

## Het onmogelijke filmen - over Herman Asselberghs' 'Capsular'

Pieter Van Bogaert

in Sint-Lukasgalerie, Brussel, nr4, sept-okt-nov 2007

In de herfst van 2005 bestormen moegewachte Afrikaanse migranten de EU-gesponsorde hekken rond de Spaanse enclave van Ceuta in het noorden van Marokko. Marokkaanse en Spaanse autoriteiten beantwoorden de aanval met harde hand. Er vallen doden, Ceuta is wereldnieuws en de wanhoop van vele Afrikanen een realiteit. Voor even. Sindsdien nam de aanwezigheid van vluchtelingen, wachtend aan de zuidelijkste grens van Europa enkel toe. Maar niet in de media. Ook vandaag verschuilen ze zich nog steeds, sommigen al jarenlang, in de bossen rond Ceuta en Tanger – het bovenste eind van het Afrikaanse continent – wachtend op het juiste moment om de Straat van Gibraltar over te steken. Ze worden met chartervluchten gerepatrieerd naar Mali of Senegal of, erger nog, per bus gedropt in de Sahara. Sommigen spoelen aan op de stranden van de Canarische eilanden. Of nòg erger, ze eindigen op de bodem van de zee-engte tussen Afrika en Europa.

In de lente van 2006 reist Herman Asselberghs van Brussel naar Ceuta – van het centrum van Europa naar de grens. Daarmee toont hij zich opnieuw een mediakunstenaar in de meest letterlijke zin van het woord. Hij kijkt naar de wereld via de media, waar vage begrippen vorm krijgen –begrippen die zo een belangrijke rol spelen in zijn werk: de Palestijnen, 11 september, de globalisering, gijzelaars en gijzelnemers, Fort Europa, de sans-papiers, leven en dood. Omgekeerd kijkt hij naar de media via de wereld. Een reis naar Palestina ligt aan de basis van 'a.m./p.m.', de reis naar Ceuta van 'Capsular'. Precies daarom speelt de stad Brussel – de plaats waar hij woont, leeft en werkt – een meer of minder belangrijke rol in elk van zijn video's. Als onherkenbaar onderdeel van het beeld van de geglobaliseerde wereld in 'a.m./p.m.'; als plaats waar de wereld en de media elkaar ontmoeten in 'Proof of Life'; als centrum van Europa in 'Capsular'; als coda in 'Futur Antérieur'. De stad als vrijplaats en als bescherming. Als baken, als toevluchtsoord, als capsule.

### As if we were capsular

De glazen kooi, die beschermt en vrijheid biedt, is meer dan een symbool in 'Capsular'. Ze komt in verschillende vormen. Haar vroegste verschijning is die van een sprookjesachtig verlichte serre in een Koninklijke Plantentuin. Haar sierlijke architectuur verwijst naar de kristallen paleizen uit de negentiende eeuw toen de combinatie van gegoten staal, gegoten cement en gegoten glas het mogelijk maakte lichte gebouwen (letterlijk: vol licht en schijnbaar zonder gewicht) te maken. Open en gesloten tegelijk; beschermend en toch zo fragiel. Een gekroond gebouw toont de macht van haar bezitter: (planten van over) de hele wereld onder één dak. Die glazen kooien – Walter Benjamin herkende ze in de galerijen uit het Parijs van de negentiende eeuw; 1 de beschermde passages waarlangs de flaneur zich verplaatste van de ene straat naar de andere – zijn de verre voorlopers van de glazen torens in de stad van de twintigste eeuw: zichtbaar en onzichtbaar tegelijk,

reflecterend en absorberend, zo concreet en toch altijd anders. Symbolen van macht en van kwetsbaarheid – dat weet iedereen sinds 11 september 2001, de dag dat de wereld collectief gekluisterd zat aan die andere glazen kooien in onze huiskamers: de televisie en de computer.

