

Een absurde hygiënische operatie

Notities bij *Oblivion* van Sarah Vanhee

1.

Gedurende een jaar hield Sarah Vanhee alle zaken waarvan ze zich normaal zou ontdoen – van huishoudelijk afval tot ongebruikte ideeën – keurig bij. Die dingen uit haar woning en studio zijn terechtgekomen in 46 (52 weken minus 6) genummerde en gedateerde dozen, als een geordend archief. Of toch minstens een deel ervan – immers, waar begint en eindigt dat verzamelen zonder te sorteren, zonder het spontane, alledaagse toekennen van de gebruikelijke beoordeling ‘bruikbaar/afval’?

Vanhee verzamelde al haar afval – dat werd gespoeld alvorens een doos in te gaan – en organisch afval – dat ze fotografeerde om ongewenste geuren en bacteriën buiten te houden. Soms was er iets dat aan haar aandacht ontsnapte – glazen flessen bijvoorbeeld, die ze pas na enkele maanden begon bij te houden. Met andere zaken zat het iets ingewikkelder: wat met uitscheiding en lichaamsvochten? Met ideeën en herinneringen, met datgene wat we achteloos vergeten? Met de enorme hoop digitale trash, de massa’s informatie die via het internet op ons afkomen? Dus hield Vanhee ook een stoelgangdagboek bij, begon de prullenmand op haar computer nader te bekijken, maakte lijstjes van internetreferenties en inspiratiebronnen.

In de voorstelling *Oblivion* pakt Vanhee die 46 dozen uit, één voor één en voorwerp per voorwerp, traag en zorgvuldig, tot de hele scène enkele uren later vol ligt met objecten. Intussen vertelt Vanhee over haar omgang met die rommel gedurende dat ene jaar, over de evolutie van haar werkproces en over de hele economie achter het werk. Of preciezer: ze evoceert die achtergrond via heterogene fragmenten, verhalen en citaten waaraan ze stem geeft in een haast ononderbroken stroom van woorden. De objecten en tekstflarden fungeren als een soort dagboek van het werkproces en activeren zo een herinnerings- en verwerkingstraject in het theater. Door een en ander aan het grote vergeten te onttrekken, confronteert *Oblivion* ons met onze gebruikelijke handelingspatronen en roept de vraag op of er een alternatieve omgang mogelijk is met de overdaad die onze huidige consumptie- en informatiemaatschappij kenmerkt.

2.

“A new order establishes itself.” Terwijl Sarah Vanhee dozen uitpakt, vertelt ze een fabel over een familie die op een eigenaardige manier samenleeft met een geit en allerhande afval, en wier gedrag en taal ons vreemd zijn – enkele scènes uit een film die speelt in een mogelijke toekomst waarin migratie en globalisering leiden tot een verknipte wereld die we ons moeilijk kunnen voorstellen. Voordat dit beeld goed en wel vorm krijgt, duiken er echter nieuwe ‘verhaallijnen’ op, over vluchtelingen, over lichaamsvochten en reiniging, over professionele poetsploegen en bacteriën, over eigendom en regels, over begrafenisrituelen – tot een en ander voor een tijdje strandt in een litanie waarin Vanhee op een mechanische toon reclameteksten, celebrity nieuwtjes en andere *spam* debiteert. Soms mengt die stroom zich

ook met vooropgenomen geluidsfragmenten en gesproken passages uit films en lezingen. Vanhee lijkt een soort spreekbuis of doorgeefluik van fragmenten en citaten – de woorden, ideeën en opvattingen zelf worden dus als ding behandeld, gaan op in een continue stroom zonder onderscheid, waardoor ze voor een deel hun discursieve of verhalende kracht verliezen en letterlijk vreemd worden.

