, als een vruchtbare leegte. Wat we op dit moment echter konden ervaren van de activiteiten binnen in de kleine villa, was het op onregelmatige tijdstippen op- en afrollen van rolluiken voor de vensters. Wanneer de blinden omhoog gerold





(2) *The Architecture of Image/Existential Space* door Juhani Pallasmaa (2001) In dit boek gaat de auteur in op de relatie tussen architectuur en film. In het hoofdstuk “Monster in the maze” gaat de auteur o.a. dieper in het op het gebruik van het labrynt in de film “The Shining” van Stanley Kubrick. De auteur onderzoekt de relatie tussen architectuur en cinema door de existentiële ruimte bevragen. Beide kunst disciplines, architectuur en film geven existentiële ruimte een poëtische betekenis. Mijn tekst maakt dankbaar gebruik van de inspirerende ideeën ontwikkeld in dit boek.

waren, zagen we fel licht dat achter de gordijnen verscheen en terug verdween. De grote cirkelvorm van de lichtbron en het langzame voorbijglijden ervan over de half transparante stof van de gordijnen, gaven het huisje een mysterieuze en zelf dreigende aanblik. Het gebouw zelf werd hier opgevoerd als een personage dat performant op de bühne stond die voor onze ogen was opgetrokken. Dat werd nog versterkt door de glazen wand die tussen ons en deze architecturale performer stond. Dhr. Mugkakje wees ons er dan ook op dat door het omzetten van dit materiaal van het huis naar cinematografische beelden, tegelijk ook het spanningsveld tussen architectuur en cinema werd onderzocht. Net zoals cinema bestaat architectuur in een dimensie van tijd en beweging. We lezen een gebouw in een continuïteit van shots en sequenties. Door errond te bewegen maken we immers verschillende opnames die door onze verplaatsing een bewegend beeld van de architectuur geven.

Dit alles maakte ons bijzonder nieuwsgierig naar de beeldenstroom die we straks in de naast gelegen “cinema” te zien zouden krijgen, de transcriptie in beelden van dit onderzoek. Maar eerst kregen we ruimschoots de tijd om door de glazen wanden van de reusachtige kooi de geheimzinnige activiteiten binnenin te observeren. Alle leden van het gezelschap zwermden rond het volume heen en probeerden op basis van hun verbeelding een idee te vormen van wat dit aan beelden kon generen. De geleefde ruimte binnenin werd zo opgevuld met onze eigen verlangens. Hoewel huizen ontworpen zijn in een euclidische ruimte, overstijgt de geleefde ruimte de geometrische afmetingen ervan. De geleefde ruimte lijkt op de structuur van dromen en het onderbewuste en functioneert onafhankelijk van de fysieke grenzen van het gebouw. Geleefde ruimte is een combinatie van externe ruimte en innerlijke ruimte. In het ervaren van geleefde ruimte zijn herinnering en droom, angst en verlangen, waarde en betekenis vermengd met de actuele perceptie van de ruimte. De ruimte is onlosmakelijk verbonden met de leefsituatie van het subject dat niet afzonderlijk leeft in de fysieke architectuur enerzijds en de mentale ruimte anderzijds.⁽²⁾ Die mentale ruimte is evenzeer het resultaat van ervaringen, verbeelding en herinnering die zowel in het verleden, het heden en de toekomst met elkaar vervlochten zijn.⁽³⁾ Binnen deze gedachte lijkt het alsof ruimte en geest, of gebeuren en plaats niet buiten elkaar bestaan maar elkaar definiëren en steeds in één enkele ervaring samenvloeien. Een huis / ruimte ervaren is een uitwisseling : ik plaats mezelf in de ruimte en de ruimte neemt haar plaats in mij.

Geheel onverwachts citeerde dhr. Mugkakje toen zomaar uit het geheugen een passage uit “Het dagboek van Malte Laurids Brigge”, waarin

(3) “Wie zijn we, wie is elk van ons? Ervaringen, de boeken die we lezen, dingen die we ons verbeelden [...] elk leven is een encyclopedie, een bibliotheek, een inventaris van objecten, [...] en dit alles kan constant opnieuw geschud worden en opnieuw geordend in elke denkbare combi-

natie.” Italo Calvino / *Six Memos for the Next Millenium*, 1988: p.57.

Rilke de vermenging van herinneringen aan het huis van de kindertijd samen met de identiteit van de protagonist beschrijft: “Zoals ik het mij herinner, uit mijn kindertijd, was het geen volledig gebouw ... het is volledig opgebroken binnen in me; hier een kamer, daar een kamer, een stuk van de gang die niet in verbinding staat met die twee kamers, maar bewaard als een fragment op zichzelf. Op die manier is alles verspreid in mezelf – de kamers, de trappen die afdaalden in al hun ceremoniële be- raadslaging, en andere nauwe spiltrappen in de duisternis, waarop men loopt zoals bloed door de aderen stroomt; de torenkamers, de hoog ge- monteerde balkons, de galerie waar men onverwacht via een kleine deur in terecht kwam – dit alles is nog steeds in me en zal nooit ophouden in me te zijn. Het is alsof het beeld van dit huis in me is gevallen vanop een onmetelijke hoogte en is verbrijzeld op mijn eigen fundament.”⁽⁴⁾

Meester Huyghe vertelde ons even later, toen we allen terug op het ver- zamelpunt tussen de twee gebouwen stonden, dat we hier niet toevallig op het moment waren waarop ook het huis in de glazen kooi de laatste dag en nacht aan het beleven was van een specifieke geschiedenis. Het zou hierna overgaan in nieuwe, andere handen en zo een hoofdstuk af- sluiten en een ander beginnen. Dit moment zou later in de nacht afge- sloten worden door de uitvoering van een ritueel dat tot doel had om de ruimtes als het ware te bezweren, een ritueel waar we samen getuige van zouden worden.

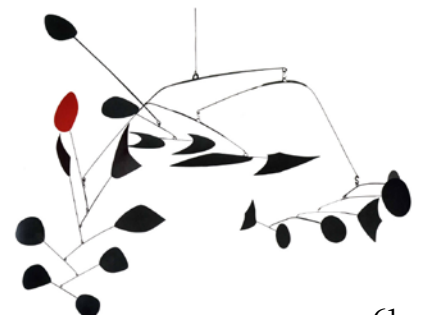
Onze groep maakte zich nu op om de voorstelling bij te wonen, en hier- voor liepen we in de richting van het projectiegebouw. Eens binnen, kwamen we terecht in een hoge rechthoekige ruimte die voorzien was van hoogpolig vast tapijt, en eerder aan een schuur deed denken. De houten dakconstructie met zijn ruwe houten balken die hoog boven ons een zadeldak ondersteunden, en de indringende geur van gedroogd hooi dat lang opgestapeld had gelegen, maar waar nu geen enkel spoor van was gebleven, riepen de gedachte bij me op van een tijd waarin ik als kind op de boerderij van mijn grootouders op vakantie was.

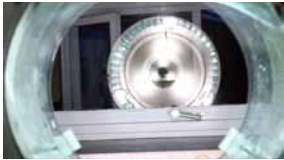
Het meest opvallend waren de twee glazen projectieschermen die via een ijzeren constructie aan één van de centrale balken waren gemon- teerd. Elk van de schermen was gevat in een lichte structuur van metaal en werd in evenwicht gehouden door een projectietoestel. Beide ele- menten zweefden kalm ten opzichte van elkaar. Ze deden me wat den- ken aan de constructies van Alexander Calder; de gekleurde elementen en hun tegengewichten waren in dit geval een projectiescherm en een projector, die net als onthechte lichamen door de ruimte zweefden.



(still uit *My Own Pri- vate Idaho*, Gus Van Sant, 1991)

(4) Rainer Maria Ril- ke, *The NoteBooks of Malte Laurids Brig- ge*, 1992: p.p. 31-32.





Via een subtiel evenwicht bleven ze door de minste bewegingen van de lucht in een eeuwigdurende zweefvlucht. Beide schermen werden via de beamer voorzien van verschillende beelden die in hun verloop een zekere synchroniciteit kregen.

De Meester lichtte toe dat de schermen beide het onderzoeksresultaat registreerden van één van de twee camera's actief in het huis. Enerzijds waren er de opnames gemaakt met de speciale registratiecamera. Om de specifieke kenmerken ervan duidelijk te maken, geef ik hiernaast een schets van het instrument, dat voornamelijk uit een grote cirkelvormige schotel bestond, voorzien van een rand bezet met spieglfacetten die voor de optimale weerkaatsing van het licht zorgden. Drie centraal binnen de cirkel gemonteerde lampen schenen fel naar de spiegelvormige rand en zorgden samen voor een maximale verspreiding van optimaal licht. Dit was zonder twijfel de felle cirkelvormige lichtbron die we hadden zien bewegen in de kleine villa. Ik herkende de vorm door een vergelijkbaar toestel dat ik had gezien binnen de context van een operatiekwartier. Net zoals hier was de lamp daar een functioneel object, op het plafond gemonteerd en bedoeld om bij het openen en terug dichtmaken van lichamen zo weinig mogelijk storende schaduwen te produceren die de handelingen zouden kunnen bemoeilijken. Het toestel dat we hier zagen was een verder uitgebouwde versie: er was werkelijk geen enkele moeite gespaard om de meest performante machine te ontwikkelen om het doel – het volledig in kaart brengen van dit huis – tot een goed einde te brengen. Daartoe zat centraal tussen de drie lampen een cilindervormige opening voorzien van een blauwgroen glas, dat gevat was in koperen beugels en in het verlengde van de opening stond. Dit glas van aanzienlijke dikte moest de cameralens die dieper in de centrale opening zat, beschermen voor rechtstreeks licht, om zo blinde vlekken in de registratie te vermijden. Dit alles was gezet in een arm die eveneens voorzien was van een zwaar tegengewicht zodat een complete wendbaarheid mogelijk was. Het toestel was in staat om zowel horizontaal als verticaal te opereren en vanuit alle hoeken daartussen. Op een relatief eenvoudige manier konden hier dus complexe bewegingen gerealiseerd worden. Ten slotte stond het toestel op een mobiel statief zodat er vlot over en weer kon worden gereden om alle nodige registraties te kunnen doen.

Het tweede scherm liet ter aanvulling of vervollediging een registratie zien van de “onderzoeker” zelf en zijn toestel, via een extern bediende camera die misschien vast zat aan de structuur van het huis zelf, of gezien de beweeglijkheid van het beeld eerder op één van die moderne vliegende toestellen zat die ze “drones” noemen. Door wie of wat deze



camera gemanipuleerd werd, dat konden we niet duidelijk concluderen uit de geprojecteerde beelden, maar dit standpunt gaf ons wel een goed beeld van de onderzoeker en zijn registratiemachine, terwijl we synchroon op het andere scherm de beelden gemaakt met zijn machine konden volgen. Het manipuleren van het toestel door de onderzoeker leek een soort vreemde dans, de choreografie ontstaan uit geheime opdrachten die het resultaat zijn van het verwerken van sporen, krasen, vlekken en restanten, het resultaat van activiteiten die zich in het verleden hadden afgespeeld. Echte gebeurtenissen of gefingeerde? Dat wisten we niet.

Wel duidelijk was dat hier zowel aan de opnamekant als aan de weergavekant een performante machinerie in stelling was gebracht om ons te informeren over het wedervaren van de villa tot in de laatste uren van zijn geschiedenis tot nog toe. Op dat moment werden we opnieuw overvallen door de lust om te filosoferen, nu over de afstand tussen de twee ruimtes. Het leek erop dat we van hieruit de onderzoeker bekeken. Enerzijds waren er de beelden ontstaan vanuit het “surveilleren”, en anderzijds de beelden van de “surveillant” zelf, die op zijn beurt door ons werd gesurveilleerd. De twee reeksen beelden verschenen parallel over de twee schermen. De afstand gaf de ervaring een zekere eenzaamheid, en een soort onderbewust schuldgevoel geassocieerd met bekluren. Er was op die manier een duidelijk merkbare spanning ontstaan omdat we ons niet langer gewoon toeschouwer voelen, maar eerder observator. Het daagde ons dat we niet in de cinema of in het theater waren, maar in de “Panoptische machine”.⁽⁵⁾ We hadden hier te maken met een driedelige observatie, vanuit drie standpunten: dat van de “onderzoeker” met zijn registratie- en transcriptie-instrument, dat van de externe objectieve camera (de auctoriële instantie) en ten slotte dat van ons, de toeschouwers die door observatie van die twee beelden een beeld vormden in onze geest.

Op het moment dat we de ruimte betraden en onze groep zich rond de centrale constructie schaarde, observeerden we op het ene scherm dus de opnames van de onderzoeksmachine. Deze waren gemakkelijk te herkennen aan het cirkelvormige kader rond het beeld, het gevolg van de centrale plaats van de camera. Het oog van de camera viel hierdoor naadloos samen met het idee van het observerende oog. De eerder vermelde blauwgroene glazen rand omcirkelde deze heldere pupil en voorzag het beeld van een kristallijnen rand. Het langere en iets plattere formaat van dit scherm stond in contrast met het uitgesproken vierkante formaat van het andere scherm waarop de “externe” observaties



(5) Foucault, : *Discipline and Punish*:.1975.

verschenen. De beelden op beide schermen ontwikkelden gedurende ons verblijf in de observatiepost van eenvoudige single-screenbeelden tot complexe spiegelingen. De beelden evolueerden systematisch van één enkel beeld, welke het volledige glas besloeg, over een ontplooiing tot vier beelden, en daarna verder naar zestien kleine beelden waardoor een caleidoscopische ervaring ontstond. Net zoals in de kleine cilinder waarmee we als kind de realiteit vervormen tot een psychedelisch beeld, kregen we hier vergelijkbare projecties te zien.

De materialen en motieven van gordijnen en behangpapier werden in het huis bewerkt tot droombeelden. De topografie van het huis werd zo ook een topografie van de geest. De beelden droomden als het ware in onze plaats en plantten de dromen in ons onderbewustzijn. Verbeelding aan het werk. We denken dikwijls dat verbeelding het instrument is dat beelden maakt of vormt uit het niets, maar het is eerder het tegendeel: het vervormt reeds bestaande beelden en verandert ze. Zonder die onverwachte vermenging van beelden is er geen verbeelding. Het verbeelde beeld is een poëtisch beeld, een verdichting van ontelbare ervaringen en ideeën. De verkenning in het kleine huis was tegelijk een verkenning van de diepe regionen van de geest en het onderbewustzijn, als een jacht op geesten, (pseudo-)herinneringen en (fictieve) trauma's.

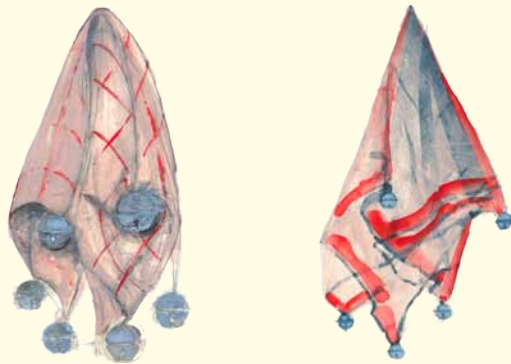
Het rituele karakter van de gebrachte performance werd steeds sterker en de onderzoeker, de beeldenmachinist, transformeerde stilaan tot een nar. Net als de veerman, is de nar een bemiddelaar in een tussengebied, hij staat tussen twee werelden, maar waar de veerman een gids is op afstand, die niet ingrijpt maar enkel begeleidt, is de positie van de nar toch meer penibel: hij balanceert voortdurend tussen twee werelden om zijn status te behouden. In de beelden die we zagen werd de transformatie tot nar geconcretiseerd door het tooien van de onderzoeker met rituele kleuren in een schaakbordpatroon. Wit en rood, eerst alleen zijn gezicht, later ook de rest van zijn lichaam. Ik stelde me voor dat zijn lichaam net als bij in- of uitzoomen van een beeld, gefragmenteerd werd, uiteenviel in een binaire code. Net zoals de beelden op het scherm werden gefragmenteerd in een caleidoscopische spel, viel het beeld van het lichaam getransformeerd in rode en witte vlakken uiteen. Het microbeeld ontwikkelde in analogie met het macrobeeld, verbeeld in rood en wit.

