

Paysage, panorama en panopticon

Bart Capelle

*Human beings do not perceive things whole;
we are not gods but wounded creatures,
cracked lenses,
capable only of fractured perceptions.*

Salman Rushdie

In juni 2010 verbleef ik samen met kunstenaar Karl Van Welden voor het eerst op het eiland Terschelling, ter voorbereiding van het eerste in een reeks locatieprojecten die de overkoepelende titel *SATURN* zou krijgen. Een gesprek over dramaturgie verloopt anders als het zich kan uitstrekken in tijd: van de voorbereidingen voor *INTRO SATURN* (Oerol Festival 2010), via de presentatie van *SATURN II – Cityscape* (THE GAME IS UP 2011) tot *SATURN I - Landscape* (Oerol Festival 2011). Dat gesprek verloopt ook anders als het zich kan uitstrekken in een duinlandschap, in plaats van een repetitieruimte of theaterzaal. Je kijkt naar je omgeving als een heel concrete wereld die bestaat uit lucht, horizon, aarde met hier en daar een spoor van menselijke aanwezigheid. En vanuit die tastbare omgeving zet je denkbeeldige stappen naar de wereld daarbuiten. Het gesprek wordt een wandeling door een landschap van ideeën, associaties, herinneringen, literatuur, film. En al sprekend word je je bewust van je eigen kijken. Onderstaande tekst is een poging, een essay, om die gedeelde wandeling te schrijven.

Zittend op een troon, verrekijker in de hand

Twee jongemannen in grijze pakken dansen met elkaar op de klanken van een oude radio-ontvanger. Ze schuifelen houten en onwennig in het rond, zoals opschietende tieners dat doen. Het ingetogen jazzdeuntje dat uit de radio weerklinkt, draagt de toepasselijke titel *Son tanto triste*. Want het is het harmonieuze, haast troostende slotakkoord van een verder gewelddadig, bijna inhumane stuk cinema. Pier Paolo Pasolini's *Salò o le 120 giornate di Sodoma* vervult nog steeds mensen met een mengeling van scepsis, afschuw en fascinatie. In helse kringen die steeds nauwer worden, vuurt Pasolini een bloederige beeldenstorm af op zijn publiek. Het inferno van *Salò* encenseert het historische fascisme als een gruwelijk fantasma dat zich kan uitleven wanneer macht even tomeloos wordt als verbeelding. Afkeer, kwaadheid, opstandigheid worden wakker bij het zien van het mensonterend machtsmisbruik. Opstandigheid tegenover de vier sadistische 'heren' die hun lusten botvieren op zestien jonge slachtoffers, misschien zelfs tegenover de film en zijn maker. Hoe kan een cineast zulke gruwel ver-beelden? Dat wil zeggen: niet alleen in beeld brengen, maar ook aan zijn eigen verbeelding laten ontspruiten? En bovendien een groep jonge mensen medeplichtig maken aan de encensering ervan?

Net voor het tafereel met de twee dansende jongens – het zijn collaborateurs van de *signori* – heeft zich de climax van de film afgespeeld. Door een raam van de villa kijken de vier heren beurtelings toe hoe op het binnenplein de drie andere hun slachtoffers aan beestelijke folteringen onderwerpen. Zittend op een troon, verrekijker in de hand. Gekaderd door het cirkelvormige oculair van de verrekijker kijken wij mee naar de details van het folterritueel. De beeldenreeks die zich voor ons oog ontvouwt, stoot ons buiten de fictie, buiten het kader van het filmscherm en - gelukkig maar - buiten de inleving.

Voor een hedendaags publiek is die afstand zelfs nog groter. Pasolini's laatste werkstuk voelt voor velen gedateerd, de barokke esthetiek en semi-historische vertelling lijkt vandaag evengoed onverschilligheid op te roepen als walging.

