

Mens/Machine:

Disciplinering van het lichaam in *I/II/III/IV*
en *End* van Kris Verdonck

Docent: Sigrid Merx

Datum: 30-06-2010

Naam: Edith Schellings

Studentnummer 3138062

Bachelor Eindwerkstuk

Theater,- Film- en Televisiewetenschap

Universiteit Utrecht

Inhoud

Inleiding	p. 3
<u>1. Het mechanistisch mensbeeld in <i>I/II/III/IV</i> en <i>End</i></u>	p. 5
§ 1.1 De voorstellingen	p. 5
• <i>I/II/III/IV</i>	
• <i>End</i>	
§ 1.2 La Mettrie	p. 9
• Het mechanistisch mensbeeld	
§ 1.3 Machines of mensen?	p. 10
<u>2. Disciplineren van het lichaam in <i>I/II/III/IV</i> en <i>End</i></u>	p. 11
§ 2.1 Disciplineren van het lichaam	p. 11
§ 2.2 Disciplinerende strategieën	p. 12
• Ruimtelijke strategieën	
• Temporele strategieën	
• Oefening en eenheid	
• Dramaturgie als disciplinerende strategie	
<u>3. Esthetiek in <i>I/II/III/IV</i> en <i>End</i></u>	p. 17
§ 3.1 Disciplinerende en esthetiek	p. 17
• De schoonheid van de machine	
§ 3.2 De esthetiek van het conflict	p. 19
Conclusie	p. 22
Literatuur	p. 23

Inleiding

In het werk van de Vlaamse installatiekunstenaar en theatermaker Kris Verdonck staat de verhouding tussen mens en machine centraal. Onder andere bij de installaties *I/II/III/IIII* (2007) en *End* (2008) maken performers deel uit van de installatie en worden hun lichamen gemanipuleerd door het gebruik van technologie. Deze manipulatie dwingt de performers in een bepaald patroon of bepaalde routine, controleert de beweging en reduceert de performers tot haast technische onderdelen. Ook bij de installaties waar geen performer aan te pas komt, zoals *Dancer # 1* (2003), wordt de toeschouwer aan het denken gezet over de verhouding tussen mens en machine. De in de lucht hangende slijpschijf, die zichzelf kapot draait, krijgt iets menselijks, niet alleen door de titel, maar ook door de 'sterfelijkheid' van deze machine. De scheidingslijn tussen mens en machine raakt in het werk van Kris Verdonck vertroebeld.

Deze vertroebeling is ook in de hedendaagse maatschappij terug te vinden. Bijvoorbeeld in onze grote afhankelijkheid van technologieën, zoals internet of huishoudelijke- en medische apparatuur. Maar het is ook zichtbaar in de toepassing van het computermodel als metafoor voor de menselijke geest binnen de psychologie. Bovendien wordt de geslaagdheid van de mens in de huidige westerse maatschappij vaak afgemeten aan diens functioneren binnen deze maatschappij. Structuren op onder andere sociaal, politiek en juridisch gebied ordenen het dagelijks leven in een mate die mensen reduceert tot 'machines' die zo efficiënt en doeltreffend mogelijk moeten functioneren. Functionaliteit en efficiëntie zijn niet alleen de norm voor technologische objecten, maar tevens de norm voor de mens.

Michel Foucault plaatst het ontstaan van ordenende structuren in de 18^e eeuw. In zijn boek *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* (1975) verklaart hij de omslag van het strafstelsel, van openbare marteling naar opsluiting, vanuit de opkomst van gedachtegoed dat de disciplinerende van het menselijk lichaam centraal stelt. Ontologisch gezien, beschouwt men het lichaam volgens hem vanaf dan als een controleerbare en programmeerbare machine. Ieder lichaam zou volgens deze visie gedisciplineerd kunnen worden om te functioneren binnen de structuren van de maatschappij. Zoals gezegd wordt de huidige maatschappij nog steeds, of alleen maar meer, gekenmerkt door ordenende structuren en daarom behoudt het werk van Foucault heden ten dage zijn relevantie.

Aangezien Kris Verdonck in zijn werk uitspraken doet over de verhouding tussen mens en machine, roept dit de vraag op in hoeverre Foucaults theorie over de disciplinerende van het lichaam bruikbaar zou kunnen zijn voor de analyse van de theaterinstallaties van hedendaags theatermaker Kris Verdonck. Enerzijds levert een dergelijke analyse mogelijk nieuwe interpretaties op van de uitspraken, die Kris Verdonck in zijn werk doet, over de verhouding tussen mens en machine. Anderzijds zou het de grenzen van de hedendaagse relevantie van Foucaults theorie scherp kunnen stellen. Daarnaast kunnen eventuele contrasten tussen deze theorie en het werk van Verdonck blootgelegd worden. Zo

vestigt Kris Verdonck de aandacht op de esthetiek van het door de technologie gemanipuleerde lichaam, terwijl Foucault veel meer de nadruk legt op de politieke betekenis van de disciplineren van het lichaam.

Het doel van dit onderzoek is te beschrijven in hoeverre Foucaults theorie over de disciplineren van het lichaam, gebruikt zou kunnen worden voor de analyse van de theaterinstallaties van Kris Verdonck. Het gaat hier dus in eerste instantie om een politieke lezing van het werk van Verdonck, gericht op de vraag hoe de verhouding tussen mens en machine, mens en object, in zijn theaterinstallaties wordt verbeeld. Maar aangezien esthetiek binnen het werk van Verdonck een grote rol speelt, zal dit eveneens een belangrijk onderwerp zijn binnen de analyse. Met name de vraag in hoeverre disciplineren, dat door Foucault niet concreet met esthetiek wordt verbonden, een zinvol vertrekpunt kan zijn voor een analyse van de manier waarop Verdonck de verhouding tussen mens en machine esthetisch verbeeldt. Het gaat hierbij om de relatie tussen het politieke en het esthetische.

In het eerste hoofdstuk zullen de voorstellingen kort worden geïntroduceerd en zullen deze vervolgens worden geanalyseerd vanuit het mechanistisch mensbeeld van Julien Offray de la Mettrie. Het tweede hoofdstuk richt zich op de analyse van de voorstellingen vanuit de disciplineren van het lichaam aan de hand van Foucaults *Discipline, toezicht en straf : de geboorte van de gevangenis* (1989). Tenslotte zal het derde hoofdstuk een analyse zijn van de esthetiek binnen de voorstellingen. Hierbij zullen centrale concepten als het gedisciplineerde lichaam, de mechanistische mens, de esthetiek van de machine en politiek, het conceptuele kader vormen.

1. Het mechanistisch mensbeeld in I/II/III/IV en End

§ 1.1 De voorstellingen

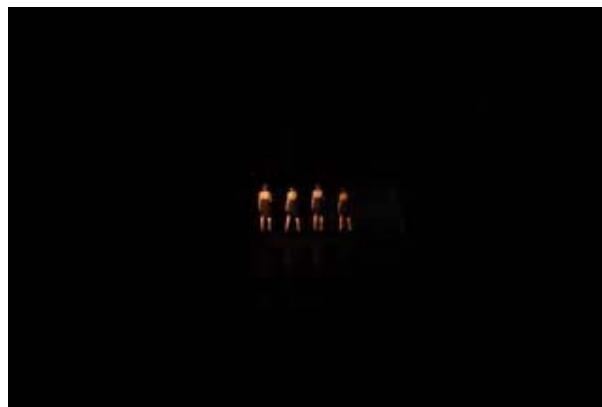
I/II/III/IV

Bij deze theaterinstallatie, die november 2007 in Gent in première ging, dansen achtereenvolgens één, twee, drie en uiteindelijk vier danseressen een solo, duet, pas de trois en een pas de quatre, terwijl zij in een tuigje aan dezelfde takelinstallatie hangen. Deze installatie wordt vanachter de schermen door enkele technici bediend en beweegt de danseressen zowel horizontaal als verticaal over het toneel. De danseressen dragen alle vier een zwart jurkje en zijn verder qua uiterlijk nagenoeg identiek. Het toneel is leeg op een wit achterdoek na, waarop de schaduwen van de danseressen vergroot zichtbaar zijn.