Dhr. Mugkakje kwam hier even aan het woord: "Rituele kleuren hebben een breed spectrum aan betekenissen, maar elke kleur heeft een onderscheiden kwaliteit. Algemeen is wit positief, rood neutraal en zwart negatief. Wit en rood vormen een binair systeem in de rituele betekenis, zwart is de onzichtbare kleur in de driehoek. Omdat kleuren



in de rituele ruimte de krachten voorstellen van de objecten of begrippen waarvan ze afgeleid zijn, zou dit kunnen betekenen dat het gebruik van zwart de dood zou representeren. Rituele dood als tegenhanger van wedergeboorte. Zwarte symbolen worden bij traditionele stammen eerder begraven of verborgen gehouden. Wit en rood daarentegen worden geassocieerd met energie. Bloed, de belangrijkste betekenisgever van “roodheid” wordt gezien als een bron van macht. Wit staat voor levensvocht, zoals zaad of melk”.⁽⁶⁾

De registraties vanuit de kleine villa werden steeds intenser en op een gegeven moment werden we op een bijzondere vertoning voorbereid. De onderzoeker toonde ons een vreemd instrument. Dit rituele object bestond op het eerste gezicht uit een ordinaire keukenhanddoek, het symbool van huiselijke arbeid, een eenvoudige lap stof waarmee we de vaat afdrogen of de kruimels van het ontbijt weg poetsen. Maar hier had dit object door het feit dat het op verschillende plaatsen voorzien was van kleine belletjes duidelijk een meer verheven functie. Hieronder plaats ik afbeeldingen die ik uit mijn geheugen heb nagetekend om duidelijk te maken hoe het er ongeveer uitzag.



Het was de kruising van twee functies: de handdoekfunctie in al zijn mogelijkheden van gebruik en de functie van een “bel-instrument”, een instrument bedoeld om onze aandacht te vragen, een moment van stilte in acht te nemen en ons te concentreren op wat zou komen. Dergelijke momenten (her-)kende ik wel. Als kind was ik getuige van een vergelijkbaar moment binnen de rituelen van de katholieke kerk; de aankondiging van het tonen van het lichaam en bloed van Christus onder de vorm van brood en wijn werd immers ook aangekondigd door een belmoment.



(6) Het kleurenonderzoek in de rituele ruimte gaat terug op het onderzoek van Victor Turner in *The Forest of Symbols* 1967: p.p.74-91. In het hoofdstuk “The colour classification in de Ndembo Ritual”, gaat hij in op het gebruik van de kleuren wit, rood en zwart. Rood en wit zijn complementair, zwart is onzichtbaar alleen in de geest aanwezig. Turner “The Forest of Symbols” 1967:p.81. In een theorie ontwikkeld door A.B. Kempe (1849-1922) over symbolische logica, schrijft hij dat het menselijk is om triades op te breken in een paar van dyades, en in dit geval, de combinatie wit, rood en zwart, is er een “nul”-component, het zwart. A.B.Kempe Four color theorem(1879).



(7) Voor beschouwingen over het carnaval heb ik gebruik gemaakt van Renate Lachmanns artikel “Bakhtin and Carnival: culture as counterculture”, in *Cultura Critique*, 11, 1988-1989: pp. 13. Een gedetailleerde analyse door Michael Bakhtin over het carnaval vinden we in zijn *Rabelais and his World*. Verder heb ik “The Shadowfiles” geconsulteerd, De Appel Arts Centre, nr. 2, 2012, een nummer over carnaval en transformatie. The Shadowfiles is een periodieke publicatie van De Appel Arts Centre, Amsterdam. En verder heb ik dankbaar gebruik gemaakt van *Dansen met de schaduw van het onderbewuste*, over *Eric De Volder*, geschreven door Freddy Decreus en Ellen Stynen, hoofdstuk 4.4 over carnaval, het canavaleske, en rituelen. Academia press 2006. Ook Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête de l'envers* (Parijs: Editions Gallimart, 1980) is van nut geweest bij het schrijven van dit deel.

Met een eveneens voor die gelegenheid ontwikkeld instrument moest de misdienaar even kort – of was het meerdere keren? – bellen alvorens de rituelen verder tot uitvoering werden gebracht, als een auditieve interpunctie, die aangeeft dat er nu een bijzonder moment volgt in de ceremonie. In ons geval was er toch een meer absurde sfeer, het was onduidelijk of de handdoek ons vermaande tot een ernstige stilte of tot een vrolijke dans. Het object hoorde duidelijk bij een ritueel dat nog niet eerder werd beschreven. De kennis hierover ontbrak bij ieder van ons gezelschap, dat kon ik opmaken uit de vragende blikken en hoofden die zich omdraaiden, als zochten ze naar verduidelijking bij de persoon die naast of achter hen stond. Ik hoorde iemand – waarschijnlijk de socioloog in ons gezelschap – tegen zijn buurman fluisteren dat het vreemde object misschien wel thuis te brengen viel in de canon van het carnaval.⁽⁷⁾

Deze gedachte zette me terug op het juiste spoor. Carnaval als de groteske gebeurtenis bij uitstek, een korte periode waarin de oude wereld wordt vernietigd en de geboorte van een nieuwe wordt aangekondigd. Voor een korte tijd worden mensen niet beknut door politieke of religieuze restricties. Het is een tussentijd die vol is van ambivalent gelach, blasfemie, heiligschennis, onttering en obsceniteiten. Een feest van lichaam en zintuigen, waarin angsten en verdriet worden weggelachen. Centraal in dit gebeuren staat de transformatie van tijd, ruimte en identiteit. De werkelijke tijd transformeert in een tijd waarin alles mogelijk is, het alledaagse maakt plaats voor het ongewone. De ruimte wordt ruimte buiten de werkelijkheid en de strakke beperkingen van de conventionele werkelijke ruimte vallen weg. De transformatie van de identiteit gebeurt door zich te verkleden, men kruipt in de huid van iemand anders. Samen met de komst van de nieuwe tijd en ruimte kan men zich een nieuw lichaam aanmeten, zijn lichaam ruilen of vernieuwen. Het is de ultieme ontgrenzing: het lichaam valt samen met dat van een ander, en neemt een andere rol aan. Dit canavaleske gebeuren is een tijdelijke of periodische opening waarin we een ander soort kennis gebruiken, kennis die niet officieel en bewust is, maar eerder verbonden met onze instincten. Deze “wilde” kennis dient als een omkering van de “officiële” cultuur. De gebeurtenis die we hier te zien kregen, leek zich af te spelen in een tijd tussen de tijd. Een kwaliteit die zich leek op te houden in de tijdelijke wetten van de utopie en canavaleske festiviteiten. Anders verwoord, zouden we kunnen stellen dat deze acties er vooral op gericht waren om het verlies aan utopische potentie door dogma's en autoriteit te herstellen. Deze tussentijd was niet gericht op werk en productie, maar produceert alleen zichzelf en zijn utopisch potentieel. Ook de handdoek met

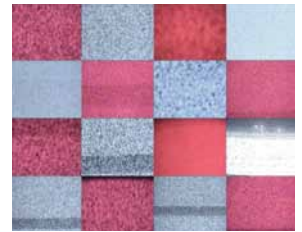
belletjes leek te behoren tot die wereld, een gefabriceerd embleem, het symbool van deze (nieuwe) traditie, net zoals pompoenen of dennenbomen dat zijn, en die een moment markeren buiten de tijd.

Het transformeren van de onderzoeker tot nar en zijn bezweringsritueel met de rinkelende handdoek luidde dus duidelijk een andere dimensie in, of minstens een verandering in de wetten van de hier getoonde realiteit. Het was met andere woorden een volgende stap, een verdieping van het materiaal dat de onderzoeker met zijn registratiemachine in de kleine villa omzette naar de cinematografische beelden die we nu te zien kregen. Deze gedachtegang werd bevestigd door het verschijnen van de typische ruis over het beeld, zoals we reeds eerder hadden gezien in de vorige installaties. Deze keer verscheen de ruis echter in hetzelfde schaakbordpatroon en in dezelfde rituele kleuren van de nar – rood en wit. Nu ik het neerschrijf, vermoed ik dat dit rood-wit geblokte raster van ruis ons op een subliminale manier moest voorbereiden op een diepere dimensie van de carnavaleske context waarin de nar ons had binnengeloodst.

Toen de ruis weer wegtek, aanschouwden we de volgende transformatie van de onderzoeker: hij stapte nu de rituele ruimte binnen – die we herkenden als de woonkamer van de kleine burgerlijke villa – als een bruid. Hoewel hij nog steeds de sporen van het narrenschap droeg, de rood-wit geblokte make-up), was hij nu met zijn lange witte jurk en sluier de archetypische bruid; hij was het symbool geworden van het instituut “huwelijk”. Het onbevleete wit van haar kleed en sleep maakt de bruid tot een iconisch beeld van puurheid, een symbool van lichamelijk en moreel fatsoen. De preoccupatie met puurheid, manifest in het beeld van de bruid, roept zo, naast de fetisjistische omgang met puurheid, ook meteen connotaties met onreinheid op. De kenmerkende sleep van de bruid bevindt zich immers in hetzelfde semantisch veld als “door het vuil worden gesleept”, “door de modder slepen”, “wit van woede” en andere uitdrukkingen, bedacht ik.⁽⁸⁾

Het huwelijk, deze *rite de passage*, waarin de bruid het symbool is en waarin de goedkeuring van een relatie door de gemeenschap verbeeld wordt met de overgang naar een nieuwe status, werd hier in een meer groteske of carnavaleske vorm gebracht.

Door het kledingstuk te gebruiken in combinatie met de narren-make-up, leek het alsof hier “alternatieve” waarden werden onderzocht voor dit archetype. Ook het gegeven dat de witte bruidsjurk hier werd gedragen door iemand die duidelijk behoorde tot het mannelijk geslacht, versterkte deze indruk. De acteur die de rol van onderzoeker-nar-bruid speelde was duidelijk gecast op de fysieke gelijkenissen met Meester



(8) Bij mijn tekst over “de bruid” heb ik gebruik gemaakt van “Disputed terrain”, Lynne Cooke, in Robert Gober, Serpe

P. Huyghe. Verder was er geen moeite gedaan om zijn uitgesproken mannelijkheid – zijn grote atletische gestalte, baardgroei, lichaamsbehaarings en kapsel – te vervrouwelijken, wat volgens mij indiceerde dat het hier ging om een travestie van de bruid als archetype, niet om een travestie van de man naar vrouw.

In plaats van te focussen op puurheid en tradities, leek net het doorbreken van de norm hier de bedoeling: het overijverige standaardiseren, formateren en normaliseren door een gemeenschap van bepaalde rollen waar iedereen zich moet in schikken. Door het vervuilen en door de seksueel gedefinieerde dresscodes te perverteren, werd het ultieme moment van vrouwelijke zelfrealisatie opnieuw onderzocht, en bij uitbreiding alle codes van de sociale orde herbekeken. Het gebruik van een klassiek thema en het tegelijk op een onnatuurlijke manier te “vervuilen” door ambigu gebruik, onderzocht duidelijk een alternatieve orde. Onze “bruid” schreed ondertussen plechtig door de kamer, waar ergens op de vloer en tegen de muur aan een wit hoofdkussen lag. Ondanks de carnavaleske elementen die mee waren binnengesmokkeld, was de beeldvoering zonder enige ironie en men kon nu eerder spreken van een voelbaar sacrale sfeer. Door de manier waarop deze scène in beeld was gebracht, verschoof de eerste associatie die het hoofdkussen bij mij had opgeroepen – de associatie met het huwelijksbed – naar een meer ceremoniële of religieuze context, meer bepaald naar het altaar waar voor geknield moet worden bij het voltrekken van de huwelijksceremonie. Omdat het huwelijk tenslotte een moment van geluk en liefde moet zijn, legt men dan een kussen voor het altaar om de knieën van de geliefden te sparen. Het kussen kreeg hier echter plots een volledig nieuwe functie. De aanvankelijke knielbeweging van de bruid zette zich onverwachts verder in een kopstand, waarbij het kussen – waar nu het hoofd en lichaam van onze bruid op steunden – de plaats van dit nieuwe ritueel markeerde. Rituelen hebben een sterk bindende functie, ze brengen mensen samen en herinneren ons aan een band. Ze werken in op de groep waartoe we behoren: familie, voorouders, zij die voor en na ons leven. Ze zijn bedoeld om kennis en waarden door te geven, maar ook om ons te laten stilstaan bij fundamentele tegenstellingen waarmee het leven zijn beslag kent. Ze begeleiden processen van transformatie, verandering, en verwerking. De rite beeldt dit moment uit. Maar net op het moment waarop we formeel en gestandaardiseerd gedrag verwachtten, werd de wereld hier op zijn kop gezet, letterlijk dan. De bruid deed voor ons een kopstand waarbij zij / hij (gedeeltelijk) ontbloot werd. Het kleed dat normaal in zijn lengte en volume zoveel mogelijk het lichaam aan het zicht



– The Bride Re-Turned –

onttrekt, werd hier door de omkering ontbloot, waardoor het *travestieren* nog nadrukkelijker werd. De hele performance van de bruid konden we, net als de voorafgaande scènes, ook volgen op de twee schermen die ons elke een ander gezichtspunt verschaften: het standpunt van de beweeglijke transcriptiemachine enerzijds en het objectieve standpunt anderzijds. Dit bleek hier bijzonder nuttig, want op een bepaald moment tijdens de kopstand van de bruid zoomde de camera van de machine op het ene scherm in op de naakte benen van de bruid, het ene been rood en het andere wit, en begon dan te draaien. Door deze draaibeweging leek het enkele seconden alsof de omhoog gerichte benen van de bruid terug neerwaarts waren gekomen; de bruid *stond* als het ware in de lucht, enkele centimeters boven de vloer. Dit effect werd echter gecorrigeerd door de synchrone objectieve beelden op het tweede scherm, die ons vertelden dat hetgeen dat wij als “vloer” zagen op het subjectieve scherm, in werkelijkheid het plafond was: de bruid stond wel degelijk nog steeds op haar hoofd, met de benen in de lucht.

Uiteindelijk zagen we de benen van dit dramatisch personage toch neerwaarts gaan. De sierlijke beweging waarmee dit gebeurde werd benadrukt doordat beide projectieschermen weer werden onderverdeeld in kleinere vakken, waarin de beelden van onze heldin die terug met haar beide voeten op de aarde kwam, telkens werden herhaald. Als een gelouterd wezen streek ze vervolgens de plooiën van haar jurk glad, schreed met opgeheven hoofd de woonkamer door en verdween in dezelfde deuropening als waaruit ze verschenen was. De laatste momenten van haar exit leek ze te zweven als een geest.

De bruid verschijnt en verdwijnt als een geest, gemarkeerd door gebeurtenissen in het verleden. Door die gebeurtenissen opnieuw te beleven in de gedaante van de geest, een lichaam ontdaan van de zwaarte van het lichaam, is ze in staat om in een elegante beweging de tijd opnieuw te definiëren, om steeds opnieuw in de beweging de ruimte om te keren als bij het vieren van hernieuwde vruchtbaarheid. De beweging lijkt te wijzen op een uitgestelde tijd, op een moment in een “tussen”-ruimte waar de wet en het verlangen voor even uitgesteld worden. Hoe kunnen we iets begrijpen als we alleen maar deze hemel, deze boom en deze tijd kunnen zien?

De beide schermen gingen over op een statisch beeld, en werden uiteindelijk donker.

De nacht in het bestaan van de kleine villa was voorbij, de bezwering verbroken.

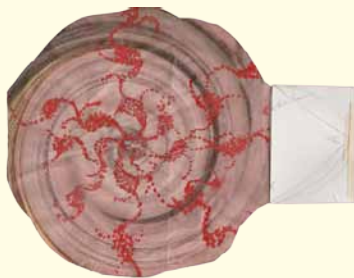




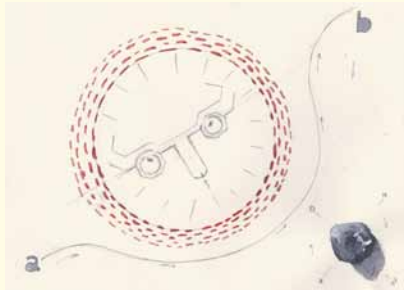
6. De Anatomie van de verbeelding

Nog dronken van de bedwelmende uitwerking van de synchrone beelden in het ontdebeld huis, en vooral van de impact daarvan op de ruimte en ons verblijf daarin, liepen we naar de uitgang. De zon kwam net op en haar eerste stralen brachten licht in het nog halfduister van de ons omringende natuur. Het blauwe licht van dit moment waarop de nacht plaats maakt voor een nieuwe dag werd reeds verdrongen door de warmte van het frêle licht waar onze ogen langzaam aan moesten wennen. We verzamelden iets verder op een open plaats en de Meester lichtte het vervolg van onze tocht toe.

De volgende zone waar we naartoe moesten, werd verborgen gehouden door een verbuiging in het licht: waar het licht normaal rechtdoor gaat, werd het hier omgebogen en rond de zone geleid.⁽¹⁾ Een tekening hiernaast moet aanduiden wat we ongeveer mochten verwachten. Het gaat om een gesloten kromming, ruimtelijk en ondoordringbaar, die een zone in het gebied als een eiland met een niet tastbare wal omgeeft. Bijgevolg vindt alles in dit domein van VillaNadine plaats alsof dit gebied niet bestaat. Alles wat zich achter deze ruimte bevindt, is voor de toeschouwer die ervoor staat perfect zichtbaar, omdat het licht zich rond de ruimte buigt en zo de beelden transporteert die er zich achter bevinden (figuur 1 & 2). Alles, zelfs de aardstralen en het magnetisch veld,



figuur 1



figuur 2

wordt rond de ruimte gebogen, zodat indien we ons zouden verplaatsen via een kompas we er nietsvermoedend zouden rondlopen en er eens voorbij gewoon onze weg zouden vervolgen. Door de kromming van de ruimte zouden ook wijzelf uitgerekt worden, groter gemaakt zelfs, om

(1) Voor dit hoofdstuk maak ik dankbaar gebruik van *Le Mont Analogue* van René Daumal (1952). De schrijver gaat samen met een onverschrokken gezelschap in het zeiljacht "Het Onmogelijke" op zoek naar de Analoge Berg. Om hun doel, dat zich in een verborgen zone situeert, te bereiken moeten ze een onzichtbare wal passeren.