Gedurende de voorstelling trekt Vanhee tal van taalregisters open die resoneren met haar afval of ‘gerestitueerde afval’ – niet zozeer de literaire variatie, maar de spreekregimes waar ze mee samenhangen, staan daarbij centraal. Over afval bestaat er een brede woordenschat, van goor tot eufemistisch, die aangeeft hoezeer liminale fenomenen ons uitdagen tot een gedurige onderhandeling van onze normen en waarden. Woorden spelen zo een rol in de manieren waarop we actief een vergeetcultuur creëren rond afval en consumptie. Tegelijk nam die productie van onzichtbaarheid doorheen de twintigste eeuw ook buitenissige en rampzalige vormen aan. Onder impuls van het kapitalisme heeft de industrie stapsgewijs een consumptie- en wegwerpcultuur ontwikkeld en gepromoot onder het mom van ‘vrijheid’, met de bekende sociale en ecologische catastrofes tot gevolg.

In *Oblivion* sluimert en gist dat alles in de heterogene stroom van tekst en geluid, discursieve hints die duidelijk maken hoe elk object is ingebed in een breed netwerk van relaties die het perspectief van object, individu en plek ver overschrijden. Toch doet Vanhee in de voorstelling geen morele uitspraken, eerder stelt ze zich op als een antropoloog die aan de hand van een singulier experiment de hele bandbreedte van menselijk handelen en spreken in kaart brengt – inclusief het weten en het vergeten.

Het verzamelen en *niet* sorteren liep dus uit op een gedurige reflectie over dat proces, of beter over onze manieren van sorteren, klasseren, waarderen, aandacht geven, benoemen, beschrijven, verklaren – en daarmee onvermijdelijk ook op het aanbrengen van nieuwe onderscheiden tussen bruikbaar/afval, proper/vuil, binnen/buiten, etc. Ergens citeert Vanhee Roland Barthes die zich afvraagt vanaf welk punt we iets als ‘vuil’ ervaren. De vraag naar culturele waarderingsmechanismen komt zo in *Oblivion* geregeld bovendrijven.

Hoe kunnen we vandaag met overdaad omgaan? Wat zijn mogelijke alternatieven voor de kortstondige, losgeslagen handeling van het consumeren? In de uitnodiging van *Oblivion* schrijft Sarah Vanhee: “Beeld je een plek in waar je opnieuw verbonden bent met alles wat je hebt achtergelaten, uitgewist of weggegooid. Objecten, gedachten, relaties waar je jezelf al van ontdaan had en die je al helemaal was vergeten, ze zijn allemaal terug. Ze zijn van jou, je geeft om ze. Je draait om, herwaardeert, herinvesteert. Alles is iets waard.”

3.

Alvorens Sarah Vanhee begint te spreken is ze al een tijdje aan het uitpakken terwijl er allerhande geluidsfragmenten weerklinken – liedjes, *new age*-geluiden, jingles, reclameboodschappen – die het immateriële afval symboliseren. Is het dan de dialoog met de objecten die het eerst onze aandacht vraagt? Als toeschouwer zit je aanvankelijk in de rol van voyeur die toekijkt bij iemand die haar afval uitpakt en zich zo ook blootgeeft aan het publiek. Er zit opvallend weinig oud papier bij het afval, condooms ook al niet, maar wel een eindeloze reeks yoghurtpotjes, en dan zijn er die eco-wasproducten en verpakkingen van

biologisch geteeld voedsel – heeft Vanhee haar aankopen en dus haar afvalproductie bijgestuurd tijdens dat jaar? Manipuleert ze actief haar portret voor onze ogen, of onderwerpt ze zich toch aan een strikte vorm van auto-etnografie? Immers, we bevinden ons uiteindelijk in het theater, waar werkelijkheid en fictie zich op allerhande manieren kunnen mengen.