Het beeld van de idyllische serre zit helemaal voorin in de video, enkel voorafgegaan door seinlichten in de nacht. Een geruststellende waarschuwing, een baken voor mogelijk gevaar. De seinen dienen voor nog een andere capsule, dobberend op een open zee. De glazen kooi van de veerboot; een drijvend aquarium op weg van ergens naar nergens. De capsule als vervoermiddel – een medium om ons te verplaatsen naar exotische paradijzen: dat was ook de bedoeling van de negentiende-eeuwse serre en haar flora, van de galerijen en hun winketalages, van de tv en haar beelden, van het internet en haar sites. Het zijn media om van de ene realiteit naar de andere te bewegen – om je te verplaatsen zonder te bewegen. Om je eigen wereld overal met je mee te dragen. Zo ben je altijd het centrum van de wereld en is het onderscheid tussen binnen en buiten altijd duidelijk. Deze capsules zijn altijd persoonlijk; alsof je, voor even, zelf media, zelf de wereld wordt. De capsule is een draagbare grens; ze maakt ons tot gesloten entiteiten, bedoeld om te reizen en te exploreren en zo de indruk te geven dat er geen grenzen meer zijn. Een grens die alle andere uitveegt.

Grenzen spelen een belangrijke rol in Asselberghs' video's. "Hoever kunnen we gaan?" is de vraag die ze telkens lijken te stellen. Waar is de grens? Waar begint ze en waar eindigt ze? Wat is nog binnen en wat al buiten? De checkpoints in 'a.m./p.m.': dienen ze om de orde te bewaren of om de chaos te creëren? Om de Israëli's te beschermen of om de Palestijnen te tergen. De vorm van 'a.m./p.m.': is het een documentaire of is het fictie? Het televisiescherm in 'Proof of Life': kijken we naar onszelf of zitten we in een andere ruimte? Gaat het over ons kijkgedrag of over hun toongedrag? Ceuta: is het een begin (a vanguard) of een einde? Zijn we al in Afrika of nog in Europa? Zijn we nog binnen of al buiten? Grenzen zijn hier geen duidelijke lijnen, maar vage zones, een niemandsland, een vaag terrein. Soms lijken ze meer te openen dan te sluiten. Die onduidelijkheid maakt van Ceuta een marginaal gebeuren. Letterlijk een gebeuren in de marge, aan de grenzen van Fort Europa. Maar ook een voetnoot in de schaduw van al die andere gebeurtenissen die zo een grote rol speelden in de video's die voorafgingen: de globalisering, het Midden Oosten, 11 september, de gijzelingen in Irak,...

### **Keeping these people off-screen**

Als media extensies zijn van het lichaam, toont Asselberghs nog slechts de extensies en blijven de lichamen buitenbeeld. Hij vertrekt heel concreet van het capsulair bestaan van de gemiddelde West-Europeaan; van de nieuwe tribale toestand waarin de mediagebruiker zich volgens Marshall McLuhan sinds het elektronische tijdperk bevindt. In plaats van op het lichaam, focust hij op de capsule die er steeds meer vitale functies van overneemt. Hij toont de media als bescherming; als extensies die zich steeds meer gedragen als een gesloten systeem rond het individu. De signalisatie, de omheining, de vensters, de steden waar we ons mee omringen zijn tekens van het capsulaire bestaan waarin media steeds dichter op het lichaam komen te zitten. Voor McLuhan ging het er een halve eeuw geleden om het lichaam

een plaats te geven in de media (de Canadese mediafilosoof zag de media als een milieu, in de zin van omgeving), vandaag gaat het er om de media een plaats te geven rond het lichaam (vandaag is de gebruiker een milieu, in de zin van een centrum, een midden). Deze video's onderzoeken de mogelijkheid om te ontsnappen aan de capsule, om te ontsnappen aan de media als obstakel.