Voorbij de vertelling schuift Pasolini echter een andere inhoud naar voren. Niet wat we zien maar dát we kijken, komt centraal te staan. We kijken naar de geënceneerde pijn van anderen. De toeschouwer wordt tot medeplichtige gemaakt en kan niet langer vasthouden aan zijn beperkte rol als waarnemer van het spektakel. In deze lezing van Pasolini's inferno dienen zich vragen aan die buiten de oevers treden van het groteske – en misschien zelfs smakeloze - scenario. Wie of wat wordt er eigenlijk getoond? Wie toont er? En wie kijkt?

A false position

De slotscene uit Pasolini's *Salò* is een van de paden die we bewandelden tijdens het creatieproces van de *SATURN*-reeks. In de openluchtinstallaties *SATURN I – Landscape* en *SATURN II – Cityscape* wordt een sobere set-up met verrekijkers en performers ingezet voor een geraffineerd spel van close-ups in een stads- of natuurpanorama. Filmisch kan je de beelden uit de *SATURN*-reeks zeker noemen, al staan ze voorts mijlenver van Pasolini's gruwelfantasma. Ze leunen dichterbij het harmonieuze, haast melancholische eindbeeld ervan.

De lens van een telescoop onthult een tafereel dat met het blote oog amper waarneembaar is. Als een

uitgepuurde variant op Pasolini's slotakkoord draait een in het zwart gehulde jongeman in de verte rond zijn as. Zijn beweging is tergend traag, het schuifelen haast onmerkbaar. En hij danst alleen. De muziekscore die hem begeleidt klinkt niet uit een oude radio, maar door de hoofdtelefoon die je draagt terwijl je door de kijker tuurt. De muziek is niet de naoorlogse melancholie van de Italiaanse cinema, maar de nieuwe melancholie van een minimale soundscape. Met de rug volledig naar de toeschouwer gewend, doet hij even denken aan een van de *Rückenfiguren* uit Casper David Friedrich's woest-romantische natuurschilderijen. Maar hij cirkelt onverhinderd voort en lijkt iemand te zoeken. Is het misschien de vrouw in het wit aan de andere kant in de verte, die op haar beurt een eenzame trage cirkel beschrijft?

Deze tafereelen zijn er twee uit een reeks van acht tableaux-vivants. Zes ervan worden ingevuld door performers die zich in het landschap inschrijven via minimale, repetitieve bewegingen; de overige twee zoomen in op - en geven nieuwe vorm aan - details in dat landschap. Iemand graaft een put. Iemand klimt vastberaden naar boven en speurt de horizon af. Iemand lijkt op zoek naar iemand anders. Het zijn gestolde momenten van bewegingen die net niet stilvallen. De melancholie van lichamen die lijken af te stevenen op het bewegingsloze en het levenloze - of komen ze misschien net weer tot leven? Zijn hun handelingen een bevestiging van hun bestaan, een poging om zichzelf een plaats in de wereld te geven via het lichaam?

Ze lijken gevangen in het cirkelvormige kader van de lens en in hun eigen circulaire handelen. De soundscape die je blik begeleidt, klinkt even miniem-melancholisch. Trage cellostreken, sobere dreunen en hoge tonen liggen als flinterdunne lagen over elkaar en begeleiden de unheimliche droombeelden. Ze nodigen uit om lang te blijven zitten, om lang toe te kijken. Tot plots de vrouw die iemand leek te zoeken haar blik recht naar de lens richt. Een onbehaaglijk gevoel van betraptheid ontwaakt. Het voyeuristische spel waartoe *SATURN* de toeschouwer heeft verleid, keert zich plots tegen ons. We kijken naar mensen die kijken. Ze verleggen onze blik naar het landschap of werpen hem terug - op onszelf.

