

Onze tijd

over de notie van tijd en de golf van *durational performances*

We lijken te leven in een wereld waar we steeds minder vat hebben op de tijd. Dag en nacht blijven de machines draaien en wij, mensen, proberen dit ritme te volgen. Is het toeval dat er dit seizoen opvallend veel artistieke projecten zijn die tijd in een of andere vorm centraal stellen?

Afgelopen zomer presenteerde icoon van 'durational art' Marina Abramovic in Serpentine Gallery de performance *512 hours*, waar ze bezoekers de ruimte binnenleidde en naar een plek bracht waar ze de tijd en stilte konden ervaren. Heike Langsdorf ging in *Sitting with the body 24/7* samen met een groep performers zeven dagen op retraite in de publieke ruimte. Jan Fabre bereidt een nieuwe voorstelling - *Mount Olympus* - voor die 24 uur lang zal duren. Anne Teresa De Keersmaeker, in wiens choreografieën tijd altijd een centrale rol speelt, werkt haar bejubelde voorstelling *Vortex Temporum* om tot een negen uur durende museumversie die vanaf maart te zien zal zijn in WIELS. Ook programmatoren stellen tijd centraal in het werk dat ze presenteren. De voorbije winter organiseerde Concertgebouw Brugge het *SLOW festival*: een 36 uur durende ode aan de traagheid. En jongemakersfestival Bâtard gaf de voorbije editie de titel *Stretching the moooment*. Het programma was zo samengesteld dat toeschouwers tussen twee voorstellingen werden gestimuleerd om tijd te nemen voor reflectie en dialoog.

Ook de entertainmentindustrie lijkt de performativiteit van de tijd te hebben ontdekt. In 2013 zong rapper Jay Z gedurende zes uur zijn song *Picasso baby* in een New Yorkse kunstgalerij, waarbij hij overigens in interactie ging met Abramovic. In datzelfde jaar vroeg de IJslandse kunstenaar Ragnar Kjartansson aan The National om hun song *A lot of Sorrow* gedurende zes uur te herhalen. Dit vond plaats in het MoMa te New York. Pharrel Williams deed dit kunstje over, zij het in een virtuele ruimte, met zijn 24 uur durende videoclip van *Happy*. Hier is de ervaring van de tijd niet langer besloten in de luwte van een galerij of museum maar opengebrouwen naar onze computerschermen zodat we 24 uur lang met een gelukkig gevoel de tijd kunnen beleven.

Deze trend kan in de eerste plaats worden gelezen als een reactie tegen het verlies van greep op onze tijdservaring. We hebben de controle over de tijd in grote mate toevertrouwd aan (digitale) technologie. Alles moet sneller, we worden er allemaal in meegesleept. De aandacht voor tijd is een reactie op het verontrustende gevoel dat we de controle verliezen. Maar is de wens om de tijd te ervaren niet hypocriet? Is het echt zo dat we geen controle meer kunnen uitoefenen op onze tijdsbesteding, of laten we ons maar al te graag bedriegen door een technologisch determinisme dat blind maakt voor het feit dat ook technologie ideologie is? De kunst lijkt ruimte te bieden om de tijd die we niet langer menen te hebben opnieuw te kunnen ervaren. Maar is het niet absurd om met een toegangsticket tijd voor jezelf te kopen? Is kunst dan de ultieme commodificatie van de tijd? Waarvoor staat deze tijd dan? En dragen kunstenaars, in hun poging om een antwoord te formuleren op het ogenschijnlijke gebrek aan tijd, tegelijkertijd niet bij aan de opheffing van de tijd?

