

DO

tijdschrift

CU

voor theater

MEN

JAARGANG XXXVIII 2020 # 2

TA

||

DOCUMENTA: tijdschrift voor theater

Hoofredactie: Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt

Redactieraad: Sruti Bala, Joachim Ben Yakoub, Inge Brinkman, Stijn Bussels, Christophe Collard, Guy Cools, Jeroen Coppens, Aurélie Daems, Pauline Driesen, Freddy Maurice Decreus, Sofie de Smet, Timmy De Laet, Laurens de Vos, Jozef De Vos, Charlotte Gruber, Eva Hielscher, Ton Hoenselaars, Evelien Jonckheere, Laura Karreman, Rudi Laermans, Frederik Le Roy, Bauke Lievens, Francis Maes, Sigrid Merx, Katharina Pewny, Kati Röttger, Jonas Rutgeers, Johan Thielemans, Klaas Tindemans, Annelies Van Assche, Kristof van Baarle, Sofie Van Bauwel, Luk Van den Dries, Rob van der Zalm, Eugeen van Erven, Jaak Van Schoor (Em), Karel Vanhaesebrouck, Katrien Vuylsteke Vanfleteren, Gertjan Willems en Nele Wynants

Redactie-assistenten: Sophie Doutreligne, Steff Nellis, Leonie Persyn, Sophie van den Bergh en Tessa Vannieuwenhuyze

Documenta is een belangrijk forum voor de studie van het theater in de Nederlanden. Het is een tijdschrift waarin plaats is voor grondige, wetenschappelijk gefundeerde bijdragen over alle aspecten van het theater, alsook voor essays en kritische beschouwingen. Hoewel het hoofdaandeel van de artikelen in *Documenta* theater en performance is, worden ook bijdragen met betrekking tot muziek, film en nieuwe media in overweging genomen. Het tijdschrift werd in 1983 opgericht door Jozef De Vos in de schoot van het Gentse Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst. Sinds 2015 wordt *Documenta* uitgegeven door S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) van de Vakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. De redactieraad is samengesteld uit theaterwetenschappers van diverse universiteiten en hogescholen. De hoofdredactie wordt waargenomen door Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt, in samenwerking met Jozef De Vos die het blad gedurende 32 jaar heeft geleid.

Interinstitutionele partners: VUB-CLIC en KASK, School of Arts.

Ontwerp cover: Ana Cuzovic // **Vormgeving binnenwerk:** Patricia Rau

Postadres hoofdredactie: S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) – Sint- Pietersnieuwstraat 41 B4 – 9000 Gent – België
Voor meer informatie over *Documenta: tijdschrift voor theater*, gelieve de website www.documenta.ugent.be te bezoeken of te mailen naar documenta@ugent.be



Een jaarabonnement kost € 25 (België) of € 40 (Nederland).
Inschrijven voor een abonnement kan via de website www.documenta.ugent.be. Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen € 15.
ISSN 0771-8640



- 3** – Woord vooraf -- De redactie
- 9** – Slapstick in Italië: de receptie in filmtijdschriften en distributie gedurende het interbellum -- Sofie Frederix
- 32** – From critical manifesto to transformative genderplay: feminist Futurist and Dadaist strategies countering the misogyny within the historical avant-gardes -- Sophie Doutreligne
- 64** – Tivoli – Negotiating Directory Society in the Public Pleasure Garden 1797-1798 -- Ane Cornelia Pade
- 94** – (Ver)dwalen in de stad als weefsel: een dramaturgische reflectie over de stad, het weven en het dwalen -- Julie Behaegel
- 120** – Het *Atelier* doorzocht. Theater op het kruispunt met beeldende kunst -- Rosa Lambert
- 140** – Tekst of geen tekst, dat is de vraag. Een comparatieve studie naar het aandeel van tekst in de vier grote acteeropleidingen in Vlaanderen -- Margaux Vandecasteele

PORTFOLIO

- 177** – Intieme dramaturgie in tijden van Covid-19 -- Jade De Baere & Karlijn Clocheret
- 195** – Samen Alleen. De sector ontwaakt uit haar zomerslaap -- Ans Van Gasse
- 212** – Dit is de tussentijd & Rituals For Refugees -- Barbara Raes en Margot Van Gysel
- 226** – Zeventiende-eeuws rederijkerstheater in het onderwijs: De klas (van ASO tot BSO) speelt *Genoveva* -- Sofie Moors

RECENSIE

- 245** – In reprise. Tweeëntwintig Nederlandse en Vlaamse toneelstukken om opnieuw te bekijken -- Sophie van den Bergh
- 249** – Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity -- Dunja Njaradi
- 252** – Blue Sky Body, Thresholds for Embodied Research -- Guy Cools

Woord Vooraf

In dit winternummer van Documenta neemt jong onderzoekstalant het voortouw: nieuwe alumni van verschillende (inter)nationale universiteiten, leergierige studenten en kersverse onderzoekers aan de start van hun academische carrière nemen je op sleeptouw door een bijzonder diverse verzameling van artikels over zowel historische als hedendaagse visuele kunsten. De verschillende bijdragen reflecteren onder meer over feminisme, censuur en flaneren in het brede kunstenveld, maar durven ook enkele existentiële vragen voorop te stellen met betrekking tot het wezen van de podiumkunstensector en hoe deze vandaag opereert.

Sofie Frederix opent het nummer met een artikel over de distributie en receptie van de uiterst populaire Amerikaanse slapstick in het interbellum. Ze focust zowel geografisch als thematisch op fascistisch Italië door de filmtijdschriften uit de collectie van de Romeinse Biblioteca Luigi Chiarini uit te lichten. Hoewel een strikte censuur voor Amerikaanse film werd opgelegd vanaf 1939, uitten invloedrijke politici als Luigi Freddi en Benito Mussolini, evenals journalisten en critici, hun waardering voor het slapstickgenre. Volgens Frederix kan de Amerikaanse slapstick dan ook als een prototypische uitdrukking van de dynamische moderniteit gezien worden.

Ook Sophie Doutreligne exploreert de Europese artistieke praktijk in de eerste helft van de twintigste eeuw. In haar bijdrage gaat de aandacht echter uit naar enkele prominente, al te vaak vergeten vrouwelijke avant-garde kunstenaars uit de futuristische beweging en het Dadacircuit. Aan de hand van de notie *genderplay* toetst Doutreligne af hoe de vrouwelijke avant-garde performers in hun artistieke praktijken rebelleerden tegen stereotypen als gender en sekse in de masculiene, en vaak misogyne, wereld waarvan ze deel uitmaakten.

Ane Cornelia Pade vertrekt eveneens vanuit een ondergewaardeerd vrouwelijk perspectief. Ze verplaatst haar focus daarbij naar het achttiende-eeuwse Parijs en neemt de lezer in haar bijdrage mee in een wandeling door de Tivoli-tuinen. Ze benadert de Parijse wande-

laars tijdens het flaneren vanuit het experiment dat ze aangingen met regelvorming en normdoorbreking. Het aftasten van sociale grenzen, het gedrag, en de onderhandeling tussen bezoekers zorgden, zo argumenteert Pade, voor een hevige discussie met betrekking tot het publiek karakter van de tuinen in postrevolutionair Frankrijk.

Dat flaneren in het stedelijk weefsel van alle tijden is, benadrukt Julie Behaegel in haar bijdrage. Vanuit een uiterst persoonlijke invalshoek tracht ze ‘dwalen’ en ‘weven’ als dramaturgische strategieën te definiëren met betrekking tot de hedendaagse stedelijke context. Aan de hand van verschillende kunstwerken benadert ze de stad als een geheel van kruispunten van verschillende draden die zich met elkaar weven. Wat Behaegel “wevend dwalen” noemt, is de houding van een individu dat zich voortbeweegt door de chronotoop die het stedelijk weefsel vormt. Met aandacht, openheid en zorg voor datgene dat zich rond haar bevindt, ijkst ze op die manier een bijzondere dramaturgie van het *(ver)dwalen*.

In “Het Atelier doorzocht: theater op het kruispunt met beeldende kunst” neemt Rosa Lambert op haar beurt de specifieke chronotoop van de voorstelling *Atelier* (2017) van Tg STAN onder de loep. In de voorstelling proberen theaterspelers- en makers Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede het wezen van theater te doorgronden, aldus Lambert. Ze doen dit door het wankele ‘atelier’ van een toneelspeler te verbeelden aan de hand van banale handelingen en de existentiële vraag wat het betekent om een toneelkunstenaar te zijn.

Ook Margaux Vandecasteele bevraagt het wezen van het (dramatisch) theater door het aandeel van tekst in het hedendaagse theaterveld onder de loep te nemen. Ze kijkt daarvoor naar de vier Vlaamse acteeropleidingen in Antwerpen (KCA), Leuven (LUCA), Gent (KASK) en Brussel (RITCS) en vraagt zich af in welke mate deze scholen inzetten op tekst en repertoire binnen het opleiden van de nieuwe lichte spelers en makers. Aan de hand van interviews met (oud-)studenten en coördinatoren voelt Vandecasteele aan de tand in welke mate de postdramatische paradigmaverschuiving zich ook vertaalde naar de educatieve context in Vlaanderen: *Tekst of geen tekst? Dat is de vraag*.

In de portfoliorubriek van dit winternummer staat educatie eveneens centraal, alsook precariteit en actualiteit. Verschillende stemmen reflecteren over het voorbije jaar in relatie tot isolatie en afzondering

alsook tot nieuwe opportuniteiten en verbondenheid. De coronacrisis staat daarbij onvermijdelijk centraal. Hoe verhouden de kunsten zich tot het virus? Opent een pandemie mogelijk ook perspectief? Of zoals Barbara Raes zich in een van de volgende bijdragen afvraagt: “Welke ingrediënten zijn er nodig om te bouwen aan een eenvoudig en constructief toekomstrecept?”

Jade De Baere en Karlijn Clocheret geven een inkijk in de dramaturgische experimenten die ze in het voorjaar van 2020 aangingen. Ze vragen zich onder meer af tot wat de functie van de dramaturg zich beperkt, of net verbreedt, te midden van de pandemie: Hoe gaat een dramaturg te werk in tijden van isolatie? Hoe ervaren we de ander en ons eigen lichaam? Wat betekent dit voor de verbinding met elkaar en is er een mogelijkheid tot co-creatie? De dramaturg wandelt, zo stellen De Baere en Clocheret, als altijd op de fijne lijn tussen dichtheid en afstand, intimiteit en distantie. Geen virus dat daar verandering in brengt.

Ans Van Gasse getuigt over eenzelfde continuüm tussen afstand en nabijheid met betrekking tot het Vlaamse Theaterfestival. Anno 2020 ging dit eveneens gebukt onder de maatregelen tegen COVID-19. In “Samen Alleen” blikt Van Gasse terug op haar werk binnen de gelegenheidsredactie van het Theaterfestival. Aan de hand van de zinnen en tekeningen die ze terugvond in haar notitieschriftjes verhaalt ze over haar favoriete feest van het kijken, dat dit jaar gekenmerkt werd door een maskerade van mondmaskerplicht en extra performances van ontsmetten en desinfecteren. De afzondering deed het verlangen naar overbrugging, samenhangigheid en collectieve beleving groeien, aldus Van Gasse: “Waarom worden wij pas collectief wanneer onze schouders langs elkaar heen schurken? Is het dat wij dan samen kunnen vervellen?”

Het is bijzonder treffend dat ook Barbara Raes in de context van een lockdown spreekt over een vervellingsproces en hoe we onszelf en onze projecten zullen moeten heruitvinden in deze plots heel snel veranderende wereld. In het voorjaar van 2020 zou de kunstenaar starten met een educatief project waarbij studenten in Gent en kunstenaars in Berlijn in het licht van Raes’ eigen artistieke praktijk zouden werken rond het herdenken van rituelen. De situatie gebod dat de workshop werd omgegooid en een online variant werd voorzien. Paradoxaal genoeg werd door de huidige gezondheids crisis de waarde van contemporaine rituelen als een middel voor de verwer-

king van traumatische gebeurtenissen opnieuw heel duidelijk. Dat blijkt tevens uit de ritualistische bijdrage van Margot Van Gysel. Als proeve van het project dat werd geïnitieerd door Raes, creëerde zij enkele *Rituals for Refugees* waarmee een aanvaarding van het nu wordt voorgedragen als potentiële, symbolische nieuwe start na een onaanvaardbaar verleden.

In een laatste bijdrage in de portfoliorubriek toont Sofie Moors dat onderwijs in de Oude Letterkunde, met name de Rederijkerscultuur, allerm minst saai hoeft te zijn voor jonge en oudere scholieren. Ze experimenteerde in dat licht tijdens de les Nederlands met een oud Rederijkerstoneel, *De Heylighen Genoveva ofte herkende onnoselheit* (1664), van de Antwerpse auteur Anthonius Wouthers over een ten onrechte van overspel beschuldigde gravin. Samen met haar broer, illustrator Antoon Moors, en zus, vormgever Marie Moors, creëerde ze tevens het boek *Genoveva en Sifroij: een 17^{de}-eeuws verhaal in leesbare taal* (2020) voor laaggeletterden. In haar bijdrage toont ze hoe ze het destijds roemrijke, maar vandaag weinig bekende Vlaamse topstuk op verschillende manieren populair maakte voor een divers publiek.

Veel leesplezier!

Het redactieteam,

Christel Stalpaert

Bram Van Oostveldt

Sophie Doutreligne

Steff Nellis

Leonie Persyn

Sophie van den Bergh

Tessa Vannieuwenhuyze

Slapstick in Italië: de receptie in filmtijdschriften en distributie gedurende het interbellum

-- Sofie Frederix --

Dit artikel onderzoekt de distributie en receptie van Amerikaanse slapstick in fascistisch Italië gedocumenteerd in filmtijdschriften, om een nieuwe dimensie toe te voegen aan de reeds bestaande vaststellingen over de Italiaanse filmcultuur tijdens het interbellum. Daarbij komen de gevolgen van Mussolini's cultuurpolitiek aan bod. De veranderende invloed van het regime op buitenlandse cinema zal immers de casus beïnvloeden. Zo zal specifiek de weerslag van wetgeving en censuur op de werkelijke vertoning van slapstickfilms bestudeerd worden. Daarnaast worden verscheidene filmtijdschriften geanalyseerd, waaruit de populariteit van het genre bij de Italiaanse bevolking, haar intellectuelen en politici blijkt. De resultaten worden besproken aan de hand van enkele beroemde slapstickfilm makers, namelijk Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin en Laurel & Hardy. Het zwaartepunt van het onderzoek ligt bij de filmtijdschriften in de collectie van de Romeinse Biblioteca Luigi Chiarini.

Het komisch filmgenre slapstick was prominent aanwezig in de filmcultuur gedurende het interbellum.¹ Wegens de internationale populariteit van Hollywood kon zeker Amerikaanse slapstick op veel waardering rekenen. Ook in Italië deden producties van bekende filmmakers als Charlie Chaplin of Buster Keaton hun intrede. Het

politieke klimaat had echter invloed op de distributie en beeldvorming rond dergelijke films. Zo stippelde 'Il Duce' Benito Mussolini, die in 1922 aan de macht kwam, een fascistisch cultureel beleid uit voor de natie. Omwille van de economische toestand van de nationale filmindustrie was het regime initieel niet in staat om de productie, distributie en consumptie van cinema volledig te controleren. De nationale sector was in crisis, met een consistent dalende productie door hoge belastingen en gebrek aan investeringen. Bijgevolg was de eigen industrie niet opgewassen tegen de grote en kwalitatieve productie door de commerciële machine van Hollywood (Brunetta 66-67; Ricci 53-58).

Reeds uitgevoerd onderzoek over de Italiaanse filmcultuur tussen 1920 en 1940 concentreert zich voornamelijk rond de politieke context, meer specifiek de toepassing van censuur. Rond dit onderwerp werden in Italië een aantal onderzoeksprojecten opgericht, zoals 'Italia Taglia' in samenwerking met de Cineteca Bologna of de virtuele tentoonstelling CineCensura. Een ander veelbesproken thema is de Italiaanse overgang naar de geluidsfilm, wat Mario Quargnolo uitgebreid behandelde. Ook James Hay bestudeerde de Italiaanse filmcultuur in zijn boek *Popular culture in fascist Italy* (1987). Hierin wordt Amerikaanse film behandeld, maar algemeen genomen richtte men zich hoofdzakelijk op Italiaanse cinema. Een analyse van filmtijdschriften vormt een leemte in het bestaande onderzoek. Het bleef beperkt tot veeleer oppervlakkige studies of anthologieën met een accent op bekende figuren zoals *Gli intellettuali e il cinema* van Gian Piero Brunetta. Daarbij leverden de studies van Orio Caldiron belangrijke observaties aan over het thema. Hoewel de receptie van Amerikaanse slapstick in bijvoorbeeld Weimar al bestudeerd werd door Thomas J. Saunders, ontbreken inzichten hierover in de Italiaanse context. De klemtoon van dit artikel op Amerikaanse slapstick in Italië gedurende het interbellum vormt dus een unieke invalshoek.

Mussolini was zich goed bewust van de kracht van massamedia zoals film. Hij maakte er zelf veelvuldig gebruik van met het oog op propaganda en educatie van de massa. Niet voor niets noemde hij cinema "l'arma più forte" (Ottaviani 12). Juist daarom was het noodzakelijk hierover controle te verkrijgen. Een doel dat overeenstemde met zijn autarkisch beleid, waarbij hij een zo groot mogelijke economische onafhankelijkheid beoogde. Zodoende kwam de staat vanaf 1931 steeds meer tussen in de filmsector via wetgeving, cen-

suur en de creatie van diverse instituten (Ricci 53-58). Omtrent de nationale filmindustrie werden het studiocomplex Cinecittà en het Centro Sperimentale di Cinematografia opgericht, opdat productie en onderwijs beheerst konden worden. Daarnaast ontstond L'Unione Cinematografica Educativa of L.U.C.E., dat politiek gekleurde nieuwsuitzendingen opnam om in bioscopen te vertonen. Inzake distributie en censuur van buitenlandse films kwamen de Direzione Generale di Cinematografia en later de Ente Nazionale Industrie Cinematografiche tot stand.²

Politieke invloed manifesteerde zich eveneens in de contemporaine filmtijdschriften. Vaak zijn banden met instituten en politici merkbaar, bijvoorbeeld bij *Bianco e Nero*, uitgegeven door het Centro Sperimentale di Cinematografia. Bovendien was Luigi Freddi, die de Direzione Generale di Cinematografia leidde, bij de publicatie betrokken. Een ander voorbeeld is *Cinema*, waar Luciano de Feo, directeur van L.U.C.E., hoofdredacteur was. Later volgde Vittorio Mussolini, zoon van 'Il Duce', hem op. Het fascistisch gedachtegoed beïnvloedde evenzeer de inhoud van de artikels door onder meer het ophemelen van het beleid van Mussolini. Behalve de nauwe band met het regime, functioneerden de filmtijdschriften als een verlengstuk van cinema, met een grote populariteit van geïllustreerde tijdschriften, de zogenaamde 'rotocalchi'. Zulke uitgaves waren aangepast aan de moderne lezer, met een grotere focus op beelden tegenover tekst (De Berti 9-13). De bladzijden gaven blijk van zowel theoretische als kritisch-esthetische discussies. Allerhande onderwerpen kwamen aan bod, van recensies en interviews tot besprekingen van andere kunstvormen. De filmtijdschriften interageerden met de samenleving en bevestigden moderne levensstijlen verbonden met traditionele culturele modellen. Desalniettemin verscheen een opvallende hoeveelheid artikels over Amerikaanse cinema, wat de populariteit van Hollywood in Italië bevestigt.

Aldus droegen Italiaanse filmtijdschriften bij aan de grootschalige verspreiding van de Amerikaanse filmcultuur, waaronder slapstick. Over het genre publiceerden ze talrijke recensies, theoretische verslagen, nieuwtjes en roddels. Het is opvallend dat die gedurende het volledige interbellum veelvuldig bleven verschijnen. Zeker tijdens de jaren '20, begin jaren '30 was slapstick erg populair. Tegen het einde van de jaren '30 is een sterke vermindering van het aantal artikels over slapstick op te merken. De focus verschoof naar drama's, men gaat van de "epoca comica" naar de "epoca drammatica

e romantica” (Marescalchi 231). Vermoedelijk hing dit samen met de algemeen dalende populariteit van slapstick sinds de overgang naar de geluidsfilm (Cook 262-263). Opvallend is dat er vanaf 1939 door de invoering van de wet Alfieri nauwelijks nog slapstickfilms gedistribueerd werden, maar toch verscheidene artikels over dit onderwerp verschenen na die datum.

Wetgeving en censuur: de impact van het regime op Amerikaanse films en de pers

De eerste politicus die nadacht over cinematografische censuur in Italië was Giovanni Giolitti (Ricci 47-49). De liberaal bestuurde Italië als eerste minister tijdens de periode voor de Eerste Wereldoorlog (De Grand 134-135). Zijn ideeën vormden de basis van de eerste algemene regulering van de censuur in 1923. In het decreet werd vastgelegd dat films beoordeeld moesten worden door verschillende commissies, mede vertegenwoordigd door een moeder, een politieagent en een magistraat. In essentie mochten films vooral geen schending van de moraal of het nationaal decorum bevatten (*Manuale*). De regels golden voor zowel nationale als buitenlandse producties. Ongeoorloofde scènes werden verwijderd (Grifo).

Naast censuur voerde het regime in de loop van de jaren '30 steeds meer protectionistische wetten in die de nationale filmsector bevoordeelden. Dat proces startte in 1930 met een verbod op het vertonen van films gesproken in een vreemde taal. Daardoor moesten buitenlandse films gedubd worden en ook filmtitels naar het Italiaans aangepast worden (Ricci 61). Later werd een quotum opgelegd voor houders van bioscoopzalen: een bepaald percentage van de vertoningen diende Italiaanse films te beslaan. Tevens liepen importtaksen steeds hoger op (Brunetta 42). Daarnaast werd in 1934 de Direzione Generale per la Cinematografia opgericht, die instond voor de coördinatie van de censuur. Luigi Freddi, voormalig hoofd van het propagandakantoor van de fascistische partij, leidde het instituut (Freddi 159). Zijn invloed was doorslaggevend voor de goedkeuring van bepaalde films.

De meest invloedrijke wet was echter de zogenaamde wet Alfieri, doorgevoerd in 1939. Die vormde een kantelpunt voor Amerikaanse cinema in Italië. Hierin werd namelijk beslist de 'Monopolio' op te

richten met als gevolg dat de Ente Nazionale Industrie Cinematografiche als enige het recht kreeg over aankoop, import, distributie en dubbing van films (Mussolini et al. 95-100). Aangezien het instituut een monopoliepositie innam, verwierf de staat volledige controle over de filmproductie en -distributie in Italië. Bijgevolg daalde het aantal Amerikaanse films drastisch. De Hollywoodstudio's besloten immers hun kantoren in Italië te sluiten (Ricci 66-71; Quargnolo 60-61). De wet Alfieri vormde het eindpunt van een lange, trage weg naar het domineren van cinema binnen de fascistische cultuurpolitiek.

Censuur bestond evenzeer voor de pers. Benito Mussolini was van mening dat journalistiek ten dienste moest staan van het regime. Een idee dat duidelijk geconcretiseerd werd in *Le Veline*, ook wel 'le note di servizio' genoemd, richtlijnen voor de belangrijkste kranten en tijdschriften van het land gegeven door de minister van Populaire Cultuur. Doorgaans werden de voorschriften in het geheim via telefoon meegedeeld. Zo kon het regime onder de radar controle uitoefenen op die media. Het betrof het opleggen en verbieden van bepaalde onderwerpen, aangeven dat nieuws gesensibiliseerd of geminimaliseerd moest worden en controle op het gebruik van fotografie en titels. *Le Veline* voor cinema waren hoofdzakelijk gericht tegen publicaties over Hollywood. Daarnaast bestonden enkele richtlijnen in verband met Charlie Chaplin, die de pers zoveel mogelijk moest verloochenen. De zogenaamde joodse elementen in zijn films mochten journalisten niet vermelden. Een ander opvallend besluit was dat "la pellicola propagandistica" van Charlie Chaplin genegeerd moest worden (Ottaviani 33-35, 64-72). Vermits dit zich situeert in 1940 ging het vermoedelijk over 'The Great Dictator'.

Zowel voor cinema als de filmtijdschriften geldt dat de censuur eerder beperkt werd nagevolgd. Artikels over Hollywood en slapstick bleven massaal verschijnen tot het einde van de jaren '30. Zo leverden de tijdschriften een cruciale bijdrage aan de verspreiding van de Amerikaanse filmcultuur. Net zoals artikels over Amerikaanse cinema circuleerden de effectieve producties massaal. Tot twee derde van de getoonde films was buitenlands, ongeacht de autarkische ambities van de staat. Opmerkelijk is dat de meeste Amerikaanse films slechts minimale problemen ondervonden wat betreft hun distributie en vertoning. Vaak werd rekening gehouden met het belang van de filmindustrie en was er ruimte voor discussie om bepaalde films toch te kunnen vertonen. Met Amerikaanse films sprong men zelfs lakser om dan met Italiaanse (Ricci 4-6, 75). Voor

1939 veranderde censuur in de praktijk zodoende weinig. Het ging vooral om het aanpassen van de taal, hoogstens om het verwijderen van enkele scènes. In tegenstelling tot andere fascistische regimes, met name nazi-Duitsland, werd deze autoriteit verrassend minder totalitair toegepast. Goebbels, de nazistische minister van Propaganda, trad onmiddellijk op, met een duidelijk uitgebouwde strategie en aanzienlijk striktere censuur. Kortom, compleet divers van de graduele en passievere aanpak van Italië (Trapani).

De distributie en vertoning van slapstick in de nationale bioscopen, cineclubs en katholieke filmzalen

De programmatie in de nationale bioscoopzalen reflecteert de populariteit van slapstick. Tot 1939 kwam het genre frequent voor in de lijsten van goedgekeurde films door de minister van Binnenlandse Zaken en de Dienst voor Cinematografisch Toezicht. De distributie en vertoning van de producties van enkele bekende filmmakers worden onder de loep genomen, meer bepaald Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy en Charlie Chaplin.³

Voornamelijk Metro-Goldwyn-Mayer en United Artists voerden de distributie van de films van Buster Keaton uit (Bordwell en Thompson 76, 146, 155). De meeste langspeelfilms die Keaton produceerde in de eerste helft van de jaren '30 waren te zien in de zalen. Wat de kortfilms betreft is geen enkele met zekerheid vertoond, behalve zes exemplaren van Educational Pictures, waarmee hij een reeks kortfilms ontwikkeld had (Neibaur 79-128). Buster Keaton scheen grotendeels aan censuur te ontsnappen. Louter één film, *The General*, onderging aanpassingen (*Elenco* 31/03/1927).

Net als bij Keaton heerst bij Harold Lloyd onzekerheid over zijn kortfilms. Allicht was de meerderheid, geproduceerd voor 1924, niet te zien in Italië. In 1924 en 1925 zijn er wel een aantal getoond, daterend uit 1917 tot 1919. Alle films die hij tussen 1924 en 1939 heeft opgenomen, zijn met zekerheid vertoond in de Italiaanse bioscopen. Pathé studio's verzorgde de distributie (Lloyd). Door het verbod op films in een vreemde taal, werd aan enkele producties opgelegd de gesproken delen te verwijderen. Zodoende veranderden die weer naar stomme films. Later loste dubbing dit probleem op. Bij slechts twee films, *The Lamb* en *A Cat's Paw*, werden effectief scènes verwij-

derd vanwege censuur. Aanleiding waren gewelddadige uitspraken en culturele opvattingen (*Elenco* 30/11/1924; *Elenco* 31/10/1934).

Eveneens omtrent de vertoning van de kortfilms van het komisch duo Laurel & Hardy heerst onduidelijkheid ("Piccola enciclopedia" 1936B, 8). Alle langspeelfilms van voor 1939 waren wel met zekerheid te zien in Italië. Opnieuw resulteerde het verbod op films in een vreemde taal in aanpassingen. Daarom besloot het duo eerst aparte uitvoeringen op te nemen, waarin ze zelf Italiaans spraken. Dankzij hun zware accent creëerden ze een bijkomende reden tot vermaak. Later zal men ervoor kiezen de films te dubben (Quargnolo 30).

De talrijke producties van Charlie Chaplin doken het meest op in de programmaties, maar ondervonden ook de meeste correctie door censuur. United Artists, het productiehuis dat de filmmaker mee had opgericht, stond in voor de distributie (Bordwell en Thompson 146). Een groot deel van zijn kortfilms werd in Italië vertoond, enkel van de producties van Essanay leken er slechts twee in de bioscopen geprojecteerd te zijn. Zijn langspeelfilms werden vrijwel direct na uitkomst in de Verenigde Staten getoond in Italië. Enkel *The Great Dictator* verscheen nergens omwille van politieke censuur. Eenzelfde motief leidde tot de schrapping van enkele scènes in *A Dog's Life*. Ook *His Prehistoric Past* werd gecensureerd. Vreemde richtlijnen werden daarenboven opgelegd aan *The Pilgrim* en *City Lights*. Bij de eerste film moest een deel op het einde verwijderd worden vanwege geweld, waarbij het woord "assalito" gebruikt werd ter beschrijving. Dat komt overdreven over vermits geen sprake is van zwaar geweld in de betreffende scène. Bij de tweede film ging het over scènes gesproken in een vreemde taal, maar dialogen zijn in *City Lights* afwezig.⁴ Natuurlijk start de film met een speech, maar dat is eerder gewoon geluid. Tot slot werd *Modern Times* eerst afgekeurd, maar Luigi Freddi corrigeerde dit met het argument dat de film vooral de Verenigde Staten bekritiseerde, waardoor het buiten de Italiaanse verantwoordelijkheden lag. Daarbij viel de artistieke waarde van *Modern Times* niet te miskennen (Ricci 75-76). Uiteindelijk ondergingen de meeste films van Chaplin aanpassingen (Cafiero 54-56).

Naast de nationale bioscopen bestond een ander cruciaal distributiekanaal: de cineclubs. Deze groeperingen hielden zich bezig met het verspreiden van de cinematografische cultuur door de organisatie van filmvertoningen, conferenties, lezingen en discussies. Doorgaans kozen ze films uit op basis van hun specifieke artistieke of

experimentele karakter. Zodoende werden meer controversiële films vertoond die niet in de reguliere cinemazalen verschenen. Vermits de voorschriften voor de nationale bioscopen niet van toepassing waren op semiprivate groeperingen zoals cineclubs, kon censuur vermeden worden.⁵ Betreffende de programmatie is vast te stellen dat slapstick wederom populair was bij intellectueel Italië, en dat het vooral Charlie Chaplin was die men artistiek waardeerde. Cineclub Milano, Genova en Urbe hebben met zekerheid films van Chaplin vertoond, in Urbe zelfs in 1939, toen Amerikaanse films veelal afwezig waren (“Cine Club Milano” 42; “Cinematografia” 438; Fioretti 62). Daarnaast vond in cineclub Italiano te Rome de première plaats van *City Lights* (Roma 1931A, 13). Verder werd in cineclub Bologna *Modern Times* geprojecteerd. De film zou enkel omwille van de artistieke kwaliteit gekozen zijn, over de sociale betekenis uitte men zich uiterst negatief (Mariani 112-114). Ten slotte vonden conferenties over Charlie Chaplin plaats in Imola en Milaan (Gambetti, 86-94).

Een laatste groep in de samenleving die ingreep op de distributie en vertoning van films waren katholieke genootschappen. Zij richtten hun eigen cinemazalen op. Bovendien voerden ze een eigen, strengere censuur in, waarvan de focus lag op een goede morele inhoud (Brunetta 62-64). Tussen 1934 en 1940 werden in de katholieke zalen slechts dertien slapstickfilms vertoond, twee van Charlie Chaplin en elf van Laurel & Hardy.⁶

Het apathische masker van Buster Keaton

De filmtijdschriften rapporteerden enerzijds over de distributie, anderzijds over nieuwtjes en recensies van slapstick. Dergelijke publicaties vertalen de visie van Italiaanse critici over de komische filmmakers. Daarbij werden Buster Keaton, Harold Lloyd en Charlie Chaplin als de Heilige Drievuldigheid van de komische film beschouwd. Doorgaans werden ze in vergelijking met elkaar besproken. Buster Keaton was ten opzichte van Harold Lloyd en Charlie Chaplin minder populair in Italië. Filmtijdschriften publiceerden minder artikels over hem dan over de twee andere filmmakers, hoewel zijn naam regelmatig opdook in de jaren '20 tot midden jaren '30. Zijn films kregen tevens minder publiciteit en stonden voor kortere periodes in de programmatie van bioscopen.

Recensies bleven vaak oppervlakkig en onverschillig, net zoals zijn aanblik. Keaton stond bij de Italiaanse pers bekend voor zijn emotioneel voorkomen, overeenkomstig met zijn internationale reputatie als 'Great Stone Face.' Zijn mimiek blijft sober waardoor je zijn gezicht aandachtig moet observeren om verandering te kunnen zien. Zijn gelaat is abstract, bijna onmenselijk en straalt een kalme, koude redelijkheid uit. Hij kiest ervoor terug te grijpen naar de canon van klassieke nobelheid, niet naar het groteske. Volgens Libero Solaroli ontstaat de expressievorm als reflectie op de actuele samenleving, de hedendaagse mentaliteit, gecombineerd met een zekere fataliteit (1927B, 11). De vijandige realiteit is echter niet in staat zijn apathische houding te veranderen (Serandrei 1929A, 13). Zijn stijl, getypeerd als surreëel, ironisch en sierlijk, zou wel dichter aanleunen bij die van Charlie Chaplin dan die van Harold Lloyd. Daarbij verkiezen sommige critici Keaton boven Lloyd. Keatons films kenmerken zich door esthetiek en diepgang (Padovani 14; Liotta 14). Omwille van een afwijzing van wetenschappelijk objectivisme relateerde Solaroli de filmmaker met de avant-garde kunststromingen suprematisme en constructivisme:

Egli prende la vita nei suoi films come la potrebbe prendere un pittore suprematista: con indifferenza assoluta per tutto ciò che è fonte d'entusiasmo e di abbattimento per l'umanità. (1927B, 11)

Verschillende op sensatie beluste journalisten rapporteerden over Keatons moeilijkheden, zowel professioneel als privé (Candido en Eliseo 7; Norris 11). Zo verkondigde Braccio Agnoletti in een artikel in *Lo Schermo* in 1935 dat hij in het ziekenhuis was opgenomen wegens "una crisi feroce di pazzia". De oorzaak moest gezocht worden bij zijn traumatische ervaringen tijdens de Eerste Wereldoorlog, zijn echtscheiding en geflopte films. Toch verwachtte Agnoletti dat de acteur een plek in de geschiedenisboeken zou innemen (12-13). Een ander artikel in *Cinema* uit 1938 vermeldde eveneens deze vermeende krankzinnigheid. Alfredo Mezio vernoemde hierin andere redenen: alcoholisme, eenzaamheid, financiële en professionele problemen (302-303).

De enige film van Buster Keaton die uitermate negatieve kritieken ontving was *Doughboys*. De karikaturale voorstelling van oorlog, waarbij volgens Enrico Roma de soldaten frivool en vrouwelijk

voorgesteld werden, kwam over als een belediging, misplaatst en kinderachtig (1931C, 12). *Spite Marriage*, *Steamboat Bill Jr.* en *College* kregen daarentegen positieve beoordelingen.⁷ Laatstgenoemde beschreef Marcello Gallian in *Cinematografo* als een ridiculisering van de ridderroman in een hedendaagse, sportieve context, een interpretatie van de 20^e-eeuwse romantische droom (12). In datzelfde tijdschrift verscheen een recensie over *The General*, waarin Libero Solaroli de film weergaf als een perfecte fusie tussen mise-en-scène, plot en vertolking. Hij typeerde de productie als modern, volgens een nieuwe esthetische verbeelding in de karakteristieke stijl van Keaton (1927A, 5). Een opmerkelijke bewondering, vermits de film in andere landen geen succes was (Bordwell en Thompson 155). Ten slotte werd *The Passionate Plumber* in een futuristisch tijdschrift geprezen om zijn virtuositeit en hilariteit, maar de auteur wees toch op een gebrek aan vernieuwing (Rispoli 5). Desondanks toont dit aan dat de futuristen, net als de Italiaanse gemeenschap, Keatons cinema wel konden smaken.