Zijn we onverhoeds terechtgekomen in Paul Auster's Ghosts? In de rol van Blue, de privédetective die zichzelf verliest in het leven van Black, wiens handelen hij maandenlang bespiedt en optekent in rapporten? In de rol van Black, die zijn dagen slijt met het lezen van de verslagen die de onwetende Blue in zijn opdracht schrijft? In Auster's New York Trilogy vervagen de grenzen tussen personages, auteur en publiek, tussen lezen en schrijven, tussen kijken en bekeken worden. "We are not where we are," stelt Blue, "but in a false position. Through an infirmity of our natures, we suppose a case, and put ourselves into it, and hence are in two cases at the same time, and it is doubly difficult to get out."
[1]

Zijn de rollen van detective en geschaduwde inwisselbaar? En die van de toeschouwer en de performer? Karl Van Welden's *SATURN* cirkelt rond een aantal vragen die doen denken aan Hans-Thies Lehman's beschrijving van het kijken in het post-dramatisch theater. Het zwaartepunt verschuift van het gebeuren op scène naar datgene wat zich afspeelt tussen scène en publiek. In het postdrama wordt de toeschouwer uit de veiligheid van de duisternis gehaald. Wie of wat wordt er getoond? Wie toont er? En wie kijkt?

Panorama

De acht tableaux van *SATURN* geven zich prijs aan het oog wanneer de toeschouwer plaatsneemt in één van de acht houten kabinetten waarin verrekijkers en hoofdtelefoons zijn opgesteld. Vanuit de verte gezien vormen de houten observatieposten een bevreemdende configuratie in het landschap, een hedendaags stonehenge van acht monolieten in een cirkel. Opgesteld op een heuvel of een hoog gebouw, biedt de installatie een panoramisch zicht op het omringende (stads)landschap. Net als de geënceneerde beelden nodigt ook het landschap uit om stil te staan, om lang te blijven kijken.

"Waar anders zou men de echte ruimte kunnen ontdekken dan vanuit een vergezicht? Ook wandelaars die verdwaald zijn, zoeken ter oriëntatie een uitzicht over hun omgeving. Wil de ruimte zich tot landschap ontplooiën, dan is daar een wijde blik voor nodig." [2]

Ton Lemaire's *Filosofie van het landschap* verkent de geschiedenis van de wereld die landschap wordt, wanneer de kunstenaar, de filosoof of de wandelaar er zijn oog op laat rusten. Voorbij een "postmodern gevoel" roept de aanblik van een vergezicht nog steeds een gevoel op dat de ademhaling doet stokken. Filosofen als Edmund Burke en Arthur Schopenhauer peilden naar de dieptes van deze 'ervaring van het sublieme' en zij kwamen uit bij het genot. Genot als volheid en als tekort, als hang naar het leven en naar de dood. Het overweldigende van de natuur, in al zijn grootsheid en oneindigheid, confronteert de mens uiteindelijk met zijn eigen eindigheid. Schopenhauer beschrijft de trappen van het 'schone' naar het 'sublieme' in toenemende gradaties van angst, waarbij de wil van de mens het moet afleggen tegenover de almacht van de natuur.[3] De ultieme ervaring van het sublieme is die een van storm die niet te trotseren valt. De beleving van de wereld als een Odysseus, vastgebonden aan de mast van zijn schip om de doodsoeroep van de sirenen te weerstaan. Genot als volstreckte machteloosheid en overgave. Het ik dat oplost in het al.

"De mate waarin vergezichten genoten kunnen worden, verraadt de mate waarin men de ervaring van de niet-identiteit, het uitstel, kan verdragen." [4]

De tegenhanger van die aanzuiging van het niets is het genot als beleving van macht. Wie heeft nog nooit een heuvel beklommen en zich voor heel even oppermachtig gevoeld? Zeker, dat gevoel komt voort uit de overwinning op de berg door het bereiken van de top. Maar bevindt iets van dat machtsgevoel zich ook niet in de pure aanblik van een landschap, in de kortstondige illusie van overzicht, van een blik op alles en iedereen?

Ergens in het achterhoofd: Leonardo di Caprio op de voorsteven van de Titanic, de ogen op de einder gericht. "I'm king of the world!"

In die zin is het panorama voor *SATURN*, zowel in een natuur - als in een stadsomgeving, essentieel bepalend voor de ervaring van de toeschouwer. Of het nu gaat over het weidse duinlandschap van het Nederlandse eiland Terschelling of het desoriënterende uitzicht op de stad Gent (een toeschouwer benoemde haar ervaring van het stadsgezicht als being lost in translation) het panorama waarop de centrale installatie uitkijkt, maakt deel uit van het werk als een ready-made, een 'paysage trouvé'. De plaatsing van de *SATURN*-installatie op een hoog punt in het landschap dient niet alleen het praktische nut van het vergezicht, maar roept ook andere associaties op.