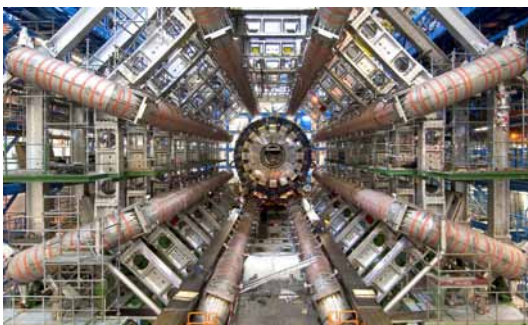
rond de verborgen ruimte te passen, zo waarschuwde ons gids. De vraag die zich nu stelde en waarover de Meester ons zou toelichten was hoe we toch de ruimte konden bereiken zonder gevaar voor ons eigen leven. Aangenomen dat we de ruimte geografisch konden lokaliseren, stelde zich vervolgens de vraag hoe we er in konden binnen dringen.

“Om die manier te vinden moeten we samen aannemen dat het doel bereiken noodzakelijk is én mogelijk is. De enige manier is aannemen dat dit omhulsel niet volledig ondoordringbaar is, of toch niet altijd en voor iedereen”, zei de Meester. Voor mensen die dit graag wilden en met gebruik van het natuurlijke uurwerk – de zon – was het mogelijk. Gezien de zon de mogelijkheid had om haar stralen rond de ruimte te sturen, moest het ook mogelijk zijn die op een bepaald moment te onderbreken en het licht te ontvormen. We kwamen te weten dat er een moment zou bestaan – bij zonsopgang en zonsondergang – om dit omhulsel te doorbreken en via deze bres de volgende demonstratiemachine te betreden. Eerst moesten we echter de verborgen zone detecteren.

Om dit te doen moesten we een soort tegenmassa of ruimte vinden die wel zichtbaar was en volgens een principe in de natuurkunde dat er een soort precair evenwicht is tussen positief en negatief (of tussen licht en donker), de exacte plaats bepalen. De Meester ging hier verder op in: “In de theoretische natuurkunde spreekt men van *Supersymmetrie*, een theorie die op dit moment geldt als een van de meest kansrijke uitbreidingen van het standaardmodel voor elementaire deeltjes. In supersymmetrie heeft ieder elementair deeltje een zogenaamde *superpartner*. De LSP (Lightest Supersymmetric Partner) is het lichtste van de supersymmetrische deeltjes die aan het systeem moeten worden toegevoegd. Deze LSP geldt als een belangrijke kandidaat voor de identiteit van de donkere materie. In tegenstelling tot de andere supersymmetrische deeltjes kan het niet spontaan vervallen (daarbij zouden weer nieuwe, nog lichtere, supersymmetrische deeltjes worden gevormd), en het heeft behalve door zijn massa mogelijk geen of bijna geen interactie met de ons bekende materie”.⁽²⁾ Door opzoek te gaan naar dit evenwicht, konden we een passage vinden die loopt van realiteit naar verbeelding, en door het aftasten van dit grensgebied en de overschrijding van die grens, de mogelijke veranderingen en betekenis ervan vastleggen. Afgaande op dit model moesten we ergens in het domein een voldoende zware massa treffen die dan in relatie stond tot zijn tegendeel in de onzichtbare massa.

De Meester die over kennis beschikte die wij (nog) niet hadden, omdat hij reeds een aantal onderzoeken had gedaan, was tot de conclusie gekomen dat het beste moment zich bij zonsondergang zou situeren en wan-

(2) Het Supersymmetriemodel zet ik binnen deze tekst in om te duiden op een (precair) evenwicht van een systeem waarin alle elementen onderling in balans zijn. Naar aanleiding van de onderzoeken gesteld in de deeltjesversneller Large Hadron Collider in de buurt van Genève is deze theorie verder ontwikkeld en bijgesteld.



neer we de benadering zouden doen vanuit het westen, en niet vanuit het oosten bij zonsopgang. De reden hiervoor was de richting van de wind die circuleert tussen warmere en koudere ruimtes; door hiervan gebruik te maken zouden we meegezogen worden in de juiste richting. Gezien de dag pas begonnen was, hadden we nog vele uren om een geschikte doorgang te zoeken voor de dag om zou zijn, maar de Meester maande ons toch aan om er flink de pas in te zetten. Er zou immers nog wat gissen en uitproberen aan te pas komen om de juiste plaats te vinden, ondanks de grondige kennis die hij had van het domein.

Gelukkig had de omgeving een positief effect op ons gemoed en ontstonden er tussen ons allerlei spontane gesprekken die de mogelijke doorgang als onderwerp hadden. Een zekere opwinding maakte zich van ons meester. Verschillende van de wetenschappers in het gezelschap hielden zich net bezig met processen die erop gericht waren overgangsstadia te ontdekken tussen fysische en chemische processen, of tussen chemische en biologische processen.

De Meester liep voorop en bestudeerde ondertussen een soort navigatiekaart die hij bij zich droeg. Dit document voorspelde aan de hand van een aantal berekeningen, die samen met de stand van de zon een punt aangaven, een kruispunt tussen lengte- en breedtegraad, waar zich de doorgang tot de verborgen ruimte moest bevinden. Eerst liepen we door een dicht sparrenbos, waar het daglicht maar weinig in doordrong. Hoog tussen de toppen van de ranke bomen etsten de punten in het blauwe van de lucht, maar hier beneden was het moeilijk doordringbaar. Heel soms werd de geur van dennenhars afgewisseld met dat van het frissere groen van beukebomen, of een sterke geur van paddenstoelen. We liepen nu in stilte verder, begeleid door gekwetter van vogels die bij het begin van de dag hun drukke bezigheden onder elkaar communiceerden. Ik liet voor mezelf in gedachten de reeds voorbije tocht de revue passeren. Van het begin, bij de ingang tot het domein, over de eerste ontmoeting met de Meester, tot recentere gebeurtenissen in het dubbele huis in het voorbije etmaal (of beter, wat ik ervaren had als een etmaal). Ik voelde me onthecht geraakt van de wereld buiten het domein, het houvast of de structuur die ik had voor ik de groene poort van de Villa Nadine was doorgelopen was ik hier onderweg kwijtgeraakt. Net als mijn metgezellen had ik me opengesteld voor nieuwe ervaringen en zo alternatieven ontdekt.

Soms kregen we een doorkijk op beboste hellingen, doorsneden door kalksteensporen en ergens niet zo ver weg moest er zich een riviertje bevinden waarvan het klateren duidelijk te horen was. Bij de eerste

rustpauze iets voor het middaguur waren we op het einde van het bos aangekomen, de plaats waar het landschap veranderde en de rechtse splitsing van het pad verder naar beneden liep tot aan de rivier die zich verder slingerde tussen de kalksteenrotsen door. Het linkse deel van het pad liep verder omhoog en de Meester had met zijn papieren aanwijzingen uitgemaakt dat dit de juiste richting was om te volgen. Even verder maakte dit pad wederom een bocht naar links waar de vallei zich versmalde tot een diepe kloof. We liepen nu over een steile weg met stugge gewassen van hulst en jeneverbes, en verder door via een grasveld kwamen we op een stenen plateau omzoomd door een aantal monumentale bomen. Er restte ons nog een paar uur daglicht om zo bij de ondergaande zon de genoemde passage te vinden.

We klommen via een smalle richel verder door naar een kleine vooruitstekende rots van waarop we een overzicht hadden over de ons omringende ruimte. Verder weg zagen we een vreemd gevormde rots die als een UFO geland leek in deze verder pastorale omgeving. Meteen was het ons duidelijk dat dit de zware massa was die we waarschijnlijk zochten. Een meteoriet van die omvang en gevormd door buitenaardse mineralen kon wel eens de nodige massa hebben om als tegengewicht te functioneren voor de verborgen ruimte. De Meester bevestigde dan ook dat dit wel eens kon kloppen met zijn aantekeningen.

Vanaf de plaats waar we stonden liep een kleine voetbrug naar de andere kant van het ravijn. Daar zagen we terug een ander pad dat zich slingerde in de richting van de sculpturale rots die even verder boven het groen uitrees. Als we snel onze weg zouden vervolgen, konden we net op tijd bij zonsondergang op die plaats komen. De Meester nam het initiatief en leidde de groep via de voetbrug verder in de goede richting. Al snel kwamen we aan een rif waarna het landschap komvormig verder doorliep en perfect in het middelpunt van deze kom lag de monumentale rots. Door de geometrisch perfecte ligging van de rots in de holle vorm van de kom werd onze indruk versterkt dat het hier ging om een buitenaards object, en dat de kom in het landschap de krater was, gevormd door de inslag van de monoliet. Dit kon ook betekenen dat het grootste deel van het object zich onder de grond bevond en enkel de vreemd gevormde bovenkant voor ons zichtbaar was, als een monoliet die het landschap domineert.

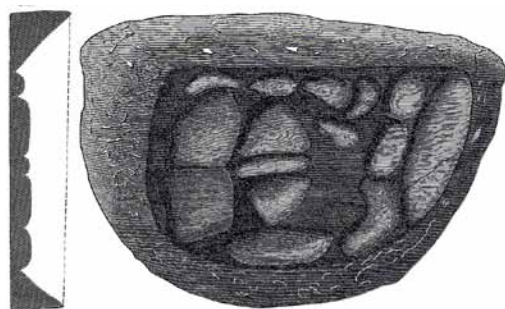
Dhr. Mugkakje wees op de diepzwarte kleur van de steen en de loden glans die je kon zien op de flanken, wat bij hem het vermoeden opwekte dat het om een ijzermeteoriet ging, en dat de rots bijgevolg zeer magnetisch was. Een andere geleerde uit onze groep sprak het deskundig oordeel van

Mugkakje niet tegen, maar opperde nog als aanvulling dat het misschien ging over de Zwarte Steen, die opduikt in verschillende religies en mythologieën. “De legende gaat dat de Zwarte Steen die zich in de zuidoostelijke hoek van de Ka’aba in Mekka bevindt ooit uit deze rots gehouwen was en vanaf dan speciale krachten werd toegedicht. Maar zoals iedereen weet wordt de Zwarte Steen nog verschillende andere plaatsen van herkomst toegeschreven, de steen zou zelfs oorspronkelijk witter dan wit geweest zijn en slechts door de zonden der mensen zwart zijn geworden”, wierp hij op. In dit geval kan dit oorsprongsverhaal niet kloppen, want onze rots was pikzwart en niet door onze zonden, dacht ik.

We spraken af om de rots te omcirkelen, verschillende keren, zodat we als de zon onderging hopelijk op het juiste punt uitkwamen waar we door de reeds vermelde windvlaag de verborgen ingang konden bereiken. We liepen in oostelijke richting om de rots heen en bij het begin van wat de zevende ronde moest zijn, werden we inderdaad overvallen door een enorme turbulentie in de lucht. Een sterk opwaartse luchtstroom greep om zich heen en werd snel krachtiger. Enkelen onder ons waren echt geschrokken door de hevigheid van de windstroom, die ons meetrok en op een bepaald moment zo sterk was dat we de voeten niet meer op de grond konden houden. Het gevolg van de aanhoudende sterke turbulentie was dat we één voor één het bewustzijn verloren en zo verdere notie hadden van wat er verder gebeurde.

Toen we terug tot bewustzijn kwamen, bleek dat we de onzichtbare barrière toch geslecht hadden; we bevonden ons plots voor een gebouwencomplex, omgeven met een gietijzeren hekwerk voorzien van ranke krullen die verwezen naar gestileerde planten. Het gebouw had een imposant voorkomen. De gevel had een grillige vorm maar was ook duidelijk symmetrisch van opbouw. Vanaf het midden waar de toegangspoort zat, liep de gevel eerst verder in een lichte kromming om daarna in een ver vooruitstekende achthoek verder te gaan, waarbij één van de vlakken van het octogoon de verbinding vormde met het achterliggende complex. Deze opmerkelijke uitbouw spiegelde zich zowel links als rechts van de toegangspoort en bevestigde de symmetrische opbouw van het complex. De theorie van de Supersymmetrie werd hier in al zijn pracht bevestigd, alles was hier geordend en georganiseerd volgens dit principe.

Via de omheining liepen we verder door naar de ingang van het bouwwerk. De zware eiken deur gaf toegang tot een centrale ruimte van waaruit twee lange gangen vertrokken. De ruimtes waren uitgevoerd in een decoratieve stijl, en hadden iets van Moorse vertrekken door de koepels van decoratief metselwerk die overal verwerkt waren in de hoge



(3) De beschrijving van de gebouwen gaat terug op de Bijlokecampus van de School of Arts Gent, in het bijzonder naar het vroegere Bijlokehospitaal van de Universiteit Gent waar de studenten hun praktijkondericht kregen. Dit gebouw bestaat o.a. uit twee octagonale aula's waarin het beeldende werk "De Anatomie van de Verbeelding" geproduceerd is.



plafonds. We volgden eerst de gang naar rechts die ons naar de eerste octogonale ruimte bracht.⁽³⁾ Deze aanbouw die we reeds van buitenaf hadden bewonderd, bleek uitgebouwd als een klassiek anatomisch theater zoals we dit wellicht het beste kennen uit de zeventiende-eeuwse schilderijen van onder andere Rembrandt waarbij Dr. Nicolaas Tulp in de ruimtes van het gildehuis, voorzien van kunst en medische instrumenten, een anatomische les geeft. Net als de toeschouwers voor het schilderij, die de plaats krijgen toegemeten die de deelnemers van de anatomische les ooit bezetten, werden wij ook verzocht om plaats te nemen in de zitbanken van het halfronnd. De plaatsing van onze groep was bij nadere beschouwing heel precies. De Meester wees ons de plaatsen aan. Op elk niveau van de half cirkelvormige zitbank, vier niveaus hoog, zaten vier toeschouwers. Zestien paar ogen waren gericht op het centrum van het theater. Elke plaats, elk observatiepunt, was voorzien van een apparaat waarin een cameraoog was verwerkt. Dit toestel bestond op het eerste gezicht uit niet meer dan een donker rechthoekig vlak, ongeveer A4-formaat, als een fotolijst gevat in een donker frame. Het was de bedoeling dat men dit object met de rug – waar het onopvallend cameraoog in verwerkt zat – naar het centrum van de actie richtte en de kadrering van het beeld via de voorkant verifieerde. Door de aanraking van het zwarte frame onderaan rechts, gaf een ingebouwd signaal aan dat de camera actief was en de opnames geregistreerd bleven.

In het centrum van de zaal, waar ooit de snijtafel van het anatomisch theater moet hebben gestaan, stond nu het donkere silhouet van een eenvoudig huis met schoorsteen. Misschien niet direct het beeld oproepend van een villa (was dit het hart van de VillaNadine?), maar toch het archetypen daarvan: vier muren en een schuin dak met schoorsteen, net zoals kinderen het zouden afbeelden. De donkere massa van dit huis had een zacht matte glans en een zacht voorkomen – strak maar ook zacht. Het oppervlak leek het schaarse licht in de zaal volledig te absorberen. De sfeer was geladen, ik voelde de typische spanning van anticipatie bij het wachten op het begin van een voorstelling.

Uit de summier omschrijving van deze installatie in de prospectus, werd ons uitgelegd dat de onderzoeker in deze constructie zijn lichaam als een onderdeel, een orgaan of lidmaat, van een grotere "anatomische" constructie zou inzetten. In een mechanistisch delirium en een extatische metamorfose zou de beweging, het tolleren van het lichaam passages mogelijk maken. De omschrijving in de prospectus had duidelijk de bedoeling ons nieuwsgierig te maken naar wat zou komen. Verder waren er een paar teksten opgenomen die de vertoning meer plaatsten in de



algemene culturele context van dit moment, namelijk het spektakel van de simulaties. In dit spektakel van de simulaties valt het onderscheid tussen de realiteit en de constructie weg. Het echte en het denkbeeldige, het bezielde en het onbezielde zijn in deze ruimte vervangen of opgegaan in een ruimte van hyperrealiteit, een plaats waar oude onderscheiden spoedig ophouden te bestaan.⁽⁴⁾

Wijzelf waren nu deel van deze machine, klaar om beelden te maken vanuit een specifieke plaats in de constellatie. Het schouwspel zou door meerdere camerastandpunten worden geregistreerd, met als resultaat beelden vanuit zestien verschillende hoeken, vanuit meerdere schermen, registraties van een hybride anatomie.