De sympathieke expressiviteit van Harold Lloyd

Harold Lloyd is de tweede filmmaker die deel uitmaakt van de Heilige Drievuldigheid van slapstick. Het hoogtepunt van zijn populariteit bereikte hij rond dezelfde periode als Buster Keaton. Harold Lloyd werd gewaardeerd door critici maar zou steeds minder in de smaak vallen naar het einde van de jaren '30 toe (Allodoli 44). Zijn stijl karakteriseert zich door expressiviteit en repetitiviteit. Verder werd Lloyd beschouwd als grover, mechanischer en bevattelijker. Zijn benadering draait meer rond beweging, gerealiseerd door artificiële acties en acrobatische toeren, waarmee hij het publiek hoopt te vermaken. Net zoals Buster Keaton is zijn uitdrukking er een van sereniteit en onverschilligheid, alhoewel ietwat gevoeliger (Pavolini 146-147; Padovani 14; Maser 15). Anderzijds beoordeelden sommigen zijn mimiek als eentonig. Gian Franco Sicàri benoemde zijn stijl dan weer als typisch Amerikaans (8). Volgens een artikel in *Cinema Illustrazione* symboliseert hij een paradoxaal optimisme, hij plaatst een ideale spiegel voor de actuele samenleving. Vanuit deze drang tot reflexiviteit, verkiest hij geen buitensporig absurde situaties op te zoeken. Harold Lloyd trok een zeer gevarieerde groep toeschouwers aan, zelfs een publiek dat niet geïnteresseerd was in cinema (Rapsberry 7).

De grote massa vond hem vooral sympathiek, ondanks dat hij niet tot de grote namen van de esthetische cinema gerekend werd. Bijgevolg was het vooral zijn persoonlijkheid die zijn populariteit veroorzaakte. Daarbij schilderden journalisten hem af als een bescheiden, rustige, vriendelijke man die genoot van de aanwezigheid van zijn familie. In tegenstelling tot Buster Keaton waren zijn privé en professionele leven perfect in evenwicht. Dankzij een dergelijke goede reputatie werden fouten hem vergeven, zo was hij soms niet volledig mee met zijn tijd (Sicàri; “Parla la madre” 2; Rapsberry 7). De receptie van Lloyd in Italië kwam grotendeels overeen met de empathie die hij ontving in andere landen, gekenmerkt door een cultivatie van zijn “average guy image” (Dale 62-69).

De kritieken over Lloyd's films waren overwegend positief. Enkel *The Freshman*, *The Milky Way* en *Professor Beware* waren niet in staat de kijkers te overtuigen (“Chronache” 1928C, 12; “Notiziario” 48; Visentini 289-290). *For Heaven's Sake* en *Speedy* daarentegen werden geprezen voor hun kwaliteit (“Chronache” 1928D, 13; “Chronache” 1929B, 12; Serandrei 1928). Hetzelfde gold voor *Movie Crazy*, die positief beoordeeld werd in *Il Futurismo* door Arnaldo Ginna, bekend als regisseur van de futuristische film *Vita Futurista*. Afgezien van de slecht uitgevoerde nasynchronisatie, complimenteerde hij de acteur op diens mimiek en komisch talent (5). Zo leek na Buster Keaton ook Harold Lloyd in de smaak te vallen bij de futuristen. Daarnaast zorgde *Welcome Danger* voor hilariteit bij het publiek. Toch ontvingen critici de film minder goed. Raul Quattrocchi suggereerde in *Kines* dat het eerste deel van de film afkeurenswaardig was, een tekortkoming die het tweede deel compenseerde door diepgang, diversiteit en dynamiek. Desondanks bleef het drama voorspelbaar en ontbrak originaliteit, sommige gags zouden immers overgenomen zijn uit *Speedy* (1930A, 3). Diezelfde recensent schreef over *Feet First*. De film begint naar zijn mening met een onsamenhangend uitgangspunt maar ontwikkelt zich tot een goed en licht onderwerp door een reeks komische stunts. De verwachtingen voor de film waren uitermate hooggespannen wegens de al vroege speculatie in de filmtijdschriften, maar *Feet First* kon deze inlossen. Zo zou het zelfs een van Lloyds beste films zijn (1931, 3). Kortom, de levendige actie en gevarieerde scènes ontlokken gelach in de cinemazalen. Verder bereikt de filmmaker een hoog niveau door een afwisseling van komische, dramatische en sentimentele scènes. Ondanks de teleurstellende resultaten in het buitenland, vond de Italiaanse pers *The*

Kid Brother uitermate grappig en succesvol. Lloyd roept een fusie van hilariteit en opwinding in het leven waarbij hij zich manifesteert als een veelzijdige, begiftigde kunstenaar.⁸

Bewondering voor Charlie Chaplin, maar ook antisemitisme

Charlie Chaplin vervolledigt de Heilige Drievuldigheid van de komische film. Hij was daarbij veruit de populairste in Italië, zijn faam bleef stijgen gedurende het volledige interbellum. Hij werd beschouwd als de absolute top van de stomme film, niet voor niets noemden ze hem de 'Napoleon van de lach' (Guerriero 17-18). Journalisten prezen Chaplin voor zijn talent in mimiek en pantomime, waardoor hij film tot kunst verhief. Zijn gags verbonden hem met het publiek, zo riep hij een universeel gevoel van medeleven op, gecombineerd met satire. Hij werd steeds afgebeeld als moderne romanticus, die de mentaliteit na de Eerste Wereldoorlog en de kwetsbaarheid die hierdoor ontstond perfect weergaf. De contemporaneïteit is derhalve het onderwerp van Chaplins films. Hierover construeert hij een karikatuur die zowel triest als grotesk overkomt. Zo visualiseert hij de heersende vooroordelen van de 20^e eeuw (Consiglio en Debenedetti 224-227; Curio 5-7). Anselmo Jona typeert hem als anarchistische dichter, omdat hij de tegenslag van het individu die geen plek vindt in de maatschappij symboliseert (5).

Ondanks de vele lovende kritieken, betwistte Amedeo Acri in 1939, toen de circulatie van slapstickcinema in Italië was stopgezet, de poëtische kwaliteit van de filmmaker. Hij vond slapstick een zeer simpele vorm van humor (300-301). Dat is echter een van de weinige voorbeelden van een afkeurende beschouwing over Chaplin. Over het algemeen rekenden critici de acteur tot de klassieken van de cinema, waarbij ze hem vergeleken met andere klassiekers zoals Molière en Shakespeare (Jona 5; Crisolini 194; Mortari 5-7). Zijn privéleven was eveneens veelbesproken. Vergeleken met Buster Keaton beoordeelden journalisten hem telkens positief in de geschriften over zijn liefdesleven en scheidingen. In de Verenigde Staten daarentegen zorgden zijn acties voor meer schade aan zijn imago (Maland 94-105). Er verschenen talrijke interviews met de komiek, waarin hij werd weergegeven als een typisch Amerikaanse, intelligente, verzorgde man.⁹ Tijdens een interview met Luigi Garrone deed de acteur een

opvallende uitspraak: hij kijkt ernaar uit ontvangen te worden door 'Il Duce' in Rome. Ondanks dat hij Benito Mussolini later bespote in *The Great Dictator*, bleek Chaplin aanvankelijk toch niet zo gekeerd tegen de leider.¹⁰

Charlie Chaplin schiep een bepaald type om hilariteit op te wekken, namelijk de clown Charlot, die hij in alle films opnieuw opvoerde tot aan *Modern Times*. Het personage was zo populair in Italië dat hij zelfs een eigen overlijdensbericht kreeg. De uitvoering van het karakter stopzetten, was volgens de auteur een grote fout. Charlot bleef immers modern en een inspiratiebron (Profili 13). Het gelijk van de schrijver over deze stelling valt tot op heden niet te betwisten. Waarin Chaplin verschilt met andere filmmakers is dat hij het publiek aanzet tot nadenken. Het komische en tragische gaan hand in hand. Daarnaast speelt emotie een grote rol. Een samensmelting die diepgang genereert. Bovendien hield Chaplin rekening met esthetiek, door aandacht te verlenen aan ritme en scenografie (Mortari 5-7; Ungaretti 62). Kunstcriticus Carlo Ludovico Ragghianti zocht een link tussen cinema en figuratieve kunst. Hij plaatste de filmmaker binnen de categorie functioneel linearisme (Salvagnini 96; Costa 94-96).

Opvallend is dat in meerdere artikels mythevorming ontstond rond de voorgewende joodse identiteit van Chaplin. In het tijdschrift *Bianco e Nero* werd zijn naam vermeld in een artikel over joden in de filmindustrie. De filmmaker zou het perfecte voorbeeld zijn van de joodse mentaliteit en daarom een gevaarlijke invloed uitoefenen, men staat immers meer open voor ideeën bij een komedie (Paolella 49-51). In een ander artikel werd dit aangehaald als reden voor Chaplins individualisme en de absoluut negatieve inhoud van zijn films (J. C. 78-93). Daarnaast vormde hij onmiddellijk het onderwerp van het eerste artikel in een nieuwe rubriek over joodse acteurs in *Film*. Opnieuw werd herhaald dat hij een typisch joodse levensvisie vertegenwoordigde, niet geschikt voor de nationale mentaliteit, waarbij niet-Italiaanse rassen zoveel mogelijk gelimiteerd dienden te worden. Verschillende uitspraken onderstrepen een antisemitische houding, zoals de volgende:

Non bisogna commettere l'errore, del resto comunismo, di conettere il pessimismo ebraico alla millenaria persecuzione che gli ebrei hanno subito da parte dei cristiani. L'ebreo è pessimista per propria, indipendente tradizione religiosa. (Historicus 2)

Aansluitend omschreef Mario Serandrei Chaplin als onverenigbaar met de idealen van het fascisme:

Il signor Charles Spencer Chaplin non contribuisce a costruire quelle coscienze forti e maschie che all'Italia d'oggi occorrono. (1929B, 5)

Vervolgens verscheen in *Cinema* een artikel dat ingaat op een brief van Jean-Pierre Liausu over Chaplin, waarin aanstoot genomen wordt aan het benoemen van de filmmaker als van Italiaanse origine. De schrijver benadrukt dat Italiaanse komedie compleet verschilt van Amerikaanse, dat Chaplin niet de eigenschappen bezit van het “genio Italiano” en dat hij per definitie geen nationaliteit heeft omdat hij joods is (“Cinema gira” 1936, 369). Uit dat soort artikels blijkt de denigrerende blik van Italië tegenover joden in de tweede helft van de jaren '30. Artikels uit de jaren '20 daarentegen zijn hier nauwelijks mee bezig. Ondanks de aanwezigheid van antisemitisme, nemen sommige intellectuelen een geïnteresseerde houding aan ten aanzien van de joodse attitude.¹¹

De kritieken op de producties van Charlie Chaplin waren wisselend. Zo deden *Pay Day* en *A Woman of Paris* het ondermaats (“Chronache” 1928A, 14; “Chronache 1928F, 12). Hetzelfde gold voor *The Circus*. De film zou te dramatisch, droevig en langdradig zijn, tegengesteld aan de smaak van de toeschouwers, zij willen immers lachen (Argo 25; “Chronache” 1928D, 13). Buiten Italië kreeg de film dezelfde aanmerkingen. Een recensie in *Cinemalia* stelde dat de film oppervlakkig, onorigineel en technisch gebrekkig was, de start van een neerwaartse spiraal (“Prime visioni” 50-51). Dezelfde kritiek gaf Libero Solaroli, Chaplin focust volgens hem te hard op het tonen van vernuft, waardoor universaliteit verloren gaat. Daarentegen benoemt hij de film als intiem en expressief verfijnd (1928, 7-11). Overigens heeft de film wel veel publiek getrokken en was een groot succes in de cinemazalen. Zijn kortfilms en *The Kid* werden eveneens goed onthaald. Daarbij was *The Pilgrim* succesvol: de film is gemakkelijk te volgen, levendig, interessant, geloofwaardig en lachwekkend. *The Gold Rush* zou zijn grootste succes en meesterwerk betekenen.¹² Volgens criticus Lino Sartori heeft de film alle elementen tot waardering, namelijk intrige, ontroering, vermaak en een kritische blik (11-16).

Al vroeg begon de pers te speculeren over *City Lights*, waardoor de verwachtingen hoog waren. Hoewel de film lovende recensies ontving

in de Verenigde Staten, reageerden Italiaanse critici ambivalent. Een artikel in *Kines* beschreef de film als een meesterwerk, zelfs beter dan *The Gold Rush*, terwijl in datzelfde tijdschrift een jaar later bij de herneming van de film in de cinemazalen een uiterst negatieve kritiek verscheen ("Luci della città" 10; K. 2-3). Wel moet opgemerkt worden dat de laatste auteur de film niet echt begrepen leek te hebben. Een terugkomende opmerking betrof de behandeling van geluid, waar de film satirisch mee omgaat. Deze bewerking werd gezien als ouderwets, een bewijs dat stomme film niet meer aan de orde was (Pagnol 115-116). Niettegenstaande verschenen talloze positieve recensies, onder andere in *Cinema Illustrazione*. Enrico Roma reflecteerde op de première van de film in de Cineclub van Rome. Hij vond de productie komisch en er was een perfecte balans met het sentimentele. Het bewees Chaplins talent, een voorbeeld van delicate poëzie. Voor de vertoning van de film werd geopend met een tekst waarin stond dat Benito Mussolini de film een wonderbaarlijk nieuw meesterwerk van Chaplin vond (1931A, 13). Ook 'Il Duce' genoot klaarblijkelijk van slapstick.

Over *Modern Times* was de pers unaniem positief. De film zit technisch goed in elkaar en bereikt spirituele diepgang. Voorts fuseren de ideologische elementen perfect met de komische, het is namelijk een satire op industrialisatie. Deze recensie in *Bianco e Nero* ging evenzeer in op de politieke boodschap, die antifascistisch, maar ook anticommunistisch is. Een boodschap die verworpen moest worden volgens de auteur, maar niet gecensureerd, vermits het spotkend bedoeld was. Daarom hekelde hij de Italiaanse versie, waarin adaptaties het verloop van de film en gags onnodig verstoorden (J. C. 78-93). Eerst leek het erop dat *Modern Times* zelfs niet vertoond zou worden in Italië (Lombrassa 27-28). Uiteindelijk zou het de laatst vertoonde film van Chaplin zijn, een prachtig, spannend spektakel in een fabriek, dat meer inging tegen het sociale systeem dan tegen de machine (Masto 170-171).

De overgang naar geluid met Stan Laurel & Oliver Hardy

Het duo Laurel & Hardy, dat in Italië de bijnamen Stanlio e Ollio of Cric e Croc kreeg, was minder populair, ondanks het feit dat er meer artikels over hen verschenen tegen het einde van de jaren '30 dan in

de jaren daarvoor. Laurel & Hardy waren de enige slapstickacteurs die werkelijk de overgang naar geluidsfilms maakten als verrijking van hun repertoire (“Trio comico” 466). Voor de vertegenwoordigers van de zogeheten Heilige Drievuldigheid verliep dit daarentegen behoorlijk moeizaam (Cook 262-263).

De meningen over Laurel & Hardy waren verdeeld. In essentie typeerden groteske bewegingen en gezichtsuitdrukkingen hun stijl: explosief, dynamisch en mechanisch. Juist het komische contrast en samenspel tussen de twee was succesvol.¹³ Met films als *The Music Box*, *The Devil’s Brother*, *A Close Shave*, *Hot Water* en *Bonnie Scotland* scheerden ze hoge toppen. Daarnaast was *Pardon Us* enorm lachwekkend. Bijgevolg noemden de critici hen na de première “grote koningen van de lach”. Hun films werden wel niet beschouwd als kunst.¹⁴ Negatieve kritiek was dat hun humor ongepast, saai en iteratief was. Zo miste de film *Way Out West* vakmanschap en diepgang. *Our Relations* kreeg dan weer zowel goed als slecht commentaar.¹⁵ De receptie van Laurel & Hardy in Italië liep gelijk met die in de Verenigde Staten, waar het duo ondergewaardeerd bleef (Gehring 178-179).

Conclusie

Amerikaanse slapstick was bijzonder populair in Italië gedurende het interbellum. De veelvuldige manifestatie van artikels, recensies en interviews over het genre staven deze stelling. Zelfs in 1939, toen slapstickfilms niet meer in de Italiaanse bioscopen vertoond werden, schreven journalisten alsnog over het genre. De richtlijnen van het regime die gegeven werden via Le Veline beperkten de tijdschriften niet in hun verslaggeving over Amerikaanse cinema. Zelfs de strikte censuur van de katholieken tolereerde enkele van de films. Eveneens apprecieerde de intellectuele elite het genre, die ermee in aanraking kwam via cineclubs. Bovendien spraken politici als Luigi Freddi en leider Benito Mussolini hun bewondering uit voor dit soort cinema.

Wat betreft de distributie valt te concluderen dat de meeste slapstickfilms, zeker de langspeelfilms, in Italië te zien waren. Frequent ging het om adaptaties, waarbij de taal aangepast werd of scènes verwijderd werden. Desondanks greep censuur niet buitensporig in. Het fascistisch regime was, op politiek problematische inhoud na, frappant mild in de omgang met Amerikaanse cinema. Toch zetten de

autoriteiten verschillende stappen om controle over de filmindustrie te verkrijgen, zoals de creatie van instituten en protectionistische wetten. Hierbij bleek de wet Alfieri het meest invloedrijk, vermits die de circulatie van Amerikaanse films in Italië fors beperkte.

De kritieken over slapstick in de filmtijdschriften waren ambivalent. Het merendeel van de artikels was evenwel positief. Een fenomeen dat niet beperkt bleef tot gespecialiseerde filmtijdschriften, zelfs in futuristische tijdschriften verschenen recensies over slapstick. De populariteit van Buster Keaton en Harold Lloyd nam af naarmate de jaren '30 vorderden, in tegenstelling tot Charlie Chaplin, die gedurende het volledige interbellum een uitgesproken waardering genoot. Verslagen over hem getuigden eveneens van meer diepgang. Doch verspreidden journalisten geruchten over het privéleven van deze filmmakers. Afgezien van Buster Keaton schaadde dit hun reputatie niet. Merkwaardig is de mythevorming rond de joodse identiteit van Chaplin die zich ontwikkelde eind jaren '30. Vrijwel alle tijdschriften publiceerden hierover verhalen. Bijgevolg werd hij ongeschikt voor de nationale mentaliteit geacht, ondanks zijn artistiek talent. De Italiaanse critici waren het wel unaniem eens dat slapstick een uitdrukking was van moderniteit en dynamiek. De films bevatten meer betekenis dan slechts het komische, groteske. Theoretische verslagen behandelden de psychologie achter de gag, de dramatiek, de ideologie van de actie. Over het algemeen ontving slapstick in Italië dus een overwegend positieve beoordeling. Bovenal genoot het genre een grote liefde en populariteit in de gehele samenleving.

Works cited

- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 30/11/1924. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 30/11/1926. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/03/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/05/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/03/1931. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/10/1934. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Acri, Amadeo. "Filosofia del gag." *Cinema* 4:69 (1939): 300-301.
- Agnoletti, Braccio. "Addio a Keaton." *Lo Schermo* 1:4 (1935): 12-13.
- Allodoli, Ettore. "Note sul comico cinematografico." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 44.
- Argo. "Cinematografando." *Cinemalia* 2:8 (1928): 25.
- Arpagone. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
- Bibesco, Antoine. "Quali sono i difetti del cinema." *Cinemalia* 2:15-16 (1928): 34-35.
- Cafiero, Mariano. "Charlie Chaplin." *Lo Spettacolo Italiano* 2:2 (1931): 54-56.
- Candido en Eliseo. "Il comico che mai sorride..." *Quadrivio* 5:13 (1936): 7.
- Candido. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:1 (1929): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:6 (1928): 10.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:9 (1928): 12-13.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:11 (1928): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:2 (1929): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:8 (1928): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:10 (1928): 13.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:4 (1928): 14.
- "Cine club Milano." *Cinematografo* 4:7 (1930): 48.
- "Cinema gira," *Cinema* 3:39 (1938): 72.
- "Cinema gira." *Cinema* 1:10 (1936): 369.
- "Cinema gira." *Cinema* 2:15 (1937): 86.
- "Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto." *Cinema* 1:11 (1936): 438.
- Comin, Jacopo. "Appunti sul cinema d'avanguardia." *Bianco e Nero* 1:1 (1937): 6-32.
- Consiglio en Debenedetti. "Chaplin Charlot." *Cinema* 1:6 (1936): 224-227.
- Crisolini, Rosetta Ricci. "Films da rivedere." *Cinema* 2:30 (1937): 194.
- Effemme. "Prime visioni a Milano." *Cinemalia* 1:1 (1927): 43.
- Fioretti, G.B. "Capo di buona speranza." *Cinema* 4:62 (1939): 62.
- Gallian, Marcello. "Recensioni: Ti voglio così." *Cinematografo* 1:21 (1927): 12.
- Garretto. "Stan Laurel e Oliver Hardy." *Cinematografo* 4:3 (1930): 11.
- Garrone, Luigi. "Charlot in Italia: intervista con Charlie Chaplin a Milano." *Cinema Illustrazione* 7:11 (1932): 2.

- Giina, Arnaldo. "Cinema teatro e varietà." *Il Futurismo* 2:1 (1933): 5.
- Guerriero, Vittorio. "Come intervistai Charlot." *Cinemalia* 2:8 (1928): 17-18.
- Historicus. "Attori ebrei: 1. Charlot." *Film* 1:31 (1938): 2.
- "I film." *Bianco e Nero* 1:2 (1937): 109.
- "I film: i fanciulli del West." *Bianco e Nero* 1:12 (1937): 86-87.
- J. C. "I film." *Bianco e Nero* 1:4 (1937): 78-93.
- Jazz. "Dopo il successo di Muraglie." *Kines* 11:48 (1931): 10.
- Jona, Anselmo. "Dimissioni di Charlot." *Film* 1:21 (1938): 5.
- K. "IncurSIONI sugli schermi romani." *Kines* 12:5 (1932): 2-3.
- "Le luci della città." *Kines* 11:16 (1931): 10.
- Liotta, Emilio "L'ultimo film di Buster Keaton." *Kines* 11:8 (1931): 14.
- Lombrassa, Domenico. "Perchè Charlot non potrebbe essere cittadino italiano." *Lo Schermo* 2:12 (1936): 27-28.
- M. S. "Films stranieri: le riprese." *Cinematografo* 3:15 (1929): 13.
- Marescalchi, Giannino. "Pioggia a pagamento." *Cinema* 3:43 (1938): 231.
- Maser. "Galleria dei cineasti celebri: Harold Lloyd." *Cinematografo* 3:10 (1929): 15.
- Masto, Raffaele. "L'uomo e la macchina." *Cinema* 2:17 (1937): 170-171.
- Mezio, Alfredo. "Buster Keaton o il pensiero dominante." *Cinema* 3:45 (1938): 302-303.
- Mussolini, Benito, et al. "Regio Decreto-Legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 95-100.
- Mussolini, Vittorio. "Emancipazione del cinema italiano." *Cinema* 1:6 (1936): 13-14.
- . "Un momento critico." *Cinema* 3:58 (1938): 307.
- Norris, E. "L'ultima avventura di Buster Keaton." *Cinema Illustrazione* 7:16 (1932): 11.
- "Notiziario internazionale." *Lo Schermo* 2:9 (1936): 48.
- Padovani, Giorgio. "L'attore comico e il suo stile." *Kines* 11:19 (1931): 14
- Pagnol, Marcel. "La storia di cinema." *Cinema* 3:52 (1938): 115-116.
- Paoletta, Domenico. "Gli ebrei nel cinema." *Bianco e Nero* 3:1 (1939): 49-51.
- "Parla la madre di Harold Lloyd." *Kines* 11:13 (1931): 2.
- Pavolini, Corrado. "Evoluzione del film comico." *Cinema* 4:65 (1939): 146-147.
- "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:28 (1936): 8.
- "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:3 (1936): 8.
- "Prime visioni," *Cinemalia*, 2:9 (1928): 50-51.
- Profili, Arturo. "Charlot è morto." *Cinema* 2:25 (1937): 13.
- Quattrocchi, Raul. "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:10 (1930): 3.
- . "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:14 (1930): 4
- . "Prime visioni." *Kines* 11:16 (1931): 3.
- Rapsberry. "Harold Lloyd." *Cinema Illustrazione* 6:3 (1931): 7.
- Rispoli, Mario. "Teatro cine varietà." *Il Futurismo* 2:21 (1933): 5.
- Roma, Enrico. "Film della settimana a Milano." *Cinema Illustrazione* 9:49 (1934): 14.
- . "Fra diavolo." *Cinema Illustrazione* 9:6 (1934): 12.
- . "I nuovi film: Acqua calda." *Cinema Illustrazione* 11:18 (1936): 11.
- . "I nuovi film: Allegri eroi." *Cinema Illustrazione* 11:11 (1936): 11.
- . "I nuovi film: Contropelo." *Cinema Illustrazione* 10:19 (1935): 15.
- . "I nuovi film: Piano... forte." *Cinema Illustrazione* 9:14 (1934): 14.
- . "I nuovi films: Muraglie." *Cinema Illustrazione* 6:46 (1931): 12.
- . "I nuovi films." *Cinema Illustrazione* 6:48 (1931): 12.

- . "Prime visioni in Italia: Le luci della città di Charlie Chaplin." *Cinema Illustrazione* 6:14 (1931): 13.
- Serandrei, Mario. "Dello charlottismo: ovvero decadenza di Charlie Chaplin." *Cinematografo* 3:4 (1929): 5.
- . "Films Italiani e stranieri." *Cinematografo* 2:24 (1928): 11-12.
- . "Galleria dei cineasti celebri." *Cinematografo* 3:1 (1929): 13.
- Solaroli, Libero. "Il circo." *Cinematografo* 2:10 (1928): 7-11.
- . "Apologia dell'a-umano." *Cinematografo* 1:22 (1927): 11.
- . "Films Americani: Come vinsi la Guerra." *Cinematografo* 1:7 (1927): 5.
- Terra, Dino. "Inaugurazione del Cine Club Italiano." *Cinematografo* 3:11 (1929): 11. "Un trio comico: i fratelli Marx." *Cinema* 2:23 (1937): 466.
- Ungaretti, Giuseppe. "Un poeta." *Cinema* 2:14 (1937): 62.
- Visentini, Gino. "Film di questi giorni." *Cinema* 3:59 (1938): 289-290.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film history: an introduction*. New York: McGraw, 2003.
- Brunetta, Gian Piero. *Cinema Italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*. Milaan: Mursia Editore, 1975.
- Cook, David. *A history of narrative film*. New York: W. W. Norton & Company, 2004.
- Costa, Antonio. *Cinema e pittura*. Turiijn: Loescher Editore, 1991.
- Curio, Mortari. "Un grande comico." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Casa Editrice Italiano Gloriosa, 1926. 5-7.
- Dale, Alan. *Comedy Is a Man In Trouble: Slapstick In American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000.
- De Berti, Raffaele. "Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume." *Formi e Modelli del Rotocalco Italiano tra Fascismo e Guerra*. Reds. Raffaele De Berti en Irene Piazzoni. Milaan: Cisalpino, 2009, 3-64.
- De Grand, Alexander. *The Hunchback's Tailor: Giovanni Giolitti and Liberal Italy from the Challenge of Mass Politics to the Rise of Fascism, 1822-1922*. Westport: Praeger, 2001.
- Freddi, Luigi. *Il cinema: Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*. Rome: L'Arnica, 1949.
- Gambetti, Giacomo. *Cesare Zavattini: Cinema e Vita*. Bologna: Editore Bora, 1996.
- Gehring, Wes D. *Laurel & Hardy: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press, 1990.
- Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- . *Manuale dello spettacolo: il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista*. Rome: Casa Editrice Ditta Carlo Colombo, 1936.
- Mariani, Andrea. *Gli anni di Cineguf: il cinema sperimentale Italiano dai cineclub al neorealismo*. Milaan: Mimesis Edizioni, 2017.
- Mortari, Curio. "Un Grande Comico." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 5-7.
- Mura, G. "Charlot nel film Il pellegrino." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 8-10.
- Neibaur, James L. *The Fall of Buster Keaton: His Films for M-G-M, Educational Pictures, and Columbia*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.
- Ottaviani, Giancarlo. *La cattura del consenso, Aspetti della politica culturale del fascismo: Le Veline 1935-1943*. Siena: Lalli Editore, 2007.

Quargnolo, Mario. *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*. Gemona del Friuli: La Cineteca del Friuli, 1986.

Ricci, Steven. *Cinema and fascism: Italian film and society: 1922-1943*. Californië: University of California Press, 2008.

Salvagnini, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*. Bologna: Minerva Edizioni, 2000.

Sartori, Lino. "Charlot nel film la febbre dell'oro." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 11-16.

Sicari, Gian Franco. *I grandi artisti del cinema: Harold Lloyd*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926.

Sos: *guida per la visione dei film proiettati in Italia dal 1934 ad oggi, completata da segnalazioni sulla stampa periodica*. Venetië, 1959.

Ward, Richard Lewis. *A history of the Hal Roach Studios*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

Bann, Richard W. "Laurel & Hardy Feature Films." Laatst geraadpleegd op 19/02/2020, <http://www.laurel-and-hardy.com/>.

Lloyd, Anette D'Agostino. "The films of Harold Lloyd." Laatst geraadpleegd op 5/02/2020. <https://haroldlloyd.us/the-films/the-films-of-harold-lloyd/>.

La visita di Vittorio Mussolini.

Onder regie van Arnaldo Ricotti. L.U.C.E., 1937. Archivio LUCE. Laatst geraadpleegd op 30/06/2019. <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000023584/2/la-visita-vittorio-mussolini-1.html>.

Grifo, Mario. "I primi passi della censura cinematografica in Italia." Laatst geraadpleegd op 31/05/2020. <http://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/il-muto/>.

Trapani, Salvatore. "Dittature e cinema." Laatst geraadpleegd op 31/05/2020. <http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/dittature-e-cinema-883/>.

Notes

- 1 Dit onderzoek kwam tot stand in het kader van een bachelorproef binnen de richting Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent gedurende het academiejaar 2018-2019. De promotor was Prof. Dr. Steven Jacobs.
- 2 Op het Centro Sperimentale di Cinematografia, Cinecittà en L.U.C.E. zal dit artikel niet nader ingaan, vermits die instituten voornamelijk nationale productie in plaats van buitenlandse distributie behelzen. Informatie over deze drie instituten kan gevonden worden in volgend bron: Vito Zagarrìo, "Schizofrenie del modello fascista." *Storia del Cinema Italiano*, reds. Lino Micciché en Orio Caldiron. Marsilio: Edizioni di Bianco & Nero, 2001. 37-61. Dit boek bevat over het algemeen een uitgebreide analyse over de Italiaanse filmcultuur en -tijdschriften gedurende het interbellum, evenals de politieke context.
- 3 Alle kwantitatieve bevindingen rond de distributie van de slapstickfilms in Italië zijn opgenomen als filmlijsten binnen de bachelorproef "De distributie en receptie van Amerikaanse slapstickfilm in Italië tijdens de interbellumperiode: een onderzoek naar de invloed van fascisme op cinema en de visie van critici gedocumenteerd in filmtijdschriften (ca. 1920-1940)" aan de Universiteit Gent.
- 4 *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 31/05/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 30/11/1926. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 31/03/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero*

- del *Interno*. 31/03/1931. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- 5 Voor verdere toelichting over het fenomeen van de cineclub, zie Mariani 33-34. De opening van de eerste cineclub, opgericht in 1929 door Massimo Bontempelli wordt besproken in Terra 11.
 - 6 Zie *Sos: guida per la visione dei film proiettati in Italia dal 1934 ad oggi, completata da segnalazioni sulla stampa periodica*. Venetie, 1959. De volledige programmatie van de katholieke filmzalen van 1934 tot 1959 is in deze bron te vinden.
 - 7 Voorbeelden van positieve kritieken zijn te vinden in volgende bronnen: Quattrocchi, Raul. "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:14 (1930): 4; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 2:9 (1928): 12; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 2:6 (1928): 10; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 3:1 (1929): 12.
 - 8 Zie Effemme 43 en Sicàri. Andere artikels over *Feet First* en *The Kid Brother* zijn: "Parla la madre di Harold Lloyd." *Kines* 11:13 (1931): 2; "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:11 (1928): 12; "Ad Hollywood." *Cinematografo* 1:3 (1927): 13.
 - 9 Een aantal voorbeelden van interviews met Charlie Chaplin: Leiner, E. "Qualche indiscrezione su Charlie Chaplin." *Kines* 10:9 (1930): 5; Finotti, Ezio. "A Londra con Charlie Chaplin." *Kines* 11:11 (1931): 7; Curti, Vittorio. "Nel regno della cartapesta." *Films* 2:42 (1931): 10.
 - 10 Zie Garrone 2. Hoewel dit een vreemde uitspraak lijkt voor Chaplin, is het mogelijk dat hij deze effectief gedaan heeft en het niet gewoon als propaganda opgenomen was. In 2017 verscheen een nieuwe biografie over de acteur waarin zijn relatie met het fascisme onderzocht wordt. Auteur Richard Carr brengt hier eveneens de bewondering voor Mussolini van Chaplin naar voren.
 - Carr, Richard. *Charlie Chaplin: a political biography from victorian Britain to modern America*. Abingdon: Routledge, 2017.
 - 11 Voorbeelden hiervan zijn Ettore Margadonna en Cesare Zavattini. Zie Brunetta 76-77. Artikels die deze stelling illustreren zijn: Margadonna, Ettore. "Mentre Luci della Città viaggia verso l'Europa: Chapliniana." *Comoedia* 13:2 (1931): 24; Margadonna, Ettore. "La comicità cinematografica." *Comoedia* 12:9 (1930): 17- 20.
 - 12 "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:10 (1928): 13; "Cinema gira," *Cinema* 3:39 (1938): 72; "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:2 (1929): 12; Mura, G. "Charlot nel film Il pellegrino." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Casa Editrice Italiano Gloriosa, 1926. 8-10; M. S. "Films stranieri: le riprese." *Cinematografo* 3:15 (1929): 13; Comin, Jacopo. "Appunti sul cinema d'avanguardia." *Bianco e Nero* 1:1 (1937): 6-32; "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:3 (1936): 8.
 - 13 Zie Pavolini 146-147 en Garretto 11. Andere beschouwingen over Laurel en Hardy zijn: Allodoli, Ettore. "Note sul comico cinematografo." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 44; Candido. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
 - 14 Roma, Enrico. "I nuovi film: Piano... forte." *Cinema Illustrazione* 9:14 (1934): 14; Roma, Enrico. "I nuovi film: Contropelo." *Cinema Illustrazione* 10:19 (1935): 15; Roma, Enrico. "I nuovi film: Acqua calda." *Cinema Illustrazione* 11:18 (1936): 11; Roma, Enrico. "I nuovi film: Allegri eroi." *Cinema Illustrazione* 11:11 (1936): 11; Roma, Enrico. "Fra diavolo." *Cinema Illustrazione* 9:6 (1934): 12; Jazz. "Dopo il successo di Muraglie." *Kines* 11:48 (1931): 10; Roma, Enrico. "I nuovi films: Muraglie." *Cinema Illustrazione* 6:46 (1931): 12.

15 Roma, Enrico. "Film della settimana a Milano." *Cinema Illustrazione* 9:49 (1934): 14; Arpagone. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111; "I film: i fanciulli del West." *Bianco e Nero* 1:12 (1937): 86-87; "Cinema gira." *Cinema* 2:15 (1937): 86; "I film." *Bianco e Nero* 1:2 (1937): 109.

From critical manifesto to transformative genderplay: feminist Futurist and Dadaist strategies countering the misogyny within the historical avant-gardes

-- Sophie Doutreligne --

Although misogyny was omnipresent within the greater part of the historical avant-gardes, the artistic responses to this attitude by female avant-garde artists were very diverse. I chose to focus in this article on the particular situation of female Futurist artists Valentine de Saint-Point, Mina Loy and Giannina Censi, and Dadaist artists Sophie Taeuber and Emmy Hennings. After outlining the complex and much-debated terminology of the 'historical avant-gardes', I will then zoom in on the particular contexts in which Futurism and Dadaism emerged. Subsequently, the problematic reception of these female pioneers of the historical avant-gardes will serve as the background in order to interpret my case studies' artistic strategies of my case-studies of protesting the ongoing misogyny.

When speaking of the 'historical avant-gardes', a melting pot of different artistic movements roughly between 1905 and 1935 is intended (Bru 1). A term with an interesting etymology, the 'avant-garde' in 'historical avant-garde' initially was used within a military context, to describe a group of soldiers sent out to explore potentially hos-

tile territory (215). In 1825, the French philosopher Claude Henri de Saint-Simon was the first to detach the term from its original reference to warfare, applying it within an artistic context (216). In his utopian plan for a socialist nation, he expected artists to lead the socio-economic revolution he envisaged by means of experimental, 'avant-garde' art. While de Saint-Simon roughly considered all avant-garde art experimental, the term gradually evolved to become something much more radical and greatly opposed to what was considered to be traditional art. Later, critics including Hans Magnus Enzensberger (1962) and Peter Bürger (1974) coined the term '*historical avant-garde*' in order to avoid confusion with post-war movements (e.g., Neo-Dada) (218).