Zoals Paul De Vylder beschrijft in *De panoptische blik*, is de bergtop bij uitstek de archaische topos van het goddelijke. Het is het emblematische punt op aarde dat het dichtst tot de hemel reikt, de woonplaats van de Olympische goden, de verboden plaats die enkel Mozes mag betreden wanneer Jahwe tot hem spreekt, de top van de Louteringsberg vanwaar Dante het Paradiso kan bereiken, de plek die Nietzsche's Zarathustra verlaat als hij de mensheid komt toespreken over de Übermensch. Het is de plaats bij uitstek van de macht, van het alziende en alwetende oog. [5] Hoge gebouwen en torens zijn de menselijke tegenhangers van die goddelijke macht: van de Toren van Babel, over de Twin Towers, tot de Burj Khalifa in Dubai.

Vakantieherinnering. Toen het Duitse Rijk - na de Venetiërs, de Fransen, de Ottomanen, de Russen en de Britten - het moegetergde Griekse eiland Corfu onder hun bevel hadden, liet Keizer Wilhelm II in 1908 op het hoogste punt van het Ionische eiland een stenen rondgang bouwen waar hij zich in alle rust kon terugtrekken voor meditatie. Het panoramische uitzicht vanaf deze 'Troon van de Keizer' is adembenemend en een absolute aanrader voor iedereen die de drukbevolkte rattenvallen voor toeristen aan de kust wil ontvluchten. De Keizerstroon biedt uitzicht op alle zijden van het eiland zelf, maar ook op het Albanese en Griekse vasteland en de Ionische Zee. Niet enkel een prettige plaats voor spirituele oefening dus, maar ook een hoogst strategische uitkijkpost op een grondgebied aan de poort naar het Oosten. De Troon van Wilhelm II op Corfu vormde zo de topos van zijn persoonlijk genot, en van zijn symbolische en militaire macht.

Panopticon

"Het lijken net allemaal kooien, allemaal kleine theatertjes, waarin elke speler alleen is, volstrekt tot eenling gemaakt en voortdurend zichtbaar." [6] Geen citaat uit een recensie voor *SATURN*, maar een passage uit Michel Foucault's *Surveiller et punir, Naissance de la prison* (1971). Hij beschrijft hier het Panopticon van Jeremy Bentham (1791), een gevangenisontwerp dat continue controle toelaat door de cellen te ordenen rondom een centrale observatietoren. De panoptische opstelling creëert machtsverhoudingen die geen nood hebben aan een concrete uitoefening van die macht: "Het principe van de macht is niet zozeer gelegen in een persoon als in een strak gearrangeerde verdeling van de lichamen, de vlakken, de blikken en het licht." [7] Ieder willekeurig individu kan deze machine in gang houden, en wel met de meest uiteenlopende motieven: "het kan indiscrete nieuwsgierigheid of kinderlijk vermaak zijn, de wetensdorst van de filosoof die dit museum van de menselijke natuur wil aanschouwen of de boosaardigheid van degene die genoegens scheidt in het bespieden en straffen." [8]

In *SATURN* is het de toeschouwer die verleid wordt om de machine in gang te houden. Wanneer we plaatsnemen in één van de observatieposten, bevinden we ons niet langer in de ruimte van het panorama, maar in die van het panopticon.

Foucault hanteert het panopticon als historische basis en sociale metafoor voor de moderne, disciplinerende samenleving. Disciplinerend omdat zij niet langer reguleert door te straffen naar middeleeuws model, maar proactief haar normen oplegt via de onopvallende observaties en correcties van de dokter, de onderwijzer, de politieagent, de welzijnswerker. Het alziende oog als subtielste vorm van biopolitiek, van onzichtbare macht die wordt uitgeoefend via de normalisering van het biologische en sociale leven. De disciplinerende samenleving toont niet langer de zichtbare en gewelddadige machtsverhouding van de heer op zijn troon die toekijkt op de bestraffing van zijn slachtoffers zoals in Pasolini's *Salò*. Zij is verschoven naar de panoptische blik van iedereen die kijkt naar iedereen, misschien wel vervat in het beeld van de twee jonge bewakers, meesters noch slaven, die hun ogen afwenden van het geweld en in de dans slechts nog oog hebben voor elkaar.