Dat spel met voyeurisme, fictie en het bespelen van verschillende contexten is een constante in het werk van Sarah Vanhee, die gedurig pendelt tussen conceptuele kunst, literatuur en performance. In *Untitled* (2012) nodigde ze bijvoorbeeld bezoekers uit bij mensen thuis, die daar vertellen over kunstobjecten in hun dagelijkse leefomgeving, en dus over *hun* opvattingen van wat al dan niet kunst is. De toeschouwerservaring is er nooit ‘zuiver’, omdat de persoonlijke verhalen en de alledaagse context blijven kleven en *Untitled* dus ook steeds resten bevat die zich niet enkel als een subtiele vorm van institutionele kritiek laten beschrijven. In een interview zegt Vanhee daarover: “Ja, er is iets clandestiens aan de ontmoeting en waar die plaatsvindt, wat in zekere zin opgaat voor al mijn werk.” Ook *Lecture For Every One* (2013) grijpt steeds op een onaangekondigde en dus onverwachte manier in in diverse contexten – en meestal geen theaters – waar mensen samenkomen, het is een lezing die zich zonder onderscheid tot één-ieder richt, maar mensen ook geeft waar ze niet om hebben gevraagd. In *Turning Turning (a choreography of thoughts)* (2011) tracht Vanhee *real time*, aan een halsbrekend tempo en zonder zelfcensuur, al haar gedachten uit te spreken, alsof ze de inhoud van haar hoofd ongegeneerd en ongevormd voor ons uitkiepert in het theater.

Zonder vooropgestelde kunstopvatting, zonder onderscheid, zonder zelfcensuur, zonder sorteren: het zijn telkens weer poëtische strategieën van (auto-)etnografie, grensverkeer en hun fictionalisering, die ruimte laten voor het onverwachte en ongevraagde. Ook in *Oblivion* ontstaan er ‘clandestiene ontmoetingen’ met de toeschouwer, maar met het portret of voyeurisme hebben die uiteindelijk weinig van doen. Vanhees dialoog met de objecten vertakt zich immers tot een netwerk van relaties dat andere objecten, mensen en plekken insluit. Haar auto-etnografie is fundamenteel heteronoom, waardoor een complexe economie oplicht waarin manipulatie en controle geen eenduidige plaats meer hebben.

4.

Het uitpakken gebeurt traag en zorgvuldig, waarbij Vanhee kort aandacht geeft aan elk individueel object. Tegelijk zijn het ook die objecten zelf die de aandacht naar zich toe trekken. In een nagesprek zei Vanhee daarover: “Objects are wonderful performers; that’s what they’re designed for. In a sense, they’re a document of our highly visual times.” Meer dan gewoon dingen zijn het inderdaad *producten* waar een hele economie en ideologie achter schuilgaat, tot in de wegwerpfase toe. Naast plastic verpakkingen, melkflessen, kleine prullen en weinig karakteristieke zaken, zijn er objecten waar al te veel betekenis aan kleeft: lege flessen van Coca-Cola, kartonnen bekertjes, medicatiedoosjes, wasproducten, snoepverpakkingen, een vuilniszak van de Stad Brussel, een gsm, een harde schijf en een zakje van Mediamarkt, een gloeilamp, enz. Het moment van aandacht dat Vanhee aan elk van die dingen schenkt, schrijft ze echter nog niet meteen in een alternatief waardesysteem in. En in de toeschouwerservaring staat die mogelijkheid van een verhouding met individuele objecten steeds meer op gespannen voet met de aanblik van een generische hoop rommel en

een ervaring van overdaad. “I would have liked to give everyone an object upon entering the performance,” zo zegt Vanhee ergens aan het einde van *Oblivion* in een opsomming van niet-gerealiseerde ideeën.

Kunnen al die dingen ook zonder meer, dat is zonder hun gebruikelijke betekenissen, verzameld of beschreven worden? Bestaat er voorbij die opschorting misschien zelfs zoiets als een ‘roep van de dingen zelf’, die wellicht onkenbaar blijft maar niettemin de grenzen van ons handelen aangeeft en dus onze waarderingsmechanismen uitdaagt?