However, the 'historical avant-garde' was (and still is) subject to critical debate among scholars, more specifically when it comes to outlining the shared artistic project of the different movements that are considered part of this 'historical avant-garde.' Peter Bürger (author of the iconic *Theorie der Avantgarde*) concluded that the historical avant-gardes altogether aimed to unify art and life by attacking the concept of art as an institution. In doing so, they heavily contradicted the modernist project of creating an autonomous and self-reflexive art (Bürger 2010, 696). This statement was contested among (many) others by Susan Manning in her research on the revolutionary dances of Mary Wigman. Manning saw in the genre of the *Ausdruckstanz* (German Expressionist dance) not only a tendency towards uniting art and life, but also a drive to the creation of an autonomous form of art (a goal that was considered 'modernist' by Bürger). As such, Mannings questioned the strict applicability of Bürger's definition of the 'historical avant-garde' to the field of dance and performance (Manning 7). Finally, while Bürger mainly focused on the overall project of unifying art and life, other scholars (e.g., Clement Greenberg) interpreted the avant-gardes in terms of their contradiction to mass consumption and mass production (Bru 220). I adopt the view that the term covers many difficulties, especially in the field of dance and performance (see also Manning). Rather than untangling this debate, I focus on two movements within the avant-garde period: Futurism and Dadaism, and the particular artistic strategies that female pioneers developed within these realms.

Futurism was founded by main representative Filippo Tommaso Marinetti. His controversial and energetic body of thought was internationally spread through the publication of his iconic *The*

Founding and Manifesto of Futurism (on the front page of the French newspaper *Le Figaro* in 1909) (Rainey 1). Originating in Italy, at a time marked by great changes caused by upcoming Modernity, Futurism aimed at installing a radical and new culture that incorporated the glorification of the machine, the beauty of warfare as “the only hygiene of the world” (Marinetti 1911, 84) and the language of speed. While Futurism initially started as a literary movement, it soon embraced a variety of artistic genres and media: visual arts, poetry, theatre, music, architecture, and even cooking. Central to the movement was the creation of sensory experiences that involved all of the senses of the participating spectator (Greene 21): “Painters have shown us the objects and the people placed before us. We shall put the spectator in the center of the picture” (Balla 1910, 65). The objective of merging art and life was best achieved through the organization of different Futurist *Serate*’s (evening performances). These evenings exploited the Futurist love of war, shock, violence and aggression in a programme that consisted of performances, concerts and exhibitions (Berghaus 90). In a later stage, Futurism became deeply involved with Fascism (Rainey 1).

While Futurism rooted in Italy and was very engaged in politics, Dadaism originated in neutral Zurich.¹ Founded on the 5th of February 1916 by Hugo Ball and Emmy Hennings (accompanied by Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco and Tristan Tzara) (Amrein 7), Dadaism also aimed at unifying art and life (28). Still, the indirect confrontation with the horrors of World War I led to a disillusioned and dismissive stance towards war and violence: “While the cannon rumbled in the distance, we pasted, recited, versified, we sang with all our soul. We sought an elementary art, which, we thought, would save men from the curious madness of these times. We aspired to a new order which might restore the balance between heaven and hell” (Arp qtd. in Jones 67). The arrival of a great deal of immigrants of different backgrounds in Zurich granted Dadaism its international character and its multilingual and diverse cross-pollination of different styles and contents: Marinetti’s Futurist texts were published in Dada periodicals (Salaris 39), Expressionist dancers performed on the Dada stages, artists of the German *Werkbund* attended the Dada Soirées, etc. Finally, “Dadaism belonged to the stage” (Huelsenbeck qtd. in Amrein 10) as realized through the many Dadaist *Soirées* that brought together music, dance, poetry and the visual arts in a context that installed a renewed attention to the human body (11).

“I was also around”²: the problematic reception of female pioneers of the historical avant-gardes

Art history at times creates the illusion that the historical avant-gardes consisted of a heroic group of white men bravely fighting bourgeois art standards (think of Filippo Tommaso Marinetti, Hugo Ball, Marcel Duchamp, etc.) (Jones 19). More often than not, equally engaged female artists such as Emmy Hennings who co-founded Dadaism with Hugo Ball in 1916, were reduced to passive ‘others,’ ‘wives of’, or trivial attendees.³

However, a great number of female pioneers (e.g., Suzanne Perrottet, Nelly van Doesburg, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Suzanne Duchamp, Hannah Höch, Meret Oppenheim, Benedetta, Claude Cahun and many more) were heavily involved in the founding and the development of eminent artistic movements (Futurism, Dadaism, Surrealism, etc.) within the historical avant-gardes. Reducing the historical avant-garde to a ‘men-only club’ is not only a historical misconception, it also erases a vast amount of the diversity and complexity inherent in these movements. Rather problematically, it simply understates the importance of concepts such as gender and identity in the artistic work of both men and women going through great social, political and philosophical changes.⁴ Only in the eighties (Dech 1989), culminating in the nineties of the twentieth century, did historians start to rewrite avant-gardist art history from a feminist point of view, hence allowing avant-garde women to be recognized as active “innovators” rather than as passive “followers of male examples” (Deepwell 5). Valuable historical studies on Mina Loy and Elsa Von Freytag-Loringhoven, for example, and the more recent publications on ‘the gender of Modernity’ (Felski 1995, De Zegher 1996, Sawelson-Gorse 1998, etc.) were written. Nevertheless, these historical studies remained mainly biographical or descriptive studies. It is only now that art histories are uncovering the manifold artistic strategies of these female pioneers.

Before exploring the artistic strategies of some of these female pioneers, I ask myself the following questions: Why is it that these female pioneers of the historical avant-gardes were underexposed in art history for so long? How do we understand the practice of silencing their artistic contributions and at times even denying their existence outright?

First, a number of culturally defined circumstances and prejudices contributed to the marginalization of the female avant-garde artist in society. As most of the avant-garde movements originated in cities and at venues where women were often not welcome if unaccompanied by men, they were often prevented from actively participating (Bru 107). Moreover, their position as a female 'other' directly affected their financial status, which often forced them to look for alternative sources of income as well as encouraging them to operate anonymously within the avant-gardes. Dadaist Emmy Hennings, for example, had to turn to prostitution to compensate for her unpaid artistic activities: "the poor girl gets too little sleep. Everybody wants to sleep with her, and since she is so accommodating, she never gets any rest. Until 3 a.m.; she has to be at Kathi's place, where she is taken horrible advantage of, and by 9 a.m. she is already at art class" (Erich Mühsam qtd. in Hemus 2009, 21). Emmy Henning's Dadaist colleague and friend, Sophie Taeuber, had no other choice than to sign the Dada manifesto with the pseudonym G. Thauber, while also dancing the Dada stages anonymously (wearing concealing masks and costumes) out of fear of losing her income as an art teacher (Bolliger 33). Futurist Mina Loy similarly employed a certain "pseudonymania" (Conover xviii) and even enjoyed the advantages of the appealing and mysterious aura it bestowed on her (Lusty 245). In the same tradition, fellow Futurist Valentine de Saint-Point, officially named Valentine de Anne-Jeanne-Valentine-Marianne Desglans de Cessiat-Vercell Saint Point, amused herself by combining and re-combining parts of her name in a confusing way while boasting of various extraordinary blood-relations (Satin 2).

Second, the commonplace derogatory and belittling attitude of male colleagues condemned female avant-garde artists to being outsiders, "alien, as woman and as human being" (said Hans Richter about Emmy Hennings qtd. in Hemus 2009, 19-20). The many statements of Dada artists bear witness to this phenomenon, including Suzanne Perrottet's lamentation "I was also around" (Kamenisch 10), Sophie Taeuber's request "Why can't I also be a Dadaist" (Boesch 109) and Hania Rutchine's "I hope you will do me the honour of listening" (Ingram 18). All too often it seemed as if men were the ones actually creating art whereas female artists, at best, passed as "gifted amateurs" (Dadaist Hannah Höch qtd. in Boesch 2). Furthermore, as soon as they succeeded "too well" in terms of "male standards,"

they were blamed for “denying their female nature” (Orenstein 33). In the case of dance and performance specifically, their artistic qualities were played down in favour of the sensational effect they were expected to produce (Hemus 2009, 28). Some fellow Dadaists saw nothing more than a “pleasurable visual spectacle for the men in the audience” in the Dada dancers (Hemus 2007, 97).

This practice of gazing resembles what feminist film theorist Laura Mulvey called ‘the male gaze’. In her much-discussed essay “Visual Pleasure and Narrative cinema”, Mulvey turns to psychoanalysis to analyse the overall present ‘male gaze’ that constituted classic Hollywood cinema. This ‘male gaze’ installed a way of looking at a woman (as portrayed on the screen) that reduced her to a passive object of pleasure, one that the spectator could only desire and never identify with (Mulvey 63). I will not go into too much detail with regard to the debate around Mulvey’s theory, but it is clear that in reading the many romanticizing reviews of female Dada performances, in which the appeal of the performers’ bodies overshadowed the technicality of their movements, this concept of the ‘male gaze’ is also at stake: “her dance patterns are full of romantic desire, grotesque and enraptured,” Hugo Ball observed (Hemus 2007, 98). A description of Belgian Surrealist Jane Graverol’s paintings as products of “a very feminine extravagance,” further illustrates the objectifying ‘male gaze’ in describing women’s art (René de Solier qtd. in Orenstein 49). Not only were these pioneers as such romanticized, they were also often overtly described as sexual bait for a mainly male audience who responded to their alluring sexual presence (Hemus 2009, 22). Dadaist Emmy Hennings, for example, was considered “the cosmopolitan mixture of god and brothel” (Tristan Tzara qtd. in Hemus 2009, 28) rather than being praised for her virtuous capacities as a versatile singer, writer and actress (19).

Both the difficult position of avant-garde women in society, as well as the derogatory attitude of colleagues and critics, contributed to the fact that women artists were never fully accepted as autonomous creators. Rather, they were considered to be passive muses for the creative potential of their male colleagues.⁵ In addition, the rigid classification and prioritization of certain media and materials through art history contributed to the unjust exclusion of many avant-garde women (Buckley 3). “Feminine” media (embroidery, fashion, dance) and materials (wood, textile, the body) were generally considered inferior in the established art world and were only judged according

to their utility, whereas men's art (written texts, sculpture, paintings) was unquestioningly accepted into the market economy (5). As an example, art educator Hugo Weber in his *Catalogue Raisonné* (1948), neglected a great deal of Sophie Taeuber's embroidery, tapestry and jewellery in favor of her work as a visual artist (Bargues 103) because of these pejorative connotations. Still, as Taeuber tried to prove and as her husband and colleague Jean Arp noted: "Art can just as easily express itself in wool, paper, ivory, ceramics, or glass as in painting, stone, wood or clay" (103-104).

In the case of dance and performance, not only this inferior status, but also the limited sustainability of the media led to a "disciplinary blindness towards its (dance's) cultural and historical significance" (Andrew 17). Moreover, the short-lived and volatile status of these art forms, leaving us with nothing more than a few photographs and testimonies, makes it particularly challenging to bring to life female avant-garde performance. This has consequences right up to the present day. In visual culture studies, for example, Hal Foster (in his article "Dada Mime" (2003) reduced the iconic image of Sophie Taeuber dancing at the opening of Cabaret Voltaire / Galerie Dada (1916/17) to a mere illustration of the mask she was wearing, "leaving her a stand-in for any masked Dadaist" (Andrew 17, see also Foster 170). By separating the mask from the dancing body moving *with* it, Taeuber's bodily presence as a dancer is painfully denied. Not only did this lead to a misconception of Taeuber's iconic dance performance(s), it also undermined the enchanting influence of masks upon the moving Dada body (see Doutreligne and Stalpaert 2019) informed by the different brochures⁶ announcing Dada events from 1916 on, dancing and moving with masks played an important role in the arrangement of every single *Soirée*. Moreover, the masks, "reminiscent of the Japanese or ancient Greek theatre, yet [...] wholly modern" had a compelling and dialogical effect (Ball 64) upon the performing body. In Ball's celebrated Dada diary, this particular effect is described extensively:

We were all there when Janco arrived with his masks, and everyone immediately put one on. Then something strange happened. Not only did the mask immediately call for a costume; it also demanded a quite definite, passionate gesture, bordering on madness. Although we could not have imagined it five minutes earlier, we were walking around with the most bizarre movements, festooned and draped with impossible objects, each one of us trying to outdo the other in

inventiveness. The motive power of these masks was irresistibly conveyed to us. All at once we realized the significance of such a mask for mime and for the theatre. The masks simply demanded that their wearers start to move in a tragic-absurd dance. (64)

Both attitudes of contemporaries (resembling Mulvey's descriptions of the 'male gaze') and subsequent patriarchal stance of traditional art history, rendered female avant-garde artists silent and invisible. However, it was precisely through their specific interventions through well-chosen media as well as materials that these artists strongly criticized and deconstructed reigning concepts of logic, language, and gender. Starting from their marginalized position (both as women and as members of the avant-gardes) the female Futurists and Dadaists that I will discuss next reinvented themselves while radically claiming their right to exist in two crucial ways. First of all, by critically addressing the misogynist cult of Futurism in its own familiar tongue: constructing a verbal alternative, a 'female gaze', in the form of a "feminist" manifesto. Second, by literally *embodying* the bankruptcy of the traditional concept of binary gender that was complicit in the conviction of my case-studies (both the Futurists as well as the Dadaists) as 'outcasts.'

Establishing a female gaze: "Feminist" Futurist avant-garde manifestos

The manifesto was a popular and efficient artistic genre as well as a means of communication to launch and spread the intentions of different avant-garde movements internationally. Quite symbolically, it functioned as a "flag to alert to others that something new had started," that a "virgin territory in the arts had been claimed" (Bru 9). When it comes to Futurism, the manifesto listed bold statements in which traditional art conventions were destroyed: "We intend to destroy museums, libraries, academies of every sort, and to fight against moralism, feminism, and every utilitarian or opportunistic cowardice" (Marinetti 1909, 51). Moreover, these manifestos were written in a direct and aggressive tone, mining an explicit and often warlike vocabulary, while engaging a collective 'us' against inferior 'other(s).'

However textual (literally bound to the page) this genre might initially seem, there was more to it than meets the eye. The manifesto

was meant to act not only as a textual, but also, and even more importantly, as a performative gesture. A theatrical action that was challenging the limits of language itself, demanding an engagement of all of our senses. Furthermore, the Futurist manifesto referred frequently to womanhood in terms of submission and domination: “Yes, our nerves demand war and disdain women, because we fear that supplicating arms will entangle our knees in the morning of departure!... What do they want – women, sedentary people, invalids, the sick, and all counsellors of prudence?” (Marinetti 1909, 54), “we male Futurists have felt ourselves abruptly detached from women, who have suddenly become too earthly or, better yet, have become a mere symbol of the earth that we ought to abandon” (Marinetti 1915, 89). And even: “the heat of a piece of wood or iron is in fact more passionate, for us, than the laughter or tears of a woman” (Marinetti 1912, 122).

Several female Futurist artists engaged with the particularly masculine format of the manifesto in order to deal with the narrow-minded and stereotypical imagery of their time. Despite the fact that the feminist ideal of the “New Woman” (together with the important struggles of the Suffragettes for example) emerged and gained importance throughout Europe and America at the beginning of the twentieth century (“And out of houses that were once reigned over by little doll-women have sprung new women (their hair drawn up at the nape of their necks and if necessary wearing trousers instead of skirts), women workers, women tram drivers, women street sweepers, women nurses (...))” (Futurluce 251), this radical shift in traditional gender roles was mostly met with fear and scepticism.

As such, female Futurists saw in the manifesto a medium through which they could address their male colleagues in the disguise of a familiar tongue, while taking the opportunity to critically question and denounce their subordinate position. The manifesto thus functioned as a literary safe space in which suggestions for improving the social and artistic status of women could be expressed.

Without wanting to confine the movement of Futurism solely to its openly misogynist character (a concern rightfully pointed out by Ré Lucia in her article about Futurist artist Mina Loy),⁷ it is essential here to take into consideration how Futurist women reacted to this derogatory attitude and contesting of their radical statements on gender constructions in society. Futurist writer, poet and dancer

Valentine de Saint-Point was the first to call attention to her marginalized position. Through her lectures she investigated and exposed the gendered inequalities through history. Her reading on the *Theatre of Women* for example, outlined the problematic depiction of women by playwrights throughout history leaving women and their sexualities unrepresented (Berghaus 28).

Furthermore, her militant feminist *Manifesto of the Futurist Woman* (1912) was a direct attack on Marinetti's misogynist statement at the beginning of his manifesto: "we will glorify war – the world's only hygiene – militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for, and contempt for woman" (Marinetti 1909, 51). In her powerful reaction (first recited 3 June 1912 in Galerie Giroux in Brussels and later on 27 June in Salle Gaveau in Paris (Berghaus 29)), de Saint-Point not only claimed equality between men and women ("both merit the same disdain") but also called for an incorporation of both femininity and masculinity in every human being: "It's absurd to divide humanity into women and men; it is composed only of femininity and masculinity" (de Saint-Point 109).

In leaving behind traditional notions of men being 'masculine' and women being 'feminine,' de Saint-Point effectively succeeded in liberating biological sex from gender constructions. Moreover, her progressive text introduced a radically different version of the "new man"⁸ envisioned by the Futurists: an androgynous and sexually liberated human being. As an alternative to the passive and exclusively 'feminine' images of women (for example the traditional image of woman as a mother), de Saint-Point introduced her idea of "women warriors" (Satin 4). Inspired by the "Amazons", the "Joan of Arcs" and the "Cleopatras", these androgynous warriors could even "fight more ferociously than men" (de Saint-Point 111). Although her stance on the incompatibility of the roles of lover and mother liberated women in an ambiguous way, at the same time it "condemned them to nurture and support male heroes by engendering or desiring them without sentimentality or passionate involvement" (Franko 22).

Another critical voice not afraid to speak up was Futurist writer, poet, and painter Mina Loy. Although curiously ignored by the majority of poets and critics of her own generation (Conover xxvii), as well as initially overlooked by historians of the avant-garde (xxxiv), Loy can be considered a pioneer of free verse⁹ (xxvii). Her poetry

stigmatized Futurist misogyny and mocked Marinetti's macho cult, "making in fact a kind of poetic reputation for herself out of repeated (and well-deserved) Marinetti-bashings" (Re 2009, 811). Inspired by the energy, movement, and wittiness of Futurism as a movement while at the same time multiplying the 'I'¹⁰ in her poetry, she soon learned to turn the Futurists' own weapons against them (806).

Her visionary literary critique on the misogynist nature of Futurism will be discussed through *Aphorisms on Futurism* (1914) and *Feminist Manifesto* (1914). *Aphorisms on Futurism* (1914) was first published in Alfred Stieglitz's *Camera Work* (803) and ambiguously combined an aggressive and emotionless style with a more personal, almost intimate subject matter. This can be seen in the way that while all of the aphorisms start in capital letters, and many of them seem to incite commands: "UNSCREW your capability of absorption and grasp the elements of Life – *Whole*" (Loy 274), Loy nonetheless managed to install a sensitive undertone to the seemingly rational and emotionless cover of style and typography. More specifically, as well as some general aphorisms such as: "MAN is a slave only to his own mental lethargy," she included statements that seemed to aim for the more intimate project of self-fulfilment: "CEASE to build up your personality with the ejections of irrelevant minds" and "MAKING place for whatever you are brave enough, beautiful enough to draw out of the realized self" (ibid). That her controversial composition of content and style was radical, even for contemporaries, was informed by the unsettled reaction of Alfred Kreymborg to her work: "if she could dress like a lady, why couldn't she write like one?" (Lusty 249). *Aphorisms on Futurism* enabled Loy to break free from all restrictions and expectations, both as a woman and as a writer (Pozorski 43).

Further, her *Feminist Manifesto* (written in 1914 but only published posthumously)¹¹ forcefully accused socio-cultural institutions of their inadequacy in enabling women to express their own individuality and subjectivity (Lusty 252). Less rhythmical in composition and typography than *Aphorisms on Futurism*, the manifesto introduced the literary genre of the free verse (Re 2009, 811) and combined it with a content that was even more radical. Unlike Valentine de Saint Point, Loy problematically forced the solution of overcoming gendered inequities upon the female body itself. In proposing an "unconditional surgical destruction of virginity throughout the fe-

male population at puberty” (Loy 270), Loy hoped that manipulating – thus controlling – the female body would allow the construction of a female subjectivity (Walter 667). Even if it was felt this feminist goal could justify the means, it remains difficult – impossible even – to accept that the social construct of gender can only be changed by violating the female sex.

Her claim that women’s path to sexual autonomy can only be realized by “demolishing the division of women into two classes: the mistress and the mother. Every well-balanced and developed woman knows that no such division exists, that Nature has endowed the Complete Woman with a faculty for expressing herself through all her functions” (Loy 269-270), led some critics into reading her manifesto as a counterbalance to that of de Saint Point (Re 2009, 811).¹² Still, “her allusion to parasitism and marriage as a kind of glorified prostitution was entirely in tune with Futurist vocabulary.” What was new was “her proud affirmation of female sexuality and maternity” (813). Her most revolutionary thoughts were “not in the transcendence of sexuality through mechanized man, but in the transformation of sexual codes: ending the false opposition of the ‘feminine’ body versus the ‘masculine’ mind” (ibid).

In comparing the feminist manifestos of Loy and de Saint-Point, the quest for equality between the sexes is realized in two radically different ways. De Saint-Point detaches biological sex from gender, claiming that both men and women must incorporate both masculinity as femininity, whereas Loy refuses to accept biological difference and believes in the outright manipulation of the female body. In this, it is important to state what kind of feminism each of these artists supported. First of all, both of them directly attacked feminism as a movement. De Saint-Point stated that “feminism is a political error,” (de Saint-Point 111) while Loy claimed that “The Feminist Movement as instituted at present is INADEQUATE” (Loy 269). Still, when analysing the content of their manifestos, their attitude is deeply feminist. The exception to this is Loy’s problematic proposal of “a surgical destruction of virginity” and her ideas on constructing a master race in which women were seen as the patriotic “reproducers of the nation” (Sica 349).

Transformative genderplay

Another artistic strategy dealing with the marginalization of the female 'other' was the playful performance of gender confusion. Already in Romanticism, an explicit tendency towards a so-called "androgynous imagination" (Rado 1) had emerged. Male writers had looked for, and experimented with, their own "feminine" qualities, intuitions, and sensitivities. At the beginning of the twentieth century, the feminist ideal of 'New Woman' further challenged rigid gender identities based on biological grounds alone (12). As most men were called to the front to serve in the war, women were now fulfilling traditionally assigned "masculine" roles, working as factory workers, drivers, railway guards, etc. This eventually also led to new, empowering, and androgynous notions of identity, followed by customized female fashion.¹³ 'New woman,' as presented on billboards, in literature, fashion, and the visual arts, thus communicated a crisis in the concept of the binary opposition of male and female, while on the other hand articulating dreams, desires, and possible futures of emancipation and empowerment.

The idea of 'New woman' fully infiltrated the historical avant-gardes (see Virginia Woolf's novel *Orlando*, Futuruce's (Elda Norchi's pseudonym (Sica 154)) descriptions of new women with "drawn up hair" and "trousers instead of skirts," the appearance of the "femme homme" in Dadaism, etc.). While we saw Futurist artists turning to the format of the "feminist" manifesto, we will now discuss how female Futurists as well as Dadaists turned to their own bodies to incorporate their revolutionary ideas about gender. As an archive of socio-cultural experiences, the female body absorbs the masculine expectations of it, while at the same time radically resisting the ongoing objectification of the male gaze. As such, the artists that will be discussed, resubmit themselves in patriarchal discourse, making visible what was supposed to remain invisible. A strategy that mimetically reproduces existing social gender codes, while also "playfully crossing" (Irigaray 76) the traditional gender boundaries, thereby exposing their problematic and outdated nature (119).

This strategy of genderplay will first be investigated within the movement of Futurism, and more specifically within the field of dance. Despite the fact that Futurism as a movement welcomed a very broad range of artistic disciplines, ceramics, visual arts, sculpture, music (noise art), etc., it never really managed to establish a solid

base in order to develop Futurist dance as a full-fledged practice in the same way as music, the visual arts and theatre (Veroli 227). A series of questions comes to the fore: was there a lack of interest in the field of dance? Were there simply no artists wanting to translate or even reinvent Marinetti's manifestos on dance?¹⁴ What influence did Marinetti's "contempt for women" (Marinetti 1909, 51) have within this field? While we can only guess at the exact reasons for the Futurist under-exploration of dance, we do know for certain that there were two exceptions to this rule: Valentine de Saint-Point (already discussed through her meaningful manifestos) and Futurist dancer Giannini Censi (Veroli 227).

A year after having written her progressive feminist manifesto, de Saint-Point performed her *Métachories* for the first time at the Comédie des Champs Élysées (Paris) (Berghaus 30). Only a handful of pictures remain and inform us about the different outfits de Saint-Point wore during these performances. The art historian Günter Berghaus has divided the costumes stylistically in three categories: "Greek modelled drapery in bright colours, oriental clothes with rich textures and martial looking medieval outfits" (31). It is striking that in all of her costumes her face is covered with fabric, leaving no trace of facial expressivity or a possibility of identification. The only bare skin that can be perceived is through the occasional exposure of an arm, foot and knee. Her dances, introduced by an explanatory text and guided through recited poems written by de Saint-Point, consisted of four sections: *Poèmes d'amour*, *Poèmes d'atmosphère*, *Poèmes pantheistes* and *Poèmes de guerre* (ibid).

De Saint-Point's critical stance towards traditional gender constructions can be illustrated in three examples. First, her quest for the necessary incorporation of both femininity and masculinity in every human being is materialized through her costumes. Her outfit in military armour reflects her ideal of "woman warrior", as her veiled face not only deprived her of individual expression, it also concealed her overtly feminine features. A practice that was equally employed by Expressionist dancer Mary Wigman, who also blurred her female contours with costumes that were masking her body. In her dances, Wigman was never a gendered persona, but rather a dynamic configuration of energy in space (Manning 41). This was informed by testimonies, stating that "some have characterized Wigman's art as masculine. 'Impersonal' is more apt" (67).

IS THE SUN PROUD OF HIS DAUGHTER? FUTURIST DANCING.



THE YOUTH OF BOTTICELLI; ALIAS, THE PURPLE MUSE; ALIAS, THE YOUNG GOD; ALIAS, THE DAUGHTER OF THE SUN; MME. VALENTINE DE SAINT-POINT GIVING FUTURIST DANCES, AT THE POIRIER THEATRE, PARIS.

At last Futurist dances—given by the well-known Mme. Valentine de Saint-Point, whom d'Annunzio has called "The Daughter of the Sun," whom Rodin has compared with "The Youth of Botticelli," and whom others have called "The Purple Muse" and "The Young God." Amongst other things, it is her idea to veil, for her dances, all parts of the body save those which are essentially muscular. This, she believes, hardens

the lines and reveals them as they should be. For the rest, quoting the "Daily Telegraph," we may say that Mme. de Saint-Point "holds that one should dance much less with one's legs and feet than with the brain." She calls her invention "metachoreia," and explains obligingly for our benefit that in Greek "meta" means "above" and "choreia" means "dancing." Metachoreia is thus, so to speak, super-dancing.

Figure 1: "Mme. Valentine de Saint-Point giving futurist dances at the Poirier Theatre, Paris," © The Sketch Supplement, January 7, 1914. Image courtesy of the Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

Second, the relation of her moving body with the music of Satie and Debussy echoed her quest of equality between man and woman, mind and body. De Saint-Point criticized the fact that classical dance often perceived music as male and dominant, while dance was interpreted as female and submissive. She radically challenged this relation in which dance was reduced to “an accessory to music” (de Saint-Point qtd. in Franko 22) by claiming that all the arts had to be valued equally (Berghaus 35): “my dream is of a dance which ranks equal with all other arts. It is not inferior to any of them, particularly not to music, to which, wrongly, it is currently enslaved” (de Saint-Point qtd. in Berghaus 35).¹⁵ As such, her dances never relied on music, but instead they articulated ideas of their own (38). In the same way as dance had to be liberated from its dependency on music, women had to be freed from their submissive position towards men (Franko 22): “She will be, in short, a free and conscious woman and still most feminine. She is an expression of womanhood that is presently becoming more and more visible in society” (de Saint-Point qtd. in Berghaus 39). Finally, the specific movements of de Saint-Point on stage, alternating between sharp, precise, and geometrical movements on the one hand, with soft, smooth, and flowing gestures on the other (36), similarly revaluated the equality of mind and body.

In her *Métachories*, de Saint-Point performed a hybrid gender identity that was independent of biological limitations. Not only did she articulate her ideas on gender, even more, she *embodied* them with the purpose of *becoming* them corporeally. In doing so, her ‘ideistic dance’ (Franko 24) incorporated the forces of both mind and body: “instead of expressing through dance feelings or psychology, I seek to express an idea, the spirit which animates my poems” (Berghaus 35). By unsettling traditional gender connotations (both the connection of biological sex to gender as well as the stereotypical perception of mind as male and body as female), de Saint-Point powerfully claimed the stage in order to introduce her own feminist agenda: the ideal of “Warrior woman” of which she herself was the prototype. Further, through her *Métachories* she transformed the vulnerability of her own body into a Futurist ideal: an anti-body of “pure thought without sentimentality or sexual excitement” (Marinetti in Franko 22). Still, this anti-body didn’t lead to her own disappearance. Unfortunately, her ground-breaking ideas on gender and sexual liberation, as well as her innovations in the field of dance, never gave her the recognition she deserved among (dance) historians (Berghaus 40).

This could partially be the result of Marinetti's severe critique of her *Métachories*, and more specifically of the "passéist poetry" that was recited during these performances:

Unfortunately, it is passéist poetry that navigates within the old Greek and Medieval sensibility: abstractions danced but static, arid, cold, and emotionless. Why deprive oneself of the vivifying element of imitation? Why put on a Merovingian helmet and veil one's eyes? The sensibility of these dances turns out to be elementary limited monotonous and tediously wrapped up in an outdated atmosphere of fearful myths that today no longer mean a thing. A frigid geometry of poses which have nothing to do with the great simultaneous dynamic sensibility of modern life. (Marinetti 1917, 236)

Finally, Futurist dancer and choreographer Giannina Censi is also known to have performed Futurist dances. In her *Aerodanzas* of 1930, Censi corporeally investigated the mechanical movements of an airplane (Klöck 397). Her costume, a shiny satin bodysuit designed by fellow Futurist Enrico Prampolini (Veroli 229), was filled with tubes and metal wires just before the performance. As such, her costume became an obstacle (Veroli 229), an essential antagonist in her performance that was therefore also no longer a monologue. Her performance, in which she embodied the fusion of woman with machine, blurred binary oppositions of woman / machine, nature / culture and body / mind. Moreover, it allowed her to exist within (speaking in a Futurist tongue) as well as to escape from the dominant Fascist ideal of women as reproductive machines serving no other goal than to produce soldiers for the Fascist programme (Klöck 407).

This tendency of cross-gendering the female body on stage was also at stake in Zurich Dada. In what follows, the performative practice and the relation to gender in the work of Sophie Taeuber and Emmy Hennings will be investigated. Sophie Taeuber was an interdisciplinary artist, who started her education at the famous *Debschitz Schule* (a school specialized in the applied arts) in Munich in 1910 (Mair 36). Passionate about dance, she subsequently applied for the Rudolf von Laban School in Zurich (54). She became a teacher in textile art at Zurich University of the arts, a member of the *Werkbund* (a German variant of the Arts and Crafts movement) (Bargues 103), and above all, a versatile artist who worked in a wide range of both art forms (sculpture, drawing, dance, painting, jewellery, etc.) and materials (wool, wood, paint, her own body). Her Dada friend and

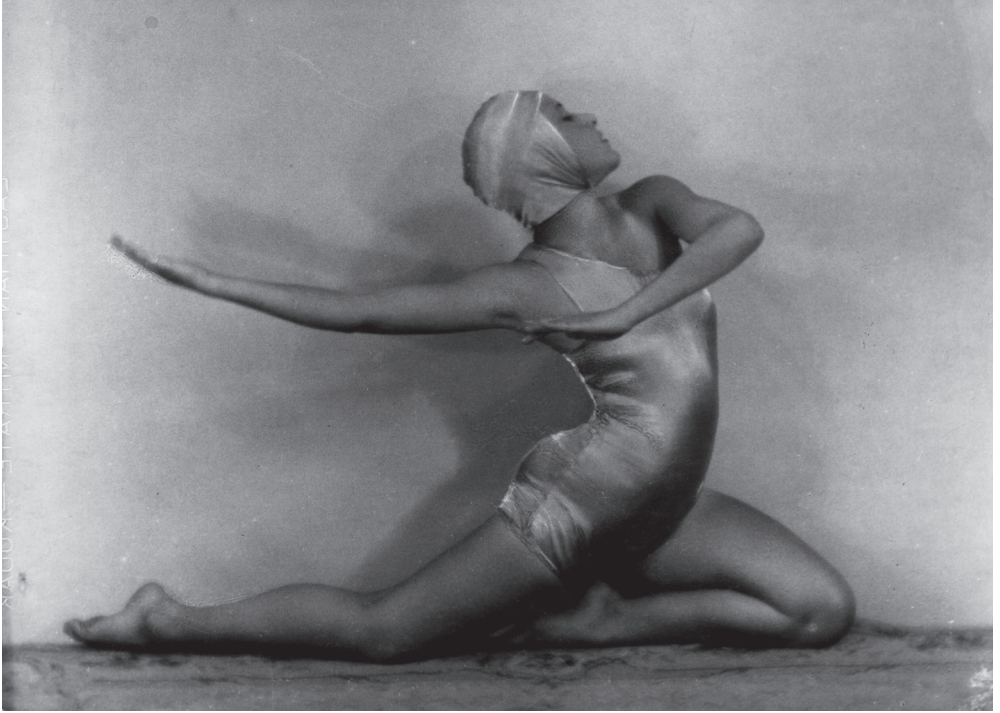


Figure 2: Aerodanze: partenza di aeroplano (departure of the airplane), © T. Santa Croce, Milano, 1931. Reproduced with permission of Mart Archivio del '900 di Rovereto (Italy).

colleague Emmy Hennings, born Emma Marie Cordsen, started her career as a vaudeville artist, performing internationally between 1912 and 1915. She was a writer, a *diseuse* (a professional reciter), and a singer (Baumberger and Behrman 21). She founded *Cabaret Voltaire* in 1916 with Hugo Ball where she danced, acted and recited poems (Baumberger 35). Both Taeuber and Hennings are known to have danced at the Dada *Soirées* between 1916 and 1919.

As was the case in Futurism, the Dadaist relation to feminism and feminist ideas was not unequivocal either. Although not all male Dadaists were women-unfriendly, neither were all female Dadaists automatically feminists, “for women, who played an ancillary role at best within these movements ... making a career for themselves often proved hard enough” (Bru 131). Hugo Ball wrote a letter to



Figure 3: Sophie Taeuber at Galerie Dada 1916/17, photographer unknown, 1916/17. Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. Rolandswerth.

Emmy Hennings in 1916 in which he blames his Dada colleague for not taking Emmy seriously: “Hardekopf has treated you as a child [...] thereby he had weakened your influence” (Swiss Literary Archive Bern, E-01-A-02-a). Raoul Hausmann’s genderless dances (Bargues 105) and the belief in matriarchy (Bru 132) also need to be nuanced in this way. What is essential to point out here, is that the risks in performing their progressive gendered dances simply were much higher for women than for their male colleagues who applied genderplay merely as a means to destroy the social nucleus of bourgeois culture tied to gender (Bru 132) (see the work of Duchamp, Man Ray, Hausmann and others). These female performers not only questioned rigid gender conventions, they also sought to insist on their right to exist within the art world.

The case of Sophie Taeuber’s Dada performances is unique because the picture preserved of her in Dadaist costume is one of the only remaining visual references to Dada performance.¹⁶ This exceptional photograph, taken either in 1916 in *Cabaret Voltaire* or in 1917 in *Galerie Dada*,¹⁷ is extremely instructive as to the meaning and the style of the Dada costume (see Doutreligne and Stalpaert 2019).

On the photo, we observe Taeuber wearing a long, straight, white dress and a frightening rectangular mask with a giant open mouth and dangerous-looking half open eyes (Doutreligne and Stalpaert 533). The mask (either made by Jean Arp or Marcel Janco),¹⁸ decorated in a Cubist fashion, ended in four sharp edges at the top, resembling the abstract idea of hair or alternatively a crown. The sharp edges, as well as her mechanical fingers along with parts of her dress, reflect the bundle of light that was directed at the upper body, leaving her legs and feet invisible and in the dark. Furthermore, the cardboard tubes that enclosed her arms resembled the ones that Ball wore during his performances as the Magic Bishop. They were so tight that it was impossible for her to bend her arms. Her dress was decorated with geometrical symbols and loose, hanging, shiny ribbons. Her body leaned to the back dramatically while her hands were crossed and raised, as if to protect her mask from the light bundle directed towards her. This picture gives us a unique insight into the theatrical language of Dada through mask and costume, yet however informative this picture is, it is important to keep in mind that it was not taken during, but rather before or after, the performance. As such, it functioned as a performance in its own right: a theatrical composition outlined in time and space, captured in one static picture.