Het andere, de andere kant, de buitenkant van onze capsules, van onze beschermingen en onze obstakels; het is altijd vaag – altijd een product van de verbeelding. Zoals studenten in de Parijse straten van mei '68 konden scanderen “sous les pavés: la plage”, kunnen mediagebruikers in de global cities van vandaag roepen “voorbij de capsule: het naakte leven”. Maar niemand roept het, want dat naaktstrand, daar wil geen mens heen. Het lichaam dat zedig buitenbeeld blijft in deze video's, is de laatste capsule, het laatste medium, het laatste middel, het laatste milieu, de allerlaatste omgeving waar een mens zich van kan bedienen. Zoekend naar een buiten zal de kunstenaar onvermijdelijk stoten op het 'zoë' van de oude Grieken: wat Giorgio Agamben in 'Homo Sacer' het naakte, ongeorganiseerde, onbeschermd, aan willekeur overgeleverde leven noemt dat verschilt van 'bios', de specifieke levenswijze van een individu of groep. <sup>2</sup> De willekeur aan de Israëlische checkpoints in 'a.m./p.m.', het onzekere lot van de aan de gijzelnemer overgeleverde gijzelaar in 'Proof of Life', de hopeloze situatie van de migranten aan de andere kant van het hek in 'Capsular'.

Het naakte leven, dat zijn de lichamen waar de media geen vat meer op hebben. Omdat de lichamen het niet willen, en ze zich verstoppen. Omdat de media het niet kunnen en ze hen negeren. Zo worden het vage lichamen. “Vaagheid is geen ideaal, het is de uiterste graad van abstractie”, schreven de mediatheoretici van Bilwet aan het begin van de jaren negentig. <sup>3</sup> Vage lichamen en vage media gaan samen – het eerste is een gevolg van het tweede. Als we ze al te zien krijgen is het via een slecht gedefinieerd beeld van een bewakingscamera (kijk naar de cover van Lieven De Cauter's 'De Capsulaire Beschaving') of via een omweg, aangespoeld op een strand van de Canarische eilanden, waar de toevallige redders – gezonde blanke toeristen in zwempak – het beeld vullen en de vage lichamen – de uitgeputte donkere medemens zonder huis, zonder dak, zonder papieren, zonder wortels, wiens persoonlijke trekken oplossen in de inkt van gerasterde foto's op poreus krantenpapier of in de overgepixelde beelden van niet-professionele camera's op onze schermen – verhuizen naar de rand van het beeld. Deze lichamen staan altijd voor de grens. Het zijn ongeorganiseerde lichamen, lichamen zonder organisatie. De nieuwe vagebonden ten prooi aan de scanners in en rond onze capsulaire beschaving. Dat is een groot verschil met de georganiseerde lichamen in de geglobaliseerde wereld, voor wie er nog amper grenzen zijn die niet kunnen overschreden worden. Het verschil tussen migranten en nomaden, tussen het clandestiene bestaan en het destinataire leven.

### **There's hardly anything to be seen**

Er gebeurt niets in deze video. Dat is precies het gebeuren. Dat deze mensen niét dagelijks op de voorpagina's van onze kranten staan, dát is het gebeuren. Het is als bescherming tegen dat gebeuren (of ongebeuren) dat oorlogen beginnen, dat mensen zich terugtrekken in huizen, in steden, in forten. In de burchten die ons tot

burgers maken. In de capsules die ons tot gebruikers maken.

Het ongebeuren maakt van het aftasten een veelgebruikte techniek. De zoekende beweging van de camera. *A travelling to Ceuta, a pan over Brussels*. De reis naar Ceuta is letterlijk een 'travelling'. Een bootreis, een zoektocht, een odyssee van hier naar elders. En weer terug. Altijd terug naar de plaats waar het allemaal begint: de stad, in het centrum die we nooit echt achter ons hebben gelaten.

Er is amper iets te zien. De onzichtbare dreiging komt van een massa zonder gezicht; niet van een menigte, van een multitude, in de zin van Hardt & Negri, met vele gezichten. De menigte die het eigenlijke onderwerp is van deze video's. De menigte die begint bij de kijker voor het scherm – u en ik als moderne medianomaden – en natuurlijk ook bij de kijker die de videomaker zelf is: een professionele kijker die niet alleen schrijft en denkt over film, video en andere media, maar dat sinds enkele jaren ook doet door zelf te creëren en het werk op die manier terug te spelen naar de kijker in de zaal. Dat is wat ik het 'onmogelijke filmen' wil noemen; of het 'nog niet mogelijke': een filmen in potentie, filmen van potentie. De productie van beelden die ontstaan terwijl men ernaar kijkt. Een poging te verbeelden wat nog nooit verbeeld is.