In de eerste scène van de voorstelling werd de onderzoeker (die samen viel met het subject van de anatomie) binnengebracht door drie helemaal in het zwart geklede figuren, als waren het schaduwen die zich hadden losgerukt van hun oorsprong. Deze schaduwfiguren ondersteunden elke stap en handeling van de onderzoeker, die zich in een staat van inertie leek te bevinden, en brachten hem zo tot in het midden van de arena. Door hun abstracte verschijning als silhouet konden wij deze personages begrijpen als de impulsen die aan het lichaam gegeven worden om het in beweging te brengen. Tevens deden zij me denken aan het Bunraku-theater, waarmee ik eerder tijdens een onderzoeksresidentie in Japan had kennis gemaakt. In dit traditioneel poppentheater gaan de poppenspelers ook volledig in het zwart gehuld en representeren ze het “niets”. Per pop zijn er drie manipulators, twee voor de ledematen langs elke flank, en één voor het hoofd, dit is de meester-poppenspeler.⁽⁵⁾ Maar in dit geval had het meer de maken met het fenomeen van supersymmetrie waarin we ons bevonden. Alle materie heeft een tegengewicht. Ook hier werd die balans geïllustreerd door de donkere figuren, elk ding heeft zijn schaduw, en zo werd de zichtbare wereld in zijn baan gehouden door de onzichtbare wereld.

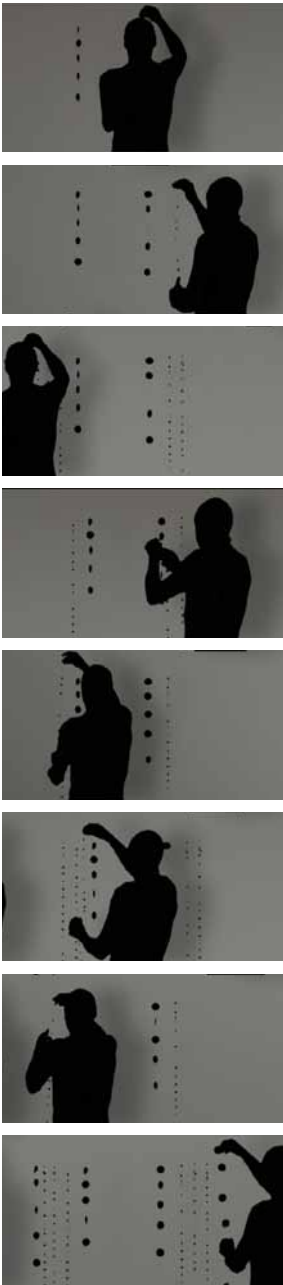
Onze groep die in de tribune was geschikt, observeerde dus vanuit zestien standpunten de handelingen in het centrum. De Meester zelf nam een ander, meer mobiel standpunt in dan het onze, waardoor hij op zijn beurt degenen die observeerden kon observeren. Het kijk- en registratie-instrument dat hij hanteerde, zag er door zijn grootte en vele knopjes veel complexer uit dan het onze, waardoor het ongetwijfeld ook meer bereik en mogelijkheden had. De Meester nam met andere woorden het *alwetend* standpunt in, het auctoriale standpunt dat kan wisselen van breed frontaal naar close-up, van vogel- naar kikkerperspectief, enzovoort, zonder zijn objectiviteit te verliezen. Het anatomisch theater

(4) Zie hiervoor Jean Baudrillard and Arthur B. Evans, “Simulacra and Science Fiction” (1991), *Science Fiction Studies*, 18 (3), pp. 309-313.



(5) Bunraku is ontstaan door de samensmelting van verschillende kunstvormen, namelijk het poppenspel, *jōruri* (“verhalend zingen”) en het bespelen van de shamisen. De poppen zelf zijn de hoofdrolspelers in het hele poppentheater. Ze kunnen namelijk bovemenselijke dingen waar een gewone acteur zich gelukkig moet stellen met zijn menselijke capaciteiten. Een pop kan bijvoorbeeld vliegen van de ene kant van het podium naar de andere, of veranderen van een vos in een jonge aantrekkelijke vrouw in een simpele beweging door de poppenspelers. Het is vanzelfsprekend dat een pop op zich geen bewegingen kan uitvoeren, daarom is de poppenspeler een fundamenteel begrip in het poppentheater. In het Bunraku gaan de poppenspelers gekleed in een kurogo (zwarte kimono met kap) waardoor ze eerder functioneren als schaduwen en worden benoemd als “Kuroko”, wat staat voor zwarte figuur. De traditie om zwart te dragen impliceert dat de speler onzichtbaar is, wat een centraal gegeven is in het Bunraku poppentheater, ze representeren hiermee het “niets”. (Bewerking door dhr. Mugkake van <https://nl.wikipedia.org/wiki/Bunraku>, geraadpleegd op 23/06/2015)





werd zo een complex kijktoestel, waarin elk standpunt een formele brug sloeg naar het centrum van het auditorium, om alle samen een hyper-complexe observatie neer te zetten van de gebrachte handelingen. Het complex van “ogen”, zorgde voor een caleidoscopische ontdubbeling van het object (de onderzoeker) en zijn handelingen. De ogen vormden een multipel aan momenten die samen één moment vormen. In deze bron van fragmentatie ontstaat er een opening in de vertrouwde subjectieve manier van observatie. De architectuur verzamelt en verankert de standpunten in een machinerie, waarin elke onafhankelijke observatie deel uitmaakt van een totaalobservatie en een spel onthult dat we gerust “unheimlich” kunnen noemen. Deze “Unheimlichkeit” toont de breuken en openingen van fragmentatie in onze subjectiviteit.⁽⁶⁾

Terwijl de onderzoeker centraal in het halfroond stond opgesteld, naakt op een kleine vleeskleurige lendendoek na, liepen de genoemde schaduwfiguren terug naar het donkere huis en er ontwikkelde zich een gracieus ballet waarbij de schaduwen het huis begonnen te dissecteren. Dit uitkleden van het huis verliep in verschillende fases. Eén van de schaduwfiguren begon eerst met het één voor één verwijderen van kleine cirkels uit het zwarte vlak van het centraal geplaatste huis. Nadat een reeks was verwijderd en we zicht kregen op de onderliggende laag, een gebroken witte laag (ivoorkleurig is een juistere omschrijving) werd het meteen ook duidelijk dat de perforaties op een heel precieze plaats en volgens een bepaald patroon waren aangebracht. Er verscheen een structuur in het zwarte vlak van het huis. Eerst enkel lijnen, maar snel ook vormen, die bij elk verder wegnemen van de kleine zwarte cirkels samen een tekening vormden. Eerst kwam een deur tevoorschijn, voorzien van decoratieve patronen getekend met de kleine cirkels. Daarna ook ramen in grotere perforaties en kruisverbindingen in kleinere gaatjes. Ten slotte begon een ander schaduwfiguur met kleine reeksen cirkeltjes te verwijderen die samen een bakstenen voorgevel verbeeldden, volledig samengesteld uit een tekening van perforaties. De derde schaduwfiguur begon op dat moment grotere bollen te verwijderen uit het dak die net als bij de voorgevel lijnen vormden. Deze keer waren het diagonale lijnen die een ruitvormige structuur aangaven en over elkaar geschoven leien suggereerden. Uiteindelijk was het ganse huis voorzien van geperforeerde patronen, want na de voor- en achtergevel en het dak kwamen nu ook de zijgevels aan de beurt. Meer dan de helft van het zwart was nu vervangen door de gebroken witte kleur van de laag die er onder zat. Het huis had nu het voorkomen van een zeef of een vergiet, een instrument bedoeld om substanties van elkaar te scheiden, of let-

(6) Soms twijfelt de geest aan de realiteit die hij met de ogen ziet en wordt plots overvallen door een gevoel van onzekerheid. Dit effect is bijzonder sterk in beelden die verband houden met diepe onzekerheden die de menselijke geest in be-

slag nemen, zoals bijvoorbeeld de passage tussen leven en dood. Deze ervaring wordt vaak als “unheimlich” benoemd, en is het tegenovergestelde van wat vertrouwd is. In zijn essay uit 1917, *The Uncanny*, maakt Freud onderscheid tussen primitieve angsten geassocieerd met de

dood en het probleem van onze eigen dood in de toekomst waar we op een rationele manier proberen mee om te gaan. Binnen zijn argumenten benoemt hij een conceptuele ruimte voor deze fundamentele angsten. Deze ruimte van onzekerheid geeft plaats aan geloof in onzichtbare aanwezig-

heden en bovennatuurlijke krachten. Zie hiervoor Laura Mulvey, *Uncertainty and Reality: Inorganic Body in Videodreams*, Peter Parkes (2004), p.51.

terlijk twee ruimtes van elkaar te scheiden, en met de bedoeling toch een zekere communicatie tussen de ruimte boven en onder de zeef toe te laten. Toepasselijker is misschien om de huid zelf als beeld te gebruiken, met haar dunne laag opperhuid, voorzien van kleine perforaties of poriën die de grens vormen en tegelijk de verbinding maken tussen de buitenkant en binnenkant.

De volledige groep was intussen geconcentreerd bezig met opnames van de performance te maken. Het zestienkoppige panel in de tribune plus de Meester, wiens positie wisselde van achter het huis naar centraal vooraan het object. Er was werkelijk geen stukje van de opvoering die aan onze opnames kon ontsnappen, alles werd vanuit elke hoek geregistreerd. De enige ruimte die bij elk van ons ontbrak in onze eigen opname was de plaats waar we ons zelf bevonden. Elke opname had als het ware een blinde vlek die wel in de andere opnames werd ingevuld. Wanneer later alle beelden zouden samengebracht worden, wat ik veronderstelde dat de bedoeling was, zou een panoptisch beeld ontstaan, het alomvattende beeld waar we tegenwoordig in de publieke ruimte en in de media zelf ook voortdurend deel van uitmaken. De stenen van Benjamin Bethams⁽⁷⁾ architecturale panopticum waren hier vervangen door digitale bouwstenen. Niet langer een fysieke realiteit, maar een digitale constructie opgebouwd uit de samengestelde beelden. Het panopticum was nu een geest geworden.

De ontmanteling van het huis ging nog verder toen de donkere figuren ook de zwart geperforeerde vlakken van het huis begonnen weg te nemen, af te pellen bijna. Met elke zijde van het huis die weggenomen werd, vervelde het huis zich in een lichtere versie en verscheen het nu volledig in de onderliggende ivoorkleur. Mocht het huis binnen deze setting van het anatomische theater een allegorie zijn voor ons lichaam, dan zou dat beeld ons een transformerend lichaam verbeelden, een lichaam waarbij men laag na laag verder naar de diepte graaft en geleidelijk van de buitenkant een binnenkant maakt.

Toen het huis zijn volledige gebroken witte gedaante had, begonnen de schaduwfiguren nu ook met het wegnemen van deze laag. Deze keer werden er echter geen cirkels uit het witte oppervlak gehaald, maar gingen de drie zwarte gedaantes onmiddellijk over tot het verwijderen van de volledige plaat die elke zijde van het huis bedekte. Toen eerst een witte dakplaat werd weggenomen, registreerden we dat ook deze witte platen geperforeerd waren in hetzelfde patroon van vensters, dakpannen en bakstenen, maar de cirkels die dit patroon vormden bleven nu zitten in het niets, alsof ze een tekening in de lucht vormden.

(7) Het *Panopticum* (Latijn : *alziend*) is een boek en een architectonisch principe beschreven door de Engelse Verlichtingsfilosoof Jeremy Bentham in 1791. Het panopticum hoort bij een geordende maatschappij die alles zichtbaar maakt en beheerst. Bentham werd door zijn critici neergezet als de ideoloog van Big Brother. Het panopticum maakt het mogelijk groepen te controleren, disciplineren, bewaken, bestuderen, vergelijken en verbeteren. Tegenwoordig wordt het panopticon vooral geassocieerd met een gevangenis in het algemeen of een koepelgevangenis in het bijzonder. De digitale revolutie en het web hebben ook geleid tot nieuwe vormen van dwang en controle, met soms angstwekkende proporties.



Eén van de donkere figuren gaf de dakplaat in opgeplooide vorm aan een collega die ze dan omzichtig wegbracht. Het was nu duidelijk te zien dat de structuur die bestond uit witte cirkeltjes gemonteerd zat op een transparante laag waardoor we nu ook inkijk hadden in het huis en het object dat er centraal in geplaatst stond. Toen ook de andere vlakken volgden, zagen we vrij door het ontlede huis, dat nu enkel nog een structuur was van stippen die als het geraamte van een lichaam zweefde op de transparante vlakken rond de centrale ruimte.

In de laatste fase van het openmaken van het huis werden de dakelementen open geplooid door twee schaduwfiguren die zich links en rechts van het huis opstelden. We kregen nu volledig vrij zicht op wat binnen de verbeelding van een huis de ruimte onder het dak was, de zolderruimte. Hier lag een groot sculpturaal element. Dit mat grijze volume had een lage opstaande golvende rand die zich op een specifieke manier onttolde.

Bij nader toezien leek het op een lege mal, of een reuzebakvorm met de contouren van een figuur op mensenmaat, meer bepaald een meisje met een strik in het haar.

Deze mal verwees met zijn lege ruimte naar het inwendige lichaam, leeg maar potent, klaar om het lichaam te laten verschijnen of verdwijnen. Het was tegelijk een plaats van creatie (van nieuw leven) en een object van destructie: de sarcofaag waar het einde mee gemarkeerd wordt. Ook nu werden het positieve en het negatieve consequent in evenwicht of balans gehouden in de materialisatie en dematerialisatie van het lichaam. De mal leek een punt te markeren in een proces, en het vervolg van de acties in het anatomisch theater verhielden zich tot dat proces. Nadat het dak van het huis was open geplooid brachten de zwarte figuren een "lichaam" binnen in wat leek te fungeren als het anatomische model. Dit lichaam was de onderzoeker. Door te participeren in de verschillende toestellen, want ook in vorige machines hadden we zijn aanwezigheid als lijdend voorwerp opgemerkt, kreeg hij een centrale rol in het domein van VillaNadine. In de vorige machine was hij voor ons verschenen als nar en bruid. Toen leek hij vooral via specifieke handelingen en acties kennis te verzamelen, kennis die enkel via deze handelingen te verzamelen was, en die door de verschillende onderzoeksinstrumenten die we reeds hadden bezocht, gecondenseerd werd in beelden. In deze demonstratie leek de onderzoeker, met zijn inertie en naakte verschijning, bijna een ledenpop, en hij riep bij mij het beeld van christus op, die via zijn ultieme handeling – sterven aan het kruis om daarna te verrijzen – het perfecte symbool is voor het openen van een ruimte, een



tussenruimte, waar door ervaring een overdracht van kennis ontstaat. De onderzoeker werd door de schaduwfiguren centraal opgesteld; vlak voor ons was een kleine trede voorzien, precies goed om als een kleine sokkel te functioneren en om het model te demonstreren. Ondertussen was onze groep nog altijd druk in de weer met het digitaal registreren van het ganse gebeuren. Meer en meer vielen we samen met de beelden die we registreerden, we werden de schermen, en de schermoppervlakken werden ons. Weldra zal het verhaal van deze wereld via deze schermen verlopen, op het moment dat de apparatuur in onze hersenen ingeplant wordt, zal de grens tussen realiteit en beeld verder vervagen en zullen we in ons beeldscherm leven. Dat was wat ik op dat moment voorvoelde: we waren deel geworden van een toestel die op een architecturale schaal het gebeuren inkapselde, ons inkapselde, als onderdelen van een groter geheel.

Dit toestel leek ideeën te ontleen aan de oorspronkelijke functie van het anatomische theater: het openmaken en het terug dichtmaken, werden hier als variaties beoefend.

Ook het lichaam van de onderzoeker zou een variatie daarvan ondergaan, tijdens het aan- en uitkleden. De schaduwfiguren brachten nu immers stuk voor stuk kledingstukken aan, alle in dezelfde felrode kleur, en stuk voor stuk werden de kledingstukken op de “paspop” gemonteerd. Een paar felrode lange handschoenen werden aangebracht, en meteen ook een paar knielange kousen in dezelfde kleur. Het gezicht werd intussen door een schaduwfiguur volledig rood geschminkt. Vervolgens trokken ze de onderzoeker een breed vallende kimonojas aan, waarover daarna een soort rok in gewatteerde driehoekige punten werd gestrikt, beide stukken ook bloedrood van kleur. De combinatie gaf de indruk van een samoerai-uitrusting, wat het borststuk en de schouderdelen – een driehoekig stuk vervaardigd uit geplooid schakels die als een subtiel plooierwerk waren gemonteerd – ook ondersteunden.