Apart from the visual information we can glean from the photograph, historical sources inform us that Taeuber was in fact moving to recited sound poems by Hugo Ball (Damman 352). These poems, so typical of Dada in the way that ‘words-in-freedom’ were of Futurism, consisted of sounds and verbal particles that were completely dissociated from the logical structure of language. Language as they knew it was entirely discredited because it was the main vehicle employed to advertise and justify war (Demos 149) and therefore a new language needed to be invented: “Why can’t a tree be called Pluplusch, and Pluplubasch when it has been raining?” (Typescript of the manifesto presented on July 14, 1916 at the *Zunftthaus zur Waag*, second page, Estate Hugo Ball / Emmy Hennings, Swiss Literary Archive, Bern). Reports by contemporaries also inform us that there was a reciprocal relation between the dancing body and Dadaist sound poems. According to Ball, sound poems incited particular movements in the performing body:

The nervous system exhausts all the vibrations of the sound, and perhaps all the hidden emotion of the gong beater too, and turns them into an image. Here, in this special case, a poetic sequence of sounds was enough to make each of the individual word particles produce the strangest visible effect on the hundred-jointed body of the dancer. From a “Gesang der Flugfische und Seepferdchen” there came a dance full of flashes and edges, full of dazzling light and penetrating intensity. (Ball 102)

The individual sound and word particles of the recited sound poems were corporeally translated into (the movements of) Taeuber’s “hundred-jointed body” (ibid). In dancing to the verbal stuttering of the sound poems, Taeuber’s body became the stuttering itself (Doutreligne and Stalpaert 541): moving with a “jerky syncopated expressing” (Janco qtd. in Damman 360) while breaking into “a hundred, precise, angular, and sharp movements” (Ball xxxii). As such, Taeuber’s polyrhythmic (De Weerd and Thurner 116) dance resembled the polyphonic improvisation characteristic of the musical genre of jazz (Marcel Janco in Damman 361). Her nervous performance described by Tristan Tzara as “delirious strangeness in the spider of the hand vibrating quickly ascending towards the paroxysm of a mocking capriciously beautiful madness” (Tristan Tzara qtd. in Sawelson-Gorse 531), enabled the liberation of both poetry and dance from their visual, linguistic, and aesthetic sets of conventions (Hemus 2009, 69).

Not only the sound poems, but also the mask and concealing costumes had an enchanting influence on Taeuber's moving body. Her costume was so tight, and so significantly restricted her movements (as seen too in Giannina Censi's performance), that "for the whole night we could not get out of them", recalled fellow dancer Mary Wigman (Mary Wigman qtd. in Sawelson-Gorse 530). The splendid influence of the mask on the performing Dada body, "demanding gestures, bordering on madness" (so beautifully described by Hugo Ball in his diary) was undeniable and integral to the effect of the performance.

In Taeuber's case, the difficulties of dancing with the oppressive mask and costume echoed the struggle to break away from the stereotypes of femininity in a society that only demanded either her disintegration or her absence (Doutreligne and Stalpaert 540). As a "post-human" marionette, "not mechanical but quite derisory and in any case androgynous" (Bargues 100), Taeuber freed her own body from the constrictions of gender traditionally imposed on it. More specifically, her dancing body, abstract and genderless, resisted the graceful, romantic set of expectations projected on female performers (as cited by Richter). She refused to masquerade as a beautiful object of desire and neither did she passively disappear behind a mask (Doutreligne and Stalpaert 540). As such, her dancing *with* the anonymity of the mask and costume (and not only *behind* it), instigated a radically new mode of relating that sat in between male and female social codes (ibid 538). A new way of relating that turned the gaze back on to the spectator in such a radical and direct way, that the same effect could never be achieved by the construction of the 'female gaze' within the Futurist feminist manifestos.¹⁹

Fellow Dadaist Emmy Hennings was also performing in uncanny costumes and masks on the Dada stages. On the 14 July 1916, a few months after having founded the iconic performance venue *Cabaret Voltaire*, she performed three Dada dances in *Zunftthaus zur Waag* (Ingram 5): *Fliegenfangen*, *Cauchemar* and *Festliche Verzweiflung* (De Weerd and Thurner 118). The similarities in the terminology and descriptions used by contemporaries in descriptions of Hennings' and Taeuber's performances are striking. Hennings' costume consisted of "long, cut-out, golden hands on the curved arms" (Ball 64) and a mask by Marcel Janco (De Weerd and Thurner 120). This "ghastly" (Suzanne Perrottet qtd. in De Weerd and Thurner 121) mask, "made of cardboard, painted and glued" (Ball 64) was "wide open, the nose broad and in the wrong place" (ibid). Finally, the "only living part

that could be seen were her feet, naked, all by themselves at the bottom” (Suzanne Perrottet qtd. in Kamenisch 20).

As was the case in Taeuber’s dance, Hennings’ movements were directly stimulated by the obstructing mask and costume: “The only thing suitable for this mask were clumsy, fumbling steps and some quick snatches and wide swings of the arms, accompanied by nervous, shrill music” (Ball 64). As a matter of fact, she “could do nothing else but clatter her feet and bend the whole thing like a chimney” (Suzanne Perrottet qtd. in De Weerd and Thurner 121). In contrast to Taeuber’s “hundred-jointed body” and her nervous movements, one gets the sense that Hennings was moving less rhythmically and more expressively. Ball accentuated, above all, the “crouching position” from which Hennings was getting “straight up” to “move forward” (Ball 64). In addition to that, she turned “a few times to the left and to the right,” to “then slowly turn on her axis, and finally collapsing abruptly to return slowly to the first movement” (ibid). Adding up to this specific language of movement, she did “let out a cry, a cry...” (Suzanne Perrottet qtd. in Kamenisch 20).

However different her movements seemed to be from Taeuber’s dancing, Hennings’ performance, and more specifically her struggle with the obstructing mask and costume, testified to the difficult position as a female artist within Dadaism. That she valued the feminist cause of liberating women and their sexualities through art, was illustrated by the following statement by her Dada colleague Suzanne Perrottet:

I had the feeling that she knew life through and through and that I am still at the beginning of my life and have to fight for my ideas as a woman, as a free woman. That I am still inexperienced, and that she is already “through.” (quote transl. from German Baumberger Behrman 164)

Her performances were “an affront to the audience, and perturbed it quite as much as did the provocations of her male colleagues” (Hans Richter qtd. in Hemus 28). Her dance radically subverted the expectations of popular accomplished performance (ibid). Incorporating her background as a former vaudeville artist (performing in Munich and Berlin between 1912 and 1915), she combined this experience (as well as the gendered expectations of the audience in terms of objectifying the body) with the Dadaist body of language

consisting of sound poems, a desire to shock, and a strong interest in geometrical costumes. Her hybrid performances made it almost impossible for spectators to recognize her biological gender (Baumberger 150). Finally, Hennings consciously mimed the stereotypical imagery that was assigned to her: “she wasn’t merely a child, she knew how to play the child” (Hugo Ball qtd. in Hemus 20). In a similar way as was the case with Taeuber’s dance, Hennings playfully gazed back and radically challenged the problematic ‘male gaze’. In this, neither Taeuber nor Hennings sought emotional expression; rather, they aimed at questioning the body itself, as well as its position within the classification of the arts. Their abstract dances, in which they embodied Dadaist sound poetry, stood in opposition to the typologies of classical dance and its accepted standards of beauty as well as the Western fallacy of the subdivision of different art forms (Burmeister 22).

Conclusions

This article aimed to expose the different artistic strategies employed by female Futurists and Dadaists to contest the universal misogyny within the historical avant-gardes. This was done by outlining the (complex) context of the (terminology of the) ‘historical avant-gardes’, as well as the particular situation of Futurism and Dadaism participating in this greater cultural movement. Also, it was necessary to look at the main reasons why a great deal of female avant-garde artists was underexposed in art history for so long. Cultural-historical research reveals the unjust marginalization of numerous female pioneers of the historical avant-gardes through art history and how this was brought about in three ways. First of all, the instability of the economic context in which these artists were working forced them to combine their artistic practice with alternative sources of income (e.g., prostitution), as it also enabled them to work anonymously. Second, the widespread derogatory attitudes of male colleagues significantly contributed to their underexposure within art history. Finally, the rigid classification of the arts, and the subordinate position of dance within this, has rendered these artists silent and invisible in art history.

Female Futurist artists were contesting this process of marginalization in two significant ways. First of all, they introduced a ‘female

gaze' within the rather masculine medium of the manifesto. On the one hand, this allowed them to install their own right to exist within Futurism. On the other hand, it gave them a (verbal) stage on which to denounce their subordinate position within the movement. This was done through dealing with the stereotypical imagery of their time in a critical way, informed as it was by rigid gender constructions and gendered prejudices, as seen, for example, in Marinetti's "contempt for women" (Marinetti 1909, 51). Versatile artists such as Mina Loy and Valentine de Saint-Point negotiated equality between the sexes in a critical way through their feminist manifestos. While de Saint-Point in her *Manifesto of the Futurist Woman* (1912) liberated gender from biological sex, introducing a feminist ideal of new (wo)man, Loy refused to accept the biological difference between the sexes by violently manipulating the female body itself (*Feminist Manifesto*, 1914).

Second, both female Futurists as well as Dadaists articulated the crisis of the binary pairing of male and female through genderplay. Inspired by the ideal of the 'New woman' and its widespread appearance in literature (e.g., Virginia Woolf's *Orlando*), fashion (e.g., Ré Soupaults revolutionary 'Transformation Dress') and advertising (in printed press and billboards), these Futurist and Dadaist artists now turned to the body as the most daring and effective means of resisting female objectification. No longer functioning as the canvas onto which men could project their ideas of femininity (Coralie Malissard in Alison 165), they went further than installing a 'female gaze' as was done in feminist Futurist manifestos. *Performing* the bankruptcy of traditional gender constructions enabled female Futurist and Dadaist artists to drastically dismantle the rigid conventions that maintained the misogynist culture within the historical avant-gardes. Futurist Valentine de Saint-Point resisted the objectification of the male gaze in three ways. First of all, she performed her "woman warrior" through costumes that incorporated both feminine and masculine traits. Second, she liberated dance from the music which had previously dominated, extending this equality to body and reason as well as woman and man. Finally, de Saint-Point embodied her feminist ideas with the purpose of *becoming* them. By performing her idea through an "ideistic dance", de Saint-Point succeeded in expressing the Futurist ideal of an anti-body while at the same time expressing the importance of her own presence on stage. Fellow Futurist Giannina Censi performed her 'machine wom-

an' (incorporating the contradictions of nature, culture, machine and woman) and drew attention to the difficulties of this performance through being restricted by metal rings and screws.

This artistic strategy of genderplay matured in a similar way through the movement of Dadaism. In their iconic masked performances set to the rhythms of Dadaist sound poems, both Emmy Hennings and Sophie Taeuber succeeded in bringing the newly invented Dada language to a higher level. Their corporeal engagement with this new language surpassed the limitations of the recited sound poem. Even more, their embodied stuttering hinted at the dispensability of the verbliness of the sound poem. This newly invented language was now hosted by a living body, discarding all logic. Moreover, their abstract and androgynous performances abolished traditional gender constructions. In dancing *with* the alienating mask and costume rather than dancing *behind* it, both Taeuber and Hennings denied the possibility of being confined to male stereotypes (Doutreligne and Stalpaert 538). They never masqueraded into beautiful objects of desire, rather they struggled (as illustrated by the oppressive masks and costumes they wore) (540) and instigated a radically new mode of relating that sat in between male and female social codes (538). A new way of relating that turned the gaze back on to the spectator in such a radical and direct way that the same effects could never be achieved by the construction of the 'female gaze' as was done within the Futurist feminist manifestos. Their performances contrasted with other contemporary performances such as Hugo Ball's performance of the Magic Bishop. While Ball was paralyzed by struggling with his constricting costume and eventually had to be carried away, Taeuber resembled "a bird, a young lark, for example, lifting up to the sky as it took flight. The indescribable suppleness of her movements made you forget that her feet were keeping contact with the ground, all that remained was soaring and gliding" (Emmy Hennings in Schmidt 15). Similarly, Hennings stood up and moved forward: "she started from a crouching position, gets straight up and moves forward" (Ball 64). As such, both artists "instilled an image of resistance in their dancing with mask and costume. Their traumatized body does not end up as a paralyzed body. It is still a living body after all, and despite everything. Like a flower that wants to grow, despite the mud" (Doutreligne and Stalpaert 537).

Works cited

- Alison, Jane, and Coralie Malissard. *Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde*. New York: Barbican, 2018.
- Amrein, Ursula, and Christa Baumberger. *Dada Performance & Programme*. Zurich: Chronos Verlag, 2017.
- Andrew, Nell. "Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction." *Art Journal* 73:1 (2014): 12-29.
- Ball, Hugo. *Flight out of Time: A Dada Diary*, ed. John Elderfield. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Balla, Giacomo, Umberto Boccioni, Carlo Carrà et al. "Futurist Painting: Technical Manifesto (1910)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 64-67.
- Balla, Giacomo, Umberto Boccioni, Carlo Carrà et al. "Manifesto of the Futurist Painters (1910)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 62-64.
- Bargues, Cécile. "You will forget me. Some remarks on the dance and work of Sophie Taeuber." *Thoughtful Disobedience*, eds. Sophie Orlando and Soni Boyce. Dijon: Les Presses du reel, 2017. 97-107.
- Baumberger, Christa, and Nicola Behrmann. *Emmy Hennings Dada*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2015.
- Berghaus, Günter, and Valentine de Saint-Point. "Dance and the Futurist Woman: The work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 11:2 (1993): 27-42.
- Boesch, Ina. *Die Dada: Wie Frauen Dada prägten*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2015.
- Bolliger, Hans, Guido Magnaguagno, and Raimund Meyer. *Dada in Zürich*. Zurich: Kunsthau Zürich & Arche Verlag AG, Raabe + Vitali, 1985.
- Bru, Sascha. *The European Avant-Gardes, 1905-1935. A Portable Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Buckley, Cheryl. "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design." *Design Issues* 3:2 (1986): 3-14.
- Bürger, Peter. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*." *New Literary History* 41:4 (2010): 695-715.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Burt, Ramsay. *The Male Dancer: Bodies, spectacle, sexualities*. London: Routledge, 1995.
- Conover, Roger, Mina Loy, and Jonathan Williams. *The Last Lunar Beadaker*. Highlands: Jargon Society. 1982.
- Dech, Julia. *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser: Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1989.
- Deepwell, Katy. *Women artists and modernism*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Demos, T.J. "Circulations: In and Around Zurich Dada." *October* 105 (2003): 147-158.
- de Saint-Point, Valentine. "Manifesto of the Futurist Woman." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 109-113.
- De Weerd, Mona, and Christina Thurner. "Tanz auf den Dada-Bühnen." *Dada Performance & Programme*, eds. Ursula Amrein and Christa Baumberger. Zurich: Chronos Verlag, 2017. 107-126.
- De Zegher, Catherine. *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*. Ghent: La Chambre, 1996.
- Doutreligne, Sophie, and Christel Stalpaert. "Performing with the masquerade: towards a corporeal reconstitution of Sophie Taeuber's Dada performances." *Performance Philosophy* 4:2 (2019): 528-545.
- Enzensberger, Hans Magnus. "The Aporias of the Avant-Garde." *Modern Occasions*, transl. John Simon, ed.

- Philip Rahv. New York: Farrar Straus and Giroux, 1966. 73-101.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Foster, Hal. "Dada Mime." *October* 105 (2003): 166-176.
- Franko, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Futurluce, "The Vote for Women (1919)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 251-253.
- Hemus, Ruth. "Sex and the Cabaret: Dada's Dancers." *Nordlit* 21 (2007): 91-101.
- Hemus, Ruth. *Dada's Women*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Ingram, Paul. "Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris." *Dada/Surrealism* 21 (2017): 1-33.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*, transl. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jollos, Waldemar. "Vom Marionetten-theater." *Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik* 8 (1918): 128-132.
- Jones, Amelia. *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- Kamenisch, Paula K. *Mama's of Dada: Women of the European Avant-Garde*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2015.
- Klöck, Anja. "Of Cyborg Technologies and Fascist Mermaids: Giannina Censi's "Aerodanze" in 1930s Italy." *Theatre Journal* 51:4 (1999): 395-415.
- Loy, Mina. "Aphorisms on Futurism." *The Last Lunar Beadaker*, eds. Roger Conover and Jonathan Williams. Highlands: Jargon Society, 1982. 272-275.
- Loy, Mina. "Feminist Manifesto." *The Last Lunar Beadaker*, eds. Roger Conover and Jonathan Williams. Highlands: Jargon Society, 1982. 269-271.
- Lusty, Natalya. "Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism." *Women: a cultural review* 19:3 (2008): 245-260.
- Mair, Roswitha. *Handwerk und Avantgarde. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp*. Berlin: Parthas Verlag, 2013.
- Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Let's murder the moonlight (1909)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 54-61.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Multiplied Man and the Reign of the Machine" (1915). *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 89-92.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Technical Manifesto of Futurist Literature (1912)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 119-124.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "The Founding and Manifesto of Futurism (1909)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 49-53.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "The Manifesto of Futurist Dance (1917)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 234-239.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "War, the only hygiene of the world (1911)." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 84-85.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Last accessed November 2020: <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf>
- Orenstein, Gloria Feman. "Art history and the case for the women of

Surrealism." *The Journal of General Education* 27:1 (1975): 31-54.

Otto, Elizabeth, and Patrick Rössler. *Bauhaus Women. A Global perspective*. London: Herbert Press, 2019.

Pozorski, Aimee L. "Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913-1917." *MELUS* 30:3 (2005): 41-69.

Rado, Lisa. *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.

Rainey, Lawrence. "Introduction: F.T. Marinetti and the development of Futurism." *Futurism. An Anthology*, eds. Christine Poggi, Lawrence Rainey et al. London: Yale University Press, 2009. 1-39.

Re, Lucia. "Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman." *The European Legacy: Toward New Paradigms*. 14:7 (2009): 799-819.

Re, Lucia. "Rosa Rosà and the Question of Gender in Wartime Futurism." *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, ed. Vivian Greene. New York: Guggenheim Museum Publications. 2014. 184-190.

Salaris, Claudia. "The Invention of the Programmatic Avant-Garde." *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, ed. Vivian Greene. New York: Guggenheim Museum Publications. 2014. 22-49.

Satin, Leslie. "Valentine de Saint-Point." *Dance Research Journal* 22:1 (1990): 1-12.

Sawelson-Gorse, Naomi. *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1998.

Schmidt, Georg. *Sophie Taeuber-Arp*. Basel: Holbein Verlag, 1948.

Schmutz, Thomas. *Sophie Taeuber-Arp: Today is Tomorrow*. Aarau: Argauer Kunsthaus, 2014.

Sica, Paula. *Futurist women. Florence, Feminism and the New Sciences*. UK: Palgrave Macmillan, 2016, 154.

Veroli, Patrizia. "Futurism and Dance." *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, ed. Vivian Greene. New York: Guggenheim Museum Publications. 2014. 227-234.

With support of the Research Foundation Flanders (FWO).

Notes

- 1 During the international conflict of World War One, Switzerland remained neutral.
- 2 Lamentation of Suzanne Perrottet referring to the difficulties of being acknowledged as a female artist at the beginning of the twentieth century (Kamenisch 10).
- 3 In the specific case of Futurism, art historian and literary theorist Lucia Re asserted that Futurist women were barely mentioned in any of the comprehensive discussions on Futurism (Re 2009, 800).
- 4 Both the outbreak of World War I, as well as the transformation of the concept of man as a result of the many changes caused by modernity, have had an enormous influence on the artists of the historical avant-gardes.
- 5 Even prominent innovators such as Mary Wigman have had a problematic reception through art history: "a performer and a choreographer whose name had survived as an innovator of modern dance but whose works had led a shadowy existence between legend and oblivion" (Mannings, xxxi).
- 6 The original brochures announcing the different Dada Soirées (some originals as well as copies are held in the Helvetic Archives in Bern, Switzerland) mention the following masked dances: "*Dada- (Masken) Tänze (Emmy Hennings)*" (Moderne Literarische Cabaret-Abende, July 1916), "*Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco)*" (Autoren-abend,

- 14.07.1916), “*Musique et danses nègres (...) (Masques par M.Janco)*” (Sturm Soirée, 14.04.1017) and “*Chansons in Masken*” (Galerie Dada, 28.04.1917).
- 7 In this article Re states that art historians all too often focused on the misogynistic aspects within Futurism alone, ignoring the extremely liberating effects the Futurist attack on bourgeois values had for a great deal of artists such as Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Maria Giannani, Irma Valeria, Rosa Rosà and Benedetta (Re 2009, 799). In the same tradition, Roy Conover considered the Futurist misogyny mainly as an editorial practice rather than a behavioral one (Conover 180 in Re 806).
 - 8 This envisioned “new man” could be considered “a human being distinct from his ancestors in his way of life and manner of thinking, his psyche having been transformed by an environment characterized by machines, heavy industry, scientific achievements, vast urban agglomerations, accelerated communications and transportation networks” (Salaris 22).
 - 9 Free verse as a genre was understood by the Futurists “as a choice of freedom over closed forms” (Salaris 29). It was an open genre of poetry that was not confined to a preconceived structure, instead following the natural rhythm of speaking. This genre was adapted and revised by Marinetti and proposed as ‘words-in-freedom’ in his *Technical Manifesto of Futurist Literature* of 1912: “A raging need to liberate words, dragging them out from the prison of the Latin period” (Marinetti 119). His concept of ‘words-in-freedom’ wanted to “destroy syntax,” “use verbs in the infinitive,” “abolish adjectives (...) adverbs and punctuation,” etc. (Marinetti 119-120).
 - 10 It was Marinetti himself who told her about the use of a plural consciousness within the same individual. It directly contradicted the bourgeois idea of a unified and coherent identity (Re 804).
 - 11 In contrast with other Futurist manifestos, Loy’s manifesto was never published during her lifetime. It was only in 1996 that the manifesto was correctly captured within Conover’s *The Last Lunar Beadecker* (Conover 269-271).
 - 12 De Saint-Point saw no other option for women but to be either mother or lover: a mother who reproduces without bonding or a lover dedicating her life to desire (Franko 22).
 - 13 One example of these new forms of female fashion is Bauhaus artist Ré Soupault who in the 1930s introduced her revolutionary “transformation dress.” A practical and fashionable dress for busy women that could easily be altered into ten completely different looks, matching every possible work or leisure occasion: “I always started with a concrete idea: a secretary or a saleswoman, etc. who wants to go out in the evening after work, but can’t go home beforehand, transforms her dress” (Soupault qtd. in Otto and Rossler 54). The dress enhanced freedom for ‘New Woman’ in multiple ways. First, its affordability and its compactness (ten outfits in one) brought about a certain flexibility and allowed outfits to be changed anywhere and at any time. Second, the lightness of the fabric (soft, elegant, airy and neutral in tone) and the looseness of the design (folds to expand movements, skirts cut to the knee) increased freedom of movement. Finally, the freedom to mix and match elegant femininity with more “masculine” elements such as a blazer and tie, satisfied the specific taste and preferences of ‘New Woman.’ In addition, Soupault was as one of the creators of the split skirt which gave modern women even more freedom of movement (ibid).
 - 14 In 1917 Marinetti wrote his *Manifesto of Futurist Dance* (Marinetti 1917, 234) but this was more of an

overview of the history of dance than a manifesto that could be used in order for a full-fledged Futurist dance practice to develop.

- 15 This idea of reinterpreting the significance of music for dance was not a Futurist invention, rather it was part of a greater evolution within contemporaneous dance practices. As an example, dance theorist Rudolf von Laban and his former student and colleague Suzanne Perrottet similarly experimented with a free dance disengaged from music.
- 16 Another iconic image informing us of Dada performance is Hugo Ball's picture of the staging of his alter-ego the Magic Bishop in Cabaret Voltaire (1916).
- 17 Since the picture of Sophie Taeuber remains without date and location, some art historians have assumed that her performance took place in Cabaret Voltaire in 1916 (Foster 2003, Barges 2017), while others believe it happened in Galerie Dada in 1917 (Prevots 1985, Mair 2013, Damman 2016, Amrein & Baumberger 2017, Burmeister 2016).
- 18 Some historians claim that the mask was made by Jean Arp (Damman 2016, Amrein & Baumberger 2017, Burmeister 2016), others believe Janco made it (Schmutz 2014).
- 19 According to Manning, this was also the case in the Expressionist dances of Mary Wigman in which the mask contributed to the fact that the "spectator not only became the viewer, but also the viewed, not only the subject of vision but also the object of vision. It was "as if the spectator and the performer switch(ed) positions at the last moment" (Manning 129).

Tivoli – Negotiating Directory Society in the Public Pleasure Garden 1797-1798

-- Ane Cornelia Pade --

When the Terror ended in 1794, it left the Parisian population stripped of the social norms that had ordered society under the Ancien Régime. The subsequent Directory government (1795-1799) struggled to stabilise the new nation amidst political infighting and social unrest (Lyons 1-7). While tensions ran high in the capital, Parisians sought relief in the city's entertainments. Under the Directory, public balls, pleasure gardens, theatre, and fashion once again became the centre of social life in Paris. From its opening in 1795, the Tivoli garden encapsulated the spirit of Directory Paris' appetite for entertainment. At the peak of its popularity in 1797-1798, Tivoli was "the principal garden" of the capital and home to Paris' most fashionable crowds (Plumptre 80). With an entrance fee of only one *petit écu*, Tivoli welcomed Parisians ranging from clerks and grisettes to affluent ladies of fashion. In the garden Parisians laughed, flirted and observed one another; society itself was Tivoli's central spectacle.

The Tivoli garden has long since vanished from the map of Paris, and present-day scholars have largely forgotten the once celebrated pleasure garden.¹ In recent scholarship, the garden has principally appeared within studies on related subjects. Sun Young Park's *Ideals*

of the Body: Architecture, Urbanism, and Hygiene in Postrevolutionary Paris (2018), Michael R. Lynn's *Sparks for Sale: The Culture and Commerce of Fireworks in Early Modern France* (2006), and Lake Douglas's *Certain pleasures, ambiguous grounds: the etymology and evolution of the pleasure garden* (2013), have all exemplified the indirect ways in which present-day scholars have addressed the history of the public pleasure garden. Such works have provided relevant insight into highly specific aspects of the Tivoli garden. Still, they have offered little understanding of the garden's greater significance for Parisian life in the wake of the Revolution.

This article seeks to remedy the lack of scholarship on the Tivoli garden, and explore the garden's societal function within the context of Directory society. The article relies on primary sources to supply descriptions of the Tivoli garden and visitors' experiences. In its examination of the garden, this article particularly focuses on the public debate that surrounded Tivoli in the Parisian press in 1797-1798. Through analysis of the Parisian press' characterisations of the Tivoli garden and visitor accounts, this article develops a new perspective on the public pleasure garden, as a space of theatrical play and societal negotiation.

From elite pleasure garden to the funfair of the people

Tivoli was situated on the outskirts of Paris on the corner of rue Saint-Lazare and rue de Clichy. Before the Revolution, the garden belonged to the royal treasurer of the navy Charles-Simon Boutin (Bruguière 36-43). In the mid-18th century, the writings of Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) inspired wealthy connoisseurs and aristocrats, including Boutin, to construct picturesque pleasure gardens. In these retreats, the elite playfully reversed the social order dressed as silk-clad peasants. The royal architect Jean-Baptiste Chaussard designed Boutin's Tivoli in the 1760s as a series of gardens furnished with picturesque temples, a dairy, a mill, Swiss chalets, and a grotto (Thiéry 36)². In the final years of the Ancien Régime, Tivoli functioned as a rural retreat for Boutin's circle of artists and aristocrats, whose extravagant amusements earned it the nickname Folie-Boutin³. Baroness de Oberkirch drank milk from golden cups in Boutin's dairy in 1782 and noted that the Queen's Hamlet seemed an inno-

cent expense compared to Tivoli (von Waldner 326-327). The Tivoli garden was from its outset a construction of luxury intended for social theatre.

Theatrical garden entertainment was not reserved for the elite in pre-revolutionary Paris. In the 1750s, Vauxhall gardens opened in Paris' suburbs which offered concerts, pantomime, vaudeville, public balls, and firework displays to the middling classes and the bourgeoisie. Jonathan Conlin has noted that architectural layout and theatrical décor of Parisian Vauxhalls encouraged visitors to imagine themselves transported to remote locations removed from Paris' hierarchical social conventions (Conlin 25, 31-33). Whereas the elite pleasure garden transformed aristocrats into pastoral peasants, and the Vauxhall made Parisians into citizens, both used the pleasure garden as a vehicle for transformation.

In 1794, the Directory government guillotined Boutin and seized control of his property.⁴ The following year, the Directory rented the Tivoli garden to the entrepreneur and politician Jacob Gérard des Rivières. Together with the pyrotechnician Ruggieri, des Rivières transformed Tivoli into a public garden equipped with a dance pavilion, swings, and other funfair entertainments (Gérard des Rivières 1-8). In the Tivoli garden, des Rivières offered the citizens of the new republic both the popular amusements of the Vauxhall and the pastoral fantasy of the Ancien Régime and thereby pioneered a new form of popular entertainment emblematic of the cultural shift brought about by the Revolution. Despite des Rivières' success, the Directory legally returned the Tivoli garden to the heirs of Boutin in 1797, who continued to operate the garden commercially until 1810.⁵

Visitor accounts of the garden reveal that Tivoli's management maintained the pre-revolution layout consisting of an Italian terraced garden, a portage, an English garden, and a central promenade. Most of the garden's decorations stayed in place, even as new attractions such as an artificial volcano, a pyramid, and a dance rotunda, made the garden increasingly eclectic. In the Italian terrace garden, visitors admired orange trees and waterworks. In the French portage, flower beds and hothouses presented a vivid display of exotic flowers and artistically cultivated vegetables. In the English garden, a bending river cut through meadows, green enclosures, and rolling hills fashioned as mountains (Shepherd 96; Oberkirch 313). In the

meadows and hills, visitors encountered Swiss hamlets and child actors dressed as shepherds tending sheep. On the garden's central promenade, Parisians flocked to observe the vista's long view and each other. Coloured lanterns illuminated the garden's groves and set its paths alive with light and shadow. Above, blossoms of fireworks illuminated the night sky (La Reynière 335-337). To walk in the Tivoli garden was to experience not one landscape, season, or geographical location, but several united into one. The dynamic interplay of open and closed spaces, light and shadow, vegetation, animals, actors, changing garden styles, and crowds made Tivoli an ever-changing and ambiguous space. Before the Revolution, the artist and dramatist Louis Carrogis Carmontelle, who designed the

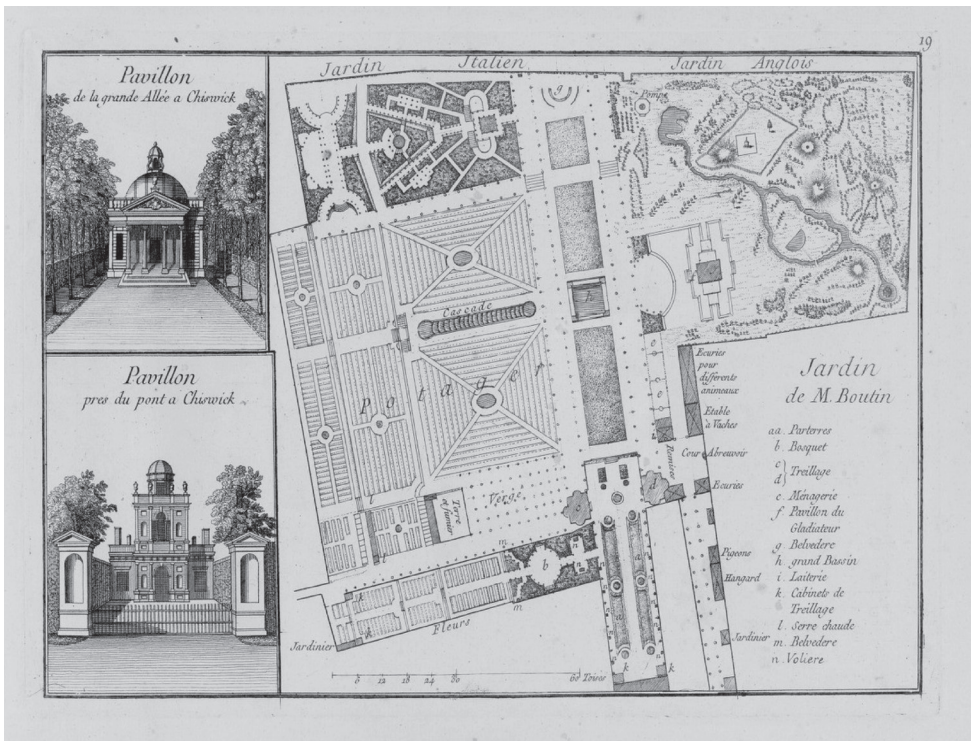


Figure 1: Jardin de M. Boutin, Plate No. 19 from Georges-Louis le Rouge, *Détails des nouveaux jardins à la mode*, 1773. Paris: Chez le Rouge, Bibliothèque nationale de France.

Parc de Monceau for the Duke of Orléans, noted that the pleasure garden should allow visitors to move across time and space, akin to the changing scenes of an opera (Oostveldt 367). In the Tivoli garden, visitors found “tableaus at every step”, which allowed them to move as actors against the garden’s backdrop of swiss hamlets and garden temples (Carmontelle 6).

In visitor descriptions an unruly funfair atmosphere characterised Tivoli’s festivities:

I could almost have imagined myself on a sudden transported to one of the lowest of our English fairs. A number of elderly and genteelly dressed people were riding on roundabouts; [...] and down comes the rider to the ground, to the infinite entertainment of the spectators, and of the performer himself, who, though baffled in his undertaking, seldom fails to join the general laugh. (Shepherd 96)

Laughter echoed through the Tivoli garden as visitors came together in a shared exercise of bodily comedy and social observation. Set apart from the etiquette of Parisian society, the Tivoli garden allowed gentile Parisians to adopt the behaviour of children at play and laugh despite the recent horrors. In the ambiguous period between the Terror and Napoleon’s seize of power, society itself and spaces like the Tivoli garden transformed. As Paris grabbed with its newfound republican identity and the trauma of the Terror, the Tivoli garden provided an appropriate setting for Directory Parisians to enact new social identities and move beyond the past by immersing themselves in a theatrical world of play and social transgression.

In the summer of 1797 and 1798, Tivoli’s transgressive crowds attracted the attention of the Parisian press. Proponents of the pleasure garden portrayed Tivoli as a playful refuge, while opponents presented the garden as proof of Parisians’ dwindling revolutionary spirit. In the public debate that ensued writers and journalists used the Tivoli garden as a pretext to debate the very structure of Parisian society, particularly as it related to women. The following chapter explores how *Journal des dames et des modes*, a women’s fashion journal, inspired by Rousseau, championed the garden as a space of female spectacle and revolutionary spirit.

Paris' enchanted garden - Rebranding aristocratic leisure

The Parisian journals dedicated to the capital's entertainments were by far the most vocal supporters of the Tivoli garden.⁶ Amongst them, few proclaimed their enthusiasm as vocally as *Journal des dames et des modes* (1797-1839). The journal's editors, La Mésangère and Sellèque, devoted extensive column space and numerous fashion plates to Tivoli and its fashionable clientele (La Mésangère and Sellèque). Although fashionable clothing had become attainable for most Parisians by the late 18th century, *Journal des dames et des modes* primarily appealed to bourgeoisie women who could afford to follow the latest fashions (Jones 115; Kleinert 14).

The editors drafted the journal's fashion plates *après nature*, based on stylish women encountered around Paris (Bissonnette 216). The plates depicted fashionably dressed women strolling and gesturing, seemingly unaware of the viewer, and thereby emulated the editors' experience of Parisian people-watching. The women in *Journal des dames et des modes* exemplified the Directory's neoclassical fashion for white cotton dresses, cashmere shawls, and short Titus hair as well as the fashion for muslin aprons and bonnets *a la paysan*. Whereas the women remained unnamed, each plate stated the location at which the editors had discovered their female inspiration. 15 of the 48 fashion plates from 1797 stated Tivoli as the portrayed location. While the journal noted the women's location, it left out any mention of their social standing. Instead, the journal described the women it depicted and its readers as mothers, daughters, and *citoyennes*. The commodities the journal promoted, however, revealed the portrayed women's affluent status. The journal's silence on matters of class obscured the experience of lower-class women, who also frequented the Tivoli garden, and instead privileged the perspective of its elite readers.

Not dissimilar to the Tivoli garden, which sold the aristocratic pleasure garden to the Parisian public, *Journal des dames et des modes* promoted commercial luxuries traditionally associated with the upper classes. In the 18th century, thinkers like Rousseau and later revolutionary politicians denounced luxury, especially fashion, as a dangerous aristocratic pastime that corrupted the moral fabric

An 7.

Costume Parisien.

(159.)



Vue de Tivoli.

Figure 2: Anon., Vue de Tivoli, No. 159, Journal des dames et des modes, 1799. Paris: Chez Sellègue. Designmuseum Danmark.

of society. Like an actor's costume, fashion masked the wearer's inner self and obscured their moral and political standing. As a result, the Revolution sought to unify dress and identity through fixed symbols such as the cockade. The attempt at visual clarity made all disguises, real or imagined, a threat to the new social order (Wrigley 203-233).⁷ As Jennifer M. Jones has noted, fashion journals like *Journal des dames et des modes* responded to this criticism by adopting the Rousseauian notion that dress, as an expression of taste, should reflect the wearer's inner self rather than their wealth and status. Although the discourse of taste helped the fashion industry mitigate fashion's political stigma, appearance remained a politically charged subject (Jones 199, 216). Under the Directory, as this article will show, anxiety surrounding the ambiguity of appearance, especially that of women, continued to manifest in public debate.