Het opheffen van de tijd

Ja, van onze tijd ben ik de vluchtende vijand. Ja, het totalitarisme van het tegenwoordige, dat zich elke dag meer dwingend als een machine over de hele wereld uitrolt. Deze tirannie zonder aangezicht die alle gezichten uitveegt, alleen maar ten voordele van de systematische organisatie van de eengemaakte tijd van het ogenblik. Deze wereldwijde en abstracte tirannie die ik slechts vluchtend kan waarnemen. Ik probeer me ertegen te verzetten, omdat ik in mijn composities poog een oor te tonen dat luistert naar de tijd. Ik probeer hem te laten horen en in de toekomst de dood te laten opstaan, zoals die reeds inbegrepen is in mijn tijd. Ik kan inderdaad slechts de vijand zijn van onze tijd,

*omdat hij precies de afschaffing van de tijd viseert en omdat ik niet zie hoe in deze toestand een leven verdient om geleefd te worden.*¹

In het laatste deel van het achtdelige videoproject *Histoire(s) du cinema* schetst filmmaker Jean-Luc Godard een tegenstelling tussen 'onze tijd' en de 'tijd'. 'Onze tijd' doodt 'de tijd'. De fixatie op het momentane, op het nu, heeft het effect of zelfs de bedoeling om de dood te verjagen uit het bewustzijn. Mensen proberen te ontsnappen aan het bewustzijn van hun eindigheid door hun leven vol te stouwen met activiteiten.

De idee van het opheffen van de tijd wordt mede mogelijk gemaakt door de 'positivering' van de tijd. Onder invloed van het consumentisme, de culturele industrie en technologische innovaties wordt een klimaat van over-positiviteit gecreëerd. De toekomst ligt open, we kunnen alles doen wat we willen (als we voldoende geld hebben). Het is precies deze potentiële oneindigheid die het reële besef van kwetsbaarheid en sterfelijkheid moet bezweren. Melancholisch verwijlen bij het vergaan van de tijd, kinderen die zich vervelen, het is niet meer van onze tijd.

De Franse filosoof Georges Bataille maakte een onderscheid tussen de dag- en nachtzijde van de mens. Overdag werken we naarstig, sparen we, haasten we ons van de ene opdracht naar de andere, richten we ons leven op rationele wijze in en accumuleren we leuke belevenissen. Alles wat we doen heeft een functie. Er is echter een keerzijde: de kant van depressie, verdriet, woede, verlies, die het gevoel van het verstrijken van de tijd angstaanjagend dichtbij brengt. Het negatieve vertraagt de tijd, soms betekent het een halt. Het positieve versnelt de tijd en probeert er alles aan te doen om de tijd te bannen. Het opheffen van de tijd is geen abstract toekomstscenario. Het voltrekt zich iedere dag met grotere dwang in onze geprivatiseerde, op consumptie en amusement gerichte maatschappij. In de grootsteden is de tijd zo verzadigd met mogelijke belevenissen en potentiële ontmoetingen, dat hij zijn verontrustend karakter verliest.

In zijn boek *24/7* schuift de Amerikaanse kunsthistoricus Jonathan Crary de slaap naar voren als de meest subversieve daad binnen een kapitalistisch systeem². Slaap is immers de tijd wanneer een mens niet deelneemt aan het economische leven en dus op geen enkele manier bijdraagt als consument of producent. De slaap is het laatste obstakel in het opheffen van de tijd. Multinationals zijn er dan ook op gericht om middelen te creëren waardoor de mens 24 uur op 24 en 7 dagen op 7 deel kan nemen aan het economische leven. Het opheffen van de tijd gebeurt hierbij niet door het uitvinden van een of andere drug, maar door de controle over ons leven te laten overnemen door digitale apparaten. Via onze beeldschermen dringt een wereld binnen die altijd blijft doorgaan. In het kritiekloze omarmen van de digitale revolutie verliezen we onbewust ons vermogen tot slaap. Onze computers, smartphones en tablets bieden ons dag en nacht, week in week uit, een waaier van te consumeren materiële en immateriële goederen aan. De winkel is in onze woonkamer en is altijd open. Ook het sociale leven verloopt steeds meer digitaal via 'sociale' media zoals Facebook, Twitter en Instagram. Crary observeert dat de gemiddelde Amerikaan zes en een half uur per nacht slaapt. De vorige generatie sliep nog acht uur en begin vorige eeuw sliep men gemiddeld tien uur per nacht. Het verschil tussen nacht en dag, tussen rust en werken, is steeds minder aan de orde.