“If I would have been consequent, the performance should have lasted a whole year.” De handeling van het aandacht geven aan elk individueel object verwijst naar de praktijk die Vanhee gedurende een jaar heeft uitgebouwd, een praktijk waarin het beheren en herwaarderen van al die objecten veel tijd en aandacht heeft gevegd. “The knowing of the throwing has to precede the keeping.” Terugblikkend op dat jaar zegt Vanhee in een interview: “Ik mis echt dat moment van bewust iets bijhouden: dat je niet hoeft te kiezen wat waarde heeft en wat niet, dat je alle dingen een kans geeft zoals ze zijn. (...) Nu voelt het alsof ik telkens weer hele relaties weggooi.” In de voorstelling krijgen we hoogstens een schets van die praktijk te zien, maar ook dan is de inzet ervan niet meteen duidelijk. Is het de poëzie van die relatie met objecten die haar drijft? Of het stichten van een wereld? De schier eindeloze herhaling van het uitpakken en aandacht geven, is een gebaar van insisteren op die ene vraag: welke waarderingsmechanismen zijn vandaag betekenisvol?

In de lezing *Powers of the Hoard* (2011) gaat filosofe Jane Bennett te rade bij hamsteraars voor een antwoord op de vraag hoe de ‘roep van de dingen zelf’ au sérieux te nemen. Welke zintuigen hebben we nodig om de dingen zelf naar de voorgrond te halen? In welke taal kunnen we die ervaring uitdrukken? Wat doet die relatie met ‘niet-menselijke lichamen’ met ons zelfbeeld? Bennett verlegt in haar analyse het handelingspotentieel (*agency*) naar de complexe relaties tussen mens, dingen en plek – naar de porositeit en interlichamelijkheid, die ook vreemde lichamen in onszelf omvat. Zo komt ze tot het begrip ‘anorganische sympathie’, een vorm van relationaliteit die niet instrumenteel is, maar evenmin onder esthetische appreciatie valt. Uiteindelijk is het Bennett niet te doen om een posthumaan perspectief, eerder om een vorm van bescheidenheid en een zoektocht naar andere waarderingsmechanismen. Het onderzoeken van de complexe sites waar afval, fetisjobjecten, kunstwerken, data en andere dingen ageren en hun eigen taal spreken, kan ons volgens Bennett misschien iets leren over de ecologisch catastrofale maatschappij waarin we leven. “Het is mijn overtuiging dat voor een echt begrip van sociale praktijken het noodzakelijk is om de niet-menselijke componenten te erkennen die er ook steeds aan het werk zijn.”

Mogelijk komt ‘anorganische sympathie’ in de buurt van de aandacht die Vanhee aan de objecten schenkt – al is de opschorting van het esthetische in een artistieke context een paradoxale aangelegenheid. Naar het einde van de voorstelling noemt Vanhee de objecten die ze uitpakt bij hun ‘naam’, door letterlijk opschriften voor te lezen voorafgegaan door “We are...”. Na de langdurige ervaring van overdaad en het ongefilterd doorgeven, lijkt het hier alsof Vanhee de tekst herbelichaamt, de identificatie explicieter maakt en zich zo op hetzelfde niveau als de dingen rondom haar begeeft. Wat later volgt nog een niet-gerealiseerd idee dat

de toeschouwer op een gelijkaardige manier insluit: “I would have liked to call everyone present by their first name.”

Indien *Oblivion* slechts een schets biedt van een praktijk, dan niet enkel omdat een jaar zich niet restloos tot enkele uren laat samendrukken, maar ook omdat de uitkomst van zo'n praktijk steeds onduidelijk en onzeker zal blijven. Nog vóór er sprake is van herwaardering, vraagt ‘anorganische sympathie’ om een opschortende houding ten aanzien van de dingen. Als artistiek en sociaal medium wakkert theater die houding enkel aan: het houdt de mogelijkheid nieuwe relaties en betekenissen te stichten – en dus de belofte van een taal en een gemeenschap in wording – in suspens. Precies op dat punt kunnen er in *Oblivion* clandestiene ontmoetingen ontstaan, met een politiek potentieel. Is de voorstelling uiteindelijk niet zelf een object dat onze rollen van consument, toeschouwer en burger tijdelijk opschort en dus op het spel zet?