De voorstelling begint met de solo, waarin het vooral opvalt wat voor een mogelijkheden de installatie biedt voor de bewegingen van de danseres. Zij is gewichtloos, kan meters hoog ‘springen’, pirouetten draaien in de lucht, maar zich ook over de grond laten slepen en onderste boven hangen. De danseres heeft alleen de kracht over haar eigen ledematen en de verdeling van haar gewicht, maar kan de richting waarin zij beweegt niet bepalen, dat doet de installatie. Het mechaniek is zo gemaakt dat het bevestigingspunt van het tuigje kan draaien en de danseres nog enige vrijheid heeft. Als de danseres contact heeft met de grond kan zij zich afzetten op de grond en, terwijl de machine haar omhoog takelt, pirouetten draaien. Maar wanneer er lang geen contact met de grond is heeft de danseres hier geen macht meer over en berust het draaien merendeels op toeval. Dit stoort echter niet, want de danseres zet, bij gebrek aan vergelijking, de norm. De solo is dan ook het toonbeeld van perfectie.

Wanneer de tweede danseres na het sluiten en openen van de gordijnen, naast de eerste danseres aan het tuigje hangt, worden dezelfde dansbewegingen herhaald. Hoewel er kleine verschillen opvallen in de persoonlijke uitvoering van de bewegingen, staat hier eveneens de virtuositeit en souplesse die de machine mogelijk maakt centraal. Wanneer de derde danseres erbij komt, worden voor het eerst duidelijke imperfecties zichtbaar. Het gedeelte van de installatie waar de danseressen aanhangen schommelt en hangt soms scheef, waardoor het wonderlijke van de dans verdwijnt. Daarnaast kan iedere danseres afzonderlijk draaien, maar zoals eerder gezegd, wanneer zij in de lucht hangen, kunnen zij dit nauwelijks zelf bepalen. De ene danseres hangt dan bijvoorbeeld met het gezicht naar het publiek, de ander andersom en weer een ander draait rond. Dit wordt versterkt wanneer ook de vierde danseres aan het tuigje hangt. Bovendien vindt er dan een tegenstrijdigheid plaats. Enerzijds wordt de dans menselijker, omdat er steeds meer verschillen tussen de danseressen en hun uitvoering zichtbaar zijn en er kleine imperfecties in het geheel zichtbaar worden. Anderzijds wordt de gelijkheid benadrukt door de herhaling van de choreografie, kostuums, de synchrone bewegingen en vooral ook door de momenten waarop de danseressen stil hangen (gebogen of

ondersteboven) of slap over de grond slepen. Op deze momenten lijken het meer levenloze poppen en wordt de materialiteit van het lichaam sterk benadrukt.



Bron allen: www.margaritaproduction.be

End

De theaterinstallatie *End* (première mei 2008 te Brussel) toont een tiental actoren, zowel menselijk als kunstmatig, die allemaal op eigen wijze in een oneindige cyclus van rechts naar links het toneel oversteken. Alle figuren bewegen, gedurende 75 minuten, steeds in een afzonderlijke baan en verdwijnen en verschijnen op willekeurige momenten, waardoor het toneelbeeld nooit geheel hetzelfde is. Uit het plafond valt zwarte sneeuw (Van Kerkhoven, n.d.). Onderstaand citaat beschrijft de handelingen van de actoren:

“1. Een zwart-witfilm van voorbijrijvende wolken is uitgespannen tegen de achterwand van de scène. 2. Een man valt met geregelde tussenpozen van op grote hoogte naar beneden, en ploft luid neer op een langwerpige podium. 3. Een cabine, de bovenste helft in glas, de onderste in metaal, beweegt zich langzaam voort; in de cabine zit een man die de meest afschuwelijke tafereel vertelt. 4. Een vrouw beweegt traag en onnatuurlijk, in de meest verwrongen houdingen over de scène, en wordt overeind gehouden door metalen kabels. 5. Een vlammetje ontbrandt aan de rechterkant en trekt dan langs een rechte lijn naar de overkant. 6. Een paal met vier witte, naar verschillende richtingen gekeerde megafonen schuift voorbij; ze produceren scherpe, hoge en luide gezangen. 7. Een vrouw in een maatpakje sleept een in wit textiel gehuld pak voort; het pak heeft de afmetingen van een volwassen lichaam en plooit nu en dan dubbel. 8. Een gigantische benzinemotor trekt zichzelf oorverdovend op gang, en reist dan, puffend, trillend, oncontroleerbaar roterend, zwevend door de lucht, over het theater. 9. Een man in een maatpak trekt een zware last voort, door middel van een harnas rond zijn bovenlijf waaruit een strakgespannen kabel vertrekt. De last is niet zichtbaar maar verschuift en schuurt hoorbaar. 10. Een man hangt in de lucht, ongeveer drie meter onder het plafond, en zwemt – schoolslag. Hij danst, plooit dubbel, draait zich om, spartelt” (Van Gerrewey, 2008).

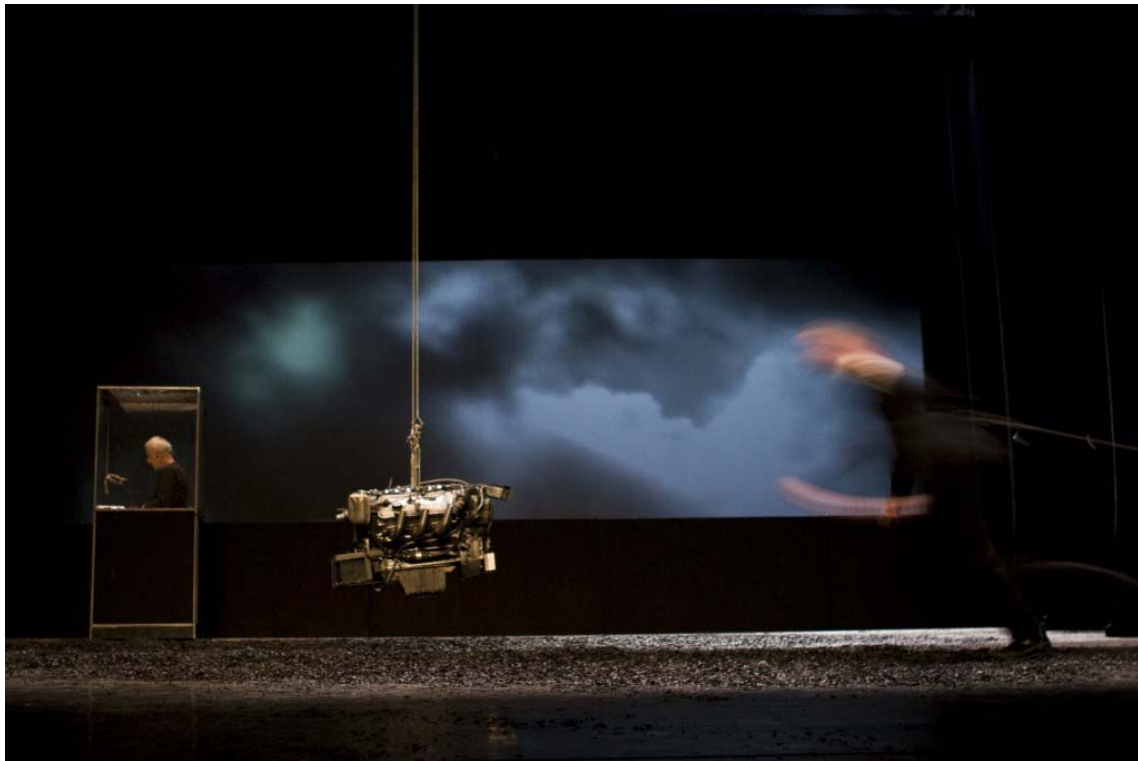
Hoewel de naam van de voorstelling een einde suggereert¹, wordt in het beeld juist het cyclische en vooral ook zinloze van de acties benadrukt. Met name door de monotone, niet altijd verstaanbare, voordracht van tekst door de ‘bode’ in het metaal/glazen hokje, krijgt het tafereel zelfs een hypnotiserend effect. Dit heeft ook te maken met het feit dat er geen narratieve ontwikkeling plaatsvindt en ook geen verbanden bestaan tussen de verschillende actoren. Ieder beeld spreekt voor zich. Ieder beeld toont een figuur die op zijn eigen manier onderweg is naar een eind. De ontwikkeling van het onderweg zijn, of eigenlijk het verstrijken van de tijd, wordt overigens wel zichtbaar gemaakt doordat de actoren bijvoorbeeld zichtbaar uitgeput raken door hun inspanning, een colbert uittrekken