Maar even later werd een imposant haarstuk vervaardigd uit rode krullen aangedragen, waarover in het midden een strakke vlecht was gemonteerd die de constructie in twee symmetrische volumes verdeelde en de indruk gaf van een buitenmaatse strik te zijn, ook weer vervaardigd uit dezelfde rode krullen. Toen dit stuk op het hoofd van het subject werd gemonteerd, werd meteen de bedoeling van het kostuum duidelijk. De contouren van de rode vermomming vielen nadrukkelijk samen met de contouren van het mat grijze object in het huis: het meisje met de strik. Het rode kostuum had iets uitgesproken grotesk. Een uitvergroting van bij elkaar gevoegde onderdelen, die niet helemaal pasten. De vergelijking met



(8) Binnen de ganse cyclus van Prousts *Op Zoek naar de Verloren Tijd* neemt *Sodom en Gomorra* een bijzondere plaats in. Voor de eerste keer wordt het thema van “inversie” oftewel homofilie expliciet aangesneden. Het boek is in het Nederlands ook vertaald als het “Vervloekte Ras” en opent met het gebruikte citaat.



(9) Mijn interesse in travestie is dat dit een vorm van onzekerheid creëert. Men kan niet de termen “man” of “vrouw” hanteren. Het beeld dat de travestiet laat zien is dat van het onbekende dier dat aan elke classificatie ontsnapt, en dus een element van wanorde: niemand mag begrijpen wat er gebeurt. Peter Gorsen (1933) wijst in dit verband op het gebruik van de “godemiché” (een dildo door Molinier vervaardigd



uit samengeperste nylonkousen). De godemiché is in zijn werk niet enkel een plaatsvervangend lichaams-

het monster van Frankenstein lag voor het grijpen: het levenloze lichaam, samengesteld uit verschillende lichaamsdelen van verschillende lijken, dat tot leven wordt gewekt via een wetenschappelijk experiment – in de originele versie van Shelly via een vlieger in de storm gevangen en geleide bliksem. In de hier verbeelde versie was het verhaal enigszins aangepast.

Op het eerste gezicht leek het me dat de mannelijke protagonist omgeturnd werd tot een vrouw. De verschillende attributen transformeerden het mannenlichaam in een vrouwenlichaam. Ik dacht aan het bovenschrift van “Sodom en Gomorra” waarmee Proust zijn gelijknamige boek begint: “Het eerste verschijnen van de vrouwmannen, afstammelingen van de bewoners van Sodom die door het hemelvuur zijn gespaard”.⁽⁸⁾ In deze collage vonden we elementen van beide seksen die in hun samenstelling verwezen naar de vorm van de mal waarvan eerder sprake.

Nadien heb ik in het archief van Mugkakje een tekst gevonden van de psychiater Peter Gorsen, één van de weinige teksten over het werk van de Franse kunstenaar Pierre Molinier.⁽⁹⁾ Molinier had in de laatste fase van zijn leven een fotografisch oeuvre opgebouwd waarin samengestelde lichamen van zowel mannelijke (voornamelijk zichzelf) als vrouwelijke (zijn muzen) modellen tot een complexe machine waren gemonteerd. In de tekst is sprake van creaties die onzekerheid oproepen en wordt verwezen naar het beeld van het onbekende dier dat aan elke classificatie ontsnapt. Tegelijk ging het ook over het poëtische opwekken van de identificatie met de andere sekse, met als doel de realiteit uit te breiden met processen uit het onderbewustzijn.⁽¹⁰⁾

Wanneer de pop, waar het model nu veel van weg had, volledig geprepareerd bleek te zijn, begeleidden de zwarte figuren de bloedrode verschijning die de onderzoeker nu geworden was op plechtige wijze naar het centrum van de arena, naar het geopende huis en legden hem – effectief als een pop – in de grote grijze mal. De mal was nu bijna perfect gevuld met de rode onderdelen van het kostuum. Deze leken zo de leegte van de binnenkant volume en reliëf te geven. Heel precies vielen de contouren van het negatieve van de mal samen met het positieve van de figuur die er nu languit gestrekt in lag. De pop werd nu met eveneens rode gordels in de vorm vastgesnoerd. Ons model leek klaar gemaakt te worden voor een reis. In het laatste stadium van de voorbereiding werd de restruimte tussen de mal en het kostuum volgegoten met een witte vloeistof, waardoor de mal en de figuur in het rode kostuum nog dichter met mekaar werden verbonden.

Alle leden van ons gezelschap waren nu bevangen door een diepe concentratie, niemand wou ook maar iets missen van wat zich voor ons afspeelde en de aandacht voor het centrum werd bijna tastbaar. De

deel maar ook een vrouwelijke fallus. De dildo is de vrouwelijke aanvulling en bovenal het extra bij de hermafrodiët. De travestiet wil beide sexen belichamen, zowel penis als vagina in één, daarom hebben al hun fetisjen ook een dubbel geslacht. Het mannenbeen in ny-

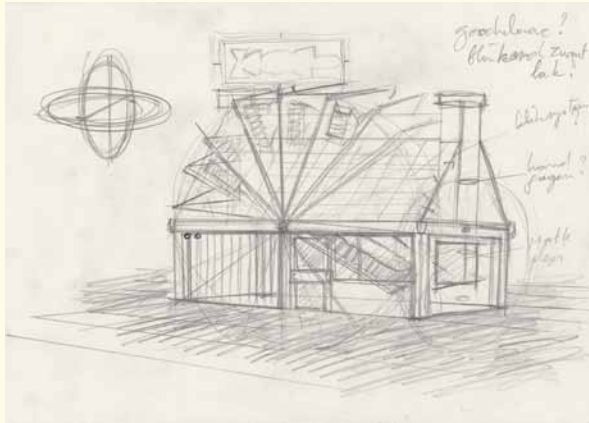
lonkous met hooggehakte pump die zowel naar de penis verwijst als naar de holle ruimte, zowel container en tegelijk inhoud is. Zie hiervoor Peter Gorsen, *The Artist's Desiring Gaze on Objects of Fetishism*, in Pierre Molinier, Wayne Baerwalt (1996) p.23

(10) Radicale traves-

tie zoekt net om een laag toe te voegen aan vrouwelijke karakteristieken zonder het mannelijke te verbergen, zoals bijvoorbeeld de praktijk om een snor te behouden, terwijl alle andere trekken vrouwelijk zijn. Dit soort vermomming zou kunnen vallen onder wat Rol-

– De Anatomie van de Verbeelding –

spanning steeg nog meer toen de zwarte figuren een aantal hendels verplaatsten in het vlak waarop de mal was gemonteerd en zo een lichte schommeling teweeg brachten. De eerste deining bleek de voorbode te zijn van een meer drastische beweging. Op een gegeven moment, aangegeven door de houding en tensie van de donkere figuren, begonnen de mal en haar inhoud aan een cirkelvormige beweging rond de lengteas. De witte vloeistof viel de diepte in, en de bakvorm met onze onderzoeker werd ten slotte aan ons zicht onttrokken waarna de onderkant van het vlak met de bakvorm de bovenkant werd, waar ook een bakvorm op was gemonteerd, terug leeg (zie tekening).



Gelijktijdig met deze draaibeweging, alsof alles met alles verbonden was, ontwikkelden zich een aantal veranderingen die de aankondiging waren van een spectaculaire omslag. Het eerste wat ik opmerkte was een in intensiteit toenemende reflectie van kleur op mijn handen waarmee ik op dat moment mijn registratietoestel aan het manipuleren was. De reflectie had te maken met een lichtintensiteit die losstond van het beeld dat ik registreerde en waarnam op mijn tablet. De lichtintensiteit manifesteerde zich niettemin sterker en sterker in het beeldvlak. Het leek alsof er gaandeweg fijne draden licht werden geweven in het reeds aanwezige beeld. De lange felle lijnen liepen van links naar rechts en schoven soms in eerder hortende bewegingen heen en weer. Eerst eerder vaag, daarna sneller en intenser overwoerden ze de geregistreeerde beelden. Er volgde tegelijk een verandering van kleur, van rood over oranje naar geel en groen over blauw naar purper en dan terug, alsof

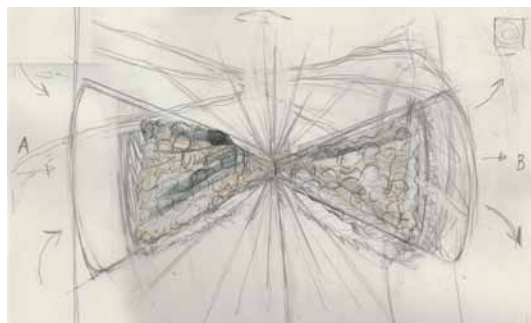
and Barthes de “derde betekenis” noemt. Toch krijgt vrouwelijkheid onder patriarchie niet gemakkelijk de gelaagde betekenis die hij bedoelt. Het mannelijk discours plaatst - door de traditie - de vrouwelijke elementen makkelijk in het kamp van in-authentiek of theatraal. Zie hier-

voor Judy Radul, Stage Fright: The Theatricality of Performance In Videodreams Peter Pakesch 2004: p. 113.



het licht dat via onze cameralens binnenkwam onderweg geanalyseerd werd in zijn prismatische onderdelen. Eerst dacht ik nog dat mijn toestel het aan het begeven was, maar ik merkte ook bij de andere deelnemers dat hun gezicht met eenzelfde gloed beschenen werd, en even later zag ik ook wat de bron van de verstoring was. Het licht in het anatomisch theater was een verandering aan het ondergaan. Wat gebeurde op het beeldscherm was dus toch de waarneming van een gebeurtenis in het theater. Alles om ons heen begon op te lossen in gekleurde draden: de contouren van de dingen werden vager en losten geleidelijk aan op in de omgeving tot alles uit gekleurde vlekken bestond die voor onze ogen transformeerden en waarin scherpte en diepte van plaats wisselden. Waar we alle eerst emotioneel tussen verbazing en verwondering reageerden, nam een lichte paniek het over toen we bij elkaar een zelfde dematerialisatie zagen gebeuren. Eén voor één werden we zelf overspoeld door de aanwezige vibraties. Het leek alsof we in een tunnel gleden, waar we omspoeld werden door over elkaar rollende kleurenlijnen die constant van plaats wisselden. Op dat moment vielen we samen met de beelden die we registreerden, en hadden we zelf een plaats gekregen in het complex van omstandigheden. Alle onderdelen van de constructie waren op een voor ons onzichtbare manier met elkaar verbonden in cirkelvormige bewegingen.

Het leek alsof we alle – om terug het beeld van de zeef te gebruiken – in een liquide vorm in de holle ruimtes van de geperforeerde plaat waren terecht gekomen. We behoorden niet meer tot wat er zich aan de ene kant van de zeef bevond, maar ook nog niet tot wat er voorbij de zeef stond te gebeuren. De zeef was met de diepte van zijn perforaties een tussenruimte waarin de veranderingen werden gerealiseerd. Belangrijk is om hierbij vooral niet uit het oog te verliezen dat deze passage door de wrijving met de rand van de perforatie ervoor zorgde dat de passage niet rechtstreeks kon gebeuren. Punt A en punt B, als we de boven- en onderliggende ruimte op die manier mogen benoemen, waren eerder via een spiraalvormige beweging met elkaar verbonden. Door deze laatste bewering zou men nu kunnen denken dat de dikte van de plaat en de daaraan verbonden diepte van de perforaties aanzienlijk moet zijn geweest, maar dat was eigenlijk niet het geval, wel in tegendeel. Het vlak was ultradun, maar op onverklaarbare wijze werd de afstand steeds opnieuw verplaatst, verder achteruit gezet. Telkens als ik dacht op het einde van de spiraalvormige beweging te zijn aangekomen, was het alsof daar een spiegel stond en de beweging in de diepte van de spiegel opnieuw een aanvang nam en oneindig verder ging.



Terwijl de bewegingen zich voltrokken, voltrok zich op hetzelfde moment een schaalverandering. Er trad een verkleining op die het resultaat was van de spanning die ontstond bij het “zeven”.⁽¹¹⁾

De cirkelvormige beweging van de mal met haar inhoud en van de ruimte daarrond waren de sleutels tot een poëtica die onze verbeelding activeerde. Het verkleinen van iets groots is de meest simpele kunstgreep, met als resultaat een Madurodam-werkelijkheid die alleen in formaat verschilt van de werkelijkheid, een verkleinde realiteit.⁽¹²⁾ Ik zat me net af te vragen welke gevolgen deze verandering in vorm en vooral in grootte met zich mee konden brengen, toen de verstoringen in het licht oplostten. Eerst was er een trage wissel van een complete vervorming naar een gedeeltelijke verstoring. Het leek alsof de gekleurde draden in ons gezichtsveld geleidelijk aan oplostten en het zicht op de omgeving zich verder herstelde.

We waren via de zeef op de achterkant van het beeld terecht gekomen en daardoor had zich een schaalverandering voltrokken. Wijzelf waren kleiner geworden, niet zozeer gekrompen maar teruggedbracht naar een andere tijd in ons verleden, jonger dus. Ook het huis had een transformatie ondergaan. Elk punt van de vorige situatie was getransporteerd. Er was een één-op-één-vertaling gebeurd, elk punt hier was verbonden met een punt uit de vorige situatie.⁽¹³⁾ Ik sprak zo-even over de achterkant van het beeld waarin we terechtgekomen waren, maar gezien alles met alles verbonden bleef, moesten we eerder van een cyclische beweging spreken, een cyclus van beelden en handelingen, en waar begrippen als voorkant en achterkant inwisselbaar waren. We bevonden ons niet langer in een lineair proces maar in een eeuwige loop.

In het centrum van het auditorium, dat architecturaal gelijk was aan de vorige ruimte van het anatomisch theater, maar anders, strakker en moderner van opzet, herkenden we het huis, dat hier veel kleiner was als gevolg van de metafysische verschaling die alles had ondergaan. Rond het centrum stond eveneens een tribune met dezelfde indeling: vier niveaus met telkens vier jongeren of kinderen per rij, zestien in totaal, gefixeerd met een camera-instrument op een precieze plaats die correspondeerde met het beeld op de “andere” kant van het beeld. Het leek alsof ik aan het pendelen was tussen een jij en een ik, alsof ik door mijn eigen reflectie in een donker glas keek, en in de verte een kleinere, jongere en lichtjes andere versie van mezelf zag, een alternatief voor mijn jongere ik.

De volledige cyclus begon opnieuw, het perforeren van de vlakken van het (kleine) huis en het verder uitkleden daarvan door de drie zwarte

(11) In de projectieve meetkunde is het zo dat om twee figuren als equivalent te beschouwen, het niet nodig is dat ze gelijk zijn, in tegenstelling tot de metrische geometrie waar lengtes en hoeken gelijk dienen te zijn. In de projectieve geometrie is het voldoende dat ze corresponderen in een geprojecteerde transformatie. Waarom ik hierover spreek, is om duidelijk te maken dat er verschillende “conventies” zijn om van A naar B te gaan. Door de overgang te maken in deze conventie worden de figuren “gespannen” (in het Engels spreekt men over “strained” wat ook gezeefd kan betekenen).

(12) Gaston Bachelard bespreekt in zijn *La poétique de l'espace* (1957) over hoe de dialectiek van klein en groot eruit ziet. Verkleinen en vergroten rekent Bachelard tot de primaire operaties van de verbeelding. De wezenlijke functie van beelden die de realiteit kleiner maken, is dat de mens hierdoor greep krijgt op de dingen, met dien verstande dat in zo'n kleinere wereld andere verhoudingen heersen, en dat de betekenissen er worden verdicht, veelvoudig en meerduidelijk zijn. Zie hiervoor het artikel “Poëtica van de ruimte, het boek” van Jacq Vogelaar (2006), in *Raster*, 16 (<http://tijdschrift raster.nl/gaston-bachelard-denker-in-beelden/poetica-van-de-ruimte-het-boek/>, geraadpleegd op 20/06/2015). Het Boek, Amsterdam: Raster #116.

(13) In de meetkunde spreekt men bij een transformatie waarbij er een vorm van continuïteit is van “homomorfisme”.



figuren, die vreemd genoeg geen transformatie hadden ondergaan. Een verrassing kwam op het moment dat het huis opengemaakt werd en we konden zien dat de aangeklede figuur zich nog steeds in de (kleine) mal van het “meisje met de strik” bevond, maar nu de grootte had van een pop, en dat het rode kostuum volledig wit was geworden. Hoewel het leven nu volledig uit de pop verdwenen leek, merkten we duidelijk de trekken van de onderzoeker in het gezicht van de pop. Dit model van de onderzoeker werd door de drie zwarte schaduwfiguren uit de vorm gelicht met dezelfde ceremoniële omzichtigheid waarmee ze het lichaam van vlees en bloed eerder in de vorm hadden gelegd, en de pop werd op een draaiende standaard geplaatst. Dit was een heus expositiemoment: de pop, het resultaat van een metafysisch ritueel, werd hier in haar volle glorie geëtaleerd, draaiend op de standaard zodat we haar en haar smetteloos witte kostuum van alle kanten konden bekijken.