Een zeer smalle lijn scheidt het onmogelijke filmen van het clandestiene filmen. Het gaat over het negeren van geboden en verboden – de signalisatie waar deze video mee begint. Het gaat over het delen van ondeelbare, altijd individuele, ervaringen. Het gaat over kijken, waar alles al bekeken wordt. Het gaat over zoeken naar meer beelden, ondanks alles. Zoeken naar het onzichtbare. Het gaat over zoeken naar beelden van de buitenkant van het kamp, zoals leden van het verzet tijdens de tweede wereldoorlog zochten naar beelden van de binnenkant van het kamp. <sup>4</sup> Het betekent zich altijd verzetten tegen het onvoorstelbare ("N'invoquons pas l'inimaginable", schrijft Georges Didi-Huberman in 'Images malgré tout' over de beelden van de kampen). Het betekent het negeren van de alomtegenwoordige scannende, tastende camera's in dit niemandsland waar nooit iets gebeurt. Waar het scannen, het aftasten van de camera's (gericht op de mensenstroom) en de toeristen (gericht op de goederenstroom) het enige gebeuren is. Het gaat over de vage grens van het fatsoen; over terugkijken naar de kijker – alsof we allemaal misdadigers zijn: de controleurs én de producenten. Het is filmen aan de grens van het toelaatbare.

### **Golden stars afloat in a sky of reflex blue**

De tekst is belangrijk bij deze beelden, bij deze video's die een stem willen geven aan wat niet gerepresenteerd wordt. Deze video's die een plaats willen geven aan de ander; die optreden als getuige en weigeren te zwijgen; ook als het moeilijk is om te spreken. De tekst is van een misleidend poëtisch gehalte dat de beelden ondersteunt en ondergraaft. Zo krijgen deze beelden een plaats in de verbeelding.

Op maat van deze video's over de vage kampen van de eenentwintigste eeuw probeert de auteur – een halve eeuw na Adorno's bewering dat het barbaars is om nog gedichten te schrijven na Auschwitz – poëzie te maken, waar poëzie eigenlijk al onmogelijk (onfatsoenlijk) werd verklaard. Maar toch, ondanks alles: verbeelden, en niet afbeelden. Niet reduceren en minimaliseren, maar transformeren en

maximaliseren. Zo willen deze beelden en deze teksten die zich moeilijk prijsgeven aan de vluchtige blik – die met verstomming slagen – eigenlijk de verstomming doorbreken. Niets is onverbeeldbaar / *inimaginable* . Geen moment is te wreed voor de kracht van de poëzie. De idylle van het dobberende schip wordt onmiddellijk gekelderd door de wreedheid van het massagraf eronder.

Wat gezegd wordt is belangrijk in deze teksten, maar de stilte is dat ook. Stiltes die de kijker/luisteraar doet wachten op het vervolg, op het gebeuren dat nooit lijkt te komen. Het wachten dat zo een grote rol speelt voor de personages die daardoor bij momenten wel uit een verhaal van Beckett lijken gestapt. Net als bij de meester van het naoorlogse absurde onvoorstelbare – die op een geheel eigen manier invulling gaf aan Adorno's bewering – is de tekst nog slechts een middel voor een beeld. En net als daar is de stilte, het wachten, deel van het ritme en dus van het beeld. Het is een verbeelding die onvermijdelijk samenhangt met de ervaring van de reis naar de grens. Tijd doden, rondkijken, zoeken naar wat buitenbeeld blijft, scannen, tasten in het donker en ondanks alles blijven proberen te communiceren. Blijven proberen jezelf in overeenstemming te brengen met de wereld en haar bewoners.

De schaal, in al haar vaagheid, is een abstractie: *de stad* in 'a.m./p.m.', *de huiskamer* in 'Proof of Life', *de grens* in 'Capsular'. Ook het geheim, wat we niet mogen/willen weten/zien, heeft een vreemde schaal. Het doodzwijgen van de sans-papiers, de consensus over de negatie van een probleem dat eigenlijk niet te negeren valt. Beelden geven die abstracties een vorm. De tekst geeft ze een uitdrukking. Beeld en tekst werken samen als een verbeeldingsmachine. Er zijn helemaal geen gouden sterren en het heldere blauw van de hemel is altijd al beneveld. Tenzij op de vlag van de EU – allerm minst een symbool van idylle, maar wel van macht. Niets prikkelend aan die vlag, die lap stof, die verbeelding van de Europese Unie die hier een volledig nieuwe dimensie, een ontluisterend nieuwe context, krijgt.