¹ Het noodlottige einde, dat een belangrijke thematiek van de voorstelling vormt, zal in deze scriptie verder niet uitgebreid ter sprake komen, omdat het niet direct relevant is voor het onderzoek. Deze thematiek benadrukt vooral de invloed van de technologische samenleving op het menselijk bestaan, alle noodlottige gevolgen van dien (zoals klimaatproblemen en nucleaire rampen) en de gevolgen van de representatie hiervan in de media.

om hun taak te vergemakkelijken of, zoals de vrouw aan het tuigje, op de vloer blijft zitten en ondergesneeuwd raakt door de vieze sneeuw.



Bron beiden: www.margaritaproduction.be



Bron: <http://www.aag-online.eu/wp-content/uploads/2009/03/end-1023x682.jpg>

§ 1.2 La Mettrie

Het mechanistisch mensbeeld

In het werk *Discipline, toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis* schrijft Michel Foucault het ontstaan van de disciplinerende van het lichaam hoofdzakelijk toe aan de opkomst van het mechanistisch mensbeeld. Waar voorheen werd gedacht dat de menselijke geest, met het vermogen tot emotie, verstandelijkheid, moreel oordeel en zelfbewustzijn, het dichtst bij goddelijke perfectie in de buurt kwam en de functie had het dierlijke, aan lust en driften onderhevige, lichaam in toom te houden, begint men aan het eind van de 18^e eeuw de mens te zien als materie. Het lichaam wordt juist beschouwd als het meest dominante element in de mens, waaraan de ziel ondergeschikt is. Dit mensbeeld vindt volgens Foucault zijn oorsprong in *L'Homme machine* (1747) van Julien Offray de la Mettrie (Foucault, 1989, p. 189-190). Aangezien dit mensbeeld ten grondslag ligt aan Foucaults disciplinerende van het lichaam, is het van belang om dit mensbeeld te bespreken. De vraag is dus: Wat bedoelde La Mettrie precies toen hij de mens gelijkstelde aan de machine?

La Mettrie, afkomstig uit de medische wetenschappen, beargumenteert in zijn *L'Homme machine* dat de ziel (of geest) een functie is van het centrale zenuwstelsel. Dit doet hij op basis van argumentatie die op empirisch bewijs gegrond is, omdat volgens hem het verstand zich moet laten leiden door de ervaring en de waarneming. Om de ziel te kunnen analyseren, zullen volgens La Mettrie dus de organen van het lichaam, die empirisch kenbaar zijn, moeten worden geanalyseerd. Dit kan dan het beste worden gedaan door medici (zoals hijzelf) (Thijssen, p. 175-177).

Aan de gelijkstelling van de mens aan de machine liggen twee belangrijke subconclusies ten grondslag. De eerste betreft de reductie van de ziel tot een materiële substantie:

“La Mettrie trekt, uit de medisch biologische gegevens over de innige samenhang tussen de menselijke geest en de hersenen, de conclusie dat de geest een functie van de hersenen is. Ziel en lichaam zijn, volgens hem, alleen begripsmatig van elkaar te onderscheiden, maar bestaan in werkelijkheid niet als afzonderlijke entiteiten. De ziel is dus geen zelfstandige substantie maar bestaat, evenals de gevoeligheid, alleen als functie van het organisme” (Thijssen, p. 244).

De tweede subconclusie is dat het lichaam de ziel domineert:

“[...] [A]rgumenten van medisch-biologische aard [...] bewijzen dat de kwaliteit van de psychische functies totaal afhangt van de interne en externe invloeden die op het lichaam inwerken” (Thijssen, p 179).

Onder deze interne en externe invloeden vallen bijvoorbeeld ziekte, slaap(gebrek), verdovende middelen, honger, lichamelijke ontwikkeling (zoals geslachtsrijpheid), het weer en het sociale milieu. Hieruit blijkt volgens La Mettrie dat de gedachten en gevoelens van de mens voortkomen uit zijn of haar lichamelijke gesteldheid (Thijssen, p.179-180). “Hij [La Mettrie] maakt nu van de mens een onvrij en dwangmatig handelend wezen, dat totaal gedetermineerd wordt door de bouw en het functioneren van zijn informatie-verwerkende organen” (Thijssen, 1982, p. 249). Op basis van deze subconclusies bestempelt La Mettrie de mens als zijnde een machine.

§ 1.3 Machines of mensen?

In beide voorstellingen/theaterinstallaties zijn de performers tot op een bepaald niveau van hun menselijkheid ontdaan. In *End* zijn er zelfs een aantal machinale performers, zoals de benzine motor, die door de deelname aan de cyclus beweging en de vergankelijkheid van zijn functioneren, juist weer iets menselijks krijgt. De ‘menselijke’ performers zijn slechts figuren, in plaats van volledige personages, die niet (bewust) communiceren met de toeschouwer en wiens binnenwereld op generlei wijze zichtbaar wordt. De installaties en voorwerpen die hun bewegingen beïnvloeden en de gedwongen herhaling van deze beweging waaraan zij onderworpen lijken, werken vervreemdend. We zien dat de figuren vermoeid raken door de inspanning, maar toch gaan zij door, soms nog kunstmatiger dan voorheen. De bewegingen worden onnatuurlijker, maar de gezichten blijven emotioneel. Alsof zij niet meer weten dat zij deze handeling verrichten, of waarom zij dat doen, maar het gewoonweg doen zonder daar iets bij te voelen. De gelijkenis met La Mettrie’s mechanistische mensbeeld is hierbij sterk. De lichamen van de figuren lijken haast voorgeprogrammeerde robots, die hun handelingen uitvoeren omdat dit de opdracht is die hun computergestuurde hersenen hebben gekregen. Het gedrag wordt door de materie van het lichaam gedetermineerd. De emotioneel blikken van de figuren zouden kunnen worden verklaard door deze alsmaar voortdurende onnutte herhaling.

Binnen *I/II/III/IV* gaat het meer om marionetten die het ene moment levenloos lijken en het volgende moment tot leven lijken te zijn gekomen. De gezichten van de danseressen zijn eveneens emotioneel en op de momenten dat zij zich volledig overgeven aan de machine lijken het poppen. Op de momenten dat zijzelf meewerken aan de beweging wordt de menselijkheid weer zichtbaar. Er ontstaat net als in *End* een spanning tussen menselijkheid en kunstmatigheid, alleen is de spanning in deze voorstelling niet zozeer een ontologische strijd (gaat het om een mens of machine), maar een machtsstrijd tussen wie er domineert, de installatie of de danseressen. Deze dominantiestrijd bepaalt vervolgens de mate waarin de danseressen als menselijk worden ervaren.

