

6 ciels Michel Lorand

In het kader van het project 101^e%, een initiatief van de Brusselse Gewestelijke Huisvestingsmaatschappij (BGHM), concipieerde de Brusselse kunstenaar Michel Lorand een werk voor de sociale woontorens Esseghem I en Esseghem II, die eigendom zijn van de sociale huisvestingsmaatschappij De Jetse Haard. Het gaat om twee in de jaren 1970 opgetrokken flatgebouwen van ieder zestien verdiepingen hoog. Beide zijn een honderdtal meter van elkaar verwijderd en omgeven door wat groen. Er wonen alles samen zo'n 1200 mensen. De context heeft op het eerste gezicht niets onleefbaars of (g)rauws, eigenschappen die wel eens met dit soort huisvesting worden geassocieerd: de gebouwen lijken vrij goed onderhouden, en wanneer ik er op een avond in juni met Michel langs ga, zijn kinderen buiten op het grasveld en in de kleine speeltuin rustig in de weer, hun fietsjes slingeren rond, vogels fluiten, het drukke stadsverkeer is ver weg en de huisbewaarster graag bereid tot een praatje. Hoogstens ademt de hal meer anonimiteit dan je van een woonruimte zou kunnen verwachten: de leegte en kaalheid ervan herinneren aan de immer voorlopig betrokken flatgebouwen langs de Belgische kust.

Door beeldende kunstenaars uit te nodigen voor interventies in sociale woonwijken, wil de BGHM een nieuwe benadering van de problematiek van sociale huisvesting aanmoedigen. In Jette werd Michel Lorand vooral getroffen door het isolement waarin veel bewoners lijken te zijn beland. Niet alleen vormt de site van De Jetse Haard vanwege zijn inplanting een soort enclave zonder veel aansluiting bij de rest van de – op zich toch al suburbane en voor een groot deel residentiële – gemeente: ook de culturele en sociaal-economische achtergrond van de bewoners maakt dat zij geneigd zijn op zichzelf terug te plooiën en zich terug te trekken in de beslotenheid van hun flat.

Een van de uitgangspunten van het project 101^e% is dat de bewoners op een of andere manier in het creatieve proces moeten worden betrokken. Lorand heeft er evenwel duidelijk niet voor gekozen direct te refereren aan hun intimiteit of hun dagelijkse doen en laten. Al evenmin heeft hij de kaart getrokken van de verfraaiing of decoratie. Hij spitste zijn interventie toe op een bij uitstek onpersoonlijk, gemeenschappelijk, puur functioneel maar wél druk bezocht onderdeel van het gebouw: de liftcabines, twee bij elk van de drie ingangen tot ieder woonblok – zes paar in totaal. Zijn ingreep heeft overigens niets opdringerigs: het werk is geruisloos, zijn 'drager' (een televisiescherm) vertrouwd op het banale af, en wie verkiest de ingreep te negeren, kan dat ongestoord ook doen.

In het kader van geplande renovatiewerken aan de liften, liet Michel Lorand in het plafond van elke cabine een 19' flat screen videoscherm verwerken. Het scherm is via het internet 24 uur op 24 verbonden met een camera die een jaar lang onafgebroken de hemel zal filmen in een grootstad 'aan de andere kant van de wereld', te beginnen bij Santiago de Chili. De daaropvolgende jaren komen andere steden aan de beurt, vermoedelijk in Vietnam, Canada, een van de Maghreblanden, Oost-Europa en Centraal-Afrika. De precieze keuze van de steden blijft nog open, omdat rekening dient gehouden met de – voortdurend evoluerende – technische mogelijkheden ter plaatse. Op het scherm wordt ook de locatie en de plaatselijke tijd aangegeven. Het is de bedoeling dat de schermen na zes jaar worden vervangen door even zoveel

lichtbakken, met in elk van de zes liftenparen een foto van de laatst geregistreerde still in elk van de zes steden.