We maakten dankbaar gebruik van de paar minuten die de schaduwfiguren ons gaven om dit wonder te aanschouwen, net zoals de *photo opportunity* op een toeristische excursie, en iedereen spande zich in om toch alles te registreren. In deze vorm had het ganse opzet iets van een goocheltruc, waarbij op magische wijze dingen verschijnen, verdwijnen of veranderen. Vervolgens werd de pop door de schaduwfiguren weer uitgekleet; stuk voor stuk werden de onderdelen weggenomen, het haarstuk in de vorm van een (witte) strik, de schouderstukken en de borstplaat in gevlochten schakels, de puntige rok, de witte kimono, enzovoort, tot de paspop terug was bij het eigen lichaam, ontdaan van de contouren van de mal.

In een volgende fase werd de pop terug in de mal gebracht en werd de res-truimte in de mal opgevuld met een rode vloeistof, waarna de cirkelvormige beweging terug werd herhaald maar ditmaal in de dwarse richting, waarbij het ganse proces zoals eerder beschreven terug op gang kwam. We verplaatsten ons terug via de zeef naar de ruimte van de “volwassenen” waar de cirkel werd rondgemaakt met het uitkleden en verwijderen van de make-up. In totaal werd de beweging tussen de twee ruimtes, en dus tussen de twee formaten, vier keer gemaakt, twee keer van groot naar klein en twee keer van klein naar groot, telkens begeleid door een kleur, rood of wit, en door de overlangse en dwarse rotatie van de mal.

Ondertussen hadden we al een reeks transformatiemachines bezocht of ondergaan op het domein van VillaNadine, en waren we dus al wat meer ervaren, maar toch gaf deze machine, “De Anatomie van de Verbeelding” zoals ze genoemd werd in de prospectus, niet meteen haar geheimen prijs.

De “tussenruimte” waar we ons op focussen bestond hier vooral in onze verbeelding. Ergens tussen de twee ruimtes waarin deze symbolische handelingen zich voltrokken, was er een plaats die zich vooral in onszelf kristalliseerde. Een ruimte die enkel uit verbeelding bestond. We vulden in onze verbeelding de ruimte op tussen alle onderdelen van dit toestel en alle mogelijke bewegingen en handelingen die het beschreef. Het leek alsof we door de tijd keken, alsof die transparant was. Het leegmaken van de mal bestond in functie van het terug vullen in de toekomst en omgekeerd. Op dezelfde manier leegden we onszelf zodat we in de toekomst terug vol konden worden. Dit werkelijke heden bezat meervoudige toekomst, al naar gelang we de verbindingsschakels met onze verbeelding aan mekaar klonken.

In de mathematische samenstelling en handelingen leek dit toestel de beweging van de eeuwigdurende perfectie na te streven, waarin gestreefd werd naar een evenwicht tussen alle onderdelen, vergelijkbaar met een wetenschappelijke formule, of het perfecte muziekstuk waarin schoonheid uitgedrukt wordt in de balans van alle onderdelen.

Bij het verlaten van de ruimte werden onze opnametoestellen via allerlei technologieën leeggemaakt en onze registraties kwamen terecht in een centraal toestel dat via complexe algoritmes het materiaal inbracht in een gemultipliseerd beeld. Het resultaat zou bestaan uit de samenvoeging van alle registraties, waarbij we zouden kunnen stellen dat de registratie hier de “geschreven” taal is van de “realiteit”, de taal waarmee het verhaal geschreven is, met een veelheid aan standpunten die naast elkaar bestaan. Zo ontstaat er een gemultipliseerd beeld, waarbij elke tegenwoordigheid in vraag wordt gesteld door de andere.⁽¹⁴⁾

De groep verzamelde zich terug aan de centrale poort. Er werd een korte rustpauze ingelast voor we ons verder op weg begaven, terug naar de onzichtbare wal en zo terug naar het volgende deel van de expeditie: de blauwe grot, in de prospectus *The Blue Grotto* genoemd.

(14) Voor Pasolini was het “sequence shot” de captatie van de realiteit, maar het was in de montage dat men kwam tot de “taal van de realiteit”. De montage is een zin, en de sequentie of de take het woord, en hierbij is het belangrijk om zich alle mogelijke takes van de “realiteit” voor te stellen, een veelheid aan subjectieve opnamepunten. Om dit duidelijk te maken is het nodig om te verwijzen naar een essay van Passolini uit 1966, “Observations on the Long Take”. Hierin schetst hij de hypothetische lijnen van een film die alle mogelijke standpunten en perspectieven van een bepaalde gebeurtenis registreert, waarbij hij vertrekt vanuit de moord op president Kennedy. Hierbij stelt Passolini zich voor om in plaats van één longshot of subjectief shot, een montage te maken uit een veelheid aan opnamepunten, door een veelheid aan camera’s op hetzelfde moment, waardoor er een intergerelateerde beeldcollage ontstaat van opnames. Passolini stelde zich daarbij voor dat de bezoeker zou kunnen binnengaan in een gemultiplieerde tegenwoordigheid, waarbij een actie zich niet één keer ontrolt maar zich tegelijk verschillende keren voor onze ogen ontrolt. Deze veelheid aan tegenwoordigheden schaft de tegenwoordigheid net af en maakt deze leeg. Elke tegenwoordigheid betwijfelt of relateert de andere, waardoor ze ambigu en onbetrouwbaar worden. Zie Pier Paolo Passolini (1980), *Observations on the Long Take, October*, 13 pp 3-6.



7. The Blue Grotto

Na dit laatste avontuur waaruit we als uit een lange koortsdroom ontwaakten, bevonden we ons op een laag plateau waarop een witte metalen constructie stond die zelf aanleunde tegen een vreemde bergformatie. De metalen constructie bestond uit een breed oplopende trap die tegen een eenvoudig rechthoekig volume stond. Hoger op dit volume, waar de trapconstructie eindigde, wat ongeveer in het midden van het rechthoekige vlak moet zijn geweest, zagen we een cirkelvormige opening en vlak daarnaast glinsterende reflecties als die van een spiegel of vergrootglas in de felle zon. Hogerop aan de rand van de constructie zaten een aantal hoekige uitsteeksels en iets wat leek op een kunstmatig geproduceerde inham in het strakke metaal. (zie tekening)

Het metalen volume stond in contrast met de verder ruwe natuurlijke omgeving en de rotsformaties eromheen. De brede trap bestond uit een vijftigtal treden en was duidelijk bedoeld om toegang te geven tot de hoger gelegen cirkelvormige opening. Onze groep begon onder leiding van de Meester aan de beklimming van het gevaarte, wat erg vermoeiend was, want de treden waren erg steil en hadden een abnormaal hoge optrede. Er werden dan ook regelmatig rustpauzes ingelast, waarbij we even konden genieten van het uitzicht dat bij elke nieuwe stop aan indrukken toenam.



Ongeveer halfweg op de constructie en met onze rug naar de witte metalen doos en de er achtergelegen bergwand hadden we een machtig panoramisch overzicht op het domein van de VillaNadine.

Voor de eerste keer konden we in de uitgestrektheid van het domein de verschillende zones onderscheiden en hier en daar herkenden we een stukje van een machine die we al hadden gezien. Naast de installatie waarop we ons nu bevonden, konden we de zes zones onderscheiden die we reeds hadden bezocht. Volgens onze Meester was dit niet toevallig,

(1) De Wet van Zeven wordt door George Ivanovitsj Gurdjieff omschreven als de eerste fundamentele kosmische wet. Deze wet wordt gebruikt om bepaalde processen te verklaren. De basis van de wet van zeven is om uit te leggen waarom niets in de natuur en in het leven voortdurend in een rechte lijn voorkomt, en waarom geen enkel proces bestaat zonder interrupties, maar er altijd ups en downs zijn die rechtmatig optreden. Voorbeelden hiervan zijn atletische prestaties, waarbij een hoog gerangschikt atleet altijd een periodieke ondergang kent, alsook bijna alle grafieken die onderwerpen beschrijven die zich voordoen in de tijd, zoals economische grafieken, bevolkingsgrafieken, sterftecijfergrafieken enzoverder. Alle tonen parabolische periodes die blijven stijgen en dalen. Gurdjieff beweerde dat, aangezien deze periodes zich voordoen op grond van de wet van zeven, dat het mogelijk is een werkwijze te ontwikkelen om de rechte lijn te behouden en dit door de benodigde stroom in te voeren op het juiste moment. Het toetsenbord van een piano is een voorbeeld van de wet van zeven, de zeven noten van de grote schaal komen er exact mee overeen. Om de betekenis van deze wet begrijpen dient men het heelal te beschouwen als bestaande uit trillingen. Stel dat er iets begint te trillen op 1000 trillingen per seconde en dat de frequentie stijgt tot 2000 trillingen per seconde. Deze periode heet een octaaf. De wet van zeven is hier van toepassing omdat de periode wordt verdeeld in zeven tonen plus een herhaling van

— VILLANADINE / VILLANADIEN —

het domein was namelijk georganiseerd volgens de “Wet van Zeven”⁽¹⁾ Als men enigszins de ingewikkelde logica van deze wet wil vatten, moet men weten dat alle gebeurtenissen verlopen in zeven stappen of “afwijkingen”. Elke stap heeft specifieke attributen en eigenschappen die de vooruitgang bepalen, de voortgang van elke activiteit. De Meester koppelde deze wet en haar progressies nauw samen met de levensfasen van een mens.

De Wet van Zeven heeft minstens enkele illustraties in academische kennis, bijvoorbeeld in het periodiek systeem der elementen in de chemie. Wanneer de elementen zijn uitgelijnd in tabellen, met elke reeks geleid door een inert element, blijkt dat bepaalde kenmerken ervan patronen van zeven herhalen. Het is interessant om op te merken dat de elektronen van inerte elementen met gesloten banen niet kunnen gecombineerd worden met de andere elementen van deze wereld. Zo zien we dat deze theorieën niet alleen een product zijn van rijke fantasie, maar dat ze ook hun neerslag hebben in de wetenschap. Het was fascinerend om te horen hoe de Meester er bijvoorbeeld ook psychologische toepassingen voor kon vinden.

Van op deze hoogte zag het domein er uiterst artificieel uit, elk onderdeel was ingericht met het oog op de functies die het moest vervullen, een park waarbij de weelde van de natuur minutieus werd gecontroleerd en gekanaliseerd in functie van een bovenliggend doel. Mocht dit doel enkel ontspanning zijn, dan zouden we ons verder geen zorgen maken over intrinsieke verbindingen, maar er was duidelijk meer aan de hand. Wat nog ontbrak was de motor, of de energiebron om de onderdelen te later versmelten en tot één geheel van onderling verbonden elementen samen te laten werken.

Uiteindelijk bereikte onze groep de laatste treden en aansluitend een klein platform voor de cirkelvormige doorgang. Een massief glazen deur voor deze ingang verklaarde de felle weerkaatsingen die we eerder aan de voet van de monumentale trap hadden kunnen waarnemen. De glazen deur was op een ingenieuze manier gevormd: door een diep naar binnen toe lopende rand in de massief gegoten glazen plaat van de deur bezat ze een zeer uitgesproken profiel waarbij ik moest denken aan de deur van zo een elektrisch toestel om de was mee te doen (zie tekening). Nadat de ganse groep het portaal was doorgelopen en de deur zich automatisch begon te sluiten was het ook meteen duidelijk dat het profiel van de glazen deur perfect paste in de cirkel van de doorgang en daar hermetisch mee aansloot. Kleine metalen klemmen op regelmatige afstand rond de cirkel zetten zich automatisch vast in een metalen ring

de eerste noot. Het octaaf, met name de grote octaaf, is dé formule van een kosmische wet, binnen één octaaf zijn er twee momenten waarop octaven vanzelf vertragen. Trillingen ontwikkelen zich niet met regelmaat. In de grote octaaf wordt dit aangegeven door de ontbrekende halve

tonen. Maar deze wet is niet beperkt tot muziek alleen. Zonder de wet van Zeven zou alles meteen naar de eindconclusie leiden zonder af te wijken. Bijvoorbeeld, als het zou regenen dan zou het blijven regenen zonder te stoppen... Maar het regenen stopt op een bepaald moment

als gevolg van de Wet van Zeven, want net op elke ontbrekende halve toon wijken de dingen af van hun rechte lijn. De Wet van Zeven verklaart ook waarom er geen rechte lijnen in de natuur zijn. Alles in het leven en in de machine beschreven in dit hoofdstuk is gebaseerd op deze wet.

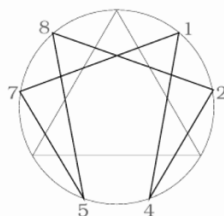
en zorgden voor de vergrendeling. Ik herinnerde me een nare droom waarbij ik verantwoordelijk was voor een groot oud huis waarvan de deur om onduidelijke redenen niet op slot wou blijven, met als gevolg dat ik onmogelijk controle kon houden op wie er binnen kwam. Het was zo'n vermoeiende bezigheid om alle ongenode gasten buiten te krijgen, en te houden, dat de dag reeds half voorbij was voor ik de vermoeidheid van mijn harde werk in de droom van me kon afschudden. Vreemd is het om vast te stellen dat het werk verricht in een droom eens terug aan de andere kant in de realiteit een werkelijke fysieke indruk kan na laten. Maar ik had niet meteen het idee dat we hier door toedoen van buitenaf controle zouden kunnen verliezen, wel in tegendeel, het was net of we pas een ruimtetuig waren binnengestapt en alle contact met de buitenwereld afgesloten was. Klaar voor de lange reis.

Eerst kwamen we in een ruime hal terecht waarin nog volop zonlicht via het glas van de deur binnenstroomde. Pas wanneer we verder doorliepen en via een natuurlijk gevormde gang de rotsformatie verder inliepen, trok het licht zich terug en vormden zich donkere schaduwen over de grillige wanden. Vanaf daar waren er verschillende labyrintische doorgangen. Het zicht deed ons naar adem happen van verwondering en ontzetting tegelijk. De doorgangen waren gevuld met een onwerkelijke gloed. Alhoewel we geen enkele warmtebron konden ervaren, was het toch het typische oranje licht dat ergens een gloeiende massa deed vermoeden. Het licht werd plots sterker om daarna terug te dimmen tot een lichte schijn. Allen waren benieuwd om de bron van deze onwerkelijkheid te vinden en zo werden we verder de grotten in geleid. De Meester maande het laatste deel van de groep aan om beter aan te sluiten – zij die zich onzeker voelden over de verder te volgen weg moesten echt aangespoord worden – en liep zelf verder door één van de gewelfde doorgangen. De gloed was eerst briljant om daarna terug weg te sterven en vervolgens met ongekende kracht terug op te zetten, zonder dat er een directe bron of oorzaak voor aan te duiden was. Er was geen hitte bron, geen sulfurgas of stoom.

We liepen nog dieper het labyrint in en het licht werd nu roder en roder. We hoorden geen geluiden van brullende branden of sissende lava, integendeel, er heerste een haast onnatuurlijke stilte, wat alles nog vreemder maakte. Tegen de verwachtingen in gingen we niet omhoog of omlaag, het pad was eerder een laan geworden en liep vrij vlak verder door. Soms moesten we even omhoog of omlaag om een scherpe hoek te nemen, maar dit hoogteverschil was eigenlijk minimaal. Uiteindelijk kwamen we op het einde van de laan en stapten een grote grot binnen

Deze wet kunnen we bestuderen in de werking van ons organisme, niet alleen in psychologische processen maar ook fysische, want ook daar vinden we voorbeelden van de Wet van Zeven. Tegelijk legt de Wet van Zeven ons uit dat we kunnen weten hoe en op welk moment men naar

analogie met het octaaf een extra shock kan geven om de rechte lijn kunt aanhouden.



Wat ons in het bijzonder interesseert is het webachtige ontwerp dat de punten 1-4-2-8-5-7-1 verbindt, de repeterende breuk die ontstaat door 1 te delen door 7. Het is dit deel van het enneagram dat specifiek verband houdt met de zeven stappen van een proces. De zes getal-

len geven specifieke stappen aan of corresponderen met specifieke eigenschappen of kenmerken die verlopen in de gegeven volgorde. Een zevende punt is impliciet of "potentieel" en om die reden niet getoond of te lokaliseren in het webpatroon.