2. Disciplineren van het lichaam in I/II/III/IV en End

§ 2.1 Disciplineren van het lichaam

La Mettrie's mechanistisch mensbeeld heeft directe consequenties voor de opvattingen over het gehoorzaam maken van de mens. Om macht uit te oefenen over de mens dient men niet langer de geest te benaderen, maar het lichaam. Een gehoorzaam lichaam leidt tot een gehoorzame geest. Lichamen kunnen gehoorzaam, en dus bruikbaar, gemaakt worden door middel van disciplineren. Door het drillen van het lichaam, wordt de ziel automatisch onderworpen aan de macht. Hiermee is het door Foucault beschreven verband tussen het mechanistisch mensbeeld en de opkomst van een maatschappij waarin de disciplineren van het lichaam het belangrijkste machtsmiddel wordt dan ook zeer aannemelijk.

Volgens Foucault is disciplineren een middel van de soeverein om de chaotische massa van mensen tot een ordelijke, overzichtelijke en controleerbare verzameling van individuen te reduceren. Samenhangend met de disciplineren van het lichaam wordt dan ook de individualistische benadering van de gewone mens geïntroduceerd. (Het is verwarrend dat Foucault spreekt over een individualistische benadering, omdat de term individu normaal gesproken verwijst naar een zelfstandig denkend en handelend subject en het hier juist gaat om de reductie van de mens tot een object als onderdeel van het geheel.) Een dergelijke individualistische benadering wordt mogelijk gemaakt door mensen in te delen, zowel in ruimte als in functie. Hierdoor worden individuen registreerbaar, kenbaar en dus controleerbaar.

De disciplineren van het lichaam vindt zijn oorsprong in de colleges, en heeft langzaam instanties zoals lagere scholen, kloosters, ziekenhuizen, tuchthuizen, fabrieken, werkplaatsen en het militaire systeem doordrongen en uiteindelijk maatschappelijke normen gevestigd over wat wenselijk en goed is.

“Het doel van de disciplineren is de krachten van het lichaam te laten toenemen (in termen van economisch nut) en dezelfde krachten te doen afnemen (in termen van politieke gehoorzaamheid). Kortom ze splitst de macht van het lichaam in tweeën; ze maakt er aan de ene kant een ‘bekwaamheid’ van, een ‘capaciteit’ die ze tracht te vergroten; anderzijds wordt de energie, de kracht die hieruit kan voortkomen geïnverteerd en omgezet in een betrekking van strikte onderworpenheid.” (Foucault, p. 192).

Het lichaam wordt getraind om gehoorzaam te zijn aan regels. Deze regels betreffen de werkplaats, maar ook het sociale en persoonlijke leven. Zoals Foucault zegt: “Een lichaam is gehoorzaam als het onderworpen, veranderd, geperfectioneerd en gebruikt kan worden” (p.190).

§ 2.2 Disciplinerende strategieën

De disciplinerende van het lichaam, die in de 18^e eeuw opkomt, is niet nieuw in de zin dat mensen nooit eerder hebben geprobeerd het lichaam in te kapselen, maar bevat volgens Foucault een aantal belangrijke nieuwe elementen, die het van eerdere vormen van disciplinerende onderscheidt. Een eerste nieuw element is de schaal waarop controle wordt uitgeoefend. Waar voorheen het lichaam in zijn geheel werd beheerst, gaat het nu om afzonderlijke delen, de mechanica zoals beweging, handeling, houding en tempo. Foucault beschrijft dit als een “onbegrensd gedifferentieerde macht over het actieve lichaam” (p. 190). Ten tweede is het object dat gecontroleerd wordt nieuw. In plaats van de betekenis van het gedrag of lichaam zijn “de economie, de effectiviteit van de bewegingen en hun interne organisatie” (p.190) de objecten van controle. Ten derde is er sprake van een nieuwe modaliteit van de controle: “een ononderbroken, constante dwang, die meer over het verloop van de activiteit waakt dan over het resultaat, en die wordt uitgevoerd aan de hand van een nauwgezet gecodeerde parcellering van tijd, ruimte en bewegingen” (p.190). Vernieuwend is dus de radicale wijze waarop het lichaam, tot in de details, wordt gecontroleerd en voorgeschreven op welke manier en in welke mate het dient te handelen:

“Het menselijke lichaam wordt opgenomen in een machtsmachinerie die het bestudeert, ontleedt en reconstrueert. Het is de geboorte van een ‘politieke anatomie’, die tegelijk een ‘mechanica van de macht’ is; ze bepaalt hoe men greep krijgt op de lichamen van anderen, niet enkel opdat deze doen wat van ze wordt verlangd, maar opdat ze op de gewenste wijze functioneren, volgens vastgestelde technieken, in het aangegeven tempo en met de beoogde effectiviteit” (Foucault, p. 191-192).

Ruimtelijke ordening

Deze vernieuwende elementen blijken allereerst uit concrete strategieën die het individu indelen in ruimten en systemen. Zo zou *clausuur* (Foucault, p. 196-197), de isolatie van het individu in een afgebakende ruimte, bijvoorbeeld bijdragen aan de productiviteit van arbeidskrachten en de kans op onordelijkheden verkleinen. In *End* is dit terug te zien bij de bode die in het metalen/glazen hokje zit. Hoewel het gebruik van glas de man niet geheel afzondert, is de man in zijn handelingen volledig op zichzelf en zijn taken gericht. Hij leest de teksten voor zonder zich te bekommeren om wat er om zich heen gebeurt.

Parcellering (p. 198-199), dat wil zeggen de elementaire begrenzing van de ruimte waarbij ieder individu een eigen plaats heeft, draagt bij aan het overzichtelijk maken van de massa. Op deze manier kan het individu zich volledig focussen, wordt het niet afgeleid, is het vindbaar en daardoor controleerbaar wat betreft gedrag, productiviteit en kwaliteit. Parcellering dient om het individu te

kennen, te beheersen en nuttig te maken. In beide voorstellingen is er sprake van *parcellering*. Dit geldt voor de danseressen in *I/II/III/IV* die letterlijk vastgeketend zijn op hun eigen plaats aan de machine en ten opzichte van elkaar, maar ook voor de figuren in *End*, die ieder een eigen baan hebben waar zij overheen bewegen, eventuele handelingen uitvoeren en belangrijker, waar zij nooit vanaf wijken.

De *functiegebonden ruimte* (p. 199-202) draagt bij aan de functies van parcellering, maar creëert bovendien een nuttige ruimte, zodat de ruimtelijke context de handeling optimaal ondersteunt. Toegepast op de voorstellingen heeft dit betrekking op de plaats van de performers op het toneel, maar ook op de theatrale situatie in zijn geheel. De technici die achter de schermen de installatie bedienen, zijn geïsoleerd en kunnen zich volledig focussen op hun taak. En het publiek dat in de donkere zaal zit en zich vanaf daar volledig richt op wat er op het toneel gebeurt. Dat iedere betrokkene zijn eigen plaats heeft en iedere ruimte beantwoordt aan een bepaalde functie maakt tegelijkertijd een ordening van de betrokkenen mogelijk. Deze disciplinerende van individuen in ruimten is onderdeel van het systeem van sociale en theatrale conventies, waardoor iedereen weet wat hem of haar te doen staat.