De tijdservaring in het museum en het theater

Terug naar het werk van de kunstenaars die ik vermeldde in de inleiding. Op verschillende manieren geven zij de tijd een belangrijke rol. Hierbij zien we dat ze zich niet beperken tot de theaterzaal, maar naar het museum trekken (Abramovic en De Keersmaeker) of in de openbare ruimte (Langsdorf). Het

¹ GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma* (1998)

² CRARY, Jonathan, *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*, New York, 2013

theater, het museum en de openbare ruimte brengen elk een andere tijdservaring of beleving met zich mee.

Tino Seghal, danser en econoom van opleiding, maar werkzaam binnen de beeldende kunsten, is een mooi voorbeeld van een kunstenaar die de theaterzaal definitief inruilde voor het museum. Na zijn dansvoorstelling *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999) begon Seghal te werken aan een reeks 'geconstrueerde situaties' die plaats vinden binnen een tentoonstellingsruimte. Deze 'situaties' kunnen trouwens het hele jaar worden bekeken in het Stedelijke Museum te Amsterdam. Seghal veranderde de idee van 'durational performances' definitief door performances te beschouwen als bewegende beeldhouwwerken. Hij introduceerde de idee om over de looptijd van een tentoonstelling, gedurende de openingsuren van het museum 'geconstrueerde situaties' (oftewel performances) te laten plaatsvinden. Seghal was de eerste kunstenaar die deze radicale keuze nam en de idee van 'langdurige performances' tot zijn uiterste rekte. Tot dan waren 'langdurige performances' telkens een eenmalig evenement binnen een museum of theatercontext.

Seghals breuk met de theaterruimte kwam er doordat hij vond dat het theaterapparaat en het publiek een problematische verhouding hebben. Eén van de problemen is volgens hem dat de ruimte van het theater en van het museum een verschillende relatie tot tijd impliceren. In het theater is de tijd vooraf bepaald en heb je als toeschouwer weinig inspraak in de duur van de voorstelling, theater impliceert een hiërarchische verhouding. In het museum daarentegen kan je als toeschouwer zelf bepalen hoe lang je de tijd neemt om naar iets te kijken, desnoods een hele dag, of je kan zolang de tentoonstelling loopt, terugkomen. In die zin lijkt het museum meer persoonlijke vrijheid te bieden dan het theater. Tijd wordt hier geproblematiseerd in functie van de keuzevrijheid.

De filosoof Karim Benammar beweert echter dat mensen meer vrijheid hebben om te denken wanneer ze ageren binnen een duidelijke structuur³. Het theater biedt een duidelijker kader dan het hedendaagse museum. Je wordt gevraagd om neer te zitten en liefst stil, geconcentreerd te kijken. Deze codes hebben de potentie om reflectie te stimuleren. In een museum loop je meestal door wanneer een kunstwerk je verveelt, irriteert of onverschillig laat. Je kiest sneller wat aansluit bij je eigen interesses en sluit daardoor de ervaring van het andere, het onbekende in grote mate uit. Daarnaast kan de toeschouwer die binnen het theater ageert op drastische wijze de vrijheid nemen om dit kader te doen kantelen. Toon je bijvoorbeeld met het vroegtijdig verlaten van een theaterstuk niet juist een duidelijke oppositie? In een museum is het veel moeilijker om de codes op de helling zetten. Het hedendaagse museum lijkt conflicten vooraf uit te sluiten door ze te incarneren in de vermeende openheid van de museumruimte. Alles is er mogelijk, maar precies daardoor wordt contestatie onmogelijk. De theaterruimte die de tijd helder organiseert is een duidelijkere vijand van de tijd dan de museumruimte, die de tijd in al zijn geledingen probeert op te heffen. De tijdelijkheid van de theaterruimte evoceert meer de tijd dan de wereld van oneindige mogelijkheden, zoals de museumruimte doet.