If women's appearance remained contested under the Directory, so did their access to public spaces and public influence. As scholars have shown, including Joan Landers, political disdain for powerful aristocratic women, exemplified by the hated Queen, significantly limited women's access to public life after the Revolution (Landers 159; Sewell 17; Melzer and Norberg 200-201). For enterprise directed at affluent women, such as *Journal des dames et des modes* and the Tivoli garden, women's limited access to public spaces was a shared financial issue as both profited from the public spectacle of female fashionability. To destigmatise women's presence in the Tivoli garden, the garden needed to become palatable to the Parisian public. The fashion industry's adoption of Rousseauian ideals provided a useful template for such reinvention.

Jean-Jacques Rousseau's *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761) was amongst the greatest bestsellers of the 18th century (Rousseau xiii). Although both men and women of the educated upper classes professed their admiration for *la nouvelle Héloïse*, Rousseau especially intended the novel to appeal to women (Rousseau xvii). Set at the foot of the Swiss Alps by Lake Geneva, in the small towns of Vevey and Clarens, *la nouvelle Héloïse* tells the story of Julie d'Étanges and her tutor Saint-Preux, who fall in love, despite their difference in social rank. When their love is discovered, Julie is married off to Wolman, a friend of her father, and devotes herself to becoming a faithful wife and mother. In their tranquil home, Wolman creates a world of domestic productivity and simplicity. Here, Julie keeps a garden locked away, Elysium, where nature is gently cultivated to

grow beautiful and fruitful. However, Julie is burdened by the memory of her former relationship and confesses her pre-marital liaison to her husband. Wolman unites the former lovers under his roof to test and prove Julie's faithfulness. The reunion stirs old feelings, and Saint-Preux must again leave. Soon after, Julie throws herself in the lake to save her child from drowning. As Julie lies dying, she welcomes her fate, as death allows her to love Saint-Preux and keep faithful to Wolman.

The novel's portrayal of deepfelt emotions *placed la nouvelle Héloïse* within the 18th century's literary cult of sensibility.⁸ In novels of sensibility, including *la nouvelle Héloïse*, nature functioned as an aesthetic source of sensibility and a metaphor for heroes' and heroines' emotional inner lives. As an internal quality, sensibility was considered independent of social class and consequently resonated with the Revolution's *liberte, egalite, et fraternite*. Under the Directory, *la nouvelle Héloïse* experienced renewed popularity (McNeil 201–04, 211). For the Tivoli garden's proponents, Tivoli's Swiss hamlets and artificial mountains provided a tangible connection to the famous novel's portrayal of virtue, natural equality, and pastoral country life. The novel's popular language of the sensibility supplied a useful discourse for *Journal des dames et des modes* to present the garden as a virtuous retreat from urban society:

Anyone who has not seen Tivoli cannot obtain an idea of the pleasures of Paris, and the luxury of its inhabitants. All the elements in this charming stay, dispute each other for the favor of bringing to the soul the most delicious sensations; no sooner has one entered, before one questions whether to proceed further, doubting that anything can add to the voluptuous emotions one experiences; and yet this is only the first degree of enjoyment. I will not undertake to paint the gradations of the rapture which seizes all the physical and moral faculties [...] Nothing could be more ingenious than having given these festivals an air of country fair. [...] But what do I see on this hill? Am I in Paris, or in a hamlet in Switzerland? Sitting in the shade of the elms, next to his sweet pastoral, a young shepherd grazes his tender lambs; how happy are the Tivoli lambs! But do I not hear the rustic sounds of the high-country woods? I'm not wrong; a troop of young peasants, each with his partner, jump and prance

through the winding paths.
(La Mésangère and Sellèque, No. XIII, 14-16) ⁹

According to *Journal des dames et des modes*' description published on 18 June 1798, the Tivoli garden possessed an overwhelming beauty, capable of inducing a rapture of the senses and the moral faculties. Thus, nature, in the form of the pleasure garden, fundamentally altered the visitor's inner state. The garden transported visitors to the Swiss countryside and transformed them into joyful country dwellers akin to Julie and Saint Preux. The peaceful shepherd and the dancing peasants presented Tivoli as a natural paradise of tranquil country life removed from the capital's hustle and bustle. In the garden, nature took precedent over social rank and ennobled the peasants, whose lives were deeply connected with the landscape, allowing them to represent the idea of natural feeling rather than the actual strain of rural labour. The journal rendered it natural for peasants to wander the fashionable garden paths and, thereby, portrayed Tivoli as a space dominated by natural egalitarianism rather than the hierarchies and class separations of Parisian society. Similar to the novel of sensibility, the journal represented nature as a beautiful reflection of visitors' inner lives.

In addition to the tranquil peasants, *Journal des dames et des modes* described the garden's visitors as nymphs, goddesses, and graces, as in the poem *Des Fêtes de Tivoli* printed on the 16 April 1798:

/ Soon Venus will transport her court/ And Tivoli, it is said,
is the domain that she has hastened to elect/ To add to this
garden, art still comes from nature/ Under arbors of flow-
ers and greenery the Graces will find baths/ If love leads its
frisky swarms, modesty must exclude them/ In these places
embellished by a thousand different attractions/ Young
beauties guided by pleasure, your presence enlivens the uni-
verse/ Without you the beautiful garden of Armida would
only be a barren desert/ (La Mésangère and Sellèque, No. IV,
12-14)

In the poem, *Journal des dames et des modes* emphasised women as essential to Tivoli's appeal. Women were, as Venus' beautiful companions, Tivoli's greatest spectacle without whom the garden

would have laid barren. The mythological description of the female visitors utilised the women's fashionable neoclassical attire to elevate them to a state of divine purity. In the guise of nymphs and graces associated with love and beauty, the Tivoli women emerged as the Olympic rulers of the enchanted garden, embodying the same qualities of beauty and purity as the landscape they inhabited. Despite the poem's suggestive references to love, the garden's spectacle did not tarnish the reputations of the women who frequented it.

Journal des dames et des modes assured its readers that the Tivoli women valued virtue, not carnal desire: 'The duties of a lover, friend, wife, mother, are as sacred to them as the need to please the society they embellish' (La Mésangère and Sellèque, No. XXV, 7).

For Rousseau, female embellishment was valid as long as it hailed from women's natural wish, and marital duty, to please their husbands (Jones 216). In *Journal des dames et des modes* a woman's obligation to embellish herself, or rather to dress fashionably, was amplified to equate it with the sacred duty of the wife and mother to the family and society. In the fashion journal, adornment became a moral, even patriotic, act. Similar to the claim that the garden's beauty inspired harmony and egalitarianism, the journal presented the Tivoli women's beauty as proof of their inner virtue. The women's fashionable attires were not coquettish or subversive, but rather a reflection of their purity, which they, like the garden, disseminated to their surroundings through their display. The journal thereby argued that a woman's duty was both to embellish and display herself. An argument that, although it appropriated a Rousseauian notion, paid greater homage to pre-revolutionary notions of elite femininity than Rousseau.

However, Tivoli provided Parisians more than mere spectacle. The Tivoli garden's central promenade functioned as a space for visitors of both sexes to observe one another. Louis-Sebastien Mercier portrayed the garden's social spectacle in *Le Nouveau Paris* (1798):

I have seen alleys garnished with two rows of chairs, lighted by yellow lamps, occupied by women in spencers, who were amusing themselves [...] a double row of pretty women, gazed at and gazing, decently veiled, without hiding anything from the look, censoring without mercy the dress of the modest citizens who passed before them. (Mercier 142)

as exempt from the capital's social etiquette. The journal evoked the language of sensibility to hail the Tivoli women as goddesses and graces, and, thereby, purified their appearance and actions. By extension, the journal justified the Tivoli women's reign over the garden's social spectacle as a duty specific to their class and gender. The abstract descriptions of the garden enabled the journal to present the return to nature, a visit to the pleasure garden, as a return to an *authentic* mode of existence. The journal framed Tivoli as egalitarian, and thereby patriotic, by superficially aligning it with popular Rousseauian ideals. *The garden's mountains and Swiss chalets, combined with the Tivoli women's fashionable dress*, allowed the journal to blur the lines of reality, through the language of fiction, and present readers with an idealised depiction of the garden and its visitors. This strategy allowed the journal to repackage the Ancien Régime's pleasure garden in revolutionary language and sell it back to the Republic. However, as the following chapter will show, not everyone in the Parisian press agreed with the journal's idealisation of the Tivoli garden and its female clientele.

Artificial paradise – An attack on the Tivoli garden.

Whereas *Journal des dames et des modes* shared the Tivoli garden's financial interest in women's access to the capital's commercial entertainments, the garden's critics shared a very different motivation. In the Directory's first election of April 1797, the monarchists won a landslide victory. Frightened by its dwindling support, the Directory government suppressed the election in the military Coup of 18 Fructidor (Lyons 50-51, 215). From 1796 until 18 Fructidor, the royalist Clichy club used the Tivoli garden to conduct secret meetings (Capon 8-9). In the election of April 1798, the political pendulum swung to the left, providing electoral victory to the radical Jacobins. Once again, the Directory overturned the results (Lyons 223). The coups of 1797 and 1798 made it clear that the government had abandoned the Revolution's democratic ideals and was instead reverting into despotism. The Tivoli garden's affiliation with the Boutin family and the Clichy club made it an easy target for critics looking for counter-revolutionary tendencies. As a result, any publication that wanted to promote itself as a serious defender



Figure 4: Anon., *Café du jardin de Tivoli*, No. 35, *Le Goût de Jour*, n.d. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet.

of the Republic could consolidate its reputation by condemning the pleasure garden.¹⁰ Consequently, critics of the Tivoli garden existed across the Parisian press.¹¹

Hugues-Bernard Maret's collection of poems *Les modes* (1797) and Pierre-Jean-Baptiste Chaussard's novel *Le nouveau diable boiteux* (1798), both sought to convince Parisians of the Tivoli garden's perils (Chaussard; Maret). *Les modes* depicted the dishonest social life of the capital, from the perspective of a young writer. In the collection, a lengthy poem, presented in the style of epic poetry, was dedicated to the moral ruin of the Tivoli garden. In *Le nouveau diable boiteux* a young man is transported around Paris by the lustful devil *Asmodeus*. On the devilish trip around the city, a full chapter

is devoted to the Tivoli garden, portraying the garden as evidence of Parisian society's moral downfall. Chaussard, whose father designed the Tivoli garden for Boutin, identified as a neo-jacobine journalist and thinker (Woloch 158-159). Maret, who later became a key supporter of Napoleon, belonged to the moderate Feuillants club (Lister 159). Despite the authors' political differences, both feared that revolutionary ideals were giving way to aristocratic decadence amongst Parisians. In their cautionary portrayals, Maret and Chaussard gave voice to the general criticism of the Tivoli garden in the Parisian press of 1797-1798 and, more significantly, voiced the complaints of the Republic's despairing citizens:

Voluptuousness seems to be the genius of the place. It touches everything with its wand. It breathes languor and desires. All the passions meet under these arbors. [...] Read the descriptions from antiquity of Adonis' voluptuous gardens, the feasts of Babylon, the mysterious groves which at Cnidus surrounded the temple of the goddess, and you will have an idea of these festivals. [...] Nature in its least games, in its most ordinary accidents, develops a thousand times more wealth and variety; but it takes eyes to see its beauty, and a heart to feel it. You admire an illumination of coloured glass, but have you ever contemplated the brilliant sunrise? (Chaussard 22-23)

To Chaussard, the garden was not the work of nature but the artificial product of artistic design, which rendered it incapable of evoking natural passions in its visitors. By identifying art rather than nature as the source of Tivoli's allure, *Le nouveau diable boiteux* invalidated the arguments presented by *Journal des dames et des modes*. Tivoli, the novel argued, was a temple of wickedness and sexual lust, comparable to the groves of Venus and the gardens of wicked Babylon. The garden visitors who "admire an illumination of colored glass", rather than the beauty of nature, were consequently portrayed as worshippers of artifice and desire. *Les modes* described the garden as overflowing with questionable characters from all levels of society:

everyone runs there; a worker, more miserable than a schoolboy, will borrow even from his porter, a girl will use, to buy the madness, her jewelry or her honour as a pledge.

[...] It brings together all the various attires. There the elegant and rich provincial woman; Here, the frock, the dress, and the sword. It is a spectacle, a magic mirror, where you can hear and see everything. (Maret 32)

A favoured destination of the spendthrift worker, the promiscuous grisette, and the wealthy bourgeoisie, the Tivoli garden attracted all social classes. However, for Maret, the garden did not serve as an equalising space but instead drove the lower classes to financial ruin. *Les modes* and *Le nouveau diable boiteux* claimed that in the Tivoli garden bourgeoisie wives attracted the eyes of workmen, girls lost their honour, and frivolous wives wasted away their husbands' wages (Maret 36). In Tivoli's 'magic mirror' of society, female virtue was the price of the entertainment:

She abandons the care of her family to fly to the ball; and there, every seductive trap surrounds the imprudent. By that principle, a delicate woman ends up being a criminal wife. And how could not all these feelings of pleasure deposit seductive images deep in their minds and hearts, when in society, education, habits, prejudices, customs, shows, novels, fashions, everything conspire to seduce, to debase this enchanting sex, of which we are both the corrupters and the tyrants. (Chaussard 30)

As women's education consisted of little but novels and fashion, Chaussard claimed, they were highly susceptible to temptation and lacked the control to resist their inclination for pleasure. Hence, women need the guidance of men to keep them on the path of the virtuous wife. If left unchecked, immoral entertainment would corrupt women, and lead them to become artificial. The Tivoli women exemplified such a fate: "When she extends her neck, you discover the threads of her wig. Her arms which are bruised by former labor, are badly adorned by her new jewelry" (Maret 32).

Akin to the garden landscape, which merely replicated nature, it was only upon close inspection that the Tivoli women were revealed in their deception. Comparable to the Rousseauian notion that dress should reflect the wearers inner self, the Tivoli critics represented both virtue and moral corruption as qualities that were visible on the physiognomy of the individual and the landscape. The dangers of corrupted morals multiplied when covered by a varnish of arti-

ficial beauty. Such a disguise hindered easy distinction between the virtuous and the corrupt. Hidden behind a shroud of fashion, the courtesan or the grisette might pass for a bourgeoisie. As the garden's visual manipulation spelt danger for the visitor, so did the guise of fashion bestowed dangerous power to the Tivoli women who formed part of the garden's alluring spectacle.

Le nouveau diable boiteux described Tivoli's tempting spectacle as a flirtatious pursuit: "charming strollers and elegant spectators, who circulate, meet, hurry, look at each other, recognise each other, resemble spirits, the happy shadows of Elysium" (Chaussard 25).

Charming strollers gazed at one another, yet compared to the 'shadows of Elysium', they took the form of deceased souls, giving their game of observation a sinister undertone of death. The intimacy the garden enables between men and women is no innocent game of observation. *Les modes* claimed that the garden provided opportunities for prostitution: "honest bourgeois often frequent the shades of your woods: it may be; everyone has their own craze. Anyone who wants to, finds their seamstress" (Maret 31). Implying that the female visitors were grisettes looking for the patronage of bourgeois men, *Les modes* linked the Tivoli garden to the societal fear of the grisette who, in both appearance and sexual relations, was able to move across social classes (Jones 159).

The dangerous temptations the garden inspired and facilitated reached beyond the individual citizen to threaten the nation at large:

We are accountable to others and society, for the use we make of our strengths, our talents, of our intelligence, of our industry and of our time. It is a debt that we contract by entering the civil body that protects us. This social debt therefore does not allow anyone to consume their time and its capacity in amusements and the continual enjoyment of sensual pleasures. It would be unfaithful to his homeland. [...] The habit once taken, becomes second nature, leaving no force for understanding or reason to govern the will. Thus, from repeated pleasure arises the need for pleasure which controls the enslaved soul. (Chaussard 27-28)

In this passage, *Le nouveau diable boiteux* articulated the threat of the Tivoli garden for the newly liberated French nation and summa-

rised the core of the critique directed at the public pleasure garden. The garden's excessive entertainments threatened to take hold of the body and mind, overpowering the will and reason, and consequently enslave the indulgent garden dweller in a manner similar to absolute monarchy.

Duty, virtue and the future of the nation

Three key arguments underscored Maret's and Chaussard's critique of the Tivoli garden: excess overpowered reason and enslaved the individual and the nation. An artificial environment led to artifice in the individual, and lastly, women were susceptible to corruption, and men should therefore shield them. All three arguments traced back to the writings of Rousseau. Chaussard's references to the duties of the citizen as part of the '*civil body*' evoked Rousseau's *Du contrat social* (1762). Maret's and Chaussard's shared criticism of the garden's theatricality and the artifice it imbedded in visitors mimicked Rousseau's *Lettre sur les spectacles* (1758). The belief that citizens should stave off excess to retain their ability to reason was a notion found across Rousseau's oeuvre.¹² Whereas multiple works by Rousseau supported Maret's and Chaussard's critique of the Tivoli garden, one book in particular framed their attack. In *la nouvelle Héloïse*, the rural garden functioned as a metaphorical model of the moral state that secured financial security and virtuous tranquillity. In the Elysium garden, nature grew fruitful and harmonious under Julie's virtuous care. *Le nouveau diable boîteux* mocked the Tivoli garden as a false Elysium of vice rather than virtue. In *Les modes*, the lustful Tivoli women were named Juliette, after Marquis de Sade's 1797 inversion of Rousseau's Julie (Sade; Maret 39–41; Chaussard 24). Hence, Maret and Chaussard appropriated Rousseau's model but inverted it to let Tivoli and its female clientele function as antonyms to the ideals portrayed in *la nouvelle Héloïse*. In doing so, Maret and Chaussard mobilised Rousseau's critique of the Ancien Régime to criticise Parisian society under the Directory.

When Maret and Chaussard argued that Tivoli's spectacle left "no force for understanding or reason to govern the will", they echoed Saint-Preux's statement that: "the spectacle demands a continuity of attention that interrupts reflection" (Rousseau 202). Rousseau,

Maret, and Chaussard all held that the spectacle's danger affected all social classes and consequently undermined the moral life of the nation: "The populace, forever ape and imitator of the rich, goes to the theatre less to laugh at their follies than to study them, and becomes even more crazy than they by imitating them" (Rousseau 207). Devoid of reason, citizens could not guard themselves against the vices of Parisian society.

In *la nouvelle Héloïse*, Rousseau declared theatricality the cardinal sin of Parisian society: "the main objection to large cities is that men become other than what they are. [...] This is true especially in Paris, and especially with respect to women" (Rousseau 223). To Maret and Chaussard, Tivoli was an 'artificial paradise' synonymous with the theatricality of Parisian society. Maret and Chaussard followed Rousseau's claim that the environment shapes the character of the individual and that a theatrical environment, therefore, leads to an estrangement from the self, when they argued that the theatrical Tivoli garden cultivated artifice and excess in Parisians. As a result, Maret's and Chaussard's critique reiterated Rousseau's laments over the widespread societal consequences of theatricality.

Maret and Chaussard claimed that women were particularly at risk in the Tivoli garden where "every seductive trap surrounds the imprudent". In *la nouvelle Héloïse*, such danger stemmed from the notion that "reason is generally weaker and sooner to wane in women" (Rousseau 45). In response to women's inborn frailty, male citizens had to safeguard them from immorality. To the Tivoli critics, the need to shield women stemmed from the greater need to protect the nation. As Julie stated in *la nouvelle Héloïse*: "I will be faithful, because that is the first duty which binds the family and society" (Rousseau 294). Mothers nurtured the next generation of citizens, and their duties were, therefore, both to the family and to society. Maret's and Chaussard's attack on the Tivoli women revealed the societal fear of the negligent mother who: "abandons the care of her family to fly to the ball". In Maret's and Chaussard's portrayal of the dangers women encounter in the Tivoli garden, they venture near the notion that bourgeoisie women should remain sheltered in the privacy of the home. The critics' accused grisettes of using the Tivoli garden to exert sexual power over bourgeois men. In *la nouvelle Héloïse*, Saint-Preux's passion for Julie which drove him to near suicide expressed fear of women's sexual allure (Rousseau 310-17). In Maret's and Chaussard's condemnation of the Tivoli

garden, fear of women's sexual appeal was combined with class discrimination. The critics argued that bourgeoisie women needed protection but cast the grisette as a threat. The lowly grisette was unlikely to mother an active citizen, and her virtue was therefore of less importance to society.

To Maret and Chaussard Tivoli was a 'magic mirror' of Directory society. At the centre of the artificial paradise stood the Tivoli woman. Engaged in entertainment, flirtation, and with the ability to direct the attention of the crowds, she was a figure frightfully reminiscent of Ancien Régime aristocratic *femme sauvage*. In the eyes of the Tivoli critics, the theatrical playfulness that permitted a bourgeoisie lady to become a Swiss peasant was both a reminder of the masked culture of the Ancien Régime and an insult to the liberation dearly won by the Revolution. In the political context of 1797-1798, Tivoli provided an outlet for criticism, not easily directed at power. As Royalists swept away votes and the Directory government repeatedly undermined elections, the promises of the Revolution looked defeated. (Lyons 236). In this context, Maret's and Chaussard's critique of the Tivoli garden addressed not merely the theatricality of the Tivoli garden or Parisian society, but the theatricality of the Directory government that practised despotism behind that mask of democracy.

Escape to the pleasure garden – Healing the trauma of the Terror

Conflicting discourses informed the Parisian press' descriptions of the Tivoli garden in 1797-1798 and, consequently, the press portrayed the garden as an impossible collection of contradictions. Despite their differences, all sides of the debate turned to Rousseau for substantiation.

As Rousseau's oeuvre contains contradictions and allows for multiple interpretations, his work was cited by all fractions of the political landscape during the Revolution. To gesture towards Rousseau was a universal strategy in an otherwise fragmented social and political landscape. By the end of the revolutionary era, the persistent social and political influence of Rousseau's writings had disseminated into the popular mindset to such an extent that they transcended political affiliation (McNeil 202-11). The arguments developed in the Tivoli debate attest to that dissemination. Nevertheless, nei-



Figure 5: Folie du jour, Frontispieces from Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, Le nouveau diable boiteux. Tableau philosophique et moral, 1798. Paris: Buisson. Bibliothèque nationale de France.

ther *Journal des dames et des modes*, *Les Modes*, nor *Le nouveau diable boiteux* fully embraced the complexity of Rousseau's argument. Instead, each evoked the philosopher only as a means to an end. However, in Parisian press' debate over the Tivoli garden, all sides addressed a longing, reminiscent of Rousseau, for life outside the present moment. *Journal des dames et des modes* offered escape in the form of a commercial fantasy. *Le nouveau diable boiteux* and *Les Modes* ridiculed commercial escapism to instead promote the family and republican self-sacrifice as the antidote to the chaos of the times. If Rousseau's description of nature in *la nouvelle Héloïse* did not cause the need for such escape in 1797-1798, it did provide a language in which to imagine it.

Mikhail Bakhtin famously argued in *Rabelais and his World* (1965) that throughout history, "*Moments of death and revival, of change and renewal always led to a festive perception of the world*" (Bakhtin 9).¹³ The Tivoli garden's popularity under the Directory made clear the Parisian population's need for relief following the Terror. In the Tivoli garden, Parisians found temporary liberation from the official way of life in the capital and could for a time imagine themselves transported to a distant world. Contemporary Parisians understood the Tivoli garden's potential as a place of escape and renewal. *Journal des dames et des modes* exemplified the Tivoli garden's transformative potential in a humorous anecdote describing a woman's fright at the sound of cannon shots, which she takes for the enemy storming the city. Once she learns that it is only a military drill, she exclaims:

"Ah! I breathe! So, let's see if there's a party tonight at Tivoli" (La Mésangère and Sellèque, No. XL, 2).

Moving swiftly from worry to pleasure, Tivoli allowed Paris to heal and forget.

Laughing in the face of horror provided a taste of unity, healing, and peace in a time of social and political fragmentation, as *Journal des dames et des modes* noted on 16 July 1797:

It rains, we shut ourselves up: brothers and friends come by; we talk about politics, and here is the nucleus of a club, which soon grows, gets organised, and ends up alarming public safety. The weather is nice, we are trying to breathe

clean air. One goes to the countryside, the other to the promenade; one to Bagatelle, one to Tivoli. We divide, and calm is reborn.

Calm was reborn from the chaos of laughter, which permitted Parisians to move on from the past. Mercier, who as few others captured the spirit of the times, summarised the necessity of the escape Tivoli offered the traumatised Parisian population when he wrote:

The present moment forms already an astonishing contrast with that of servitude, of Terror, of the cruel dismemberment of families, of blood, and of tears! If all the disastrous events are not forgotten amidst our fetes and our amusements, they are covered with a curtain which we are either afraid to undraw, or which we are rarely solicitous to lift up. (Mercier, *Le Nouveau Paris* xxvi)

Conclusion

The Revolution won the public access to pleasures and spaces previously reserved for the elite.

Consequently, both the physically and the social layout of the city morphed, making it bewildering and difficult to comprehend. Chausard, Maret and the *Journal des dames et des modes* all chose the urban wanderer to narrate their descriptions of Paris. All of them presented the capital in short disconnected chapters, poems, or articles. In doing so, they used the fragments of the city as microcosms to study and critique in place of Paris' macrocosm. The Parisian press' interest in the Tivoli garden in the summer of 1797 and 1798 coincided with extensive social and political unrest and fragmentation. By November of 1799, the Directory came to an end, and the Tivoli debate died down. As Rousseau had done in *la nouvelle Héloïse*, the Tivoli debate made the garden a symbol of the nation. In 1797-1798, this allowed what was not easily comprehended or openly discussed to be translated into the debate over the public pleasure garden. The controversy surrounding the Tivoli garden was substantially more than a matter of entertainment. The microcosm of the garden facilitated public debate over women's access to public spaces, consumer culture, class conduct, the failed promises of the

Revolution, the duties of the citizen, the values of good government, and the merger of aristocratic and popular culture. In doing so, the Tivoli garden enabled the Parisian press to debate the very structure of the new nation.

On Tivoli's paths, the visitors participated in societal negotiation. A funfair playground of transgressions, Tivoli allowed its visitors to experiment with the norms of society. The garden functioned as a designated space for Parisians to test, develop and learn the boundaries and norms of society. As with the theatre, which provides a setting for society to test and perform different identities, the public pleasure garden's theatrical backdrop allowed visitors to playfully try on different roles and costumes (Oostveldt, *Spectatorship in French Theatre Architecture* 1). By observing one another, the Tivoli crowds studied society up-close and in doing so, fashioned new understandings of class, gender, and commerce in the capital. Consequently, the theatricality, which critics attacked for its association with the Ancien Régime's culture of appearance, was the enabling factor that allowed Parisians to experiment with the boundaries of post-revolutionary social life. Hence, theatricality served a critical dual purpose in the Parisian's use of the Tivoli garden. Through laughter and theatrical play, Parisians discovered an antidote to the Revolution's horrors that enabled them to move on from the past, or at least, have it '*covered with a curtain*'.

Tivoli occupies a gap rarely studied in the history of the revolutionary era and the 19th century. Whereas many scholars have examined women's lives in the 19th century, largely maintaining Habermas's gendered separation of the private and public sphere, few have focused their attention on the 1790s. This paper has illustrated that the public pleasure garden gave women access to public spaces of leisure and commerce, as well as an active, albeit limited, role in the negotiation of public life. In Baudelaire's pivotal essay *The Painter of Modern Life* (1863), it is a collection of '*fashion plates dating from the Revolution and finishing more or less with the Consulate*', which inspired his opening remarks on modernity (Charles Baudelaire 1-2). Whether or not these women were the Tivoli women from *Journal des dames et des modes* is uncertain. What is clear, however, is that the modernity Baudelaire described as a transient and fleeting experience expressed in fashion, people watching, and the crowds of Paris is one very familiar to the Tivoli garden. What is seen in the Tivoli debate is the formulation, inspired by Rousseau,

and subsequent implementation of the norms that would eventually come to restrict women's access to public spaces in the 19th century. The Tivoli garden can, therefore, be considered a forerunner for the modernity authors like Baudelaire would later describe in the 19th century. As a result, the history of the Tivoli garden foreshadows numerous issues that would characterise subsequent social developments of the 19th century.

From the outbreak of the Revolution to the Tivoli garden's closure in 1810, the garden went from being a privately-owned retreat to a public garden, and finally, under the ownership of Boutin's heirs, became an amalgamation of the two. The garden's transition showed the merger of aristocratic and popular culture that forged the development of bourgeoisie Parisian society. As the returned émigrée Aimée de Coigny noted in her memoir:

Equal was their haste to forget, some their crimes, others their misfortunes, in pleasure, and thus they became necessary to each other. [...] these upstarts needed the poor parents to learn from them taste, grace, elegant simplicity, the transmutation of wealth into luxury. A new society was formed by the mixture of the two classes.'
(de Coigny, *Mémoires de Aimée de Coigny* 69-70).

The Tivoli garden offers profound insight into the early development of that union and the commercial culture that helped facilitate it. Tivoli, therefore, traces the 19th century's class and gender identities back to their social landscape of origin. The Tivoli garden was as ambiguous and transitional as its time, and in its ambiguity, lay the potential for change.

Works cited

- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *Rabelais and His World*. 1965, translated by Helene Iswolsky. Indiana University Press, 1984.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life: And Other Essays*. 1863, translated by Jonathan Mayne. Phaidon Press, 1964.
- Bissonnette, Anne. "Dessiné d'après Nature: Renditions from Life in the Journal Des Dames et Des Modes, 1798-9." *Journal for Eighteenth-Century Studies* 38:2 (2015): 213–37. <http://doi.wiley.com/10.1111/1754-0208.12205>
- Bruguière, Michel. *Gestionnaires et profiteurs de la Révolution : l'administration des finances françaises de Louis XVI à Bonaparte*. Olivier Obarn, 1986.
- Capon, Gaston. *Les petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle : folies, maisons de plaisance et vide-bouteilles, d'après des documents inédits et des rapports de police*. H. Daragon, 1902.
- Carmontelle, Louis Carrogis. *Jardin De Monceau, Près De Paris, Appartenant A Son Altesse Sérénissime Monseigneur Le Duc De Chartres*. Delafosse, Née & Masquelier, 1779.
- Chaussard, Pierre-Jean-Baptiste. *Le Nouveau Diable boiteux. Tableau philosophique et moral de Paris. Mémoires mis en lumière et enrichis de notes par le docteur Dicalculus, de Louvain...* F. Buisson, 1797.
- Conlin, Jonathan. "Vauxhall on the Boulevard: Pleasure Gardens in London and Paris, 1764–1784." *Urban History* 35:1 (2008): 24–47. https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0963926807005160/type/journal_article
- de Coigny, Aimée. *Mémoires de Aimée de Coigny*. Calmann Lévy, 1902.
- Douglas, Lake. "Certain Pleasures, Ambiguous Grounds: The Etymology and Evolution of the Pleasure Garden." *Journal of Landscape Architecture* 8:1 (2013): 48–53. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/18626033.2013.798924>
- Jones, Jennifer Michelle. *Sexing La Mode : Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford, New York: Berg, 2004.
- Kleinert, Annemarie. *Le 'Journal des dames et des modes' ; ou La conquête de l'Europe féminine (1797-1839)*. J. Thorbecke, 2001.
- La Mésangère, Pierre, and Jean-Baptiste Sellèque, eds. 'Journal des dames et des modes', No. XXXVI, 5 Fructidor an. V. Chez Sellèque, 1797.
- , 'Journal des dames et des modes', No. XL, 15 Fructidor, an V. Chez Sellèque, 1797.
- , 'Journal des dames et des modes', No. XIII, 30 Prairial, an. VI. Chez Sellèque, 1798.
- , 'Journal des dames et des modes', No. IV, 27 Germinal, an. VI. Chez Sellèque, 1798.
- , 'Journal des dames et des modes', No. XXV, 30 Thermidor, an VI. Chez Sellèque, 1798.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Cornell University Press, 1996.
- La Reynière, Alexandre Balthazar Laurent Grimod d. "Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens." Chez Desenne, 1797.
- Lister, Warwick. *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press, 2009.
- Lynn, Michael. R. "Sparks for Sale: The Culture and Commerce of Fireworks in Early Modern France." *Eighteenth-Century Life* 30:2 (2006): 74–97. <https://read.dukeupress.edu/eighteenth-century-life/article/30/2/74-97/614>
- Lyons, Martyn. *France under the Directory*. Cambridge University Press, 1975.
- Maret, Hugues-Bernard. *Les modes ou La soirée d'été, poème en trois chants, avec des notes et des anecdotes particulières à la bonne compagnie*. Chez Maret, 1797.

- McNeil, Gordon H. "The Cult of Rousseau and the French Revolution." *Journal of the History of Ideas* 6:2 (1945): 197. <https://www.jstor.org/stable/2707363?origin=crossref>
- Melzer, Sara E., and Kathryn Norberg. *From the Royal to the Republican Body, Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. University of California Press, 1998.
- Mercier, Louis-Sébastien. *New Picture of Paris*, C. Whittingham, for H.D. Symonds, 1800.
- Oberkirch, Henriette Louise von Waldner. *Memoirs of the Baroness d'Oberkirch, Countess de Montbrison*. London, 1852.
- Oostveldt, Bram Van. "Ut Pictura Hortus/Ut Theatrum Hortus: Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771–95)." *Art History* 33:2 (2010): 364–77. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2010.00749.x>
- Oostveldt, Bram van. "Spectatorship in French Theater Architecture: Stage and Public Space." *Eighteenth-Century Architecture*, edited by Caroline von Eck and Sigrid de Jong, John Wiley & Sons, Inc., 2017. 1–28. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118887226.wbcha040>
- Park, Sun-Young. *Ideals of the Body: Architecture, Urbanism, and Hygiene in Postrevolutionary Paris*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- Pessard, Gustave. *Nouveau dictionnaire historique de Paris*. La Société des Amis des Monuments Parisiens, 1904.
- Plumptre, Anne. *A Narrative of Three Years' Residence in France*. J. Mawman, 1810.
- des Rivières, Jacob Gérard. *Au directoire exécutif*. Du dépôt des loix, 1797.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie, Or, The New Heloise*. 1761, Translated by Philip Stewart and Jean Vaché, Dartmouth College Press, 1997.
- , Rousseau, "'Letter to D'Alembert'" *Politics & the Arts*, from *Lettre sur les spectacles*, 1758, translated by Allan Bloom. Cornell University Press, 1968.
- , *The Social Contract & Discourses*, from *Du contrat social ou Principes du droit politique*, 1762, translated by George Cole. J. M. Dent & Sons, 1920.
- Sade, Donatien Alphonse François de. *Histoire de Juliette Ou Les Prospérités Du Vice*. Anon., 1797.
- Sewell, William H. "Connecting Capitalism to the French Revolution: The Parisian Promenade and the Origins of Civic Equality in Eighteenth-Century France." *Critical Historical Studies* 1:1 (2014): 5–46. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/674564>
- Shepherd, William. *Paris, in Eighteen Hundred and Two, and Eighteen Hundred and Fourteen*. Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1814.
- Thiéry, Luc-Vincent. *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*. 1st ed., Hardouin & Gattey, 1787.
- Woloch, Isser. "Jacobin Legacy: The Democratic Movement under the Directory." *Jacobin Legacy*, Princeton University Press, 2015.
- Wrigley, Richard. *The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France*. Berg, 2002.

Notes

- 1 Late 19th century historians Edmond and Jules de Goncourt included a chapter on the Tivoli garden in their *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855). However, their negative portrayal contradicts first-hand accounts of the garden.
- 2 For accounts of the pre-revolutionary Tivoli garden see: Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable.*, 1st edn (Paris: Hardouin & Gattey, 1787); Gaston Capon, *Les petites maisons galantes de Paris au XVIIIe siècle : folies, maisons de plaisance et vide-bouteilles, d'après des documents inédits et des rapports de police* (Paris: H. Daragon, 1902); Joseph Jérôme Le Français de La-lande *Voyage en Italie* (Paris: F.B. de Félice, 1787)
- 3 Tivoli was named after the famed Villa D'este garden, whose beauty Boutin's Tivoli was thought to rival.
- 4 All dates are converted from the revolutionary to the Georgian calendar.
- 5 Tivoli inspired multiple later pleasure gardens to open under the same name on nearby locations in the following decades. See Pessard, Gustave, *Nouveau dictionnaire historique de Paris* (Paris: La Société des Amis des Monuments Parisiens, 1904).
- 6 For further examples of the entertainment press' praise of the Tivoli garden in 1797-1798, see: *Le Courrier des spectacles* and *Le Censeur dramatique*.
- 7 James H. Johnson has shown in his analysis of the Revolution's rejection of carnival culture, that the fear of masks, which prevailed throughout the revolutionary period, stemmed from the belief that the Revolution had removed the mask from society to let it become authentic and transparent.
- 8 For the philosophy of moral sentiment see David Hume, *A Treatise of Human Nature*; Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*.
- 9 All translations are my own if not otherwise indicated.
- 10 For further examples see: Auguste-Louis Bertin d'Antilly, *Déclaration du danger de la patrie par les anarchistes*; Richer-Serisy, "L'Accusateur public", No. XXXIII, 7 Août 1797; Alexandre Balthazar Laurent Grimod La Reynière, "L'Épicurien français, ou les Dîners du Caveau modern", No. 42, Juin 1809; Jean-Pierre Gallais, "Le Censeur des journaux", No. 298, 16 juillet 1797.
- 11 The critique of sensory excess can also be seen to reference the empiricist philosophy of Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780).
- 12 Bakhtin's theory of the carnivalesque is greatly relevant to the study of the Tivoli garden. However, that is beyond the scope of the present article.