(2) De wandeling door de grotten gaat terug het onvoltooide boek *In the Realms of the Unreal* van Henry Darger (1892-1973). Voor Darger zijn de grenzen tussen kunst en leven zo vaag dat het moeilijk is om uit te maken waar het ene begint en het andere eindigt. Zijn leven lang werkte hij aan een episch verhaal, eerst met woorden en later ook met tekeningen. Voor Henry Darger was het hem niet te doen om kunst of literatuur te bedrijven, maar zich te vinden in een (levens-)reddende opdracht. Het boek is op zich een soort verbijsterende hybride, samengesteld uit gevonden materiaal (afkomstig uit allerlei magazines en boeken) en gemonteerd in zelf gefantaseerde stukken. Net als een buitenissig monster van Frankenstein is het boek samengesteld uit samengezochte onderdelen *In the Realms of the Unreal* is een indrukwekkende collage van schoonheid, humor maar ook van gruwelijke wreedheden. In zijn boek doet hij onder andere het verhaal van de Vivian Girls en hun legerescorte die een fosforescerende onderwereld ontdekken in een reeks diep gelegen grotten. Zie voor deze informatie Michael Bonesteel (2000), *Henry Darger: Art and Selected Writings*, pp. 153-167.

die ook met de vermelde gloed werd verlicht, maar nu nog feller dan in het labyrint waardoor onze verwondering alleen maar toenam.⁽²⁾ Dieper in de grot was het nog sterker rood, wat werkte als een magneet; de Meester liep verder in die richting en de rest volgde. Dichter bij de opening van de rode grot konden we zien dat de grot geen bodem had maar met een onmetelijke afgrond de totale ruimte voorzag van een onpeilbare diepte. Uit de diepte kwam occasioneel een donderend geluid. Het leek ons beter een andere weg te volgen. We liepen een andere grot door, en merkten eerst een oranje-gele gloed die overging in een groenig licht om daarna te veranderen in een felblauwe gloed. Tegelijk vormde zich een blauwe mist rond felblauwe druipstenen tegen het plafond en op de bodem van de grot. De blauwe gloed was nu ook stabiel en verspreidde zich over de door de natuur gevormde stalagmieten en stalactieten. Alle ruimtes in de grot bevatten dezelfde blauwe gloed maar één was feller en na overleg kozen we daarvoor. Nu we de ruimte betraden viel naast de uitgestrektheid meteen ook de symmetrische opbouw van de grot op. Symmetrisch in die zin dat de bovenkant van de ruimte met de hangende druipstenen symmetrisch was aan de bodem met de staande druipstenen. Het was net alsof er perfect in het midden een dun spiegelend vlak zat waarin boven- en onderkant elkaar reflecteerden. We verzamelden ons op een klein plateau vooraan in de formatie waar een metalen handgreep rondom liep waardoor een soort afscheiding was aangelegd tussen de plaats waar we stonden en de rest van de grot. We stonden nog niet zo lang op die plaats toen er zich een gebrom ontwikkelde. Eerst dacht ik dat dit enkel in mijn hoofd gebeurde, dat de diepe toon in mijn oren veroorzaakt werd door mijn ademhaling. De bromtoon viel immers telkens even uit op het moment er een fractie van tijd zat tussen de twee activiteiten van mijn in- en uitademen. Het was me al vaker overkomen als ik midden in de nacht wakker werd, dat er een gelijkaardige toon tussen mijn oren zat en ik kon vaststellen dat mijn ademhaling de oorzaak was. Maar al snel liep het brommende geluid niet meer synchroon met mijn eigen ademhaling en moest de bron ervan in iets buiten mezelf gezocht worden. Het geluid zat duidelijk overal en was van zo'n intensiteit dat het voelbaar was in onze lichamen. Er was eerst de rollende klank van een R die even aanhield en zo verdere rolde naar een AAAAAAA om vervolgens terug over te schakelen naar een R en zo terug naar een A-klank enzoverder.... toeval, of een onomatopée voor de situatie. De blauwe gloed was nu samen met dit toenemende geluid zelf ook veel feller geworden. De grot verscheen ons nu in zijn blauwe gedaante voorzien van blauwe stralen die als een aura de verschillende formaties deden opgloeien.

Op dat moment begon de ruimte te rollen, waarmee ik bedoel dat we samen met de ruimte een cirkelvormige beweging maakten. Eerst traag waardoor het even duurde voor we er erg in hadden. Stapvoets maar zonder dat we zelf enige inspanning moesten doen werden we meegenomen in een cirkelvormige reis waarbij de zwaartekracht zich precies op het goede moment corrigeerde en van richting veranderde en we zo als het ware tegen het plafond stonden zonder de gekende effecten veroorzaakt door de gravitatie, zoals daar zijn *vallen* en *te pletter storten*. De wisselende druk zorgde ervoor dat we steeds overzicht hielden op de roterende ruimte. Het leek erop dat zich hier ergens de motor van het domein moest situeren. Door de eerder vermelde symmetrie van de grot veranderde er weinig in ons blikveld, of we nu boven of onderaan waren in de beweging, ons beeldkader bleef gelijk.

Langzaam aan groeide het besef dat het punt tussen de hangende en staande formaties het centrum van de rotatie was. De as van het gebeuren bestond uit een lege plaats. De ruimte “tussen” boven en onder, was de immateriële plaats waarrond in de blauwe grotten alles draaide. De energie leek verzameld op die ene plaats. De energie zat in de tegenstelling, op het punt waar boven en onder mekaar net niet raken. In de tegenstelling of juist de balans tussen schoonheid en gruwel, droom en nachtmerrie, fictie en realiteit, of licht en duisternis.

Er schoten me toen een reeks getallen binnen, meer bepaald 1435, 1726, 1912, 0, 1. Bij het eerste getal dacht ik aan de kruisafneming van Rogier van der Weyden, misschien door het blauw van de treurende maagd die opgeroepen werd door het blauw van de grot. Bij het volgende getal dacht ik aan *Gullivers Reizen* van Jonathan Swift, en in 1912 componeerde Arnold Schönberg *Pierrot Lunaire*. Deze toestellen – het schilderij, het boek, en het muziekstuk – bevonden zich als coördinaten op een raster die mijn en ons leven structureerden, met daarin de nulletjes en de eentjes van de structuur, de structuur van de getallen, de Matrix van alles. Ik realiseerde me dat we via de glazen deur de witte machine van het leven waren binnengegaan, waarin we nu traag een cirkel maakten die zich inschreef binnen de horizontale en verticale lijnen van het raster. Tussen en in de ontmoetingen van die lijnen waren getallen genoteerd die elk in hun eigen systeem verwezen naar alles wat meetbaar of net onmeetbaar was.

Niet zo toevallig observeerden we eerder bij onze klim hiernaartoe dat er in totaal zeven zones waren – herinner u de Wet van Zeven. In een korte beschouwing in het archief van dr. Mugkakje, waar hij het heeft over de Soefi-traditie, was het voor mij interessant om te lezen dat deze



(3) Voor dit deel over de Soefitraditie en de Achtste Klim maak ik gebruik van de observaties van Henry Corbin (1903-1978). Corbin was professor Islamitische studies aan de Sorbonne in Parijs. In zijn tekst uit 1964 met de titel *Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal* gaat hij in op de betekenis van De Achtste Klim, een techniek om via cirkelende bewegingen van het lichaam en muziek een staat te bereiken van het verbeelde, het onwerkelijke of utopie. De tekst is online raadpleegbaar op <http://hermetic.com/moorish/mundus-imaginalis.html> (geraadpleegd op 25/06/2015).



cultuur veel belangstelling toonde om de verschillende visionaire stappen te onderzoeken naar wat ze de “Mundus Imaginalis” noemen, of een vorm van realiteit die in de islamitische theosofie benoemd wordt met het concept “De Achtste Klim”.⁽³⁾ De Achtste klim gaat één stap verder dan de zeven stappen van de geografie, of met andere woorden, het bestaat enkel aan de rand van de ons bekende wereld. De Achtste Klim wordt niet bezocht in de visuele wereld, maar in de visionaire wereld, die van het visioen, in de toestand tussen waken en slapen. “Mundus Imaginalis” is de wereld die ontologisch even “echt” is als de wereld van de gevoelens of de wereld van het intellect. Alleen heeft deze wereld zijn eigen instrumenten die deze ruimte haar energie geven, namelijk verbeeldingskracht. In het Soefisme wordt de Achtste Klim bereikt door beweging van het lichaam, zoals bij het tolleren van de *Derwisjen (afbeelding)*, waarbij het doel is om via het ronddraaien van het lichaam in cirkelvormige bewegingen een wereld zonder grenzen te betreden. Door te dansen breekt de Derwisj via de Achtste Klim binnen in het rijk van de verbeelding. De dans zorgt ervoor dat hij opschuift vanuit het centrum naar de rand, zodat de “Mundus Imaginalis” kan bereikt worden. Daar op de rand wordt het rigide verbroken, worden de grenzen verlegd is er kans op een nieuwe constellatie.

De beweging die we ondertussen zelf maakten, namelijk de cirkelvormige beweging die ons lichaam maakte ten opzichte van de rest van de Blauwe Grot, nam langzaam en gestaag toe in snelheid. Elke keer wanneer we terug voorbij de metalen leuning kwamen die de plaats van het plateau aangaf van waaruit de beweging vertrokken was, was er een verhoging in snelheid. Ten gevolge daarvan werd de horizonlijn die ons blikveld bepaalde keer op keer gekanteld. Door de draaiende, cirkelvormige beweging die we maakten leken we wel draaiende Derwisjen die via beweging een andere plaats trachten te bereiken.

De beweging die in de verschillende toestellen zat die we tijdens ons verblijf in het domein van VillaNadine hadden bezocht, die beweging bleek de methode, het instrument om die andere wereld te bereiken, en was erop gericht om de empirische wereld en de wereld van het abstracte weten te verlaten. Daartussen in is er een intermediaire wereld geplaatst, de wereld van de beelden. Een wereld ontologisch net zo echt als de wereld van de zintuigen of de wereld van het intellect, een wereld die een adequaat waarnemingsvermogen veronderstelt.

We vertrekken in dit proces vanuit een punt waar we ook terug aankomen, zoals de naald van kompas steeds terug gaat naar hetzelfde punt. En toch wil dit niet zeggen dat we bij onszelf vertrekken en opnieuw

bij onszelf uitkomen. Tussen de twee, in de beweging, zal iets (groots) gebeuren, en zal alles veranderen. Het zelf is via de ervaring, of via de beweging, een superieur zelf geworden, een zelf in de tweede macht. Dit vermogen is de kracht van de verbeelding.

Het roteren was intussen zo hevig geworden dat iedereen zich aan iedereen moest vasthouden en we zo als een kluwen van uitgestrekte en verankerde armen en handen sneller en sneller de cirkel beschreven. Op een gegeven moment liet de zwaartekracht los en stegen we op tot het niveau van de denkbeeldige spiegel tussen de twee helften van de roterende grot. Dit niveau lag in het midden tussen boven en onder, in het middelpunt van de beweging. Het toestel had nu zijn optimale rotatiekracht bereikt en we kwamen los van de ons bekende wereld, om via deze verandering een andere staat te bereiken. De letters van het woord VILLANADINE verschenen als in een oplichtende neonversie, één voor één kregen de letters glans en kleur. Om beurt werden ze zichtbaar in een fel blauw licht.

Toen het woord voluit voor ons uitgespeld stond, ontstond er een pulserende stuwning in het felle licht van de letters. In dit continue van de roterende en pulserende activiteit tekende zich nu een verplaatsing van de letters af. Het leek alsof de letters zich ontdebelden en boven en door elkaar heen oplichtten, en het leek alsof ik aan diplopie leed en de coördinatie tussen mijn ogen mank liep. Dit dubbele beeld dat mijn hersenen niet kon bewerken tot één beeld, schoof langzaam terug op zijn plaats waarbij de E zich had verplaatst en niet langer de laatste maar de voorlaatste letter was. Dit eenvoudige taalspel had een nieuwe ruimte geopend en symbolisch een vervolg, een “NADIEN”, mogelijk gemaakt.⁽⁴⁾ Ik realiseerde me dat ik nu klaar was met deze tocht, de kennis verworven was. Via de beweging had ik een nieuwe ruimte betreden.

Op dat moment gebeurde er iets nog vreemders. Net alsof we door een camera keken – stond er nu werkelijk een lens tussen ons en het gebeuren? – zette zich een tweede beweging in die haaks op onze roterende beweging een uitzoombeweging maakte. Terwijl we ten opzichte van de Blauwe Grot een draaiende beweging maakten leek de afstand tot die zelfde grot ook groter te worden. Het beeld van de ruimte werd voor ons in feite kleiner. De dubbele beweging, een spiraalbeweging, zorgde ervoor dat we ons al snel buiten het beeldkader bevonden. De Blauwe Grot was nu nog enkel een doos waarin de grot zich als een miniatuurvoorstelling uitstalde. Er bleek zich een verschaling te voltrekken, waardoor de grot niet meer was dan een model van een grot, de “verbeelding” van de “Blauwe Grot”. Plots bedacht ik dat als de grot

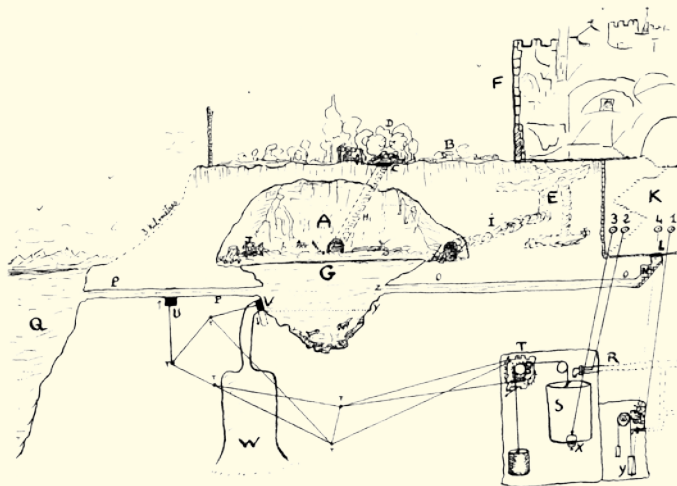
(4) Bij het verschuiven van de letters van VillaNadine naar VillaNadien, waarbij zich een ruimte opent en er een “voor” en een “na” ontstaat, heb ik me laten inspireren door de neonwerken van Bruce Nauman (1941). Nauman ontwikkelde vele tekstwerken. Door het verplaatsen van letters en woorden ontstaat er een soort “mismatch” die nieuwe betekenissen genereert.

een model was, wat er dan wel niet aan de hand moest zijn met de rest van het domein van de VillaNadi(e)n(e). Ik hoopte op dat moment dat de spiraal van bewegingen zou ophouden, want hoe klein kon het model van de grot nog worden? En naar analogie, hoe klein de rest van het domein? Straks zou het volledige project nog passen in de bovenkant van het transparante gedeelte van de pen waarmee ik hier zit te schrijven. Je kent ze wel, van die pennen die je krijgt als aandenken aan een plaats en waar een miniatuur van die plaats, een speldenkop groot, geplaatst is in de transparante bovenkant van de pen, waarbij het de bedoeling is om onder het schrijven – of is het in afwachting van het schrijven? – naar aanleiding van het object in je hand terug te glijden in de warmte van de herinnering aan de expeditie waarvan de pen een souvenir is.

Het roteren en uitzoomen hield nog even aan maar toen gebeurde het onvoorstelbare: een stuk van het model liet los van zijn basis en viel als een doelloos brokstuk in de ruimte in onze richting. Eerst was het brokstuk eerder klein door de afstand die we ondertussen hadden ten opzichte van het model. Maar hoe sneller tollend het in onze richting schoot, hoe volumineuzer dit brokstuk bleek te zijn, en het kwam recht op ons af. De groep was nu in paniek en de hechte verstrengeling van onze lichamen werd minder intens toen het onderdeel vlak voor zijn duizelende tocht vervolgde. Het was niet meer te vermijden dat we net als kegels in het kegelspel frontaal zouden geraakt worden, wat enkele seconden later ook gebeurde. Enkele van mijn deelgenoten lagen nu plat op elkaar, anderen doken zover mogelijk uit de baan van het object zonder de andere helemaal los te laten. Dr. Mugkakje werd door het onderdeel zijdelings geraakt en door die botsing verloor hij zijn greep op de rest en tuimelde in de richting van het model van de Blauwe Grot. Ik probeerde nog samen met de Meester om dit scenario te vermijden, maar tevergeefs. We kwamen te laat om hem vast te houden en onvermijdelijk zagen we Mugkakje in de diepte storten en verdwijnen terug in de Blauwe Grotten.