Ervaren of beleven

Het verschil in tijdsbenadering van het museum en het theater markeert ook een verschil tussen 'beleven' en 'ervaren'. Te pas en te onpas duiken deze termen op: van het pretpark dat een onvergetelijke belevenis belooft, tot Muntpunt, de bib van Brussel, dat een geheel van belevingen aanbiedt. De Koreaans-Duitse filosoof Byung Chul-Han beschrijft in zijn boekje *De terugkeer van Eros*⁴ het verschil tussen beide termen. Ervaring, schrijft hij, gaat over de verwerking van informatie en de transformatie ervan in een bepaalde kennis. De ervaring groeit door herhaling. De beleving

³ Deze stelling ligt onder andere aan de basis van een feedbackmethode die Benammar in samenwerking met de Nederlands kunstopleiding DasArts ontwikkelde. Meer informatie: www.ahk.nl.

⁴ HAN, Byung Chul. *De terugkeer van Eros*, Amsterdam, 2013

daarentegen is eenmalig. De informatie die je over je heen krijgt wordt niet omgezet in enige coherente kennis. Een beleving impliceert passiviteit. Een ervaring houdt een actief proces in (de bibliotheek beschrijven als een plek voor belevenissen is daarom een bedroevende paradox). Onder invloed van de entertainmentindustrie eigent de kunstwereld zich deze terminologie steeds vaker toe. Theater moet een beleving zijn en het hedendaagse museum nog veel meer!

Het theater heeft door de tijdsafbakening meer dan het museum de potentie om informatie om te zetten in kennis en zodoende een ervaring te verwezenlijken. Door het feit dat een voorstelling een duidelijk begin en einde heeft, weten de toeschouwers hoe ze hun concentratie moeten organiseren. Het theater incarneert een proces van sterven en geboren worden, het museum incarneert de oneindigheid.

Beelden van deze tijd

Met de opkomst van de televisie, computer, en meer recent de smartphones en tablets, zijn we geëvolueerd van een cultuur gebaseerd op tekst naar een beeldcultuur. De Amerikaanse communicatiewetenschapper Neil Postman beschreef in 1985 al in *Amusing ourselves to death*⁵ hoe het technische beeld (beelden geproduceerd door technische apparaten) het publieke discours grondig heeft gefragmenteerd en in grote mate incoherent heeft gemaakt. De overheersing van het technische beeld in onze samenlevingen bracht ook een heel andere tijdsbeleving met zich mee.

Dit heeft ook grote invloed op de kunsten. Met haar recente performances is Abramovic een mooi voorbeeld van een kunstenaar die zich laat vangen door wat Godard 'deze tijd' noemt. Abramovic wil in haar performances de bezoeker een 'tijdservaring' geven. Ik ben er nochtans van overtuigd dat een groot deel van de bezoekers niet kwamen om de tijd te ervaren maar om Abramovic in levende lijve te mogen zien en aanraken. Voor alles is Abramovic een beeld, een icoon, waar we naar komen kijken. Wat we onthouden uit het werk van Abramovic is wellicht minder de ervaring van de tijd dan wel de amusementswaarde van het feit dat iemand de tijd neemt om dagenlang onbeweeglijk in een stoel te zitten.

In hun poging om de tijd tastbaar te maken dragen vele kunstprojecten bij aan de opheffing van de tijd. Deze opheffing schuilt in het feit dat een langdurige performance in de eerste plaats een krachtinspanning lijkt te zijn, een prestatie. Het is hard werken om negen uur per dag, drie maanden lang, te dansen of een geconstrueerde situatie uit te voeren. Het is afzien om zes dagen lang acht uur onbeweeglijk op een stoel te zitten. Het is een uitputting om 24 uur lang het beste van jezelf te geven op een podium. Het zijn bewonderenswaardige *prestaties*. Wat ons blijft is, eerder dan de ervaring van tijd, een beeld van de tijd. Beelden van de tijd zijn een paradox daar het beeld de tijd opheft.