Tenslotte heeft de *rangschikking* (p. 202-207) als doel een netwerk van posities te creëren waartussen individuen kunnen circuleren. In het lager onderwijs maakte dit bijvoorbeeld een veel efficiëntere lesmethode mogelijk, doordat leerlingen geïndiceerd konden worden en per klas onderwijs kregen. Deze strategie is in *I/II/III/IV* terug te zien in de manier waarop de danseressen alle vier, door hun identieke uiterlijk, synchrone bewegingen en de wijze waarop zij naast elkaar hangen, ingedeeld lijken te worden in dezelfde rang. Er is maar één rang en daar behoren zij allemaal toe, zij worden daar één voor één aan toebedeeld. Binnen deze rang zijn zij voor elkaar inwisselbaar en verliezen hun zij individualiteit. Pas wanneer er kleine verschillen zichtbaar worden tussen de danseressen krijgen zij iets van hun individualiteit terug. Dit laatste is een symptoom dat Foucault met disciplinerende in verband bracht, namelijk de *afdalende individualisering* (p. 267). Imperfectie en afwijking van de norm, maken individualiteit zichtbaar, terwijl perfectie de danseressen laat opgaan in het geheel.

Temporele ordening

Het nut van de bovengenoemde ruimtelijke disciplinerende strategieën is het overzichtelijk maken van de “ongeordende, nutteloze en gevaarlijke massa” (Foucault, p. 206). Een tweede verzameling disciplinerende strategieën betreft de controle over de activiteiten op temporeel gebied, die vooral het doel heeft de handelingen van het lichaam te optimaliseren, zowel in tijd als in kwaliteit.

Om te beginnen is er het *dagrooster* (p. 207-210), dat regelmaat, nauwgezetheid en ijver stimuleert. Er moet optimaal gebruik gemaakt worden van de tijd. Bovendien kunnen tijdverspilling en te laat komen op deze manier worden gecontroleerd. In *End* komt deze dagelijks terugkerende routine tot uitdrukking in de figuren die, zij het in schijnbaar willekeurige volgorde en tempo, steeds hun parcours over het toneel afleggen. De titel suggereert een eind, terwijl de handeling juist een gevoel

van oneindigheid oproept. De figuren zijn als het ware gedwongen steeds weer opnieuw te beginnen en hun ‘dagelijkse’ routine te herhalen.

Daarnaast richt *de temporele constructie van de handeling* (p. 210-211) zich op de minutieuze controle van de handeling, door in tijd, in seconden, aan te geven welke beweging het lichaam dient te maken, met als doel de efficiëntie van de handeling te vergroten. Bij *I/II/III/IV* is dit heel letterlijk het geval als het gaat om de choreografie, waarbij de lichaamsbewegingen per tel (op de muziek) zijn vastgelegd. Op deze manier kunnen de danseressen synchroon bewegen en vormen de danseressen één geheel. In *End* benadrukt de temporele constructie van de handeling juist willekeur, oneindige herhaling en zinloosheid. Het slepen van de ‘lijkzak’ is totaal zinloos omdat de betreffende vrouw iedere keer weer opnieuw moet beginnen en zichtbaar vermoeid raakt. Hoewel dit de efficiëntie als doel lijkt tegen te spreken, is deze strategie juist heel doeltreffend in het uitdrukken van deze thematiek van zinloosheid.

Het op elkaar afstemmen van lichaam en handeling (p. 211-212) heeft eveneens als doel de efficiëntie van de handeling te vergroten: “Het juiste gebruik van het lichaam maakt een optimaal gebruik van de tijd mogelijk: niets mag werkeloos of onbenut blijven, alles moet worden ingezet om de vereiste handeling te ondersteunen” (p. 212). In het geval van *I/II/III/IV* maakt danstraining het lichaam geschikt voor de handeling, het uitvoeren van de dans. Bovendien is er sprake van een voorwerp dat op de danseressen inwerkt, namelijk de installatie zelf. Deze veroorzaakt beperkingen in de bewegingsvrijheid. Hoewel de machine ook mogelijkheden biedt, controleert de machine de richting en plaats van de beweging in de ruimte. De danseressen moeten dus constant, zowel tijdens het oefenproces als tijdens de werkelijke uitvoering, zoeken naar een *koppeling tussen lichaam en voorwerp* (p. 212-213). Foucault beschrijft dit als het vastleggen van waar de betreffende lichaamsdelen zich op het voorwerp moet bevinden en wat zij daar moeten doen. Marianne van Kerkhoven, dramaturge van de voorstelling, beschrijft vooral het belang van het experimenterproces dat hieraan vooraf gaat:

“Tijdens het werkproces van *I/II/III/IV* werd er gezocht naar manieren waarop de danseressen een maximale vrijheid t.o.v. de machine konden verwerven. In zijn regie trachtte Kris Verdonck de tegengestelde krachten van vrijheid en gedetermineerd zijn samen te brengen: hoe ruimte geven aan de danseressen en tegelijkertijd functioneel blijven binnen de eisen/ de grenzen van het object?” (Van Kerkhoven, n.d.).

Ook in *End* gaan de afstemming van het lichaam op handeling en voorwerp samen. De lichamen van de menselijke figuren worden ‘ontmenselijkt’ doordat deze in installaties geplaatst zijn waarbinnen zij hun lichaam maar voor 50% zelf kunnen besturen en de andere 50% mechanisch wordt gemanipuleerd (Bellon, Duckworth en Jordens, 2008). De vrouw in het witte mantelpakje die op robotachtige wijze over het toneel beweegt, de ‘birdman’ die maar wat aan het plafond hangt te kukelen en de man die

middels een tuigje vastzit aan een zware, onzichtbare last, die hij overal met zich mee dient te trekken, moeten allemaal hun lichaam aanpassen aan het voorwerp dat op hen inwerkt en aan de handelingen die zij verrichten onder deze omstandigheden.

Tenslotte is de *maximale exploitatie* (p. 213-215), ofwel uitbuiting van de tijd, bedoeld om “steeds meer beschikbare momenten aan de tijd te onttrekken, en uit deze momenten steeds meer bruikbare krachten te putten [...] alsof men door opsplitsing de tijd onuitputtelijk zou kunnen maken; of althans door een steeds gedetailleerdere interne inrichting van de tijd een ideaal punt zou benaderen waar de maximale snelheid samenvalt met de optimale effectiviteit” (p. 214). Deze komt in *End* bijvoorbeeld tot uitdrukking in de oneindige beweging op het toneel, waardoor het energieniveau binnen de voorstelling steeds vrij constant blijft. Er is geen rustmoment binnen de voorstelling, ieder moment wordt benut, verdwijnt er één figuur, dan komt daar een andere figuur voor terug.

Oefening en eenheid

Naast de ruimtelijke en temporele ordening spreekt Foucault ook nog over de *organisatie van ontwikkeling* en de *compositie van krachten* in verband met disciplineren. Dit zijn niet zozeer concrete strategieën, maar meer opvattingen over hoe de mens zich door middel van oefening verder kan ontwikkelen (en dus nog efficiënter, productiever en beter kan worden) en hoe de individuele gedisciplineerde lichamen door middel van disciplinerende strategieën tot een machinale eenheid gesmeed kunnen worden (p. 224 – 236).

De organisatie van ontwikkeling is duidelijk herkenbaar in *I/II/III/IV*, omdat ballet op zichzelf een dressuur van het lichaam is. Door het lichaam intensief te trainen en te onderwerpen aan technieken en instrumenten, zoals spitzen, kan het zich ontwikkelen. Professionele danseressen, hebben jaren lang hun lichaam geoefend om dit niveau te bereiken en zijn gedwongen te blijven oefenen, willen zij hun lichaam op deze manier kunnen blijven beheersen. Daarnaast vereist het dansen in een installatie uiteraard ook veel oefening en er gaat dan ook een repetitieperiode aan de voorstelling vooraf, die daarop gericht is. *End* drukt de manier waarop het lichaam getraind moet worden door middel van het herhalen van afgebakende oefeningen weer uit door de circulaire beweging van de figuren, die steeds min of meer dezelfde handelingen uitvoeren.