"Wij zijn veel minder Grieks dan we denken," schrijft Foucault. "We bevinden ons niet op de tribune of op het toneel, maar in de panoptische machine (...).[9] Ook in het postdrama van *SATURN* hebben de toeschouwer en de performer de klassieke zaalopstelling verlaten en een plaats ingenomen in de publieke

ruimte. De theatraliteit van *SATURN* bestaat slechts bij gratie van het kijken door de verrekijkers. Speler en publiek hebben elkaar nodig, zoals Black en Blue in Auster's *Ghosts*.

Does he know you're watching him or not?" "Black turns away, unable to look at Blue anymore, and says with a sudden trembling voice: "Of course he knows. That's the whole point, isn't it? He's got to know, or else nothing makes sense." [10]

Kijken en bekeken worden, als het wakende oog van de gemeenschap die onder de kerktoren leeft. Maar misschien ook hoopvolle blikken, zoekend naar de blik van een ander, naar herkenning, naar een bevestiging, een vraag.

Reality check

Pasolini, Auster, Foucault. Passanten op onze denkbeeldige wandeling door het duinlandschap van Terschelling. Subtekst, dramaturgische voeding voor het creatieproces van *SATURN I – Landscape* en *SATURN II – Cityscape*. Betekenislagen die bewegen in een weidse omgeving. Soms hopen ze op om nieuwe duinen te vormen. De performance/installatie laat veel over aan de verbeelding van de bezoeker. Het panopticon is een insteek, een mogelijke lezing. Maar in de realisatie van *SATURN I & II* deden zich een aantal kleine incidenten voor, die misschien wel iets reveleren van het verband tussen kijken en macht.

Aan het werkproces voor *SATURN I – Landscape*, met veel spreekwoordelijke voeten in de aarde gerealiseerd op het Waddeneiland Terschelling, kleven enkele anekdotes over onderhandelingen met het Nederlandse Staatsbosbeheer. Een beschermd natuurgebied is een publieke ruimte met haar eigen specifieke regels en leidde tot ontmoetingen met zwaluwen die besloten hun nest te bouwen onder de locatie van de centrale installatie en meeuwen die mogelijks zouden broeden op plekken die eerst ideaal leken als locatie voor een van de performers.

De tijdelijke inplanting van *SATURN II – Cityscape* in Gent bleek echter een parcours met andere onverwachte hindernissen. Op de eerste speeldag van *SATURN II* tijdens *THE GAME IS UP* kwam er plots bericht dat het spel moest worden stilgelegd. De Gentse politie had een tiental oproepen ontvangen over een vrouw op het dak van een appartementsgebouw aan de Afrikalaan die zich van het leven wilde beroven. Een inschattingsfout, de actrice in lange witte jurk was zichtbaar vanaf de begane grond en vanuit de ramen van het naastgelegen flatgebouw. De burens waren niet op de hoogte gebracht van onze activiteiten. Dat kon in principe worden rechtgezet door alsnog de ongeruste buurtbewoners te informeren en gerust te stellen over die vreemde aanwezigheid op het dak. Maar de bevoegde instanties eisten een onmiddellijke verplaatsing van de speelster, of een stillegging van het hele gebeuren. De aanwezigheid van de performer op het dak bleek problematisch in twee opzichten. De activiteit van de actrice viel blijkbaar onder de noemer 'straattheater', en hiervoor was geen toelating gevraagd. Maar is de benaming straattheater nog van toepassing wanneer de toeschouwer zich op ongeveer twee kilometer van de performer bevindt? Bovendien was haar actie onvoldoende leesbaar als 'theater' voor omwonenden en toevallige passanten (spreekt dat het eerste argument niet tegen?) en leidde tot een reeks ongeruste doch ongegronde oproepen naar de politie, dus: 'verstoring van de openbare orde'. Een compromis werd bereikt, het onheil werd afgewend en de lady in white werd verplaatst naar het dak van De Vooruit, waar zij enkel zichtbaar zou zijn voor de toeschouwers voor wie haar verschijning bedoeld was.