5.

In de kijkervaring steekt de verleiding van de allegorie onvermijdelijk de kop op in niet-aflatende pogingen om overal betekenis aan te hechten en de overdaad aan objecten en fragmenten op vertrouwd terrein te willen trekken. Die verwachtingen en opinies voegen zich dan ook toe aan dat uitdeinende netwerk van *Oblivion* – en laten zich meer dan eens betrappen door de uitspraken die Vanhee aaneenrijgt, zoals dit citaat van Douglas Haddow over de hipster: “But after punk was plasticized and hip hop lost its impetus for social change, all of the formerly dominant streams of ‘counter-culture’ have merged together. Now, one mutating, trans-Atlantic melting pot of styles, tastes and behavior has come to define the generally indefinable idea of the ‘Hipster.’ An artificial appropriation of different styles from different eras, the hipster represents the end of Western civilization – a culture lost in the superficiality of its past and unable to create any new meaning. Not only is it unsustainable, it is suicidal. While previous youth movements have challenged the dysfunction and decadence of their elders, today we have the ‘hipster’ – a youth subculture that mirrors the doomed shallowness of mainstream society.”

6.

Als Sarah Vanhee het laatste object heeft uitgepakt, na enkele uren waarin de dingen maar bleven komen en de stapel dozen maar traag slonk, sluipt ze het theater uit en laat ons alleen met het landschap van afval dat nu precies de gehele scène inpalmt alsof het één enkel object is. De vele pogingen tot herwaardering verzingen in het niets tegenover die gigantische hoop rommel waar tegelijk te veel en te weinig betekenis aan kleeft. Daar op de scène, netjes gewassen, gesorteerd en verklaard, blinkt dat zwijgzame landschap van dingen als het absurde want onhandelbare overblijfsel van een vreemdsoortige hygiënische operatie. Intussen zindert dat landschap met een eigenzinnige genealogie die duidelijk maakt hoe *Oblivion* zich als artistiek project openstelt voor enkele paradoxen en excessen van het huidige tijdsgewricht. Die ‘besmetting’ is een clandestiene ontmoeting, omdat ze het kunstwerk als onhandelbaar object opvat – “The art work as a thing on its own, uncalculable,” zoals Vanhee in de

voorstelling zegt, een kunstopvatting die “net als neushoorns, pinguïns en ijsberen met uitsterven bedreigd is” – en het tegelijk met een onhandelbare wereld confronteert. Dat is een krachtige en ook riskante fictie die onze verwachtingspatronen en manieren om betekenis te stichten en wat ons omringt te waarderen, danig in de war stuurt.

En toch vallen de onhandelbaarheid van respectievelijk kunstwerk en wereld niet samen. *Oblivion* is niet zomaar een readymade maar de uitkomst van artistieke keuzes – en die zijn goeddeels heteronoom, zoals Vanhee aangeeft in een eigenzinnige opsomming van zaken zonder dewelke *Oblivion* niet mogelijk zou zijn geweest. En het heeft een specifieke, beheersbare vorm – een theatervoorstelling, die door haar herhaling avond na avond ook al een paradoxale vorm van hergebruik en herwaardering is. Alle pogingen dit werk in te perken of uit te leggen ten spijt, zijn het die vele paradoxen die van *Oblivion* een onbeslisbaar object maken. Het laat je dus ook niet achter met grote waarheden of laatste woorden omtrent die weerbarstige overdaad, de tanende fictie van controle, of de mogelijkheidszin die in *Oblivion* sluimert. Wel met het besef dat die ontregeling van je eigen positie en kijk op de dingen voortkomt uit een artistieke praktijk die zelf mateloos is in zijn zorg en precisie, humor en eigenzinnigheid – ja, uit de *absurditeit* van het artistiek gebaar.