(Ver)dwalen in de stad als weefsel: een dramaturgische reflectie over de stad, het weven en het dwalen

-- Julie Behaegel --

In de zomer van 2018 verhuisde ik van Gent naar Brussel. Mijn vele uitstapjes op Brussels grondgebied ten spijt, bevond ik mij opnieuw op onbekend terrein. Aan de hand van verschillende dwaaltochten, eerst door mijn eigen wijk en vervolgens ook verder doorheen de stad, leerde ik stap voor stap mijn nieuwe woonomgeving kennen. Later, in het najaar van 2018 leerde een oudere vrouw genaamd Kristien me weven. De ambacht van het weven deed me met een frisse blik kijken naar mijn eigen dwaaltochten door het stedelijke weefsel. Is het dwalen als een losse draad, die op een bestaand stuk stof wordt geborduurd of verweeft het zich met stedelijke weefsel? En hoe ziet dat stedelijke weefsel er dan uit?

Dit artikel biedt een dramaturgische reflectie op het dwalen, het weven en de stad. De textiele reeks Materials van Hana Miletic en het videowerk Mall of Europe van Emma van der Put dienen hiervoor als uitgangspunt. Na een inleiding van deze begrippen, zal ik aan de hand van Materials en Mall of Europe het dwalen en het weven belichten als dramaturgische strategieën. Uiteindelijk zal ik een antwoord bieden op de vraag wat het betekent om te dwalen door de stad als weefsel."



Afbeelding 1: Hana Miletic, *Materials* in de tentoonstelling *Retour au travail*, La Maison de Rendez-vous, Brussel, © Isabelle Arthuis, 2019.

Zo kenden zij in het squaretje elke struik. Zij wisten hoe hij rook, of zijn bloemen en vruchten te eten waren of niet, of ze vlekken maakten op de kleren. Ze wisten dat er in de rue Luther achter de schutting van de losse planken een hoopje wit zand lag, dat er tussen de bunkers van de elektriciteitscentrale aan de avenue de la Brabançonne klaprozen bloeiden, dat het bij een hoogspanningskast op de square Marguerite steeds naar grenadine geurde, het zoet sap van granaatappel, waaruit rode limonade en rode zuurtjes bereid werden. Elke vierkante centimeter natuur die tussen de plaveien te vinden was, was in kaart gebracht. (de Kuyper, *De hoed van tante Jeannot* 64)

Het dwalen of het ruimtelijk ontspinnen van een draad

I like walking in Paris. Sometimes for a whole afternoon, without any precise goal, not really haphazardly, or at random, but trying to let myself be carried along. (Perec 63)

Sint-Gillis, Brussel. Verscholen tussen het imposante gemeentehuis en de zowaar nog imponantere gevangenis, ligt de galerij Lambda Lambda. In het najaar van 2019 was hier de tentoonstelling *Retour au travail* te zien van de Kroatisch-Belgische kunstenares Hana Miletic. Miletic toonde er het tapijtwerk *RAD* en de reeks *Materials*, bestaande uit verschillende stukken handgeweven textiel, waaraan ze sinds 2015 werkt. Omkaderd door de houten lambrisering en het visgraatparket pronkten de weefsels behorend tot *Materials*. Op ooghoogte geïnstalleerd leidden ze, haast als gids, de blik van de toeschouwer doorheen de ruimte. Anders dan het werk *RAD*, dat duidelijk de vorm van een tapijt aanneemt, spraken de verschillende vormen en kleuren van de weefsels tot de verbeelding. De weefsels bestaan uit geweven banden, geplooid en opgerold. Al kruisend, wentelend en zigzaggend nemen de geweven banden schijnbaar een willekeurige vorm aan en lijkt enige referentie naar het functionele gebruik van textiel veraf. *Materials* is gebaseerd op de foto's die Miletic, fotografe van opleiding, al dwalend maakt in de publieke ruimte. Op pad, doorheen de straten van Brussel en Zagreb, staat Miletic stil bij tekenen van herstel en onderhoud. Barsten in ramen die met plakband zijn afgedekt of autospiegels die opnieuw aan een wagen bevestigd zijn; het zijn slechts twee voorbeelden van tafere-

len die Miletic onderweg vastlegt. Wat haar voornamelijk aantrekt in deze beelden is de manier waarop mensen, op een creatieve en geïmproviseerde wijze, zorg dragen voor hun leefomgeving en de kwetsbaarheid die hierin schuilt.

Al dwalend verzamelt Miletic beeldmateriaal, waarmee ze later al wevend aan de slag gaat. Het speelt, met andere woorden, een cruciale rol in de creatie van de reeks *Materials*. Om het belang van het dwalen in Miletic' oeuvre te begrijpen, gaan we terug naar 1996, het jaar waarin ze samen met haar gezin van België naar Zagreb reed om er de vakantie door te brengen bij haar familie. De autorit naar Zagreb heeft een grote impact gehad op de jonge Miletic. Ze was getuige van het landschap dat veranderde naarmate de rit vorderde en van de vele vergezichten dat het te bieden had. Het creëerde bij Miletic een interesse voor het beeld dat ontstaat, onderhevig aan beweging. Het is ditzelfde verlangen om haar omgeving te observeren, vertrekkend vanuit beweging, dat Miletic er vandaag toe aanzet de straten van Brussel en Zagreb al dwalend te verkennen (Miletic 2-3).

Net zoals Hana Miletic gaat ook de Nederlandse kunstenaar Emma van der Put met haar camera op stap doorheen de straten van Brussel. Van der Put woont en werkt niet alleen in Brussel, de laatste jaren staat de stad ook steeds vaker centraal in haar videowerken. In haar – recente – video's focust Van der Put op bepaalde wijken in de Brusselse hoofdstad die onderhevig zijn aan structurele veranderingen, zoals de wijk rond het Noordstation en de buurt rond de Heizel. Deze wijken zijn als liminale ruimtes waar heden, verleden en toekomst zich met elkaar verweven. In de video *Mall of Europe* zoomt Van der Put in op de Heizel, waar in het zog van Expo '58 de modernistische Modelwijk gebouwd werd. Doordrongen van het naoorlogse vooruitgangdenken diende de wijk, haast een stad in een stad, het wonen en leven van de toekomst te presenteren. Vandaag, ruim zestig jaar na de bouw van de Modelwijk, staat het nieuwe, utopische bouwproject Mall of Europe in de kinderschoenen en sieren verschillende promotiebeelden het stedelijke landschap. De hedendaagse architectuur van het winkelcentrum en de vele mensen die al winkelend en kuierend afgebeeld worden op borden, affiches en banners, staan in schril contrast met de Modelwijk, die zichtbaar afgeleefd is. Al dwalend op locatie, met een camera in de hand, staat Van der Put stil bij de aard van deze utopische bouwwerken en de impact ervan op hun omgeving.



Afbeelding 2: Videostill uit *Mall of Europe*, © Emma van der Put, 2018.

Zelf gebruikt Miletic de woorden “loitering” en “flânerie” (3) in haar doctoraatsonderzoek *Materials, dependencies and softwares* (2019) om haar manier van dwalen te duiden. Van der Put ziet op haar beurt het dwalen als een manier van kijken en voortbewegen om de stedelijke ruimte tot in detail te bestuderen. Van het wandelen als een vorm van escapisme bij filosoof Jean-Jacques Rousseau¹, het flaneren door de straten van Parijs² of de *dérive*³ bij de Situationisten; historisch gezien draagt het dwalen een grote culturele bagage met zich mee. In dit artikel zal ik het dwalen echter benaderen aan de hand van de begrippen “wayfaring” en “transport” (78), die de Britse antropoloog Tim Ingold uit de doeken doet in het boek *Lines* (2007). Om zijn visie op het dwalen te duiden, refereert Ingold in *Lines* aan een tafereel uit de roman *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), geschreven door de Ierse auteur Laurence Sterne. De situatie verloopt als volgt: de Korporaal – een personage uit het

boek – steekt al gesticulerend zijn wandelstok in de lucht (Ingold 74). Niet zozeer de inhoud, noch de context van de roman, maar wel de handeling van de Korporaal is van belang voor de denkpiste die Ingold verder in het boek installeert. De wandelstok die in de lucht geheven wordt en de bewegingen van de hand van de Korporaal volgt, creëert een onzichtbare lijn. Efemeer van aard, verdwijnt de lijn weer wanneer de stok terug op de grond staat. De onzichtbare lijn die de stok maakt, doet Ingold denken aan de “actieve lijn” (105) zoals beschreven door de Duitse schilder Paul Klee. De *actieve lijn*, schrijft Klee “(...) develops freely. It goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk” (105). De lijn ontwikkelt zich zonder plan, gedurende een onbepaalde periode en bij gratie van beweging. In scherp contrast tot de actieve lijn staat een tweede soort lijn. Deze lijn, laten we het de “lijn met haast” noemen, wil zo snel mogelijk van punt 1 naar punt 2 en punt 3 (Klee 109). Voortgestuwd door doelmatigheid, vormt de lijn een aaneenschakeling van verschillende knooppunten. Deze twee types lijnen, de actieve lijn en de lijn met haast, liggen aan de basis van de begrippen die Ingold ijkte als “wayfaring” en “transport”. Wayfaring is sterk verbonden met de actieve lijn. Net als de actieve lijn kent wayfaring noch een begin, noch een einde en ligt de focus op het onderweg zijn zelf, in plaats van op de bestemming. Het pad van de wayfarer ontwikkelt zich naarmate zijn weg vordert (Ingold 74). Transport daarentegen lijkt sterk op de lijn met haast. Van punt 1 naar punt 2 en punt 3; het onderweg zijn is ondergeschikt aan de bestemming (Ingold 74). In het stedelijke weefsel, kunnen we elke stap van de wayfarer beschouwen als een vezel, die verbonden wordt door de beweging van het onderweg zijn zelf. De lijn die zo ontstaat, is als een ruimtelijke draad die beetje bij beetje gespannen wordt.

Hana Miletic: dwalend in de voetstappen van de *flâneuse*?

In haar doctoraatsonderzoek vergelijkt Miletic zichzelf met een “*flâneuse*” (3) of ook wel de vrouwelijke variant van de *flâneur*. De *flâneur*, Baudelaires symbool van de moderniteit⁴ en later ook uitvoerig besproken door Walter Benjamin⁵, dwaalt in alle anonimiteit rond door de straten van de negentiende-eeuwse grootstad Parijs. Als een onafhankelijke observator dompelt hij zich onder in de menigte die de stad voortbrengt zonder daarbij te interageren met zijn omgeving (Wolff, 39). We zouden kunnen stellen dat het flaneren raakvlakken heeft met het begrip wayfaring, zoals beschreven door

Ingold. Wat beide gemeenschappelijk hebben, is de manier waarop het pad zich al dwalend aftekent langs de visuele prikkels die de stad te bieden heeft. Verschillend is echter de manier waarop de flâneur en de wayfarer zich verhouden ten opzichte van hun omgeving. De flâneur dwaalt doorheen de straten van de stad zonder een relatie op te bouwen met zijn omgeving (Wolff 39). De wayfarer daarentegen, zouden we kunnen beschrijven als een deelnemer of iemand die ingebed zit in het stedelijke weefsel (Ingold 78). Voor Miletic is het medium fotografie een manier om haar omgeving op een snelle manier te documenteren, wat haar toestaat om later, al wevend, aan de slag te gaan met haar beeldmateriaal. In tegenstelling tot het fotograferen berust het weven op een langdurig en arbeidsintensief proces. Misschien schuilt hier wel net het verschil tussen Miletic enerzijds, wiens dwalen grenst aan wayfaring, en de flâneur anderzijds. Miletic' dwalen stopt niet wanneer ze de publieke ruimte inruilt voor de private ruimte en haar camera voor het weefgetouw. Al wevend dwaalt Miletic in gedachten en reflecteert ze over de gefotografeerde beelden en bij uitbreiding over de stedelijke omgeving waar ze zelf deel van uitmaakt. In plaats van het passieve observeren van de flâneur maakt Miletic onderzoekend en met zorg deel uit van haar stedelijke omgeving. Een deelname die zich al wevend voltrekt.

Verwijzend naar historica Janet Wolff en kunsthistorica Griselda Pollock, die vanuit een feministisch oogpunt een kritisch discours hebben opgebouwd rond het begrip van de flâneur, maakt Miletic een belangrijke kanttekening bij de figuur van de flâneuse. In de negentiende eeuw werd het flaneren toegeschreven aan mannen. Voor vrouwen daarentegen was het nagenoeg onmogelijk om door de straten van Parijs te flaneren, omwille van hun gender (Miletic 3). De vraag is dan ook hoe Miletic zich verhoudt ten opzichte van het flaneren. Is het überhaupt mogelijk om te spreken over een vrouwelijke variant van de flâneur, met name de flâneuse? Janet Wolff denkt alvast van niet. In het artikel *The invisible Flâneuse: women and the literature of modernity* (1985) schrijft ze dat de figuur van de flâneuse onbestaande is (41). Vrouwen waren in de negentiende eeuw voornamelijk gebonden aan het private, huiselijke domein en wanneer ze zich in het publieke domein waagden, kenden ze niet dezelfde vrijheid om zich naar believen voort te bewegen (Wolff 40). De manier waarop vrouwen de stad ervoeren, of de blik van de zogenaamde flâneuse, blijft daardoor afwezig in het gros van de literatuur die geschreven is over de moderniteit (Wolff 34). In zekere

zin schrijft Miletic zich in in de traditie van de *flâneuse*, waarvan ze zelf aangeeft dat dit historisch gezien een heikele of zelfs onbestaande positie is. Het is echter door zich actief in te schrijven in deze traditie, dat ze verandering tot stand kan brengen. In het boek *How to do things with art* (2010) schrijft kunsthistorica en curatrice Dorothea Von Hantelmann: "(...) the artwork does not gain a societal impact by rupturing these conventions; it is via these conventions that there is a societal impact" (14). Von Hantelmann verwijst hiermee naar de ambities van de historische avant-garde en de neo-avant-garde om zich te ontdoen van het juk van de museale conventies (11-14). Door zichzelf als *flâneuse* te positioneren, opent Miletic op kritische wijze opnieuw de praktijk van het flaneren, die misschien nooit volledig afgesloten was. Op die manier creëert ze ruimte voor de blik en de stem van de hedendaagse *flâneuse*.

Emma van der Put als *ragpicker*: al dwalend brokstukken verzamelen

In het artikel *Ragpickers and leftover performances: Walter Benjamin's philosophy of the historical leftover* (2017) focust filosoof en theaterwetenschapper Frederik Le Roy op de historische figuur van de "Lumpensammler" of de "ragpicker", zoals beschreven door cultuurfilosoof Walter Benjamin in het boek *The Arcades Project* (1982). In tegenstelling tot de *flâneur* was de *ragpicker* of ook wel de *voddenraper* slechts sporadisch en eerder in de marge van het straatbeeld te zien (Le Roy 127). De *voddenraper*, die in zijn levensonderhoud voorziet door afval te verzamelen, belichaamt geschiedschrijving als een performatieve praktijk, schrijft Le Roy. Door het verzamelen van "historische brokstukken" en door deze samen te brengen, zoals in een assemblage, creëert hij het vermogen om ongeziene dialectische beelden te tonen (Le Roy 128). Wat Van der Put in de video *Mall of Europe* doet, valt in zekere zin te vergelijken met de praktijk van de *voddenraper*. Aan de hand van de verschillende foto's in de video, die refereren aan het verleden, heden of toekomst van de Heizel, creëert ze een alternatieve geschiedenis van de plek.

In zekere zin zijn de *voddenraper* en de *flâneur* elkaars tegengestelden. De *flâneur* struint door de straten van de stad als een vorm van vrijetijdsbesteding, terwijl het dwalen voor de *voddenraper* cruciaal is om zichzelf te voorzien in zijn levensonderhoud (Le Roy 128). Wat beiden echter met elkaar gemeen hebben, is dat hun dwalen

zich voltrekt zoals Paul Klee's actieve lijn. In plaats van doelgericht naar een bepaalde locatie te gaan, ontspint hun pad zich stap voor stap langs de verschillende stedelijke elementen en objecten die ze tegenkomen (Le Roy 128). In het dwalen van de *flâneur* en de *voddenraper* schuilt zo een vorm van wayfaring. Van der Puts dwalen is tweeledig en kent zowel elementen van transport als wayfaring. In tegenstelling tot Hana Miletic, die foto's maakt tijdens het dwalen doorheen de stad, kiest Van der Put ervoor om naar een bepaalde locatie te gaan en daar ter plaatse aan de slag te gaan. In het geval van de video *Mall of Europe* is dat de site rond de Heizel, waar de Modelwijk gesitueerd is en het winkelcentrum Mall of Europe gebouwd zal worden. De verplaatsing die van der Put maakt, alvorens ze aankomt op de gekozen locatie, zouden we kunnen omschrijven als transport, daar ze doelgericht naar een bepaalde plek gaat. Het is wanneer ze ter plaatse aankomt, dat de wayfaring aanvangt en dat ze in de voetstappen van de *voddenraper* treedt. Net zoals de *flâneur* zich mengt onder de mensen, zo ook probeert Van der Put op te gaan in haar omgeving. Met een camera in de hand, die haar van een zekere afstand voorziet ten opzichte van haar omgeving, observeert ze wat er rondom haar gebeurt. Via de lens van haar camera zoomt ze in en uit op de details, die voor het blote oog soms niet zichtbaar zijn. Van der Puts dwalen is op die manier niet louter een manier om zich te voet voort te bewegen, maar ook een manier van kijken. In tegenstelling tot Hana Miletic dwaalt Van der Put gedurende een langere periode rond op dezelfde locatie. Haar dwalen, dat zich zowel te voet als kijkend ontwikkelt, is zo een manier om een bepaalde plek van binnen en van buiten te leren kennen. Deze kennis bouwt zich op volgens Klee's actieve lijn: het kent geen begin of einde en ontstaat gedurende het proces van het dwalen.

Voor de *flâneur* bezit het asfalt van de straten in de stad een dubbele bodem. De eerste laag behoort tot het heden en genereert een belichaamde ervaring van het hier en nu, dat zich voltrekt naarmate het dwalen vordert. De tweede laag behoort tot het verleden en neemt de *flâneur* mee de geschiedenis in van de stad (Benjamin, qtd. in Le Roy 128). De *flâneur* is als een detective, schrijft Le Roy, die de stad benadert als een verzameling aan sporen die wijzen op het verleden (128). De stad wordt op die manier een soort van palimpsest, waar verschillende tijdlagen elkaar afwisselen. Het dwalen stelt de *flâneur* in staat om die verschillende tijdlagen opnieuw te activeren, in zijn persoonlijke beleving van de stad. Chronologie



Afbeelding 3: Videostill uit *Mall of Europe*, © Emma van der Put, 2018.

wordt zo ingeruild voor simultaneïteit en de *flâneur* ervaart de stad als een assemblage van fragmenten uit verschillende tijdlagen (Le Roy 129). Wat de figuur van de *flâneur* aantoont, volgens Le Roy, is dat geschiedschrijving een performatief karakter heeft. Door het aanhalen van vergeten elementen uit het verleden, kan er een alternatieve geschiedenis geschreven worden. De *flâneur* blijft echter een passieve consument van de historische beelden die hem omringen. De voddengerapper daarentegen, die in de straten actief in aanraking komt met de brokstukken uit het verleden, installeert het potentieel om elementen van vergeten geschiedenis te reactiveren in het collectieve geheugen (Le Roy 129). Net zoals de *flâneur* gaat Van der Put als een detective te werk en onderzoekt ze de verschillende elementen in de omgeving en de temporaliteit die deze met zich meedragen. Van der Puts dwalende blik is er een van analyse en mededogen. In tegenstelling tot de *flâneur* is ze niet op zoek naar bruisende kleuren en sensaties in de stad. Met dezelfde aandacht

en toewijding van een archivaris verzamelt de voddenraper de vele brokstukken van het verleden (130), schrijft Le Roy. Net zo verzamelt Van der Put beelden die, in tegenstelling tot de brokstukken van de voddenraper, niet enkel refereren aan het heden en het verleden van de plek, maar ook knipogen naar de toekomst.

Tussen ambacht en metafoor: het weven als vorm van verbinden

Weven, een techniek om een stuk textiel op te bouwen, is een van de oudste ambachten die we vandaag kennen. Al zolang mensen zich vestigen, wordt er geweven, schrijft architect Gottfried Semper in het boek *The four elements of architecture: a contribution to the comparative study of architecture* (1851). In de eerste nederzettingen, schrijft Semper, werden geweven matten en tapijten gebruikt als stoffen muren om ruimtes van elkaar af te scheiden en om de grond te bedekken (104). Zo werd het weven van begin af aan gekoppeld aan abstracte begrippen zoals het afbakenen, het beschermen en het creëren van ruimte. Vandaag draagt het weven verschillende betekenissen in zich: van een ambacht of een sociale praktijk tot een kunstvorm of een concept met metaforische lading. Het is een ambigu begrip dat op verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden en naargelang de context vragen doet rijzen omtrent onder andere duurzaamheid, gender, arbeid en (re)productie.

In 1965 bracht Anni Albers het boek *On Weaving* uit waarin ze zich toelegt op de geschiedenis van het weven en het weefgetouw enerzijds en op de technische principes van het weven anderzijds. Op een gestructureerde en ietwat analytische manier legt ze de basisprincipes van het weven uit. "In weaving (...) one system of threads, the warp, crosses another one, the weft, at right angles, and the manner of intersecting forms the different weaves" (Danilowitz 1). Een geweven stof bestaat uit twee groepen draden, namelijk de schering en de inslag.⁶ Tijdens het weven wordt de inslag horizontaal en met een op- en neerwaartse beweging verweven met de schering, de groep draden die verticaal loopt. Zo komen beide groepen loodrecht op elkaar te staan en creëren ze als het ware een geometrisch grid. In een weefsel heeft elke draad een functie. Valt er eentje weg, of breekt er eentje af, dan bestaat de kans dat het weefsel uitrafelt. In de loop der tijd heeft de ambacht van het weven zijn sporen achtergelaten

in de Nederlandse taal, met uitdrukkingen als 'het is schering en inslag' en 'het weven van een web'. En ook in mythes, de verhalen die we misschien wel al het langst met ons meedragen, komen er referenties naar het weven terug. Denk maar aan Arachne, die buitengewoon goed kan spinnen en weven, maar na het beledigen van Athena in een spin veranderd werd. Vandaag zien we het woord 'weefsel' opduiken in samenstellingen zoals het stedelijke of het sociale weefsel en wordt het voornamelijk gebruikt omwille van zijn metaforische waarde. Het weefsel, of bij uitbreiding het weven, suggereert verbondenheid. Verschillend tussen het weefsel als een stof en het weefsel als metafoor is echter de notie van eindigheid. Het weefsel als metafoor wekt namelijk de indruk oneindig te zijn, in tegenstelling tot het weefsel als een stof, dat een duidelijk begin- en eindpunt kent. Hier botsen we op de tweespalt die het weven in zich draagt. Het weven is enerzijds een techniek om een fysiek weefsel te creëren, een stof met een duidelijke finaliteit en structuur. Anderzijds is het weven ook een metafoor voor het verbinden. In het



Afbeelding 4: *Materials* in de tentoonstelling *Retour au travail*, La Maison de Rendez-vous, Brussel, © Isabelle Arthuis, 2019.

metaforische weefsel maakt het rigide grid van het fysieke weefsel plaats voor verschillende losse verbindingen, die – in theorie – tot in het oneindige kunnen doorlopen.

In de reeks *Materials* komt de tweespalt die het weven in zich draagt duidelijk aan bod. Miletic wendt het weven niet louter aan als ambacht om haar foto's te reproduceren, maar ook als metafoor voor het stedelijke en sociale weefsel waar ze zelf deel van uitmaakt. Het fotografisch zichtbaar maken van hetgeen zich in de marge van onze samenleving en bijgevolg ook vaak in de marge van onze aandacht afspeelt, is voor Miletic onvoldoende. Haar verlangen schuilt in het herwaarderen van datgene wat doorgaans onzichtbaar blijft. "Hoewel het zichtbaar maken emanciperend kan werken, gaat het me vooral om de herwaardering die erin besloten ligt: waarde toekennen aan wat vandaag of in het verleden niet gewaardeerd wordt of werd" (De-caesstecker). Dit doet ze door haar beeldmateriaal te reproduceren aan de hand van het arbeidsintensieve weven. En misschien schuilt hier wel de kracht van de tactiele weefsels. Ze dragen gevoelens van zorg, kwetsbaarheid en affiniteit over op de toeschouwer die niet via de ratio te verklaren vallen, maar rechtstreeks inwerken op het lichaam. Naast het creëren van herwaardering is het handweven voor Miletic ook een manier om te reflecteren over de sociale realiteit die haar omgeeft. Draad per draad, aan het trage tempo dat het weven voorschrijft, tekent de lijn van het dwalen zich zo verder af.

Maar ook in het videowerk *Mall of Europe* vinden we sporen terug van het metaforische weefsel, als methodologie voor het verweven van afzonderlijke beelden tot een metanarratief. Als voddenraper dwaalt Van der Put rond op de site van de Heizel. Aan de hand van de foto's die ze maakt, registreert ze de verschillende brokstukken die ze er tegenkomt. In het artikel *Ragpickers and leftover performances* noemt Le Roy de voddenraper ook wel een "puzzelaar" (131) die aan de hand van de verschillende stedelijke brokstukken een alternatieve geschiedenis creëert. Het puzzelen is echter een manier om vanuit verschillende kleine puzzelstukjes een oppervlakte op te bouwen. Net als een geweven stuk stof heeft een puzzel een duidelijk begin- en eindpunt. Na het in elkaar passen van de verschillende puzzelstukjes ontstaat er een tekening die vooraleer je begint te puzzelen, al vastligt. Alvorens aan het metaforische weven te starten, weet van der Put echter niet wat de uitkomst van de interactie tussen haar beelden zal opleveren. Al wevend creëert ze stapsgewijs een

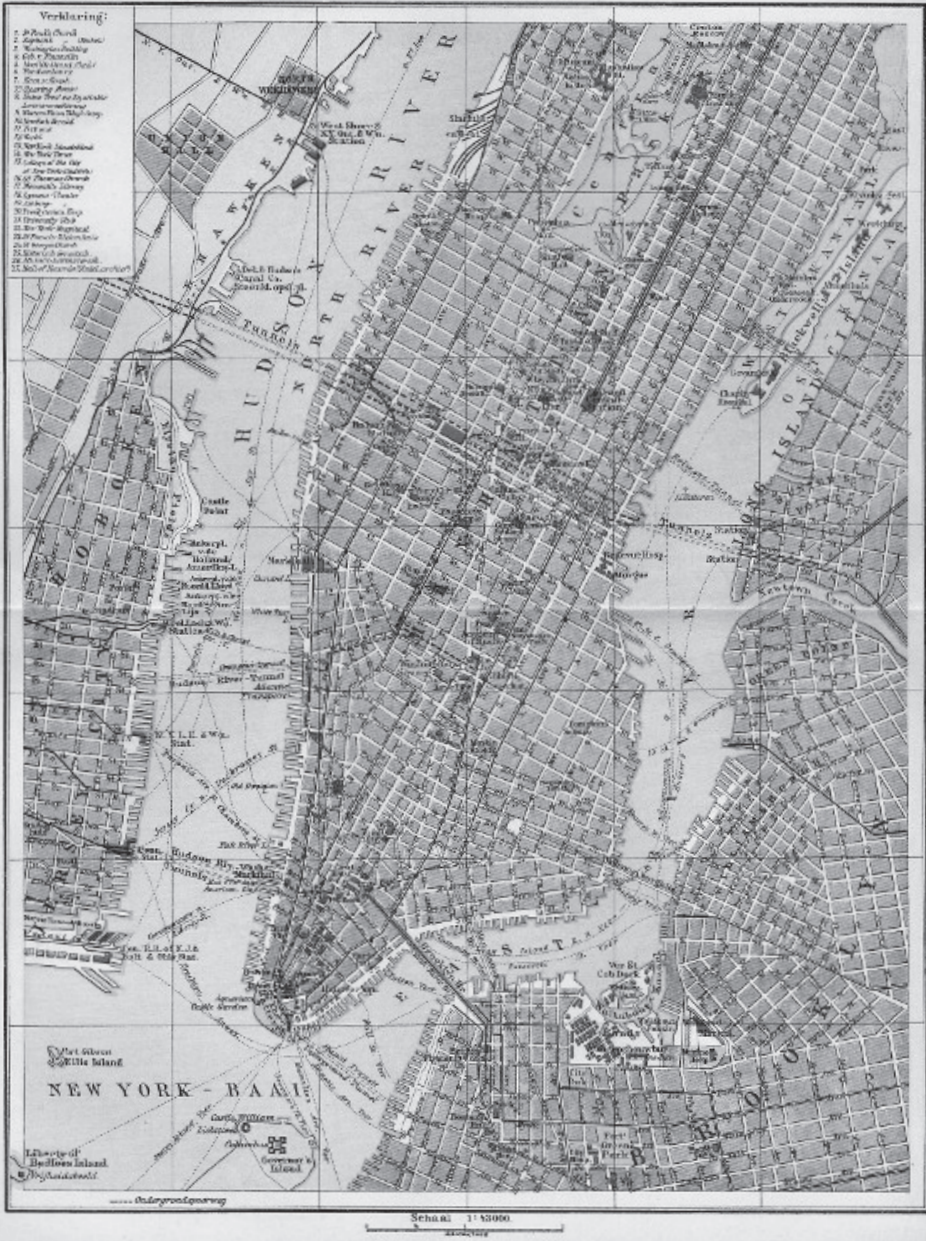
metanarratief, waarbij chronologie ingeruild wordt voor simultaneïteit. In *Mall of Europe* is het weefsel als metafoor een werkwijze om dialoge te genereren tussen de afzonderlijke beelden die Van der Put al dwalend verzamelt. Het resultaat is een weefsel in de vorm van een gelaagde video – die op zijn beurt een waaier aan referenties en betekenissen opwekt bij het publiek.

Het stedelijke weefsel = de stad als weefsel?

Het dwalen doorheen de stad is als het spinnen van een ruimtelijke draad. Is dit een losse draad dat op een bestaand stuk stof wordt geborduurd? Of verweeft het zich met het stedelijke weefsel? Hoe ziet dat stedelijke weefsel er dan uit? In het boek *Species of spaces* (*Espèces d'espaces*, 1974) brengt de Franse schrijver Georges Perec de ruimte die zich rondom ons bevindt – op een poëtische en speelse wijze – in kaart. Net zoals in het Frans, de taal waarin het boek oorspronkelijk geschreven is en het Engels, draagt het Nederlandse woord 'ruimte' verschillende betekenissen in zich. Een ruimte doet denken aan een kamer in een gebouw, terwijl dé ruimte eerder beelden van het heelal oproept. Ruimte kan publiek of privaat zijn, maar kan ook ontstaan tussen de regels die op papier geschreven staan. De ruimte waarin we leven is heterogeen (6), schrijft Perec. De Nederlandstalige titel van het boek, *Ruimten rondom*, vat het geheel mooi samen: als mens zijn we omringd door een hele resem ruimtes, met verschillende groottes en functies. Het leven bestaat erin je voort te bewegen van de ene ruimte naar de andere, ervoor zorgend je daarbij zo min mogelijk te stoten (Perec 6). Als de ruimte waardoor we omgeven worden heterogeen is van aard en bestaat uit verschillende ruimtes, wat zegt dat dan over de stad? Hoe kan je reflecteren over de stad, zonder de diversiteit aan ruimtes uit het oog te verliezen? En wat met de mensen die zich doorheen deze ruimtes voortbewegen? Hoe verhouden beiden zich tot elkaar?

Het boek *Building and dwelling: ethics for the city* (2018) van de Amerikaanse socioloog en stadsplanner Richard Sennett biedt een antwoord. Sennett hanteert in het boek het begrippenpaar "ville" en "cité" (1) om te reflecteren over de stad en stadsplanning. Het begrip ville wijst op de aangelegde omgeving van de stad en het begrip cité op de belichaamde omgeving. Ville omvat alles wat fysiek aanwezig is in de stad: van straten en gebouwen tot bomen, banken en strui-

NEW YORK.



Afbeelding 5: New York, © Winkler Prins, 1910.

ken. Cité daarentegen, is een verzamelnaam voor de mensen die in de stad rondlopen enerzijds en de manier waarop stedelingen zich hun ideale leefomgeving inbeelden, anderzijds. In de stad hebben ville en cité een grote invloed op elkaar. De manier waarop de stad vormgegeven wordt, bepaalt de wijze waarop stedelingen de stad bewonen. Daarnaast kan de manier waarop stedelingen hun leven in de stad ervaren ook impact hebben op de manier waarop de stad wordt vormgegeven (Sennet 1-3).

Het stedelijke weefsel: een netwerk van straten, pleinen en parken

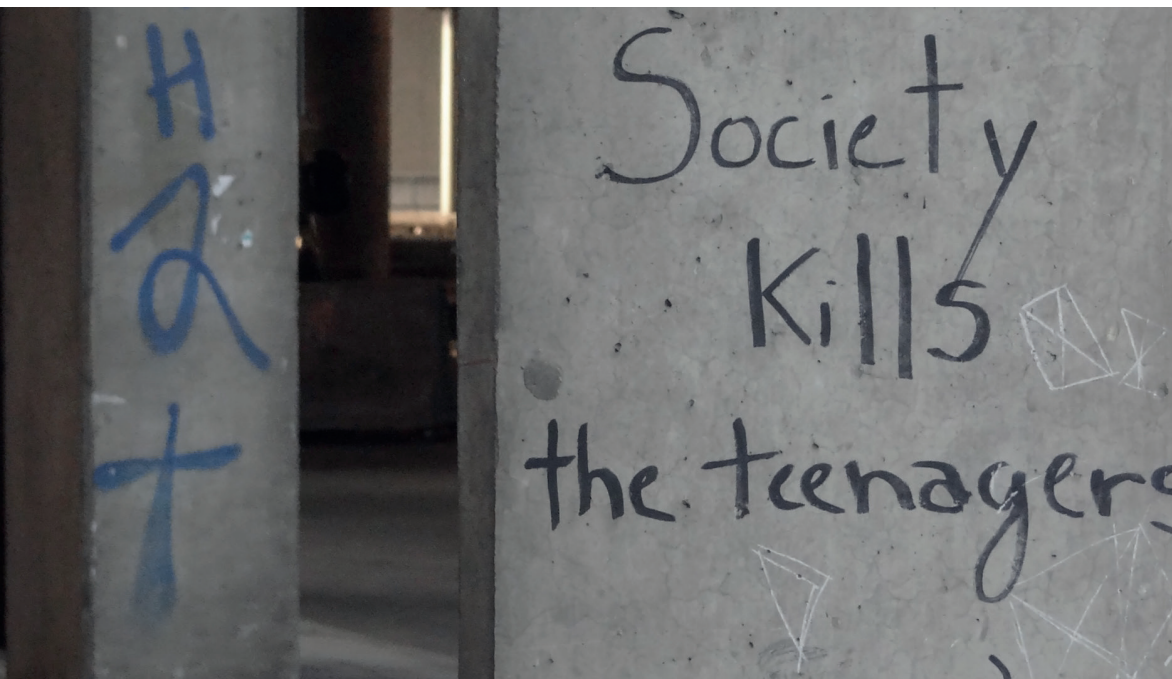
Stel je voor dat je de stadskarten van New York, Brussel, Amsterdam, Barcelona en Parijs voor je legt. Denk alle uitleg over de toeristische attracties en de straatnamen weg. Bekijk de karten zodat er enkel vlakken en lijnen overblijven. Het patroon van een weefsel tekent zich af. In eerste instantie doet het stedelijke weefsel denken aan een netwerk van straten, pleinen en parken. Het stedelijke weefsel of “city fabric” (37), schrijft Sennett, heeft tot doel “(...) to knit together the city into one whole” (37). Ondanks Sennett’s poging om ville en cité met elkaar te verzoenen, lijkt het idee van het stedelijke weefsel dat hij uiteenzet in het boek *Building and dwelling*, voornamelijk te berusten op de ville.