Om perfectie te bereiken, de danseressen in *I/II/III/IV* tot één ‘machinale eenheid’ te smeden, is tenslotte de compositie van krachten nodig. De danseressen moeten samenwerken om zichzelf in balans te houden aan de installatie en om er bovendien voor te zorgen dat hun handelingen tegelijkertijd worden uitgevoerd. Dit hangt samen met de temporele constructie van de handeling. Door iedere beweging vast te leggen per tel (in de muziek) wordt ervoor gezorgd dat de bewegingen synchroon gaan en de danseressen een geheel vormen. Ieder klein verschil draagt bij aan het doorbreken van deze compositie van krachten en benadrukt dus niet het geheel maar onderscheidt de danseressen van elkaar.

Dramaturgie als disciplinerende strategie

Al deze strategieën en opvattingen benadrukken dat performance, net zo goed als scholen, het leger, werkplaatsen en moderne bedrijven,² disciplinerende strategieën inzet om zo een bepaald resultaat te bereiken. De oefening in het repetitieproces, waarbinnen de ruimtelijke en temporele ordening kan worden uitgewerkt en vastgelegd, en die vervolgens bijdraagt aan de compositie van krachten. Het laten functioneren van de voorstelling als een kloppend geheel.

Daarnaast functioneert de voorstelling op zich ook als een disciplinerende instantie voor het publiek. Niet alleen zoals beschreven door de invloed van functiegebonden ruimten en theatrale en sociale conventies, maar vooral ook door de dramaturgie zelf. Kris Verdonck stuurt namelijk door middel van dramaturgische keuzes, de aandacht van de toeschouwer. Als in *End* de man voor de eerste keer uit de lucht valt en op het kussen neerploft wordt de aandacht van iedere toeschouwer opgeëist voor die gebeurtenis. Als de toeschouwer het niet heeft gezien, dan is deze op zijn minst opgeschrikt door het harde geluid van de val. Daarnaast werken belichting, geluid en vooral schommelingen in spanning en energie allemaal samen om de blik van de toeschouwer te sturen. Dat binnen *End* relatief weinig van deze doorbrekende momenten zijn en de toeschouwer eigenlijk weinig sturing krijgt in het kijken is eveneens een dramaturgische keuze. De toeschouwer is een groot gedeelte van de voorstelling gedwongen zelf te kiezen waar hij of zij naar kijkt.

Toch is de disciplinerende macht van de dramaturgie niet onbeperkt. Bijvoorbeeld in *I/II/III/IV* kunnen bepaalde imperfecties (krakend geluid, het schommelen van de installaties of verschillen in uitvoering van de choreografie) de aandacht van de toeschouwer afleiden van het geheel. Daarnaast is een dramaturgie natuurlijk nooit uitputtend. Geen enkele theatermaker of dramaturg kan met alle mogelijke tekens en betekenissen rekening houden. Het kijkproces ligt voor een belangrijk gedeelte bij de toeschouwer, die betekenissen creëert vanuit een eigen referentiekader. Maar dramaturgie geeft wel de aanzet tot het creëren van betekenissen en kan doelbewust de aandacht sturen en bepaalde associaties oproepen. Dramaturgie is tijdens het maakproces gericht op de politieke anatomie van de toeschouwer, zodat er een machtsmechaniek gecreëerd kan worden, die de aandacht van de toeschouwer tijdens de voorstelling in de juiste richting stuurt. De dramaturgie, en dus Kris Verdonck als bedenker van deze dramaturgie³, creëert dus een belangrijke, maar niet onbeperkte, disciplinerende macht.

² John McKenzie beschrijft in zijn boek *Perform or Else* (2001) dat verschillende vormen van efficiëntie binnen performance, het bedrijfsleven en de technologie, nog steeds een belangrijk uitgangspunt vormen. Hij beschrijft dit als een vernieuwde eis 'to perform', die de disciplinerende norm zou vervangen. Hoewel hij spreekt over een verschuiving van discipline naar performance, worden in dit werk naar mijn mening heel sterk de moderne manifestaties van disciplinerend zichtbaar. Ik zou zijn norm naar performativiteit dan ook willen beschrijven als een moderne voortzetting van disciplinerend.

³ Kris Verdonck als 'hoofdbedenker' maar natuurlijk is er ook de invloed van het hele team waarmee hij samen werkt. Onder andere de dramaturg (Marianne van Kerkhoven) die gespecialiseerd is in de analyse van deze betekenisprocessen.

3. Esthetiek in I/II/III/IV en End

§ 3.1 Disciplineren en esthetiek

Nu is aangetoond dat het mechanistisch mensbeeld en disciplineren van het lichaam geschikt zijn voor een analyse van de betreffende voorstellingen, is het belangrijk te kijken naar de manier waarop dit mensbeeld en deze strategieën van disciplineren zich verhouden tot de esthetiek van de voorstellingen. De vraag is: Waarin ligt de schoonheid van de voorstellingen en welke rol spelen het mechanistisch mensbeeld en disciplineren hierbij? Al eerder is gebleken dat in beide voorstellingen sprake is van een spanning tussen de gedisciplineerdheid en de vrijheid van het menselijk lichaam. De performers zijn niet geheel mens, maar ook niet geheel machine en lijken een soort strijd te voeren om de capaciteit en kwaliteiten van de machine over te nemen zonder daarbij hun subjectiviteit te verliezen. In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar de esthetische betekenis van deze spanning. Bevat deze spanning een esthetiek en zo ja, waar ligt deze dan in? Eerst zal ik echter ingaan op de esthetiek van de ruimtelijke en temporele compositie binnen de voorstellingen, om aan te tonen dat deze bepaald wordt door disciplinerende strategieën.

De schoonheid van de machine

In een publicatie over een expositie getiteld *Machine Art* (1934) in het Museum of Modern Art in New York, wordt de schoonheid van machines gekenmerkt aan de hand van een aantal eigenschappen. Opvallend is dat veel van deze eigenschappen terug te vinden zijn in de disciplineringsstrategieën van Foucault. Dit betekent niet dat deze disciplinerende strategieën noodzakelijk bedoeld zijn om schoonheid te creëren, maar wel dat disciplineren eveneens schoonheid kan inhouden. De eigenschappen zijn onder andere geometrie, symmetrie, ritme en herhaling (zowel ruimtelijk als temporeel), bescheiden visuele complexiteit en functie (The Museum of Modern Art, New York, *Machine Art*, 1969).

Geometrie, symmetrie en ritme en herhaling op ruimtelijk gebied worden gecreëerd door disciplinerende strategieën als parcellering en rangschikking. Toegepast op de voorstellingen vormen de danseressen in *I/II/III/IV* bijvoorbeeld door de rangschikking, als zijnde vier dezelfde 'exemplaren', een symmetrische eenheid. Wanneer de lichaamsvormen van de danseressen afzonderlijk worden bekeken is er sprake van een viervoudige herhaling, die zo een ritme in het beeld creëert. Daarnaast zou het lijnenspel van de choreografie gecombineerd met de bewegingen van de machine gezien kunnen worden als het schetsen van geometrische vormen in de ruimte. In *End* zorgt de parcellering voor een verdeling van de ruimte in rechte lijnen en vakken. Hierdoor ontstaat er een

symmetrische verdeling van de ruimte, is er sprake van geometrie, doordat er enkel over rechte lijnen bewogen wordt en is er sprake van herhaling qua vorm.