Op dag drie van de speelreeks in Gent was het de sirene van een ambulance die de contemplatieve sfeer van *SATURN II* doorbrak. Ongeruste buurtbewoners hadden ditmaal de lokale autoriteiten op de hoogte gesteld van de aanwezigheid van een bevallige jongedame, uitgedost als in een Hitchcock-prent. Ze hing al enkele dagen verdwaasd en doelloos rond op een stukje braakliggend terrein onder het Keizerviaduct. Het kostte de performer in kwestie enige moeite om de ambulanciers te overtuigen van haar geestelijke gezondheid - "Natuurlijk staat er twee kilometer verder iemand door een verrekijker naar u te kijken, mevrouw, komt u maar mee met ons." Maar een tweede maal werd het roet uit het eten geweerd en de Hitchcock-lady mocht na enige onderhandelen haar taak vervullen.

Dag vier bleek problematisch voor de performer in zwart kostuum die langzaam om zijn as draaide op het dak van het ICC aan het Citadelpark. Opnieuw had de politie een oproep ontvangen over een onrustwekkende verschijning. Nochtans waren voor deze inplanting in de publieke ruimte de nodige overwegingen in acht genomen: deze Caspar David Friedrich-figuur was niet zichtbaar vanaf de begane grond. Een van burgerzin vervulde Gentenaar had hem vanuit zijn raam met zijn eigen verrekijker opgemerkt.

Misschien bestaat *SATURN* dus niet enkel bij gratie van het intentionele publiek. Interventies in de openbare ruimte maken ondertussen al geruime tijd deel uit van de artistieke praktijk. Van het 'onzichtbare theater' van Augusto Boal en de 'dérive'- idee van de situationisten uit de jaren vijftig en zestig tot de veelheid van hedendaagse 'artactivists', 'interventionists' en andere speelse infiltranten en bevragers van de publieke ruimte. Artistiek/activistische procedés zoals de 'flashmob' vonden allang hun weg naar de populaire cultuur en de marketingjongens. Nog niet zo lang geleden verraste de winkelketen Carrefour haar cliënteel op een langzaam aangroeiende synchrone choreografie van winkelmedewerkers. Dans als entertainment is een

duidelijk leesbare conventie, ook op een plaats en tijd die daar in eerste instantie niet (of niet langer) voor bedoeld is. Maar gelden dezelfde codes voor verstilling, voor stilstand?

In Franz Müllers Drahtfrühling, Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon verhaalt Kurt Schwitters hoe het titelpersonage, dolverliefd op Anna Blume, plots blijft stilstaan in de straten van Revon – Schwitters' fictieve versie van Hannover. Müller geeft geen uitleg, gaat niet in op de verwonderde vragen van een kind, de verbale agressie van voorbijgangers of opgedrongen interviews met de pers. Zijn loutere aanwezigheid is een provocatie en escaleert in een rel.

Is het onrustwekkende aan een jongedame die enkele namiddagen rondwaart op een stuk braakliggend terrein het feit dat haar handelen – of liever gebrek aan handelen – de publieke ruimte dreigt te subverteren door een oneigenlijk gebruik ervan? Of ligt het subversieve in het niet-productieve handelen zelf? Geen van de passanten of omwonenden voelde zich geroepen om naar haar toe te stappen en eenvoudigweg te vragen wat er aan de hand was. Realiteit en enscenering lopen danig door elkaar als het melancholieke spel waarin de performers zich bevinden niet kan doorbroken worden door een toeschouwer van dichtbij. Een verdienste van een goede actrice? Gevoel voor burgerzin of net een gebrek eraan? Een symptoom van een gemeenschap die kijkt, afmeet, niet bevraagt maar reguleert?