Ondertussen was het brokstuk ons verder voorbijgevlogen en was de sterke uitwaarts spinnende beweging aan het vertragen. Nu zagen we dat er zich in de ruimte rond het model allerlei technisch materiaal bevond, en dat we duidelijk in de coulissen van het project waren terecht gekomen; op een bepaald moment zagen we ook personeel in de weer met kabels en contactdozen, er werden lampen aangebracht en ander ondersteunend materiaal verplaatst. Andere lampen werden uitgezet of weggebracht. De ganse groep was verbijsterd door wat er nu gebeurd was. Enerzijds door de kwalijke val van dhr.. Mugkakje, die zich nu er-

gens in de Blauwe Grotten moest bevinden. Of zou het kunnen dat hij intussen op zoek was naar de uitgang, in een poging de expeditie in tegengestelde richting te ondernemen en zo een uitweg uit zijn ellende te vinden? Anderzijds beseften we nu dat we uit de zone van de VillaNadien en terug in de aardse realiteit waren gestapt, en dat daarmee onze zoektocht naar de tussenruimte beëindigd was. We hadden het domein verlaten en zouden nu elk met onze ervaringen aan de slag gaan, iets wat voor de meesten onder ons uiteindelijk zou resulteren in een reeks publicaties, en op termijn in nieuwe onderzoeksprojecten. Ikzelf had me als één van mijn taken gesteld om naast het verwerken van dit avontuur op zoek te gaan naar een manier om dr. Mugkakje terug te vinden. Na de expeditie heb ik in zijn archief een boek ontdekt van Professor Ludwig Staudenmaier (1865-1933), met de titel *Magic as an Experimental Science* (1912). Staudenmaier was vanaf 1901 begonnen aan een reeks van zelfexperimenten. Onder andere via experimenten met automatisch schrijven waren er een aantal personages verschenen. Verder wekte hij ook een reeks akoestische en visuele hallucinaties op. Het doel van zijn onderneming en zijn zelfonderzoek was om een wetenschappelijk onderbouwde verklaring te geven voor magie.⁽⁵⁾ Ik dacht dat het een nobel doel zou zijn om op dit werk verder te gaan en misschien kon ik dan dhr. Mugkakje wel op magische wijze terug brengen.⁽⁶⁾



(5) Zie *Magic as an Experimental Science* (1912) van professor Ludwig Staudenmaier (1865-1933). C.G. Jung maakt in *The Red Book* (1915-1930) melding van verschillende experimenten met zelfhypnose door collega's. Naast Herbert Silberer met wie hij een correspondentie onderhoudt, vermeldt hij ook Staudenmaier die zich tot doel gesteld had om via zelfexperimenten een wetenschappelijke verklaring te geven voor magie (zie Jung, *The Red Book* (2009): p. 200).

(6) Om de cirkel rond te maken verwijs ik terug naar het begin van mijn tekst waarin ik verwijs naar E. A. Poe en *De Avonturen van A. Gordon Pym*. Elf jaar later schrijft Jules Verne (1828-1905) *Le Sphinx des glaces* (1897) waarin het hoofdpersonage de vermiste kapitein en een aantal crewleden uit het verhaal van Edgar Allan Poe probeert op te sporen.

AFBEELDINGEN

- Coverbeeld video still The Bride Re-Turned (2013)

Bij het begin

- p. 7, figuur a: eigen schets
- p. 10, figuur 1, 2 & 3: eigen tekeningen
- p. 12 boven: <https://www.pinterest.com/pin/575686764844159141/>
- p. 13 boven: prospectus VillaNadine, (eigen archief)
- p. 14 onder: eigen model van blauwe boot
- p. 17 onder: eigen model landschap

De Middenplaats

- p. 18 boven: De Middenplaats (2007)
- p. 19 onder: <http://www.oudwezelopdefoto.be/p880488130/h1F3D11C3#h1f3d11c3>
- p. 20 boven: <http://historianet.nl/vraag-het-historici/wanneer-ontstond-de-besnijdenis>
- p. 21 onder: <https://flutuante.wordpress.com/2013/11/12/the-antioedipus-and-an-ndembu-doctor-in-practice/>
- p. 22 boven: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332009000200003&script=sci_arttext
- p. 23 onder: videostill De Middenplaats (2007)
- p. 24 boven: detail uit J. Bosch, De Tuin der Lusten. https://nl.wikipedia.org/wiki/Tuin_der_lusten
- p. 24 midden: tetrachloride
- p. 27: stills uit Malpertuis H. Kümel
- p. 29 midden: detail De Middenplaats (2007)
- p. 29: eigen tekening Pupilla

De Doublure

- p. 32: De Doublure (2009-2010)
- p. 33 midden: Minnekepoes, Kattestoet, Ieper
- p. 34 midden: Minnekepoes, uitgekledede versie
- p. 35 onder rechts: <http://ericquire.com/images/tour/sensorydeprivation.jpg>
- p. 35 onder links: https://crab.files.wordpress.com/2008/09/sens_dep_02.jpg
- p. 36: video still De Doublure (2009-2010)
- p. 36 onder: eigen tekening
- p. 37: video stills De Doublure (2009-2010)

Het Schaduwhuis / Insomniatapes

- p. 40: Het Schaduwhuis, installatie (2007-2008)
- p. 42 boven: tekening Madeleine, http://www.slate.com/content/dam/slate/archive/2005/05/1_123125_122975_2111849_2118240_050511_fo_prousthigh_tn450.jpg.CROP.original-original.jpg
- p. 42 onder: installatie, Insomniatapes (2010)
- p. 43 onder: installatie, Insomniatapes (2010)
- p. 46 boven: installatie, Insomniatapes (2010)

- p. 47 onder: installatie, Insomniatapes (2010)
- p. 47 midden: installatie, Insomniatapes (2010)
- p. 48 boven: installatie, Insomniatapes (2010)
- p. 48 midden & onder: <http://www.meli-park.be/dedansendefonteynen.htm>
- p. 48 onder: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5949331/The-Oz-odyssey-The-Wizard-of-Oz-at-70.html>

Chromophobia

- p. 50: videostill Chromophobia (2003-2010)
- p. 52 boven: <https://dannycranberry.files.wordpress.com/2013/03/lip-reading.jpg>
- p. 52 midden & onder: video stills Chromophobia (2003-2010)
- p. 53: Phillemon in The Red Book C.G. Jung
- p. 53 onder: video stills Chromophobia (2003-2010)
- p. 54: video stills Chromophobia (2003-2010)

The Bride Re-Turned

- p. 56: studiofoto The Bride Re-Turned (2013)
- p. 57: http://www.floridaplants.com/horticulture/Picture_of_a_Mangrove_1.gif
- p. 57 onder: details eigen tekening
- p. 58-59: foto's The Bride Re-Turned (2013)
- p. 60: video stills The Bride Re-Turned (2013)
- p. 61 boven: still My Private Idaho, Gus Van Sant, (1991)
- p. 61 onder: Mobile Alexander Calder ca. (1959)
- p. 62: video stills The Bride Re-Turned (2013)
- p. 63: eigen tekening The Bride Re-Turned (2013)
- p. 64: video stills The Bride Re-Turned (2013)
- p. 65 midden: eigen tekening The Bride Re-Turned (2013)
- p. 63: video still The Bride Re-Turned (2013)
- p. 66 boven: foto Diana Arbus <https://www.pinterest.com/explore/diane-arbus/>
- p. 67: video still The Bride Re-Turned (2013)
- p. 68-69: video stills The Bride Re-Turned (2013)

De Anatomie van de Verbeelding

- p. 70: video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 71: eigen tekeningen
- p. 72 onder: http://www.bibleetnombres.online.fr/images137/LHC_CERN.jpg
- p. 75 onder: https://nl.wikipedia.org/wiki/Zwarte_Steen_%28Mekka%29#/media/File:Black_Stone_front_and_side.PNG
- p. 76 boven: Rembrandt van Rijn, De Anatomieles van Nicolaes Tulp (1632)
- p. 76 onder: voormalig Anatomisch Theater in Cloquetgebouw, Bijlokesite, School of Arts Gent
- p. 77 boven: Bunraku <http://mediawiki.arts.kuleuven.be/geschiedenisjapan/index.php/Bestand:Bunraku-puppet.jpg>
- p. 77 onder: video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 78: video stills De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 79: eigen tekening schaduwfiguur
- p. 80: sculptuur Jaqueline of Joly (1992)

- p. 81 onder: detail uit video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 82 boven: fotomontage Pierre Molinier, <http://artblitzla.com/calendar/aurel-schmidt-pierre-molinier-mb/>
- p. 82 onder: fotomontage Pierre Molinier, <http://www.loieldelaphotographie.com/2014/05/06/exhibition/24835/los-angeles-pierre-molinier-photomontages>
- p. 83 boven: video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 83 midden: eigen tekening
- p. 83 onder: video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)
- p. 84: eigen tekening
- p. 86: video still De Anatomie van de Verbeelding (2014-2015)

The Blue Grotto

- p. 88: foto maquette The Blue Grotto (2014-2015)
- p. 89: eigen tekening
- p. 93: video stills The Blue Grotto (2014-2015)
- p. 94: <http://www.tanialuiz.com/tania/index.php/retiros-retreats/portugues/62-sacred-spheres-of-dance-ritual>
- p. 96: video still The Blue Grotto (2014-2015)
- p. 97: tekening uit Locus Solus Raymond Roussel (de reeks Atopieën van uitgeverij Perdu 1993 p. 328)

BIBLIOGRAFIE

- Adcock, C.E. (1981). *Marcel Duchamp, Notes on the Large Glass, a N-dimensional analysis*. Michigan: Umi Research Press.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Baerwalt, W., Gorsen, P., & Watson S. (1996). *Piere Molinier*. Winnepeg: Plug In Editions.
- Barikin, A. (2012). *Parallel Present, The Art of Pierre Huyghe*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press.
- Barthes, R. (2009). *Het Werkelijkheidseffect*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Bartman, W., Barnes, L., Barosh, M., Sappington, R., Hickey D. (1996). *Between Artists: Twelve Contemporary Artists, Interview Twelve Contemporary Artists*. Los Angeles: A.R.T. Press.
- Bataille, G. (1989). *De Innerlijke Ervaring*. Hilversum: Gooi en Sticht bv.
- Batchelor, D. (2000). *Chromophobia*. London: Reaction Books.
- Bateson, G. (1936). *Naven, a Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*. Stanford: Stanford University Press.
- Baudrillard, J., & Evans, A. B. (1991). "Simulacras en Sciencefiction", *Science Fiction Studies*, 55 (18) <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/baudrillard55art.htm> 20 06 2015
- Bergson, H. (2010). *Matter and Memory*. A Digireads.com Classic. <http://www.amazon.com/Matter-Memory-Henri-Louis-Bergson/dp/1420937804> 12 06 2015
- Bonestee, M. (2000). *Henry Darger, In the Realms of the Unreal*. New York: Rizzoli.
- Borges, J.L. (1993). *Ficciones*. New York: Everyman's Library.
- Cipra, B. (1999). "Duchamp and Poincaré, Renew an Old Acquaintance", *Science* 286, nr. 5445., pp. 1668-1669
- Cooper, M. (1995). *The House as a Symbol of the Self*. California: Conari Press.
- Corbin, H.(1964). *Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal*. <http://hermetic.com/moorish/mundus-imaginalis.html> (geraadpleegd op 25/06/2015).
- Daumal, R. (1952). *Le Mont Analogue*. Parijs: Gallimard.
- Daumal, R. (1965). *A Fundamental Experiment*. *Psychedelic Review*, 5, pp. 40-47.
- De Bruyn, E. (2006). "Topological Pathways of Post-Minimalism", *Grey Room*, 25, pp. 32-63.
- De Creus, F. en Stynen, E. (2006). *Dansen met de Schaduw van het Onbewuste, Eric Devolder & Toneelgroep Ceremonia*. Gent: Academia Press.
- Demeester, A. (2012). *The Shadowfiles*. Amsterdam: De Appel Arts Centre.
- Edinger, E.F. (1973). *Ego and Archetype*. Baltimore: Pelican Books.
- Eliade, M. (1964). *Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fabre, D. (1980). *Carnaval ou la fête de l'envers*. Parijs: Editions Gallimard..
- Ferrick Rosenblatt, K. (1999). René Daumal, *The Life and Work of a Mystic Guide*. New York: State University of New York Press.
- Flitterman-Lewis, S. (2003). *What's Beneath her Smile Identity and Memory, the films of C. Akerman*. England: Flick Books.
- Flood, R., & Cook, L. (1993). *Robert Gober*. Londen: Serpentine Gallery.
- Ford, T. (2000). *Raymond Roussel and the Republic of Dreams*. London: Faber & Faber.
- Hannardt J. G., Yokobosky, M. (1996). *Gregory J. Markopoulos: Mythic Themes, Portraiture, and Films of Place*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Huyghe, P. (2005). *The Association of Freed Time, El Diario del Fin del Mondo: A Journey that Wasn't*. London: Tate.
- Huxley, A. (1954). *The Doors of Perception*. London: Chatto & Windus.
- Huysmans, J. K. (1989). *Verlaten*. Antwerpen: Dedalus.
- Kempe, A. B. (1890). On the Relation Between the Logical Theory of Classes and the Geometrical Theory of Points, *Proceedings of the London Mathematical Society*, XXI.

- Janet, P. (1994). *De psychologische kenmerken van de extase, Raymond Roussel*. Arnhem: Hogeschool voor de kunsten.
- Jodorowsky, A. & Viskin, R. (prod.), Jodorowsky, A. (reg.) (1973). *The Holy Mountain* (film), France: ABKCO Records.
- Jodorowsky, A. (2010). *Psychomagic, The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*. Toronto: Inner Tradition.
- Jung, C.G. (1974). *Dreams*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Iswolsky, H. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Laffargue, P. (prod.), Kümel P. (reg.), H. (1971) *Malpertuis* (film), België: Artémis Productions
- Lachmann, R. (1988). "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture", *Cultural Critique*, 11 (Winter 1988/1989), pp. 115–152.
- Lehrer, J. (2007). *Proust Was a Neuroscientist*. New York: Houghton Mifflin Company.
- Morgan, S., & Morris F. (1994). *Rites of Passage Art for the End Of the Century*. London: Tate Gallery Publications.
- Needleman, J. (1999). "G. I. Gurdjieff and His School", *Gurdjieff International Review*, zie <http://www.gurdjieff.org/needleman2.htm> (geraadpleegd op 20/06/2015).
- Niedich, W. (2003). *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*. Riverside: D.A.P. and the University of California Riverside.
- Onians, J. (2007). *Neuroarthistory*. New Haven/London: Yale University Press.
- Pallasmaa, J. (2000). *The Architecture of Image/ Existential Space in Cinema*. Helsinki: Building Information Ltd.
- Pakesh, P. (2004). *Videodreams, Between the Cinema and the Theater*. Kunsthaus Graz, Köln: Walter König.
- Piron, F. (2013). *Nouvelles Impression de Raymond Roussel*. Paris: Palais nr. 17/ Palais De Tokyo.
- Poe, E.A. (1950). *Selected Prose, Poetry and Eureka*. New York: Rinehart Editions.
- Proust M. (1922). *Sodomie et Gomorrhe*. Paris: Editions Galimard.
- Raessens, J. (2001). *Filosofie & film: Vivre [sic] la difference: Deleuze en de cinematografische moderniteit*. Budel: Damon.
- Ragland E., & Milovanovic D. (2002). *Lacan: Topologically Speaking*. New York: Other Press.
- Rank, O. (1971). *Double: A Psychoanalytic Study*. Lexington: UNC Press Enduring Editions.
- Rilke, R.M. (1992). *De Aantekeningen van Malte Laureds Brigge*. Amsterdam: Balans.
- Roussel, R. (1992). *Locus Solus*. Amsterdam: Atopieën van uitgeverij Perdu.
- Roussel, R. (1963 [1897]). *La Doublure*. Paris: J.J.Pauvert.
- Roussel, R. (1995). *How I Wrote Certain Of My Books*. Cambridge, MA: Exact Change.
- Shlain, A. (1991). Gaston de Pawlowsk, *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*. New York: William Morrow and Company.
- Simon, J. (1995). *Bruce Nauman*. Minneapolis: Wiese Verlag.
- Sitney. P. A. (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford: Paperback Oxford University Press.
- Staudenmaier, L. (1912). *Magic as an Experimental Science*. Leipzig: Academische Verlagsgesellschaft.
- Tarkovski, A. (1986). *De Verzegelde Tijd*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Tarkovski, A. (1979). *Stalker* (film). Rusland: Mosfilm.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols*. New York: Cornell University Press.
- Van Damme, C., Van Eeckhout, M., Scherlippens, B. (eds.) (2010). *"Invitation au Voyage" Kunst als voertuig voor mentale reizen*. Gent: Academia Press.
- Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vardoulakis, D. (2010). *The Doppelgänger, Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press.
- Verne, J. (1897). *Le Sphinx des glaces*. Paris: J. Hetzel et Cie.
- Vogelaar, J. (2006). "Gaston Bachelard denker in beelden", *Raster*,16, online raadpleegbaar op <http://tijdschrifttraster.nl/gaston-bachelard-denker-in-beelden/> (geraadpleegd op 20/06/2015).

Mijn bijzondere dank gaat uit naar Prof. Dr. Helena De Preester en Tom Sanders, zonder hen zou dit project niet mogelijk zijn geweest.
Verder dank ik Wim De Temmerman, decaan van de School of Arts en alle staf, studenten en betrokkenen die dit project mee mogelijk hebben gemaakt.

School of Arts , KASK, Hogeschool Gent.
Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Academiejaar 2014-2015

Proefschrift ingediend tot het behalen van de graad doctor in de
Kunsten: beeldende kunsten.
Deze publicatie presenteert de resultaten van dit onderzoek dat
gesteund werd door het onderzoeksfonds Hogeschool Gent.