Ritme en herhaling op temporeel gebied worden onder andere gecreëerd door het dagrooster en de temporele constructie van de handeling. De steeds terugkerende routine van de figuren in *End*, die kan worden opgevat als een rooster dat iedere dag weer afgewerkt moet worden, creëert door de herhaling van gebeurtenissen een ritme op temporeel niveau. De afzonderlijke terugkerende gebeurtenissen vormen een bepaald verschijningsritme binnen de voorstelling in zijn geheel. De temporele constructie van de handeling, bijvoorbeeld die van de choreografie in *I/II/III/IV*, creëert eveneens een ritme, dat zichtbaar wordt in de bewegingen van de dans. De choreografie wordt vier keer herhaald, eerst met één danseres, dan twee, drie en uiteindelijk vier. Er treedt herkenning op en er wordt een bepaald ritme vastgesteld. Dit kan natuurlijk ook betrekking hebben op kleinere delen binnen de choreografie.

De vraag is waarom juist deze eigenschappen bijdragen aan de schoonheid van een machine, of in dit geval een theaterinstallatie. Het antwoord op deze vraag ligt volgens mij in de eigenschap van de bescheiden visuele complexiteit. Een voorwerp dat weinig complexiteit bevat is niet in staat om een toeschouwer lang te boeien, maar een voorwerp dat teveel complexiteit bevat kan niet esthetisch gewaardeerd worden, omdat men het geheel niet kan overzien (The Museum of Modern Art, New York, 1969, foreword). Deze opvatting kan vervolgens vertaald worden naar het theater, zeker naar beeldende voorstellingen zoals die van Kris Verdonck. Ritme, herhaling, symmetrie en geometrie, creëren dan een overzichtelijke ervaring doordat gebeurtenissen, beelden en andere percepties hekenbaar en gecategoriseerd worden. Deze eigenschappen brengen dus een bepaalde ordening aan die een voorstelling overzichtelijk maken en dus bijdragen aan een bescheiden visuele (hier dus perceptionele) complexiteit.

Naast ritme, herhaling, symmetrie, geometrie en een bescheiden visuele complexiteit is ook de functie van de machine, bepalend voor de esthetische ervaring van de machine. De zichtbaarheid van wat een machine doet en hoe deze het doet, zou namelijk de ervaring van schoonheid vergroten (The Museum of Modern Art, New York, 1969, foreword). Vertaald naar disciplineren binnen de theatrale situatie heeft deze functie voornamelijk betrekking op de dramaturgie. Dramaturgie richt zich immers op het sturen van de toeschouwer, om deze zo een bepaalde betekenis of interpretatie van de voorstelling aan te reiken. Wanneer een dramaturgie erin slaagt een bepaalde betekenis of interpretatie van de voorstelling bij de toeschouwer op te roepen (of dit nu overeen komt met die van de maker of niet), heeft de toeschouwer het gevoel de voorstelling te begrijpen, het functioneren te snappen en zal deze eerder geneigd zijn de voorstelling mooi te vinden.

De functie of 'boodschap' van een voorstelling heeft vaak betrekking op een bepaalde thematiek en krijgt een politieke lading. Zelfs als de functie puur esthetisch is, als het volgens de maker enkel gaat om de schoonheid ervan, kan dit worden opgevat als een politiek standpunt over bijvoorbeeld de functie van kunst in het algemeen. Wat nu interessant is voor de zoektocht naar de esthetiek binnen de voorstellingen *I/II/III/IV* en *End* is dat de functie, de politieke dimensie van voorstelling, zich bevindt

in de spanningsvelden tussen mens en machine die binnen deze voorstellingen gecreëerd worden. Daarmee onderscheidt deze esthetiek zich van de esthetiek van de ruimtelijke en temporele compositie, die wel bijdraagt aan het creëren van deze spanning, maar ook op zichzelf esthetisch aantrekkelijk is, door (symmetrische) vorm, ritme, herhaling en tot op zekere hoogte geometrie.

§ 3.2 De esthetiek van het conflict

De spanning tussen ultieme controle, perfectie en reproduceerbaarheid, gedisciplineerde lichamen die voor elkaar inwisselbaar zijn en die technisch gezien tot alles in staat zijn enerzijds en menselijkheid, imperfectie, individuele verschillen en authenticiteit anderzijds, zet in beide voorstellingen de toeschouwer aan het denken over wat wenselijk is. Binnen *I/II/III/IV* krijgt deze spanning een meer esthetische lading, omdat ‘dans’ tot onderwerp van de voorstelling is gemaakt. In *End* heeft de spanning meer betrekking op de invloed van deze uitersten op het dagelijks leven en het menselijk bestaan in zijn geheel. In beide voorstellingen vormt dit dilemma de centrale thematiek van de voorstellingen en wordt de toeschouwer aangezet tot het nadenken over de invloed van technologie op lichaam en geest, zonder dat Kris Verdonck als maker een waardeoordeel uitspreekt over een eventuele juiste keuze. Het conflict zelf staat dus centraal. Maar waarom zou een dergelijk conflict mooi zijn?

In zijn artikel *De zieleweg van de danser : over het marionettentheater* (1985), oorspronkelijk getiteld *Über das Marionettentheater* (1810), beschrijft Heinrich von Kleist een gesprek over de schoonheid van de dansende marionet. Volgens zijn gesprekspartner bevat deze namelijk veel meer schoonheid dan de beste danser ooit zou kunnen bereiken. Dit zou te maken hebben met het feit dat de pop niet beschikt over gevoelens, emoties en gedachten. Het ontbreekt de pop aan bewustzijn en subjectiviteit en het is juist dit gebrek dat de schoonheid vergroot. De uniekheden en imperfecties die de danser menselijk maken worden in deze tekst beschouwd als een storende factor voor de schoonheid. In de plaats daarvan worden objectiviteit, reproduceerbaarheid en de onverstoorde werking van mechanieken als de ultieme schoonheid gezien.

Deze tekst stamt uit de tijd waarin net het mechanistisch mensbeeld van La Mettrie was gevestigd en disciplinerend van het lichaam op gang kwam. Binnen deze context is het logisch dat men, als een doorbreking van de eeuwenlange verheelijking van de menselijke schoonheid en superioriteit, schoonheid zoekt in het kunstmatige en niet menselijke. De marionet wordt als mooi bestempeld omdat hiermee de heersende esthetische norm binnen de samenleving wordt doorbroken. Er is hier dus sprake van een politieke spanning.

Zo is ook de esthetiek van het Futurisme, uit het begin van de 20^e eeuw te benaderen. Binnen het Futurisme, dat zijn grondslag vond in de opvattingen van de Italiaanse Filippo Tommaso Marinetti, was er duidelijk sprake van een idealisering van technologie. Technologie droeg de belofte van een

moderne, snelle, dynamische en beheersbare toekomst in zich. Daarmee wordt het Futurisme en de heersende esthetiek daarbinnen, en manier om zich tegen het heden af te zetten.

Uit het manifest “Multiplied Man and the Reign of the Machine” van mei 1910, blijkt hoe letterlijk Marinetti zich de schoonheid van de machine voorstelt. Hij pleit er namelijk voor om de vrouwelijke schoonheid en de romantische liefde te vervangen door het moderne idee van de mechanische schoonheid en de liefde voor de machine (Berghaus, 1997, p.51).

“Once mankind has discovered the laws of a true sensibility of machines, the next stage will be an identification of man with the motor, facilitating and perfecting a constant interchange of intuition, rhythm, instinct and metallic discipline. The new man of the machine will undergo an incalculable number of human transformations and give rise to a nonhuman and mechanical being, constructed for an omnipresent velocity. The human race will become master and reign over space and time and bring to fruition its dormant potential” (Berghaus, 1997, p.51).