### **A fortress besieged from within**

Zo verandert het voor de hand liggende zichtbaar maken (*af* beelden) in een complex systeem van beeld worden (*ver* beelden) – in een voortdurend momentaan samenvallen met de wereld. Of eigenlijk: in een onzichtbaar worden, of liever: een “devenir imperceptible”, in de woorden van Deleuze en Guattari; 5 een worden zoals iedereen. Een poging om de verschillen tussen hier en elders te integreren en ze zo uit te vegen. De altijd tijdelijke verschillen tussen blank en zwart. Tussen zij en wij. Tussen beschermd en onbeschermd, tussen zoë en bios. Het lichaam van de clandestiene reiziger, dat van de clandestiene filmer, als laatste capsule. Als datgene wat het verbindt met alle andere lichamen.

Onzichtbaar worden is niet hetzelfde als onzichtbaar maken. Het eerste is wat individuen doen om aansluiting te vinden met de wereld, het territorium waarin ze zich bewegen. Het tweede is wat autoriteiten doen om hun territorium in overeenstemming te brengen met de wereld. Onzichtbaar worden betekent de confrontatie aangaan met de vele verschillen, met niets dan verschillen. Het is eigen aan elk gebruik van media, welks essentie het precies is om functies van het lichaam over te nemen, overbodig te maken. Het is eigen aan de ambitie van de media om lichamen aan te sluiten op elkaar en dus in elkaar te laten overvloeien. Het is eigen

aan het mediamatische streven naar transparantie, het uitsluiten van elke weerstand, het *incapsuleren*, dat leidt tot een stapsgewijze overname van het fysieke lichaam. Alsof je, voor even, zelf media, zelf de wereld wordt.

De mensen waartegen we bescherming zoeken in de capsules van de westerse beschaving, leven al lang in het centrum van onze steden. Alleen zien we ze niet, omdat we het niet kunnen, of omdat we het niet willen. Zo kan een droom – de idylle van het park, het sprookje van de serre, een koning in Afrika – van het ene moment op het andere omslaan in een nachtmerrie. Dat maakt het steeds moeilijker om weg te gaan en terug te keren naar de plaats waar het ooit begon. Naar de plaats die zo een grote rol speelt in deze video, deze capsule die niets liever wil dan zelf een nieuwe ruimte te creëren. Een ruimte waar we niet echt willen zijn. Één die lichtjes ongemakkelijk maakt. Een ruimte om na te denken over het verleden en over de toekomst; een ruimte die stukjes van de wereld in kaart brengt.

Zo transformeren een beeld, een tekst, een capsule tot een oorlogsmachine. Dat maakt ook van deze verbeelding een paard van Troje – een daad van verzet *in* het systeem (de media *in* onze lichamen; de clandestien *in* onze straten). Het moet immers duidelijk zijn dat elke verbeelding start met de eigen ervaring. Dat vereist van elk zichtbaar maken een onzichtbaar worden: worden als de clandestien in onze steden, worden als de ander aan de overkant van de grens. Je inleven in de ander is dan het toppunt van verbeelding.

1Vgl. Peter Sloterdijk. 2006. Het Kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering. Amsterdam: Boom/SUN: 189v.

2Giorgio Agamben. 2002. Homo Sacer. De soevereine macht en het naakte leven. Amsterdam: Boom/Parrèsia. Lieven De Caeter. 2004. De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst. Rotterdam: NAI Uitgevers: 162v.

3Bilwet. 1992. Media-archief. Amsterdam: uitgeverij Ravijn: 107

4 Georges Didi-Huberman. 2003. Images malgré tout. Paris : Minuit

5 Gilles Deleuze & Félix Guattari. 1980. Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux. Paris : Minuit : 284v.