Wat er gebeurt als ville en cité losgekoppeld worden van elkaar tijdens het plannen van een stad wordt voelbaar in de video *Mall of Europe*, waarin Van der Put bovenal een beeld lijkt te schetsen van een stad (in een stad), waar ville en cité van elkaar onthecht lijken te zijn. In de video komen twee werelden samen op één locatie: het luxueuze, maar nog niet gerealiseerde winkelcentrum Mall of Europe en de afgeleefde appartementsgebouwen van de Modelwijk. Van der Put schetst een beeld van de Modelwijk, waaraan het leven zich schijnbaar onttrokken heeft. Dit staat in scherp contrast met de beelden van het winkelcentrum Mall of Europe, waar menigeen komt winkelen en ontspannen. In het beeld dat Van der Put schetst van de Modelwijk lijkt de cité opvallend afwezig te zijn en overheerst de ville het straatbeeld. Op de promotiebeelden van de Mall of Europe daarentegen, waar de ville nog niet van gerealiseerd is, is de denkbeeldige cité sterk vertegenwoordigd. Wat de Modelwijk en de nieuwe site rond de Mall of Europe, ondanks het verschil in tijdsgeest, met

elkaar gemeenschappelijk hebben, is dat ze beide kaderen binnen grootschalige nieuwbouwprojecten. De modernistische Modelwijk, ontworpen door architect en stadsplanner Renaat Braem, werd destijds gebouwd in het kader van de wereldtentoonstelling Expo '58 en diende het wonen van de toekomst te presenteren. De wijk had als doel het vooruitgangdenken en optimisme uit te dragen dat kenmerkend was voor de naoorlogse periode (Candau). Vandaag voldoet de Modelwijk echter niet meer aan de huidige normen en is de wijk onderhevig aan renovatiewerken. De tijd heeft, met andere woorden, het utopische bouwproject ingehaald. Volgens een gelijkwaardig patroon liggen vandaag de plannen van de Mall of Europe en de woonwijk die er rond gebouwd zal worden op tafel. Net zoals Renaat Braem het beoogde, willen ook de projectontwikkelaars van de Mall of Europe een stad in de stad te creëren; een plek waar je niet enkel kan wonen, maar ook werken én ontspannen. Aan de hand van beide casussen lijkt Van der Put zichzelf de vraag te stellen hoe ville en cité zich verhouden ten opzichte van elkaar in een omgeving die volledig planmatig wordt uitgedacht. Welke ruimte blijft er over voor de cité om mee te bouwen aan een leefomgeving, wanneer de ville – en ook het beoogde gedrag van de cité – nagenoeg volledig planmatig wordt vastgelegd? In de video *Mall of Europe* toont Van der Put een beeld van de Modelwijk, waar de ville haast de vorm van een slakkenhuis aanneemt en waar de cité botst tegen het kader dat voor hen is uitgezet. Op de plannen voor de Mall of Europe bruist het dan weer van het leven. De Modelwijk en de Mall of Europe lijken zo haaks te staan op de gedachte dat de stad ontstaat als een weefsel, bij gratie van de voortdurende interactie tussen ville en cité.

De stad als weefsel of het eindeloze verweven van *ville* en *cité*

Wat zou er gebeuren, als we de stad an sich zouden beschouwen als een weefsel? Hoe zouden al die verschillende factoren, de schakeltjes van ville en cité, zich tot elkaar verhouden? Welke vorm neemt het stedelijke weefsel dan aan? Een grid? Of eerder een soort oneindig netwerk? In het werk *Materials* zoomt Miletic in op de meest intieme en misschien ook wel de meest fundamentele verhouding tussen ville en cité. Aan de hand van haar weefsels verbeeldt ze de verbondenheid tussen een persoon en zijn directe leefomgeving. Daarbij legt ze de zorg bloot die hierbij komt of kan komen kijken. Miletic heeft, naar eigen zeggen, oog voor kwetsbaarheid in haar omgeving (Decaesstecker). Wat haar daarin bezighoudt, is de zorg



Afbeelding 6: Videostill uit *Mall of Europe*, © Emma van der Put, 2018.

die daarbij aan te pas komt. Wat betekent het om voor iemand te zorgen? Of verzorgd te worden? En welke waarde heeft zorg op maatschappelijk vlak (Decaesstecker)? Vandaag, in het zog van de gezondheids crisis die het coronavirus heeft ontketend, dragen we het zorgend personeel op handen. Wat we echter vaak over het hoofd zien, is de meest intieme vorm van zorgen voor, namelijk de zorg voor onze omgeving die zowel bestaat uit mensen als niet-mensen.

In een interview met Eva Decaesstecker voor het cultuurmagazine *Rekto:Verso* verwijst Hana Miletic naar de tekst *The ethics of care, dependence, and disability* (2011) van de Amerikaanse filosofe Eva Feder Kittay. In die tekst schrijft Kittay dat de waarde van een individu vandaag nog steeds gekoppeld wordt aan zijn of haar vermogen om onafhankelijk en zelfstandig in het leven te staan (50). Dit is

een problematisch gegeven voor mensen met een fysieke of een verstandelijke beperking en mensen die langdurig ziek zijn, daar zij voor hun levensonderhoud afhankelijk zijn van onder andere professionele zorgverleners en mensen in hun directe omgeving, zoals familie en vrienden. Zorg wordt vandaag dan ook vaak opgevat als een prothese, zegt Kittay, die mensen met een beperking in staat stelt om zo zelfstandig mogelijk te kunnen leven (50). Wat er op die manier eigenlijk gebeurt, is dat de handeling van het zorgen zo onzichtbaar mogelijk wordt gemaakt. Dit devalueert niet enkel de zorg an sich, maar ook de rol van de verzorgende en de relatie tussen de zorgbehoevende en de zorgverlener (Kittay, 51). Daarnaast dringt de vraag zich op of enkel mensen met een beperking, of mensen die in aanraking komen met een instelling binnen de gezondheidszorg, nood hebben aan zorg. Iedereen van ons bevindt zich, of zal zich ooit bevinden, in een situatie waarin hij of zij nood heeft aan zorg: als kind, als oudere, na een ongeval of bij ziekte. Kittay is van mening dat zorg een onmisbaar en cruciaal goed is (52). We bewegen ons voortdurend in en uit relaties van afhankelijkheid (54), schrijft ze. Het is zo dat we zorg moeten beschouwen; als onderdeel van een relatie die je aangaat met de mensen in je omgeving (Kittay, 54). Vandaag wordt het door het circulerende coronavirus goed zichtbaar, hoe we zorgen voor zowel onze directe als onze indirecte omgeving. Door onze persoonlijke contacten zoveel mogelijk te beperken, zorgen we niet enkel voor de mensen die dicht bij ons staan, maar beschermen we ook hen die we niet persoonlijk kennen. Het zorgen voor, en dat is in deze omstandigheden vaak het moeilijkst, blijft zo niet enkel onzichtbaar, maar ook onbestemd. We kunnen niet rechtstreeks traceren wie we geholpen hebben, maar weten enkel door middel van cijfermateriaal of het effect heeft of niet. Zorgen voor betekent in deze context het erkennen dat we als individu behoren tot een sociaal weefsel, waarvan niemand zich het begin, het einde of de onderlinge verbindingen kan inbeelden.

In *Materials* richt Miletic zich echter voornamelijk op de zorgrelatie die ontstaat tussen een mens en zijn omgeving. Zorg omvat dan “(...) everything that we do to maintain, continue and repair “our world” so that we can live in it as well as possible” (Fisher en Tronto 40). Net zoals we een zorgende houding kunnen aannemen ten opzichte van de mensen in onze omgeving, kunnen we dat ook doen ten opzichte van onze woonomgeving zelf en de objecten die zich hierin bevinden. Die zorgende houding kan zich uiten in onder andere het

onderhouden, het herstellen of het in ere houden van die leefomgeving, zoals vastgelegd door Miletic. En om de rollen om te draaien, onze omgeving kan ons ook bescherming bieden en de ruimte geven om onszelf te ontplooien. In de stad als weefsel verweven ville en cité telkens opnieuw met elkaar aan de hand van de verschillende zorgrelaties die ze in zich dragen. Zo kunnen er voortdurend nieuwe relaties ontstaan. Sommige daarvan zijn duurzaam, zoals bijvoorbeeld vriendschappen of de relatie die je opbouwt met je woonomgeving en zullen bijgevolg langer stand houden. Anderen zijn eerder vluchtig van aard, denk maar aan spontane ontmoetingen of een éénmalige wandeling in een omgeving die je niet kent. Zo is de stad als weefsel voortdurend in beweging en kent het, net zoals het weefsel als metafoor, noch een begin, noch een einde.

Al dwalend denken, al wevend schrijven: het dwalen en het weven als methodologie

Does making proceed through the hierarchical assembly of preformed parts into larger wholes, and these latter into still larger ones, until everything is joined up and complete? Or is it more like weaving a pattern from ever unspooling threads that twist and loop around one another, growing all the while without ever reaching completion?
(Ingold, *Of blocks and knots: architecture as weaving*)

Het dwalen als een manier van voortbewegen, kijken en denken in de stad is van groot belang in de artistieke praktijk van Hana Miletic en Emma van der Put. Het intuïtieve karakter van het dwalen stelt beide kunstenaars in staat om zich te laten leiden door datgene wat ze onderweg, tijdens het creatieproces, tegenkomen. Maar ook het weven als ambacht en metafoor speelt een belangrijke rol in de manier waarop beiden te werk gaan. Is het maken een opstapeling van verschillende bouwstenen tot men uiteindelijk een soort van muur bekomt? Of ligt eerder het metaforische weefsel, het voortdurend omwentelen en verweven van verschillende draden aan de basis? Het dwalen en het weven, het spinnen en het vorm geven, het zijn methodes die ook mij erg geholpen hebben tijdens het onderzoek dat voorafging aan dit artikel en gedurende mijn schrijfproces. In een afsluitend deel zal ik een beeld schetsen van het dwalen en het weven als methodologie voor onderzoek en creatie.

In het boek *Voyage autour de ma chambre* (1794) beschrijft de Franse auteur Xavier de Maistre de periode die hij in afzondering doorbracht na zijn aanwezigheid bij een duel. Al dwalend doorheen zijn kamer van 36 passen groot schreef hij elke dag een nieuwe episode voor zijn boek. In het vierde hoofdstuk vergelijkt de Maistre de manier waarop hij zich voortbeweegt doorheen de kamer met de wijze waarop hij denkt.

Je n'aime pas les gens qui sont si fort les maîtres de leurs pas et de leurs idées, qui disent: aujourd'hui je ferai trois visites, j'écrirai quatre lettres, je finirai cet ouvrage que j'ai commencé. -- Mon âme est tellement ouverte à toutes sortes d'idées, de goûts et de sentiments; elle reçoit si avidement tout ce qui se présente, que --- (...). (de Maistre, 9)

Net zoals Ingolds concept van wayfaring is het dwalen doorheen gedachten niet rechtlijnig. Wat ontstaat is een zigzaggend parcours met bochten, randen en hoeken. Misschien zelfs een draai van 180 graden in de richting vanwaar je eerder kwam. Het dwalend denken is een associatief proces: de ene gedachte roept de volgende op en die gedachte doet op zijn beurt weer aan iets nieuws denken. Het dwalend denken laat zich niet leiden, of liever, het denken mag niet in een bepaalde richting geduwd worden, daar het niet in functie staat van het invullen van een bepaalde vraag. Net zoals het fysieke dwalen kent het dwalend denken noch een concreet startpunt, noch een eindpunt. De verschillende gedachtegangen, die al dwalend ontstaan, verhouden zich tot elkaar zoals de verschillende draden in het metaforische weefsel. Ze verwickelen zich steeds opnieuw met elkaar, waardoor de kennis die je opbouwt voortdurend in beweging is. Zodoende is het dwalend denken een manier van kennisverwerving die niet lineair verloopt. Het ontspint zich zoals draden die zich verweven in een web, waarin de verschillende gedachtegangen op gelijke voet met elkaar komen te staan. Binnen de podiumkunsten wijst criticus en dramaturg André Lepecki op het belang van het dwalen of "erring" (52) als methodologie. Het beeld van de dramaturg als een *external eye* of bezoeker, die slechts sporadisch hoogte komt nemen van het creatieproces, is historisch gegroeid. Bekleed je de functie van dramaturg, dan krijg je al snel de rol aangemeten van de "subject who is supposed to know" (Lepecki 52). Centraal in Lepecki's dramaturgische praktijk staat het begrip "errancy" (54), vertaald als 'het zwerven'. Lepecki ziet het zwerven als een

alternatieve benadering van het creatieproces, als een manier om de autoritaire figuur van de dramaturg en de machtsverhouding die ermee gepaard gaat op afstand te houden. Voor Lepecki is het zwerven een manier om je te oriënteren tijdens een creatieproces waarvan je zelf deel uitmaakt. Net als wayfaring is 'erring' een manier om voort te bewegen zonder kompas in de hand.

In contrast met het dwalen, dat zich intuïtief en zonder plan voltrekt, staat het weven. Als ambacht wordt dit namelijk gekenmerkt door een minutieus en sterk georganiseerd proces. Een weefsel ontstaat bij gratie van zowel het patroon, als van het weven zelf. Stap voor stap worden de verschillende draden in een weefsel met elkaar verbonden, waardoor er een oppervlak, een stuk stof ontstaat. De structuur die het weefsel biedt, kan een kader of een houvast bieden tijdens en na het intuïtieve dwalen, waarbij verschillende visuele, auditieve en intellectuele prikkels elkaar aan een snel tempo opvolgen. Het weven als ambacht en metafoor is een manier om vorm te geven aan het eindeloze dwalen en verwikkelen dat eraan voorafgaat. Het brengt de verschillende materiële en immateriële lijnen samen die ontstaan tijdens een onderzoek. *Materials* bestaat uit een reeks geweven stukken textiel, die sinds 2015 steeds aangroeit en ook Van der Putts video *Mall of Europe* kadert binnen een ruimer onderzoek. Beide voorbeelden tonen aan dat het weefsel een stand van zaken is; het is een materialisering van een onderzoek, waarvan de draden tot in het oneindige door kunnen lopen.

Het dwalend weven als dramaturgische strategie, bestaat erin te beseffen dat je zelf ingebed zit in het weefsel-in-wording. Deelachtig aan het metaforische weefsel, dat stap voor stap uitdeint, verhoudt de dramaturg zich kritisch, doch collegiaal en met voortdurende aandacht en zorg ten opzichte van de verschillende draden, die zich op het pad ontspinnen. Net als Lepecki, zie ik mezelf als een dramaturg en onderzoeker, die ingebed zit in het creatieproces van dit onderzoek. In plaats van te werken met performers en choreografen, werkte ik echter samen met verschillende theoretische bronnen en met de werken *Materials* en *Mall of Europe*. In eerste instantie probeerde ik zo goed mogelijk te luisteren naar wat mijn bronnen me aanreikten. Elk van deze bronnen trachtte ik te benaderen, zoals Lepecki zijn mede-creatoren benadert in een creatieproces: vanuit een warme, open houding, met kritische blik en luisterend oor.

Conclusie: het dwalen doorheen de stad als weefsel

In dit artikel zijn zowel het dwalen als het weven de revue gepasseerd en ben ik, aan de hand van de textiele reeks *Materials* en het videowerk *Mall of Europe*, nagegaan hoe beide concepten het begrip op de stad kunnen beïnvloeden. Het reflecteren over de stad is zoals het bekijken van een stuk textiel dat zich niet volledig aan het oog onthult. Het is te groot, te omvangrijk om in één oogopslag te kunnen aanschouwen. Misschien is het wel onmogelijk de ware grootte ervan te achterhalen. Het enige wat concreet zichtbaar is, zijn de kruispunten van de verschillende draden die zich met elkaar verweven. Een foutje in het weefsel, een verandering op vlak van kleur, materiaal of textuur; het zijn allen referentiepunten in het begrip van het weefsel, dat te groot is om te bevatten.

Het dwalen, gebaseerd op Ingolds concept 'wayfaring', bestaat erin een lijn te creëren naarmate je pad vordert. Zonder goed te weten waar je heen gaat, laat je je leiden door datgene wat je onderweg tegenkomt. In het stedelijke weefsel, zoals Sennett het beschrijft, kan die lijn eerder gezien worden als een losse draad, die op een stuk geweven stof geborduurd wordt. In de stad als weefsel, waar ville en cité voortdurend met elkaar interageren, liggen de kaarten ietwat anders. Het dwalen zit er ingebed in een weefsel, waar noch het begin, noch het einde, noch de onderlinge verbindingen af te lezen vallen. Het wevend dwalen is een relationeel proces, waarbij voortdurend nieuwe relaties tot stand komen. Het betekent dan ook, dat het dwalen ingebed zit in het stedelijke weefsel. Meer nog dan dat de klemtoon ligt op degene die dwaalt, staat zijn of haar relatie met de omgeving centraal. Al wevend dwalend, ga je steeds weer nieuwe relaties aan met je omgeving, bestaande uit zowel ville als cité, mens en niet-mens. Eerder dan een manier om je voort te bewegen, is het wevend dwalen een houding die wordt gekenmerkt door een voortdurende aandacht, openheid en zorg voor datgene wat je omringt.

Works cited

- New York. Afbeelding. Atlas en kaart. Laatst geraadpleegd op 24 oktober 2020. <https://www.atlasenkaart.nl/toonkaart.php?kaart=5838>
- Benjamin, Walter. *The arcades project*, vertaald door Howard Eiland. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Candau, L. "Oog op de Modelwijk in Laken en architect Renaat Braem." *De Modelwijk*. Laatst geraadpleegd op 6 juni 2020. http://www.laken-ingezoomd.be/magazine/201112111200_DE%20MODELWIJK.pdf.
- Danilowitz, Brenda, red. *On weaving*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2017.
- Decaesstecker, Eva. "Het plooibare weefsel." Laatst geraadpleegd op 12 oktober 2020. <https://evadecaesstecker.wordpress.com/portfolio/hana-miletic/>.
- De Kuyper, Eric. *De hoed van tante Jeannot*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2015.
- De Maistre, Xavier. *Voyage autour de ma chambre*. Parijs: Imprimerie de fain, 1829. Laatst geraadpleegd op 3 mei 2020. <https://archive.org/details/voyageautourdem04maisgoog/page/n23/mode/2up>.
- Feder Kittay, Eva. "The ethics of care, dependence, and disability." Laatst geraadpleegd op 12 oktober 2020. <http://evafederkittay.com/wp-content/uploads/2015/01/The-ethics-of-care.pdf>.
- Fisher, Bernice en Joan C. Tronto. "Toward a feminist theory of caring." *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, reds. Emily K. Abel en Margaret K. Nelson, 36-54. New York: State University of New York Press, 1990.
- Ingold, Tim. "Of blocks and knots: architecture as weaving." Laatst geraadpleegd op 12 oktober 2020. <https://www.architectural-review.com/essays/of-blocks-and-knots-architecture-as-weaving/8653693.article>.
- Ingold, Tim. *Lines: a brief history*. Londen/New York: Routledge Classics, 2016.
- Klee, Paul. *Notebooks volume 1: the thinking eye*. Londen: Lund Humphries, 1969. Laatst geraadpleegd op 3 mei 2020. https://monoskop.org/images/1/15/Paul_Klee_Notebooks_Vol_1_The_Thinking_Eye.pdf.
- Le Roy, Frederik. "Ragpickers and leftover performances: Walter Benjamin's philosophy of the historical leftover." *Performance research* 22:8 (2017): 127-134.
- Lepecki, André. "Errancy as work: seven strewn notes for dance dramaturgy." *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*, reds. Pil Hansen en Darcey Collision, 51-55. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2015.
- Miletic, Hana. "Materials, dependencies, and softwares." Doctoraatsverhandeling, LUCA School of Arts, 2019.
- Perec, Georges. "Species of spaces." *Species of spaces and other pieces*, red. John Sturrock, 1-96. Londen: Penguin Books Ltd, 2008.
- Semper, Gottfried. *The four elements on architecture and other writings*, vertaald door Harry Francis Mallgrave en Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1851. Laatst geraadpleegd op 12 oktober 2020. http://designtheory.fiu.edu/readings/semper_selections.pdf.
- Sennett, Richard. *Building and dwelling: ethics for the city*. Londen: Penguin Books Ltd, 2018.
- Von Hantelmann, Dorothea. *How to do things with art*. Zürich: JRP|Ringier, 2010.
- Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture & Society* 2:3 (1985): 37-46.

Notes

- 1 Jean-Jacques Rousseau ontwikkelde een discours, waarin het wandelen de vorm van escapisme aanneemt in onder andere de boeken *Confessions (1782)*, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1754)*,
- 2 Het flaneren, en bij uitbreiding de figuur van de *flâneur*, werd beschreven door schrijver Charles Baudelaire in de tekst *The painter of the modern life (1836)* en later door Walter Benjamin in het *Das Passagen-werk*, postuum uitgegeven in 1982.
- 3 De *dérive* werd door Guy Debord, grondlegger van het Situationisme beschreven in de tekst *The theory of the dérive*, gepubliceerd in het literaire tijdschrift *Les lèvres nues* in 1956.
- 4 Walter Benjamin schreef over de figuur van de *flâneur* in het werk *Das passagen-werk*, of vertaald *the Arcades project*.
- 5 Charles Baudelaire beschrijft de figuur van de *flâneur* in het essay *The painter of modern life*.
- 6 Schering en inslag worden in het Engels respectievelijk *warp* en *weft* genoemd.

Het *Atelier* doorzocht

Theater op het kruispunt met beeldende kunst

-- Rosa Lambert --

Met de collaboratieve voorstelling *Atelier* (Antwerpen 2017) tonen theaterspelers en -makers Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede hun ambitie om het wezen van theater te doorgronden. Omwille van hun keuze om theater vanuit dramaturgische en artistieke strategieën te ontleden, kan hun werk gezien worden als een soort onderzoek in de kunst. Dit onderzoek vindt plaats op een wankele theaterscène, gemaakt van losse planken gestapeld op een handvol paletten en plastic bakken. De scène wordt langs beide kanten geflankeerd door tribunes. Het onderzoek gebeurt in stilte. Ondersteund door afwisselend fel, dan weer zachtgeel licht, lopen Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede op en af—met verf, met klompen, met een oude kachel. Ze zetten koffie, drinken champagne. Ze glijden uit, staan weer op, gaan op een stoel zitten. Ze timmeren planken aan elkaar, voegen er een plastic zeil tussen en maken vervolgens een gat in dat plastic zeil. Telkens wanneer het lijkt dat wat er op de scène gebeurt ergens naartoe leidt, naar iets waar je je toe kan verhouden, zetten de makers echter hun handeling stop en beginnen ze aan iets anders. Van een theatervoorstelling in de klassieke zin van het woord lijkt het niet meteen te komen.

het atelier is een wereldatelier
we komen bij elkaar op de thee
we denken na over het atelier
wij liggen zitten staan te denken
er is nog geen stuk
er is geen stuk
dat moeten we iedere keer tonen
waarom doen we het
we willen laten zien dat er niets is te zien
dat is allemaal wat we aan het doen zijn
we hebben geen stuk
we hebben een atelier
we hebben geen atelier
een opmaat tot niets
tot wie we zelf zijn
tot onszelf als mogelijke toneelspeler
nog gedepouilleerder
op het einde proosten we
we proosten op elkaar
op de niet bestaande voorstelling
het is niet hermetisch en toch is het hermetisch
we laten inkijken¹

In *Atelier*, zo kondigen de makers aan, verkennen De Koning, De Schrijver en Van den Eede het atelier van een toneelspeler (“atelier”). Ze stellen zich daaromtrent de volgende vragen: maken toneelspelers schetsen van een voorstelling? Hoe zien die schetsen eruit? Hoe bereiden ze zich voor op een rol, op het vertellen van een verhaal? Kijken ze ook af en toe op afstand naar hun eigen werk? Kunnen ze überhaupt een stap achteruit zetten en hun werk aanschouwen, of vallen ze samen met hun werk, waardoor ze gedoemd zijn slechts schimmen van hun werk op te vangen? In de veelheid aan ogenschijnlijk banale handelingen zoals hierboven beschreven, schuilen met andere woorden prangende existentiële vragen. De Koning, De Schrijver en Van den Eede behoren tot de kern van, respectievelijk, de gezelschappen Maatschappij Discordia, tg STAN en Compagnie de KOE.² Alle drie zijn ze in hun gezelschappen zowel speler als maker—geen van hen werkt met een regisseur. *Atelier* ontstond vanuit gedeelde vragen over wat het betekent om een toneelkunstenaar te zijn. Al eerder deden dit soort vragen de grenzen tussen hun gezelschappen vervagen. Zo maakten ze in 2001 het intussen legendarische *Vandeneedevandeschrijvervandekeoningendiderot* (Amsterdam 2001), waarin ze het ambacht van een toneelspeler onderzochten. *Atelier* knoopt dus aan bij dit werk, en verplaatst de focus van het spelen zelf naar de voorbereiding op het spelen. In *Atelier* proberen De Schrijver, De Koning en Van den Eede nogmaals naar zichzelf en naar hun praktijk als kunstenaar te kijken.³ Ze nodigen hiervoor ook toeschouwers uit, zonder publiek immers geen theater. Alleen in aanwezigheid van een toeschouwer kan hun onderzoek van start gaan.

Hoewel *Atelier* in de eerste plaats wil bestuderen hoe het atelier van een toneelspeler eruit ziet, vindt er ook een breder theatraal onderzoek plaats dat de aard van theater als kunstvorm probeert te vangen. Net doordat dit onderzoek zich op een theaterscène afspeelt, schudden ze die scène zelf heus door elkaar. Die zelf-onderzoekende impuls maakt namelijk dat de voorstelling zelf ook voortdurend beweegt op de grens tussen kunstwerk en geen kunstwerk. In dat opzicht kan *Atelier* gecategoriseerd worden onder de noemer ‘conceptuele kunst’, door Belgisch socioloog en danswetenschapper Rudi Laermans helder omschreven als “the double-sided artistic practice to start from researched ideas and to take self-reflexively into account the contingency of the categorical difference between art and non-art” (201). Vooral het tweede deel van de definitie raakt de kern van *Ateliers* dramaturgie. Kan het onderzoeken van theater

een theatervoorstelling heten of maakt *Atelier* de fundamenteën die ze onderzoekt zo fragiel dat er als voorstelling zelf nog maar weinig overblijft? Of is elke vorm van kunst in essentie een onderzoek naar haar aard?

Zoals verder in dit artikel zal blijken is de affiniteit tussen *Atelier* en beeldende kunst van belang om het denken dat dit werk herbergt in z'n geheel te vatten. Vormelijk is de analogie met een schildersatelier snel gemaakt: de voorstelling baadt in een voortdurende chaos van onbestemde rommel, de geur van stof, geërgerd gemompel van de kunstenaars, verf(-spetters), lijm, schragen en het gezoem van een radio. Dat *Atelier* ook op dramaturgisch vlak sterk verweven is met de beeldende kunst, wordt duidelijk in concrete handelingen op de scène: ze tillen bijvoorbeeld een piscine het podium op (refererend naar Duchamps *Fountain* (1917)), beelden Michelangelo's *De Scheping van Adam* (ca. 1511) uit of creëren met namaakfruit stillevens. Wanneer ze elkaar een witte papieren kraag omdoen, lijken de makers uit Rembrandts *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632) te zijn geplukt.⁴ Met die referenties naar verschillende fases uit de kunstgeschiedenis geven de makers in de eerste plaats blijk van de diepgaande invloed van beeldende kunst op hun ambacht als toneelspeler. Interessanter is dat hun *Atelier* zich hiermee ook ontpopt tot een plek waar de associaties en dissonanties tussen podiumkunst en beeldende kunst voelbaar worden.

Dit artikel volgt de structuur van de onderzoekende, zelfreferentiële en daarom fragiele dramaturgie van *Atelier*. Meer specifiek ga ik dieper in op hoe het statuut van het lichaam, het object en de toeschouwer in deze voorstelling worden geïnspecteerd als bouwstenen van een theatervoorstelling. Die thema's zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en volgen elkaar als het ware op. In de verkenning van het statuut van een theatraal lichaam onderzoeken de makers namelijk ook hoe een lichaam anders is dan een niet-lichaam, dan een object. Beide liggen evenwel in elkaars verlengde omdat de blik van de toeschouwer hen transformeert naar een *theatraal* lichaam of object. Gebaseerd op uitvoerige gesprekken met de makers zal dit artikel het artistiek onderzoek dat in *Atelier* wordt uitgevoerd, aan de oppervlakte brengen. In mijn uiteenzetting over hoe *Atelier*

Volgende pagina: Afbeelding 1- scènebeeld uit *Atelier*, © Jorn Heijdenrijk, 2017.





vanuit een theatrale vorm inzichten verschaft omtrent object, toeschouwer en lichaam, betrek ik toonaangevende kunstfilosofen en theaterwetenschappers die zich over dezelfde medium-gebonden vragen bogen.

De ontsluiting van het theatraal lichaam

Als eerste nemen de makers het wezen van een acteur en diens primaire instrument, het lichaam, onder de loep. Ze gaan na of een lichaam, eens het podium betreden, vanzelf een personage wordt. Zo plaats De Schrijver bijvoorbeeld een stoel op de plankenvloer, gaat er parmantig op zitten, slaat een krant open en drinkt een tas koffie. Om vervolgens weer af te gaan, en iets anders te doen. In één van de gesprekken die ik met hen voerde, verwijzen de makers naar dit soort taferelen als ‘theateraanzetjes’: ze reduceren hun handelingen naar een zo minimaal mogelijk stukje theater, dat herkenbaar is als opbouw of begin van een scène, maar waarin eigenlijk weinig gebeurt. Omwille van de onderzoekende flair die over deze passages hangt (De Schrijvers concentratie verradt namelijk dat hij niet zomaar op een stoel is gaan zitten, maar dat hij iets aan het aftoetsen is), is de impuls van zelfreflectie erg aanwezig in de theateraanzetjes. De hierboven reeds aangestipte conceptuele dimensie van *Atelier* komt daarom uitdrukkelijk tot uiting in deze fragmenten. De theateraanzetjes maken niet zozeer deel uit van een fictief universum waarin een man een kop koffie drinkt. Op grappige wijze krijgen De Schrijvers banale handelingen plots iets conceptueels en zelf-reflexief, waardoor *Atelier* zich verbindt met conceptuele (performance) kunst, zoals het werk van bijvoorbeeld Marcel Broodthaers, Martha Rosler, Allan Sekula, Hélio Oiticica, Cildo Meireles (Laermans 199).

Bovendien ontbreekt in deze voorstelling het meest fundamentele aspect van (dramatisch) theater, namelijk het gebruik van een dramatische tekst die de nabootsing van een verhaal met een duidelijk verloop en spanningsopbouw vooropstelt. De theateraanzetjes mogen dan wel vertrekken vanuit een geste uit het dramatisch theater, ze laten die traditie ook radicaal achterwege door ze in te bedden in een conceptueel vraagstuk. Wat de makers hiermee verbeelden is met andere woorden niet zozeer een verhaal, maar de transitie van dramatisch theater richting performance die zich in de jaren zeventig begon te ontwikkelen. Amerikaans professor in dramas-

tudies Michael Kirby publiceerde daaromtrent enkele inzichten, die hier bruikbaar zijn om te traceren hoe het lichaam wordt ingezet in *Atelier*. Zo tekende Kirby onder andere een continuüm uit waarop hij verschillende 'hoeveelheden' van acteren naast elkaar plaatst op het spectrum tussen 'acteren' en 'niet-acteren'. Op het midden van zijn schaal situeert zich 'received acting' (5). Hoewel zijn onderverdeling geforceerd aanvoelt, en *Atelier* duidelijk aantoonst hoe dun of onbestaand sommige grenzen zijn, echoot in Kirby's omschrijving wat de voorstelling onderzoekt en blootlegt in het opvoeren van die 'theateraanzetjes'. Want, "anyone merely walking across a stage (...) might come to represent a person in that place—and, perhaps, time—without doing anything we could distinguish as acting" (5). Zoals verder zal blijken is dit een terugkerende bevinding in hun onderzoek. Door dit (evidente) beginsel van theater voortdurend op scherp te stellen, zonder er daarna een verdere scène aan te verbinden, legt *Atelier* bloot hoe theater als kunstvorm werkt: de scène blijkt een plek te zijn die de meest banale handelingen kan transformeren tot een artistieke daad.

Naast de theateraanzetjes is er een tweede lijn waarbinnen *Atelier* het statuut van het lichaam aftoetst. In het nabootsen en introduceren van beeldende kunst, zoals in de inleiding beschreven, vindt zich een volgend experiment plaats rond het statuut van het lichaam. Dit experiment maakt dan weer duidelijk dat dit statuut niet eenduidig is maar eerder voortdurend verandert. In de beweging waarin eerst een acteur op een stoel zit, daarna een schilderij uitbeeldt, en vervolgens die uitbeelding voltooit, treden verschillende dimensies van het theatraal lichaam naar voor. Eerst bereiden de makers het verbeelden van een kunstreferentie voor, door bijvoorbeeld andere kleren aan te trekken. Hier lijkt een soort dramatisch verhaal te ontstaan, waarin we personages onderscheiden die elkaar plagen door elkaars schoenen en kleren te verstoppen of weg te gooien. Wanneer ze dan, bijvoorbeeld, de *Schepping Van Adam* uitbeelden, lijken hun lichamen te transformeren van personage naar onderdeel van een beeld, zoals in een tableau-vivant. Op het moment dat ze hun positie in die tableau-vivant verlaten om te kijken hoe het beeld er vanaf de toeschouwertribune uitziet, scheuren ze zichzelf los van dat beeld, en verschuift het statuut van hun lichaam naar dat van een maker. Ze brengen immers aanpassingen aan in het beeld door bijvoorbeeld de hand van een medespeler die op de scène is gebleven te verplaatsen. Het opvoeren van die referenties expliciteert hoe een

performatief lichaam voortdurend schippert tussen verschillende posities, als volgt beschreven door Duitse theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte: “embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions” (*The Transformative Power of Performance* 89).

In zowel de theateraanzetjes als in de referenties naar beeldende kunst, worden afwisselend de fenomenologische en semiotische dimensie van hun lichamen zichtbaar. Dit onderscheid (en een bijhorende strategie om één van de dimensies te verdoezelen of uit te vergroten) vormt de spil van tal van acteertheorieën en werd grondig getheoretiseerd door Fischer-Lichte (*The Transformative Power of Performance* 76; *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* 26). Zij beschrijft hoe een lichaam op een podium voortdurend flikkert tussen het ‘hebben’ van een lichaam en het ‘zijn’ van een lichaam (*The Transformative Power of Performance* 77), waarbij “the audience’s attention to the performer’s individual corporeality” geleid wordt (84). In performancekunst domineert vaak expliciet het fenomenologische lichaam, waarbij de semiotische dimensie van het lichaam naar de achtergrond verdwijnt (80). In *Atelier* gebeurt het omgekeerde. De inzet is hier namelijk niet het fenomenologisch lichaam, maar eerder een zoektocht naar hoe een semiotisch lichaam *vanzelf* kan ontstaan. Dat blijkt te gebeuren: de banale handelingen in de theateraanzetjes krijgen al vrij snel een representatieve functie. Omdat de makers zich op een theaterscène bevinden, gevangen in de blik van de toeschouwer, zijn we—gewild of niet—getuige van het begin van een mogelijke scène. Een gelijkaardige transformatie ontstaat bij het uitbeelden van de beeldende kunst. Conflict ontstaat hier bijvoorbeeld vanzelf: doordat drie lichamen op podium met elkaars kostuums aan de haal gaan, worden personages geboren.⁵

Hoewel de makers in *Atelier* de scène als onderzoekers betreden, wordt al snel duidelijk dat de maker in zijn intentie wordt ingehaald door het theatermedium zelf. Zo toont hun onderzoek dat “even “abstract” movements may be personified and made into a character of sorts through the performer’s attitude” (Kirby 7). Het fenomenologisch lichaam waarmee ze in *Atelier* opkomen, slaat bovendien niet enkel op de materialiteit van hun lichamen, maar doelt ook op de persoonlijke zoektocht van de makers, die vanuit hun individuele (onderzoeks-)vragen de theaterscène betreden.

Het statuut van hun lichaam kan in dit geval daarom best begrepen worden als een flikkering tussen hun lichaam als personage en hun lichaam als maker/onderzoeker.

Een evidente vraag lijkt zich hier nu op te werpen. Zoals reeds aangegeven, is *Atelier* voor een groot stuk in de impuls van conceptuele (performance)kunst geworteld. Volgens Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann kan de kruisbestuiving tussen performancetekunst en toneelkunst in sommige gevallen best begrepen worden als 'postdrama' (134). In hoeverre kunnen we *Atelier* categoriseren onder de noemer postdrama? Postdramatisch theater wordt gekenmerkt door een radicaal gewijzigd gebruik van theatrale tekens. Het dramatisch kader van actie en dialoog wordt ingeruild voor een niet-logocentrische opbouw die lichamelijke en beleving centraal stelt. Een postdramatische voorstelling genereert "more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information" (85). De meerduidigheid, de chaotische encenering, de nadruk op lichamelijke, het niet-acteren,...zijn stilistische en formele keuzes die we intussen associëren met postdramatisch theater.⁶ Op het eerste gezicht zijn er tal van vormelijke parallellen te trekken tussen *Atelier* en postdrama, maar in hun omgang met representatie schuilt een diepere affiniteit. Een grondige lezing van Lehmann maakt immers duidelijk dat de verhouding tussen representatie en presentatie in postdrama eerder dialectisch dan onverenigbaar moet worden begrepen. Amerikaans theaterwetenschapper Brandon Woolfs heldere synthese van Lehmann benadrukt dat "any move beyond the representational entails a deep engagement with representation itself" (41). Die onverbiddelijke representatieve impuls die eigen is aan het theater, komt op een interessante manier tot uiting in de theateraanzetjes. De strategie om uit te testen wat het effect is van het steeds heropvoeren van het begin van een scène belichaamt ook de dialectische relatie tussen drama en postdrama zelf.