De steden waar de camera zal worden opgesteld, zijn bewust zo gekozen dat er een aanzienlijk tijdsverschil heerst met de plek waar de beelden worden ‘uitgezonden’: geregeld zal de liftgebruiker annex toeschouwer op klaarlichte dag worden geconfronteerd met een nachtelijke hemel, of omgekeerd. Hoewel Lorand hier voor het eerst de mogelijkheden van de webcam en van transmissie ‘in real time’ aftast, herinnert het concept in meerdere opzichten aan sommige van zijn eerdere werken, en misschien niet toevallig nog het meest aan de installaties die hij in de openbare ruimte realiseerde. Zowel in *Installation #1, #2, #3* (drie installaties op de knooppunten van de Brusselse Noord-Zuid-verbinding, 2000) als in *6 Scene a Venezia* (een bijdrage tijdens de 50^{ste} Biënnale van Venetië in 2003) fungeerden het concrete tijdsverloop en/of de onstuitbare afwisseling van (en het contrast tussen) dag en nacht niet alleen als thema, maar ook als ‘motor’ van het werk. Zo bijvoorbeeld bracht hij in het kader van eerstgenoemd project op de glaswand van de overdekte passage aan het Rogierplein groene, doorschijnende plastic folie aan. Onder invloed van het zonlicht of van de nachtelijke kunstverlichting was zowel het interieur van de passage als het uitzicht ervan aan de buitenkant voortdurend aan verandering onderhevig. In Venetië creëerde hij op zes verschillende stadspaleizen rond de daar aanwezige fontein (‘het geluid van het kabbelende water herinnert ons aan het verstrijken van de tijd: van verleden naar heden, van dag naar nacht’ⁱ), tussen 21.30 en 23.30u met behulp van schijnwerpers een ‘daglichtruimte’, waarbij via luidsprekers de overdag opgenomen geluiden en stemmingen van elke *campo* werden gereproduceerd, in een ‘visuele en auditieve versmelting van dag en nacht’.

Ook in latere werken, zoals de films *Cut* (2004) en *Camera Obscura* (2005), die beide tevens werden gepresenteerd als onderdeel van ruimtelijke installaties (argos, Brussel, 2004; Het Kabinet, Gent, 2005), worden het contrast tussen dag en nacht, licht en donker, het ’s nachts herinneren of ‘verwerken’ van overdag opgedane indrukken, gethematiseerd.ⁱⁱ

In de liften van Essegheem duikt dit motief echter op in een heel specifieke context. Het tegen een plafond aangebrachte beeld van een hemel roept onwillekeurig een hele reeks kunsthistorische associaties op: van de *oculus* in het Romeinse Pantheon tot de talloze als ‘hemel’ beschilderde plafonds in de religieuze of profane architectuur – denk aan de spectaculaire trompe-l’œil van een Correggio, Veronese of Tiepolo, die de beslotenheid van het gebouwde omhulsel als het ware ontkennen, weg-denken.ⁱⁱⁱ Ook Lorands scherm is te lezen als een bres, een opening die het contact met een ‘andere wereld’ suggereert: een uitnodiging om uit te breken, weg te dromen. Geen verwijzing naar een bovennatuurlijke dimensie ditmaal, maar wel naar een ‘omgekeerde wereld’, alsof de liftcabine niet gewoon op en neer ging in de beslotenheid van het gebouw, maar zich door de aardbol heen kon boren om ons een kijkje te laten nemen aan de andere kant. Trompe-l’œil of ‘venster op de wereld’? Maar in dit laatste geval: wat dan nog? Ziet de hemel er bij onze ‘tegenvoeters’ uiteindelijk zoveel anders uit dan de onze? Gaat het er hier niet veeleer om door een stille contemplatie een tegenwicht te bieden voor, even te ontsnappen aan de geagiteerde stroom van consumptiegerichte beeldproducten die ons gevangen houdt?

Het ‘verdraaide’ gebruik van de webcam lijkt dit te bevestigen. Een dispositief dat toch bij uitstek geschikt lijkt om te bespieden of te beveiligen, een toegang te forceren tot andermans intimiteit, brengt hier juist datgene in beeld wat iedereen toebehoort, en waar gegarandeerd niets anders gebeurt dan het invallen van de duisternis, een bui, een langsdrijvend wolkje, of – bij gelegenheid – een bliksemschicht.

Catherine Robberechts

ⁱ Michel Lorand, *6 Scene a Venezia* (met een tekst van Peter Verhelst), Gent, Ludion, 2003, p. 5.

ⁱⁱ *3 Short Stories* (Texte de/text by Philippe-Alain Michaud), Brussel, argos, 2007.

ⁱⁱⁱ [...] la solution à laquelle est attachée le nom du Corrège revient [...] à une négation: négation de la bâtisse, sinon négation de la clôture de l’édifice par l’établissement en un lieu privilégié de la couverture d’un décor ainsi conçu qu’il paraisse ‘trouer’ la muraille et y ménager une ouverture feinte sur un ciel lui-même traité en trompe-l’œil’. Zie Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, 1972, p. 11.