Bij vele recente 'langdurige' performances wordt er vaak gestreefd om een ervaring in het 'nu' te creëren. Het moment werkelijk te ervaren. Hierdoor plaatsen recente artistieke proposities in wezen geen kritische kanttekeningen bij onze tijd. Integendeel, ze nemen onbewust het heersende discours over om niet te veel met de toekomst of het verleden bezig te zijn, maar naar de basis te gaan: dat wat je *nu* ervaart. Zodoende dragen ze in wezen bij aan het opheffen van de tijd. Dit discours is inherent aan de amusementsindustrie en aan de op technische beelden gebaseerde cultuur. Het 'nu' is een heden dat volgens sommige kunstenaars altijd een verleden en toekomst in zicht draagt. Dit idee is naar mijn mening een mystificatie van de tijd. De mystificatie van het 'nu' verbergt het onontkoombare feit van de eindigheid: dat verleden en toekomst bestaan uit hoogtes en laagtes en dat we daar zullen moeten leren mee omgaan.

⁵ POSTMAN, Neil, *Amusing ourselves to death*, London, 1985

De terugkeer van de tijd in de publieke ruimte

Is het dan onmogelijk om een weerwoord te bieden aan de opheffing van de tijd door hem opnieuw als uitgangspunt te nemen? Ja en nee. Ook kunstenaars ontsnappen niet aan de geest van de eigen tijd. Een mogelijke uitweg uit de paradox van 'deze tijd', die de inzet van 'de tijd' versluiert, bestaat erin om juist in het kunstwerk de ambiguïteit van 'deze tijd' en 'de tijd' te belichamen. Een uitkomst kan erin schuilen om in het artistieke werk geen eenduidig antwoord te willen formuleren op deze tijd maar er juist de dubbelzinnigheid van toe te eigenen. Dat is precies wat gebeurt in *Sitting with the body 24/7* van Heike Langsdorf, een zeven dagen durende retraite in de publieke ruimte.

Tijdens het achtste Burning Ice festival (Kaaitheter, Brussel) vond deze retraite plaats in een leegstaande vitrine op korte afstand van de grootste winkelstraat van Brussel. In deze vitrine doorlopen enkele performers elke dag een vooraf bepaald schema, dat ook wordt geafficheerd aan de winkelruit. Passanten kunnen de ruimte binnengaan en zelfs deelnemen aan de activiteiten. De dag is opgebouwd aan de hand van acht 'basishandelingen': zitten, wandelen, liggen, staan, maken, zien, dansen en spreken. Gedurende twee uur wordt telkens één handeling onderzocht, getest, uitvergroot of verkleind door de performers.

Het is een opzet met vele paradoxen. De keuze van de plek is veelbetekenend: de retraite vindt plaats op een van de drukste punten van de stad. Buiten woedt de snelheid, binnen de vertraging van de tijd. Het werk kan, wanneer je als toevallige passant even binnengluurt, beleefd worden als een immaterieel consumptiegoed, gratis, als ware het een promotieactie voor iets. Maar het werk kan ook een rijke ervaring in zich bergen, als je als passant de rol van performer opneemt. Door de herhaling kan deze ervaring ook een diepgang krijgen. Het kunstwerk vindt plaats in een economisch sterk geladen ruimte maar gaat in tegen de logica dat er iets moet verkocht worden en dat er winst moet worden gemaakt. Aan de buitenkant van de vitrine zie je beelden, die deel worden van de storm aan beelden waarmee we elke dag geconfronteerd worden, binnen kan je zelf een beeld worden, maar door die mogelijkheid ontdoet het werk zich van het loutere beeld-zijn. Het werk lijkt oneindig te zijn (de 24/7 in de titel) en kan zo makkelijk bekritiseerd worden als een onbewust onderdeel van de economie die altijd blijft draaien, tegelijkertijd is de dag extreem gestructureerd, en heeft het werk op elk uur van de dag een eindigheid.

Performances als deze lijken zodoende geen expliciete uitspraken te doen over 'onze tijd' en 'de tijd' maar roepen vooreerst vragen op door hun dubbelzinnigheid. Het is in deze dubbelzinnigheid dat de ervaring van 'de tijd' in 'deze tijd' verscholen ligt. Het is zo dat 'de tijd' potentieel van ons kan worden en dat we greep kunnen krijgen op *onze* tijd.

Michiel Vandevelde is danser en choreograaf, zijn voorstelling *Antithesis, the future of the image* gaat in maart in première op het (Im)possible Futures festival in Gent. Daarnaast is hij co-curator van het Bâtard festival.