In het werk van Verdonck vindt ook een politieke spanning plaats, maar deze is wat gecompliceerder dan die bij Von Kleist en het Futurisme. Momenteel leven we in een samenleving waarin technologie zijn opmars al lang heeft gemaakt en ook de nadelen van technologie zichtbaar zijn geworden. De norm van efficiëntie domineert de maatschappij in een mate die weerstand opwekt:

“op de kantoren en achter onze bureaus zijn we in ruimten gescheiden en geïsoleerd, achter onze eigen computers waar een wereld in schuilgaat, communicerend met anderen nog veel radicaler van ons gescheiden, de tijd besparend die het ons zou kosten om met ons lichaam de geografische afstand te overbruggen. In geïsoleerde ruimtes worden in hoog tempo kennis en informatie verworven en uitgewisseld via nieuwe media. Rondzwervend in een virtuele wereld van informatie en communicatie, worden de ogen getraind in kijken en lezen, de vingers in het tikken, de rugspieren voor een rechte houding in de stoel. De indeling van de dagen is strak georganiseerd door onze agenda's, gezuiverd van overbodige handelingen. De handelingen die we hebben gebeuren snel, de tijd die we hebben wordt intensief en optimaal gebruikt” (De Groot, 2006).

De mens heeft zichzelf ingebouwd in een netwerk van machines en het lichaam gedisciplineerd om zich aan te passen aan het leven samen met technologie. Dit heeft ontzettend veel mogelijkheden opgeleverd, maar biedt ook beperkingen. Zoals Kris Verdonck zelf zegt: “Machines bepalen ons, niet omgekeerd” (Hillaert, 2008). In tegenstelling tot Von Kleist en Marinetti die een esthetiek creëren die aansluit bij een in de maatschappij opborrelende verheerlijking van de machine, creëert Verdonck door de mens in een installatie te zetten een conflict tussen mens en machine, die de spanning tussen mens en technologie, die in de huidige maatschappij gevoeld wordt, weergeeft. Het beantwoordt aan de leefwereld en gevoelens van de toeschouwer en daarom wordt het esthetisch gewaardeerd. De

politieke lading (de dramaturgische functie) speelt op deze manier een belangrijke rol binnen de esthetische waardering van de voorstelling.

Conclusie

Wat is ten slotte dan het antwoord op de vraag: In hoeverre is Foucaults theorie over de disciplineren van het lichaam, bruikbaar voor de analyse van de theaterinstallaties van Kris Verdonck? Het antwoord op deze vraag is, denk ik, dat zowel het achterliggende mensbeeld als de concepten en methoden binnen deze theorie interessante vertrekpunten zijn gebleken voor een analyse gericht op de mens/machine verhouding in *I/II/III/IIII* en *End*. In het eerste hoofdstuk bleek dat door de voorstellingen te bekijken vanuit het mechanistisch mensbeeld, de personages, vooral binnen *End*, door hun psychologische oppervlakkigheid en machtsstrijd met de installatie, worden gereduceerd tot machines die door de materialiteit van het lichaam worden bestuurd. In het tweede hoofdstuk bleek dat de disciplineren van het lichaam traceerbaar was binnen de voorstellingen, met behulp van de door Foucault beschreven disciplinerende strategieën. Bovendien raakt de disciplineren van het lichaam precies de thematiek van de voorstellingen, waarbinnen het conflict tussen menselijkheid en kunstmatigheid centraal stond.

In het derde hoofdstuk konden de concepten uit de eerdere hoofdstukken worden toegepast in combinatie met de theorie over de schoonheid van de machine uit *Machine Art* (1969). Hierdoor bleek dat de disciplinerende strategieën op zichzelf ook een esthetische functie vervullen. De ordenende principes sluiten namelijk aan bij de schoonheidsidealen van symmetrie, geometrie, ritme, herhaling en de bescheiden visuele complexiteit. Maar naast deze meer universele esthetische waarden (er vanuit gaande dat bijvoorbeeld de voorkeur voor symmetrie genetisch is bepaald) bleek ook de functie van de voorstelling, die tot uitdrukking komt in de dramaturgie, een belangrijke rol te spelen voor de esthetische waardering van de voorstelling. Het begrijpen van de betekenis, ofwel politieke lading, van de voorstelling, draagt bij aan de esthetische waardering daarvan. In die zin hangen politiek en esthetiek met elkaar samen, zonder dat er door de kunstenaar zelf waardeoordelen hoeven worden uitgesproken. Hij geeft slechts het conflict weer en zet het publiek aan het denken over dit conflict, omdat men zich in het conflict kan herkennen, zoals mensen zich herkenden in de idealen van het Futurisme, en men het dus begrijpt, (de dramaturgie draagt hier aan bij) ziet men er schoonheid in.

Disciplineren dringt zowel door in de temporele en ruimtelijke compositie van de voorstellingen, als in de thematiek en daarmee blijkt Foucaults disciplineren van het lichaam zeer breed toepasbaar. Zelfs op het gebied van esthetiek kon worden aangetoond dat er een verband bestaat tussen disciplineren in de voorstelling en esthetiek. Dit kwam tot uiting in dramaturgie als disciplinerende strategie, maar ook in de esthetische idealen waaraan disciplinerende strategieën op temporeel en ruimtelijk gebied beantwoorden. Andersom is het interessant om te zien dat de theorie van disciplineren juist in de huidige maatschappij zeer relevant blijkt te zijn, omdat het ook iets kan zeggen over de disciplinerende werking van media en technologische apparaten die het dagelijks leven domineren.

Literatuur

- Bellon, M., Duckworth, O., Jordens, P., (2008) Verdonck over mens en machine. *Brussel deze Week* (via Vlaams Theater Instituut)
- Berghaus, G., (1997). *Italian Futurist Theatre*. Oxford: Clarendon Press.
- Foucault, M., (1989). *Discipline, toezicht en straf : de geboorte van de gevangenis* (Vertalers collectief, Trans.). Groningen: Historische Uitgeverij. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1975)
- Gerrewey, C. van, (2008) Het onvoorstelbare einde. Retrieved May 8, 2010 from www.vti.be
- Groot, A. de, (n.d.). Het onderworpen lichaam: Aanwezigheid van lichaam in het theater. *Theater Schrift Lucifer # 4*. Retrieved May 8, 2010 from www.theaterschriftlucifer.nl
- Hillaert, W. (2008) Verdonck en Verdonck: Half cyborg, half assembleur *M&W*. (via Vlaams Theater Instituut)
- McKenzie, J. (2001). *Perform or else: from discipline to performance*. Londen: Routledge.
- Kleist, H. von, (1985) *De zieleweg van de danser : over het marionettentheater* (G. J. Berendse en T. Naaijkens, Trans.). Utrecht: Uitgeverij Nota Bene. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1810)
- Kerkhoven, M. van, (n.d.) I/II/III/IIII: Een nieuw project van Kris Verdonck. Retrieved May 8, 2010 from http://www.margaritaproduction.be/_NL/KRIS_VERDONCK/I_II_III_IIII/TEXT.html
- Mettrie, J.O. de la, (1978) *De mens een machine* (H. W. Bakx, Trans.). Meppel: Boom. (oorspronkelijk werk gepubliceerd in 1748)
- The Museum of Modern Art, New York, (1969) *Machine Art: March 6 to April 30, 1934* (reprint ed.). New York: Arno Press. (oorspronkelijk werd gepubliceerd in 1934)
- Thijssen, W.T.M., (1982). *De mens-machine theorie. Een studie over de ontwikkeling van het mechanistische mensbeeld bij La Mettrie*. Meppel: Krips Repro.

Bronnen Foto's

- Margarita Production, Retrieved June 29, 2010 Web site: http://www.margaritaproduction.be/NL/KRIS_VERDONCK/I_II_III_IIII/PICTURES.html
- Margarita Production, Retrieved June 29, 2010 Web site: http://www.margaritaproduction.be/NL/KRIS_VERDONCK/END/PICTURES.html
- Retrieved June 29, 2010, Web site: <http://www.aag-online.eu/wp-content/uploads/2009/03/end-1023x682.jpg>