Kleine incidentjes, uiteindelijk stormpjes in een glas water. Soms geestig zelfs als je de verbaasde reacties van passanten door de verrekijkers observeert als met een candid camera. De aanwezigheid van de performers in de publieke ruimte is verstorend voor sommigen, verwonderend voor anderen. Met hun verstilde bewegingen bakenen de spelers een ruimte af, een ander soort van ruimte, een tijdelijke heterotopie waar andere sociale codes gelden. Aanwezigheid in ambiguïteit.

De lege troon

Kon Pasolini in 1975 de heersende beeldcultuur nog subverteren door het ensceneren van de excessen van de machtsverhoudingen die ze oproept, vandaag lijkt die agressieve beeldtaal aan impact te hebben ingeboet. De incidentjes rond *SATURN II* in de Gentse stadskern doen vermoeden dat de mogelijkheid tot subversie zich opent in een weigering van conventionele beeldproductie; in verstilling, in bewegingen die niet progressief en productief zijn maar doelloos en circulair.

De eerste cirkels die de mens zag zijn de zon, de maan, de sterren. De cirkel staat voor perfectie, voor oneindigheid, voor het goddelijke. Om een panorama in zijn geheel op te nemen, beschrijven we met ons lichaam een cirkel. De Amerikaanse dichter-essayist Ralph Waldo Emerson omschrijft het verband tussen de cirkel, het landschap en het goddelijke als volgt:

"The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere." [11]

Dante Alighieri's *Paradiso*, maar ook zijn *Inferno* bestaat uit negen concentrische cirkels – ook Pasolini liet zich hierdoor inspireren toen hij zijn hel van *Salò* onderverdeelde in cirkel der manieën, cirkel van de stront en cirkel van het bloed.

Vanuit vogelperspectief vormt de constellatie van *SATURN* twee concentrische cirkels in het landschap, met de kleinere cirkel van observatieposten in het midden en de performers in een brede cirkel eromheen. Als de planeet Saturnus, omcirkeld door satellieten en brokstukken. Als de oude god Saturnus, koning der Titanen, gezeten op zijn troon en kijkend naar zijn broers en zussen.

In het centrum van de cirkel van *SATURN* zit niemand. Geen mythologische godheid, geen alziend opperwezen, geen keizer, geen sadistische heer. De troon is leeg, de toeschouwer wordt uitgenodigd om hem te betreden en te kijken. En dat kijken is alles behalve neutraal. De thematisering en subvertering van het medium film, die *Salò* hanteerde, wordt in *SATURN* doorgevoerd en vertaald in een panoptische machine voor toeschouwers en acteurs. Hoe we kijken bepaalt wat we zien - onze verhouding tot een ander, tot een gemeenschap, tot de wereld. En die wereld kijkt terug.

[1] Paul Auster, *The New York Trilogy*, p.171-172.

[2] Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, p.15.

[3] Arthur Schopenhauer, *De wereld als wil en voorstelling*, p.315-317.

[4] Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, p.82.

[5] Paul De Vylder, *De panoptische blik*.

[6] Michel Foucault, *Discipline, toezicht en straf. De geboorte van de gevangenis*, p.276.

[7] *Idem*, p.279.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*, p.299.

[10] Paul Auster, *The New York Trilogy*, p.183.

[11] Ralph Waldo Emerson, *Circles. In: Essays, First Series*, p.93.

Geraadpleegde werken:

Auster, Paul. *The New York Trilogy*, 1987.

De Vylder, Paul. 'De panoptische blik'. In: *Krisis* 38, 1990.

Emerson, Ralph Waldo. *Circles*, 1841.

Foucault, Michel. *Toezicht, discipline en straf. De geboorte van de gevangenis*, 1975.

Lemaire, Ton. *Filosofie van het landschap*, 1970.

Pasolini, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Schopenhauer, Arthur. *De wereld als wil en voorstelling*, 1818.

Schwitters, Kurt. *Franz Müllers Drahtfrühling, Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon*, 1922.