Dit experiment met imitatie en representatie keert ook terug in de referenties naar canonieke werken uit de beeldende kunstgeschiedenis. Door werken uit de kunstgeschiedenis te verbeelden, willen de makers nagaan hoe de kunstgeschiedenis doorheen hun atelier waait en onderzoeken ze in hoeverre het toneelspelersambacht ook verwant is aan dat van een beeldend kunstenaar. Zo komt een interessante parallel bloot te liggen tussen beeldende kunst met

een representatieve impuls en (dramatisch) theater. In de referenties wordt namelijk gespeeld met de imitatie van iets dat reeds een imitatie is op zichzelf. Ook hier wordt representatie niet zozeer ingewisseld voor presentatie, maar wordt de impuls van representatie *an sich* zorgvuldig ontleden. Het experiment plaatst zich hiermee in de plooiën van de kunstgeschiedenis. In termen van materiaal verschilt toneelkunst weliswaar van schilderkunst—de makers gebruiken geen verf en doek maar hun eigen lichamen, en het kunstwerk van een (dramatische) toneelspeler is explicieter afgebakend in tijd en ruimte (zie o.a. Fischer-Lichte *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* 18-48)—maar ondanks deze verschillen loopt hun beider ambitie gelijk. Beide kunstvormen ontwikkelen een manier om een gegeven uit de werkelijkheid af te beelden (en zodoende te esthetiseren). De analogie die *Atelier* hier zichtbaar maakt, sluit op interessante wijze aan bij het representatievraagstuk van de theateraanzetjes. De scheurtjes in het dramatisch kader en de zelf-reflexieve impuls brengen de voorstelling als geheel echter eerder in verband met conceptuele (performance)kunst, die op haar beurt sterk werd beïnvloed door kunststromingen zoals conceptuele kunst en minimalisme (Laermans 198).

De ontbinding van het theatraal object

De passage van de witte piscine verkent de parallel tussen theaterkunst en beeldende kunst verder. Met deze letterlijke referentie naar een kunststroming waarin een gewoon object plots een kunstobject werd, komt niet alleen een radicaal andere soort beeldende kunst het theatraal onderzoek binnen, maar ook de vraag naar “wat is kunst”.⁷

Toen Duchamps *Fountain* in 1917 de kunstwereld betrad, werd die wereld grondig door elkaar geschud. Een kunststroming die de naam ‘readymade’ zou krijgen, ontwikkelde zich. Anders dan de beeldhouwer die met behulp van specifiek materiaal iets creëert om de werkelijkheid te verbeelden of te becommentariëren, maakten Duchamp en verwanten sculpturen door objecten uit de werkelijkheid te plukken en te bestempelen als ‘kunst’ (zie o.a. Silvers 1976; Danto 1981; Fontaine 2014). Louter door middel van die geste werd een banaal object getransformeerd tot een kunstobject. Readymades vernielden de gevestigde waarden binnen de kunstwereld en lokken nadrukkelijk de bedenking uit of het werk in kwestie al dan niet

kan bestempeld worden als kunst (Silvers 448). De mysterieuze geste die alledaagse voorwerpen omvormt tot kunstwerken, is ook aanwezig in hoe *Atelier* alledaagse handelingen transformeert tot een stukje theater, zoals aangetoond in vorig onderdeel. Met andere woorden, *Ateliers* referentie naar *Fountain* is niet zomaar leeg of vrijblijvend, de referentie herbergt de dramaturgische crux van de voorstelling. In het presenteren van een witte piscine tematiseert *Atelier* bovendien nog explicieter de invloed van conceptuele (performance)kunst op postdrama. Op dit snijpunt tussen beeldende kunst en podiumkunst dissecteert de voorstelling opnieuw enkele eigenschappen van het medium theater.

De intrigerende dynamiek die van een banaal object een kunstwerk maakt, inspireerde de makers om, analoog aan de theateraanzetjes, na te gaan of banale voorwerpen ook transformeren eens ze zich op een podium bevinden. Genereert de *black box* van het theater hetzelfde effect als de *white cube* van het museum? Geldt voor objecten wat voor lichamen gold, namelijk dat een podium hen een representatieve dimensie toebedeelt? Zoals reeds kort aangestipt, worden in *Atelier* allerlei alledaagse voorwerpen opgevoerd, van een zak aardappelen naar houten klompen en gloeilampen. De makers zelf blijven er, naast het podium, vanop een afstand naar kijken, in afwachting van een mogelijke gedaanteverandering. Worden deze voorwerpen daadwerkelijk kunstwerken? Is het dan de context van een theatervoorstelling of de geste van de kunstenaar die deze transformatie heeft doen ontstaan? Zonder die vragen naar de ontologie van readymadekunst duidelijk te beantwoorden, komt het centrale vraagstuk van die kunststroming bloot te liggen in deze passages.

Op het eerste gezicht lijkt hun experiment te bevestigen dat er inderdaad een parallel bestaat tussen de *black box* en de *white cube*. De inzichten van Amerikaanse kunstfilosoof Arthur C. Danto komen hier van pas om die dynamiek te duiden. In zijn filosofische zoektocht naar een definitie van kunst, onderzocht Danto in *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art* (1981) het verschil tussen “ontologically distinct but perceptually indiscernible counterparts” (61). Danto vraagt zich met name af hoe “such a work

Volgende pagina: Afbeelding 2- scènebeeld uit *Atelier*, © Bram De Vreese, 2017.





as Duchamp's *Fountain* might have been elevated from a mere thing to an artwork, why that particular urinal should have sustained so impressive a promotion, while other urinals, like it in every obvious respect, should remain in an ontologically degraded category" (5). Danto verklaart dat vooral institutionele processen ten grondslag liggen aan de transformatie van gewoon object naar kunstobject. Niet zozeer formele kenmerken, maar keuzes van curatoren, musea of kunstliefhebbers genereren de transformatie van object naar kunstwerk. De makers van *Atelier* onthullen het theateraal equivalent hiervan: acties en objecten krijgen een theatrale dimensie simpelweg omdat ze zich op een theaterscène bevinden. De snelheid en onzorgvuldigheid waarmee de makers voorwerpen halen uit een tot de nok gevuld rek, verbeeldt het soort willekeurigheid dat met die transitie gepaard gaat. De statige materialiteit van de piscine, gedragen door uitglijdende en mopperende acteurs, belichaamt anderzijds ook een contrast tussen readymade en theater. Waar readymadekunst een object transformeert naar een kunstwerk, is het kunstwerk dat theater is altijd een object in beweging, en daarom afgebakend in tijd en ruimte. De transformatie loopt gelijk—banale objecten of handelingen worden getransformeerd naar een kunstwerk—maar de uitkomst verschilt sterk. De transformatie van object naar readymade is namelijk eenmalig: het museumstuk blijft waar het staat, eens het museum is gesloten en de bezoekers het pand hebben verlaten—terwijl de befaamde 'vluchtigheid' van theater (Phelan 1993) die transformatie van object naar kunstwerk minder solide maakt. De verschuiving moet elke avond opnieuw voltooid worden.

Ondanks dit verschil deelt *Ateliers* dramaturgie de logica van de readymade omdat de voorstelling leest als een poging kunst te creëren op de grenzen van wat kunst kan zijn, en het lijkt soms dat dit werk enkel theater heet omwille van zijn positie in een theaterzaal en binnen het instituut 'theater'. Een ander belangrijk aspect binnen de zelf-reflexieve experimenten van de readymades, en bij uitbreiding conceptuele kunst, is het aandeel van de toeschouwer. Die wordt geactiveerd om grondig na te denken over het werk en om er een betekenis in te lezen (Laermans 200). Het werk zelf is immers niet langer een representatie of afbeelding, maar belichaamt een concept of vraagstuk, en kan daarom bij iedere kijker een verschillende associatie (of weerstand) oproepen. In hun genealogie van readymadekunst, beschrijft Parijs' kunstcollectief Claire Fontaine hoe "the spectator—and the spectator only—is the final judge of

what Duchamp calls the “transmutation,” the change of the inertial material into an artwork, in fact a kind of transubstantiation” (59). Het aandeel van de toeschouwer maakt duidelijk dat conceptuele kunst verwant is aan performance: ook binnen die kunstvorm is het zo dat “the spectator, as the producer of meanings, holds the power” (Chinna 151). De betekenis ligt immers niet zozeer in het werk zelf besloten, maar voornamelijk in de verstrengeling tussen toeschouwer en kunstwerk.⁸ Hoe verder *Atelier* vordert, hoe duidelijker het aandeel van de toeschouwer wordt. De referenties naar de stillevens zijn namelijk erg summier – het vergt een erg bereidwillige kijker (en bovendien grondige kunstkenner) om in wat gestommel met klompen en wat gegoochel met een zak aardappelen referenties naar Van Goghs *Manden met aardappels* (1885) of *Stilleven met klompen* (1881) te herkennen. Het bewust niet-expliciete karakter van *Atelier* positioneert haar toeschouwer midden in de voorstelling, als participant en als instantie wiens blik en oordeel de theatraliteit van de banale handelingen moet verzekeren.

De ontrafeling van de theatrale toeschouwer

In dit laatste deel licht ik toe hoe die prominente rol van de toeschouwer een politieke impuls van *Atelier* blootleegt. Zonder het werk daarmee te willen inlijven in het vakje van postdramatisch politiek theater, is Lehmanns positie tegenover politieke kunst in postdrama een handig startpunt voor mijn argument. Vooreerst legt Lehmann uit dat de ware politieke kracht van theater niet zozeer schuilt in zijn vermogen een politieke werkelijkheid op de scène te verbeelden. Zijn betoog toont aan dat vooral de dramaturgische structuur of opbouw van een voorstelling een politieke stempel (kunnen) dragen (Jürs-Munby 209). Hierin wordt Lehmann geruggesteund door Franse criticus en filosoof Jacques Rancière, die ook graten zag in een thematische behandeling van het politieke, voornamelijk omdat de toeschouwer daarbinnen een eerder passieve rol zou spelen (Carroll et al. 18). In lijn met Lehmanns pleidooi stelt Rancière dat kunstwerken die een duidelijk politiek discours opvoeren, niet per se ook politieke kunst maken. Werk dat geproduceerd wordt omwille van een sociale functie, namelijk het publiek aanzetten tot actie in de echte wereld, typeert hij als eerder drammerig moraliserend, en niet als politiek.⁹ Een politiek kunstwerk is volgens Rancière “an art that questions its own limits and powers, that refuses to

anticipate its own effects” (149). Door op een niet-transparante of eenduidige manier betekenis te communiceren en niet uit te gaan van een specifiek gewenst effect van de voorstelling, benut een voorstelling het democratisch potentieel van theater (Carroll et al. 4-5, 20). Dit soort werken, immers, “neither give lessons, nor have any destination” (Rancière 140). Lehmann en Rancière suggereren met andere woorden dat “the political value of performance is not found in an uncritical ‘collectivity’” (Carroll et al. 22).

Om die redenen kunnen we een politieke impuls herkennen in de structuur en opbouw van *Atelier*. Op het meest directe niveau lijkt *Atelier* bitter weinig te vertellen. De voorstelling toont in de eerste plaats een klungelig tafereel waarin drie mannen met verf naar elkaar gooien, plastic zeilen verknippen en gloeilampen zwart schilderen. De voorstelling zelf geeft amper richting om dit werk te lezen. Zoals hierboven aangestipt, vraagt dit een duidelijk engagement van de kijker: zonder zijn of haar poging om die ogenschijnlijk banale gebeurtenissen in een abstracter licht te plaatsen, en daardoor op een andere manier te begrijpen, verliest de voorstelling een groot stuk van haar waarde. Die ogenschijnlijke banaliteit—die op het eerste zicht haaks staat op de aangekondigde belofte dat *Atelier* onderzoekt hoe het atelier van een toneelspeler eruit ziet—nodigt de toeschouwer (indirect) uit om de houding van passieve ontvanger los te laten, en mee te reflecteren over wat zich op podium afspeelt. Wil de kijker iets van dat gestommel en geklungel maken, dan is het aan de kijker zelf om actief te gaan nadenken waarom dit nu precies een theatraal onderzoek kan heten. De dramaturgische keuze om een theatraal onderzoek te voeren, en noch dat onderzoek noch de onderzoeksvragen te expliciteren, maar het experiment in aanwezigheid van de kijker uit te voeren, resoneert met Lehmanns en Rancières standpunt. In hun strategie om meerduidigheid toe te laten, en om de constructie van betekenis aan de individuele kijker over te laten, raakt *Atelier* aan de kern van wat politiek theater kan zijn (Carroll et al. 5, 20). Anderzijds lokt ook de bifrontale opstelling van de tribunes een actieve kijkhouding uit. Ten eerste heeft de toeschouwer geen perfect zicht op wat zich op het podium afspeelt: wanneer de linkerzijde hartelijk lacht omdat Van den Eede nog maar eens uitglijdt, verhindert een kachel dat het publiek aan de rechterzijde dit te zien krijgt. De voorstelling wordt met andere woorden niet zomaar aan de toeschouwer aangeboden, de toeschouwer moet soms doorheen de opgestapelde rommel expliciet zoeken (schuifelen op de stoel, een beetje gaan rechtstaan) naar de plek waar de voorstelling zich

afspeelt. Ten tweede wordt de toeschouwer zich ook bewust van zichzelf omdat er voortdurend zicht is op de andere helft van het publiek, als een soort spiegelbeeld. Net zoals de makers naar zichzelf kijken, schuilt in deze opstelling ook een uitnodiging naar het publiek om diezelfde zelf-bevragende houding aan te nemen.

Bovendien verwijzen zowel Lehmann als Rancière naar de ambivalente positie die het theater inneemt tegenover en in de werkelijkheid. Intussen werd meermaals duidelijk dat *Ateliers* experimenten bovenal aantonen dat een lichaam en een object op podium van een andere orde zijn dan een lichaam en object in de werkelijkheid, simpelweg omdat ze zich in een theatercontext bevinden. In die evidente eigenschap van theater—dat het niet ‘echt’ is—schuilt immers eveneens politieke kracht (Carroll et al. 14). Woolf verduidelijkt Rancière’s positie en legt uit dat “aesthetic experience (of the theatre event) is oblivious to desired effects. And it is in this very denial of the ‘real’, of the here and now, of a world which is entirely bound by concepts that Rancière locates the political” (46). Tegelijkertijd wijst Lehmann er ook op dat net door het representatieve karakter van het dramatisch theater naast zich neer te leggen, het postdramatisch theater ons dichterbij ‘het echte’ en ‘het politieke’ brengt (Woolf 40). Op het eerste zicht lijkt Lehmanns stelling hierin te druisen tegen de eerdere stelling van Rancière dat theater politiek kan zijn bij gratie van zijn status als ‘niet-echt’. *Atelier* onthult echter dat net in het ogenschijnlijk onverzoenbare samenspel tussen representatie en ‘het echte’ de toeschouwer inderdaad het meest expliciet wordt geactiveerd.

De publicatie *Frame Analysis* (1974) van socioloog Erving Goffman is een bruikbare gids om de momenten waarop *Atelier* een erg ‘broze’ theatervoorstelling wordt in het licht van een politieke impuls te lezen. Op die ‘broze’ momenten is hetgeen we aanschouwen noch deel van de werkelijkheid (want we kijken ernaar in de context van een theater), noch verbeelding van die werkelijkheid (want het representatieve karakter is gereduceerd tot een minimum). Goffman legt uit hoe mensen in staat zijn een weg te vinden in een vaak chaotische werkelijkheid vol uiteenlopende prikkels. In die werkelijkheid bevinden zich volgens Goffman verschillende *clues* die het mensen mogelijk maken om het soort tafereel dat ze aanschouwen te begrijpen en er zich toe te verhouden (21). Wanneer die *clues* ontbreken wordt het extra moeilijk om een *frame* te plaatsen op gebeurtenissen, en dit is precies waar de makers met *Atelier* op uit zijn. Met behulp van

Aristoteles' *Poetics* over het genre van de Griekse tragedie wordt een dramatische theatervoorstelling doorgaans gedefinieerd als een werk dat opgebouwd is uit dialogen, die bijdragen aan een groter verhaal waarin personages en duidelijke acties worden uitgebeeld (Aristoteles). Die aspecten maken het een toeschouwer mogelijk om de veelheid aan elementen en handelingen die zich voor zijn of haar ogen voltrekken te lokaliseren en te begrijpen als theater. In *Atelier* wordt dat theatrale kader op verschillende momenten bewust troebel gemaakt. Ten eerste, typerend voor postdrama, ontbreken de *clues* voor het lezen van een dramatisch verloop. Bovendien verlaten de makers voortdurend het podium, in een poging te kijken naar wat ze aan het maken zijn. Op die momenten stappen ze buiten de grenzen van hun theaterkader. Meermaals verstoort ook de werkelijkheid het theaterkader—de makers reageren bijvoorbeeld op reacties van het publiek, en om 21u klinkt het nieuwsoverzicht van die dag door de radio.

Nog troebeler wordt het kader op momenten dat er bijna niets (nieuws) meer gebeurt op de scène. Wanneer, bijvoorbeeld, De Koning het zoveelste glas champagne inschenkt, De Schrijver nog steeds mopperend de kolenkachel probeert aan te krijgen en Van den Eede alweer gniffelend olie over de planken giet, wordt de toeschouwer op de proef gesteld. Door in de theateraanzetjes het centraal gegeven van theater—representatie en imitatie—eindeloos te bevragen, bevragen de makers in feite het theaterkader *an sich*. Hoe lang houdt een toeschouwer het kijken naar dit ogenschijnlijk nietsdoen vol? De duur en herhaling van dit soort fragmenten drijven de bereidwilligheid van de toeschouwer tot het uiterste. In De Schrijvers blik naar zijn publiek schuilt een duidelijk leedvermaak, waarmee hij uitdagend de vraag lijkt te stellen hoe lang we bereid zijn dit theater te noemen. *Clues* ontbreken in *Atelier* en de impuls van representatie wordt naar een nulpunt gedreven. De voorstelling speelt hierdoor voortdurend met het risico de toeschouwer te verliezen en daardoor als theatervoorstelling volledig in te storten.¹⁰

Zelfs op de limieten van conventionele representatie is het onmogelijk om als theatervoorstelling samen te vallen met de werkelijkheid. Op het moment dat beide polen zo dicht mogelijk naar elkaar toe worden gedreven, regeert de toeschouwer.¹¹ Alleen omwille van zijn of haar aanwezigheid (en bij uitbreiding, zijn of haar bereidwilligheid hier betekenen in te lezen) kan er sprake zijn van theater. En op die 'lege' momenten, waarin het theaterkader het meest breekbaar is,

bereikt het zelf-bevragende karakter van de voorstelling de kijker: wat is dit? Wat doe ik hier? Wat is mijn positie hierbinnen?¹² Zo betreft *Atelier* haar toeschouwer mee in het onderzoek. Met andere woorden, het politieke potentieel dat zich volgens Lehmann en Rancière bevindt op de crux tussen representatie en het echte, kan in het geval van *Atelier* best op die manier worden begrepen, als iets wat zich het meest nadrukkelijk manifesteert tijdens *Ateliers* lege momenten. Dit wordt duidelijker wanneer we ons wenden tot de gedachten van Amerikaans theaterwetenschapper Shannon Jackson die in het kader van postdrama stelt dat postdramatische voorstellingen “challenge conventions of theatrical presentation while simultaneously re-connecting us with the fundamental elements and fundamental capacities of the medium” (165). In zijn meest broze gedaante, toont het theaterkader zich uitermate krachtig: het blijkt een plek te zijn waar je, wat je er ook doet, altijd theater aan het maken bent.

Op het einde van de voorstelling klinkt de stem van Bertolt Brecht. Op een piepklein televisiescherm leest hij een fragment voor uit *Fatzer*.¹³ Duits theaterwetenschapper Judith Wilke legt in “An Approach to Brechts Fatzer Fragment” uit dat Brecht zich in dit werk vooral wilde afzetten tegen het soort documentair theater van zijn tijd (122). Als alternatief voor een moraliserende vorm van documentaire, wou hij een document maken dat authentieker was, in het midden tussen “true and false, real and fictitious”, zodat de kijker zich hier autonoom kon tussen bewegen (122). Zo moest het voortdurend onduidelijk zijn of de acties van de spelers ‘echt’, dan wel ‘nagebootst’ waren. De beslissing hierover zou in de handen van de toeschouwer liggen (126).¹⁴ In een gesprek met de makers, gaven ze me mee dat dit (onafgewerkte) werk uit Brechts oeuvre een belangrijke inspiratiebron voor de voorstelling vormde en dan ook voortdurend op een sluimerende manier aanwezig is. Doorheen een zwakke microfoon klinkt op het einde van de voorstelling: “Maar jullie, bekijk nu het geheel. Wat er allemaal gebeurde, (...) en wat jullie ook zullen zien, aan het einde zullen jullie zien wat wij zagen. Chaos. En een kamer die volledig verwoest is” (fragment uit *Fatzer*, vertaald door Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter

Volgende pagina: Afbeelding 3- scènebeeld uit *Atelier*, © Jorn Heijdenrijk, 2017.





Van den Eede). Tegelijkertijd wordt een smalle reep stof opgehesen waarop diezelfde woorden gedrukt staan. Dit fragment klinkt als een echo van wat er zich zopas op scène heeft gemanifesteerd: een samenraapsel van chaotische gebeurtenissen waar veel rommel en vernieling aan te pas kwam. Bovenstaand onderdeel maakt hopelijk duidelijk dat *Atelier* Brechts ambitie voor *Fatzer* poogt te voltooien en te verdiepen, en dat er naast een vormelijke, ook een inhoudelijke overeenkomst is tussen *Atelier* en het tekstfragment.

Conclusie

Het toneelspelersatelier van De Koning, De Schrijver en Van den Eede is geen plek waar scènes worden ingestudeerd of personages psychologisch worden geanalyseerd. In *Atelier* is het een plek waar ze een onderzoek voeren naar zichzelf, naar de aard van hun kunstvorm. Zo is *Atelier* soms onderzoek, soms voorstelling, soms onbegrijpelijk hermetisch afgesloten, soms klaar en duidelijk leesbaar. Hun *Atelier* toont de onhoudbaarheid van dichotomieën zoals theorie en praktijk, proces en product, idee en verwezenlijking, representatie en het 'echte'.¹⁵ De voorstelling voert een elegante evenwichtsoefening uit tussen deze begrippenparen. Zo maakt *Atelier* belangrijke ontologische kwesties over theater concreet aanschouwelijk. Theater blijkt in de handen van De Koning, De Schrijver en Van den Eede bovenal een denkend ding.

Hoewel een toeschouwer de uitkomst van hun experimenten wellicht al kende, of op z'n minst kon voorspellen, is vooral de weg ernaartoe erg boeiend. Verrassend is dat beeldende kunst een uitstekende *compagnon de route* blijkt. Een eerste aspect waarover *Atelier* nadenkt is imitatie en representatie: de makers willen nagaan in hoeverre 'acteren' naar een nulpunt kan worden gedreven en welk statuut het lichaam van de acteur dan krijgt. De acteurs zetten hun lichaam op een fenomenologische manier in, maar worden onherroepelijk ingehaald door het semiotische karakter van een theatercontext. Ze ondervinden dat theatrale situaties vanzelf kunnen ontstaan, dat zonder 'te doen alsof' er toch een soort verhaal of dramatische situatie tot stand kan komen. In deze passages bevinden de makers zich niet zozeer aan de keerzijde van representatie, maar schuiven de impuls van representatie expliciet naar voor. Een tweede onderzoeksveld is de status van het object. Daardoor wordt er explicieter binnengetre-

den in de wereld van de beeldende kunst, en meer bepaald de logica van de readymade. In deze kunstbeweging krijgt een alledaags object iets mystieks, iets sacraals, bezit het een niet-tastbare dimensie die maakt dat we niet langer van een object spreken maar van kunst. *Atelier* volgt de logica van de readymade, waar de grenzen van het kunstapparaat—in dit geval theater—worden opgezocht en verlegd. Door het lichaam en het object te onderzoeken maakt *Atelier* tot slot duidelijk dat de positie van de toeschouwer cruciaal is in die verschuiving. Via alledaagse, onbepaalde acties wordt de verbeelding van de kijker aangewakkerd. Als het publiek in *Ateliers* gewoel kan en wil meegaan, passeert niet alleen de kunstgeschiedenis voor zijn of haar ogen, maar komen ook verschillende bedenkingen over de aard van kunst bovendrijven.

Rancières pleidooi voor “the freedom of the spectator to recreate the work” (Davis 164) werd in *Atelier* gerealiseerd. Precies vanuit die vrijheid is dit artikel tot stand kunnen komen, omdat *Ateliers* onderzoek mij inspireerde om er als theaterwetenschapper aan deel te nemen. Vanuit hun initieel verlangen een toneelspelersatelier te verbeelden, stoten de makers als vanzelf op tal van andere eigenschappen van hun kunstvorm: het meest banale behelst filosofische diepgang. Je zou voor minder van hun vak gaan houden.

Dit artikel is gebaseerd op mijn Masterproef waarmee ik in 2017 afstudeerde als Master in de theater- en filmwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. Ik dank mijn promotor Luk Van den Dries die me op de weg naar dit afstuderen telkens enthousiast begeleidde. Ik dank Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede, omdat ze zo genereus hun denk- en werkproces met me deelden. Ik dank verder ook mijn twee referenten van de Documenta-redactie. Hun opmerkingen en suggesties hielpen me om bepaalde gedachten uit de tekst te verdiepen.

Works cited

- Aristoteles. *Poetics*. Trans. Malcolm Heath. Londen: Penguin Books, 1996.
- "atelier." *Stan*, <http://stan.be/nl/productie/atelier>. Geraadpleegd op 2 juli 2020.
- Boenisch, Peter M. "Spectres of Subjectivity: On the Fetish of Identity in (Post-)Postdramatic Choreography." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 111-128.
- Carroll, Jerome, Karen Jürs-Munby, en Steve Giles. "Introduction: Post-dramatic Theatre and the Political." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 1-30.
- Chinna, Stephen. *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*. Oxford: Peter Lang, 2003.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*. Cambridge, Londen en Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
- Davis, Oliver. "The Politics of Art: Aesthetic Contingency and the Aesthetic Affect." *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Eds. Oliver Davis, Cambridge, Polity Press, 2013. 155-168.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Atelier*, 22 februari 2017, Balzaal DE KOE, Antwerpen.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Atelier*, 20 oktober 2018, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Vandeneedevandeschrijvervande koningen-diderot*, 14 juni 2001, Fin de Saison / Westergasfabriek, Amsterdam.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetic*. Trans. Saskya Iris Jain. Londen en New York: Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Trans. Minou Arjomand. Londen en New York: Routledge, 2014.
- Fontaine, Claire. "Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept." *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 22:2 (2014): 57-68.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- Jackson, Shannon. "Postdramatic Labour in The Builders Association's *Al-ladeen*." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 165-188.
- Jürs-Munby, Karen. "Parasitic Politics: Elfriede Jelinek's 'Secondary Dramas' *Abraumhalde* and *FaustIn and out*." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 209-232.
- Kirby, Michael. "On Acting and Not-Acting." *The Drama Review* 16:1 (1972): 3-15.
- Krans, Anja. *Vertraagd Effect*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.
- Laermans, Rudi. *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz, 2015.
- Lamers, Jan Joris. "A Continuing Dialogue." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 279-305.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. Londen en New York: Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. "A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic." *Postdramatic Theatre and The Political. International*

Perspectives on Contemporary Performance. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 87-110.

Pellois, Anne. "L'acteur déjà là du Tg STAN." *Agôn* 5, 2012, <https://journals.openedition.org/agon/2432>. Geraadpleegd 8 april 2020.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. Londen en New York: Routledge, 1993.

Rancière, Jacques. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. New York: Continuum, 2010.

Silvers, Anita. "The Artwork Discarded." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34:4 (1976): 441-454.

Van den Dries, Luk. "Het Vlaams theater in de jaren tachtig: aanzetten tot een invloedsgeschiedenis." *Documenta* 27:2-3 (2009): 108-129.

Van den Dries, Luk en Thomas Crombez. "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition." *Contemporary Theatre Review* 20:4 (2010): 421-431.

Van Dijck, José. "Digital Cadavers: The Visible Human Project as Anatomical Theater." *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 31:2 (2000): 271-285.

Van Kerkhoven, Marianne. "Focus Tg Stan." *Kaaitheater bulletin*, mei 2003, <http://sarma.be/docs/3072>. Geraadpleegd 8 april 2020.

Wilke, Judith. "The Making of a Document. An Approach to Brecht's *Fatzer* Fragment." *The Drama Review* 43:4 (1999): 122-128.

Winkler, Mary G. "The Anatomical Theater." *Literature and Medicine* 12:1 (1993): 65-80.

Wolf, Brandon. "Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?" *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 31-46.

Notes

- 1 Deze tekst schreven De Koning, De Schrijver en Vanden Eede tijdens de voorbereidingen op hun voorstelling. De tekst wordt nergens in de voorstelling uitgesproken, maar is een belangrijk creatiedocument dat helpt om het opzet van de voorstelling te schetsen.
- 2 De poëtica van deze drie gezelschappen ligt in eenzelfde lijn. Zowel het werk van tg STAN, Maatschappij Discordia en Compagnie de KOE worden gekenmerkt door een ongedwongenheid, waarbij acteurs soms openlijk een tekstbrochure in de hand hebben en voortdurend benadrukken 'dat dit theater is'. Hiermee willen ze de toeschouwer zoveel mogelijk vrij laten in diens denken en verbeelding. (zie o.a. Lamers, Jan Joris. "A Continuïng Dialogue." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 279-305., Pellois, Anne. "L'acteur déjà là du Tg STAN." *Agôn* 5 (2012), <https://journals.openedition.org/agon/2432>., Van den Dries, Luk. "Het Vlaams theater in de jaren tachtig: aanzetten tot een invloedsgeschiedenis." *Documenta* 27:2-3 (2009): 108-129., Van Kerkhoven, Marianne. "Focus Tg Stan." *Kaaitheater bulletin*, mei 2003, <http://sarma.be/docs/3072>. Zie ook de inleiding in Krans, Anja. *Vertraagd Effect*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.). Hoewel *Atelier* eerder atypisch is voor die drie gezelschappen (doordat het hier om een woordeuze voorstelling gaat), draagt het om bovenstaande redenen echter sterk de signatuur van eerder werk.
- 3 Vanaf hier zullen De Koning, De Schrijver en Van den Eede 'de makers' worden genoemd.
- 4 Deze referentie is in het bijzonder interessant omdat het de analogie tussen een toneelspeler en een onderzoeker aanduidt. *De anatomische les* verwijst immers naar de anatomische theaters waarin rond de zeventiende eeuw menselijke en dierlijke lichamen voor het oog van een toeschouwer werden ont-

leed. Theater was in die tijd met andere woorden ook een plek waar wetenschappelijk onderzoek werd gedeeld en voorgesteld (zie o.a. de Proloog in Fischer-Lichte's *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* op p. 1-4. Zie ook Van Dijck, José. "Digital Cadavers: The Visible Human Project as Anatomical Theater." *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 31:2 (2000): 271-285 en Winkler, Mary G. "The Anatomical Theater." *Literature and Medicine* 12:1 (1993): 65-80.). De witte kragen verraden dat ook in *Atelier* aan wetenschap wordt gedaan. In plaats van dieren of mensen wordt hier het theater zorgvuldig ontleed.

- 5 Vooral De Koning hamert hierop in onze gesprekken. Hij legt uit dat hij als toneelspeler niet wil 'doen alsof', maar dat hij tijdens een voorstelling telkens op zoek gaat naar hoe theater kan ontstaan vanuit een conflict in de werkelijkheid. Zo vindt hij het interessant wanneer zijn medespelers elkaar hinderen in hun spel, door bijvoorbeeld kleren te verstoppen of attributen van plaats te veranderen. Op die manier ontstaan volgens hem de meest interessante personages, omdat ze geboren zijn uit een werkelijk conflict. Hij benadrukt echter dat het niet de bedoeling is dat er een situatie wordt gecreëerd waarin een medespeler compleet wordt gedwarsboomd in hetgeen hij of zij aan het doen is – het hinderen van elkaar gebeurt steeds met eerbied voor elkaars werk en spel.
- 6 In zijn proloog in *Postdramatic Theatre* neemt Lehmann zowel het gezelschap van De Schrijver (tg STAN) als dat van De Koning (Maatschappij Discordia) op in de namenlijst die moet dienen als panorama van het postdramatische veld. Hij verwijst verder ook naar de opkomst van theatercollectieven in de context van de ontwikkelingen van postdrama: "especially in the Netherlands and in Belgium a vital theatre culture of companies

has emerged" (121). Specifiek verwijzend naar Discordia schrijft Lehmann over een poëtica van "silence, slowness, repetition and duration in which 'nothing happens'"(90)— een beschrijving die ook toepasbaar is op *Atelier*. Voor een verdere beschrijving van tg STAN's affiniteit met postdrama, zie ook: Van den Dries, Luk and Thomas Crombez. "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition." *Contemporary Theatre Review* 20:4 (2010): 421-431.

- 7 Volgens Engels theaterwetenschapper Peter Boenisch is "this trend of referencing seminal 'avant-garde' works (...) very prominent in recent dance and theatre performances" (119). Ook Laermans benadrukt dat "conceptualism continues to haunt contemporary art practices" (201).
- 8 Ondanks de opnieuw sterke parallel tussen *Atelier* en performancekunst, zou ik ook hier willen argumenteren dat de voorstelling eerder een voorbeeld is van postdrama, omdat ze toch nog steeds op zoek gaan naar een soort 'dramatisch potentieel' van een actie, een lichaam of een object op een podium. Zoals eerder aangegeven is net die kruisbestuiving tussen performancekunst en dramatisch theater typerend voor postdrama.
- 9 Rancière schrijft bijvoorbeeld dat dit soort werken ervan overtuigd blijven "that art compels us to revolt when it shows us revolting things, that it mobilizes when it itself is taken outside of the workshop or museum and that it incites us to oppose the system of domination by denouncing its own participation in that system" (135). Omdat daarin nog steeds wordt uitgegaan van een 'alwetende maker' die een vooraf bepaald effect wil doen ontstaan bij een kijker, vallen dit soort werken niet onder Rancière's begrip van politieke kunst.
- 10 In dezelfde lijn waarschuwt ook Danto voor het gevaar dat minimal art loopt, namelijk, dat "self-refe-

- rential art objects (...) risk logical and ontological self-destruction” (Silvers 451).
- 11 De analogie met readymadekunst is opnieuw frappant. Laermans stelt dat de readymades de ontwikkeling van conceptuele kunst danig hebben beïnvloed. Hij legt uit hoe, in het geval van readymades, de toeschouwer “had to decide autonomously whether a potential candidate for (visual) art could pass the test” (200). Die rol van toeschouwer als ‘scheidsrechter’ blijft belangrijk in conceptuele kunst.
- 12 Volgens Carroll et al. stipt ook Lehmann aan dat “the performance event gains its political force largely by virtue of its capacity to generate a ‘situation’ that precipitates a ‘concrete questioning of the self’” (24).
- 13 *Fatzer* behoort tot één van Brechts *Lehrstücke*. Lehmann verwijst naar deze werken in de epiloog van zijn hoofdstuk voor *Postdramatic Theatre and The Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (2013): “from the dawn of European theatre until Beckett, the human being has been staging the theatricalised tragic experience. But in our times this experience has taken place in forms beyond drama and even beyond the traditional dramatic idea of theatre in general: for example in the Brechtian *Lehrstück*” (105). Interessant is dat Lehmann Brechtiaans (en episch) theater inlijft in de categorie drama (zie: *Postdramatic Theatre* 29-39). In tegenstelling tot de rest van Brechts oeuvre, zo lijkt bovenstaande quote te suggereren, scheuren de *Lehrstücke*, zich radicaler los van het dramatische kader.
- 14 In *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* geeft Fischer-Lichte evenwel aan dat de *Lehrstücke* in de eerste plaats de acteurs dienden, als oefening om een soort leerproces in gang te zetten. Die oefening kon worden opgevoerd, maar kon ook
- zonder toeschouwer worden uitgevoerd (167).
- 15 Hiermee verwijst ik naar de omschrijving die Australisch theaterwetenschapper Stephen Chinn geeft om het ambigue karakter van performance te beschrijven: “a marker of the deconstruction of the polarities set up between theory and practice, product and process, idea and achievement and, in particular, between representation and the ‘real’” (133).

Tekst of geen tekst, dat is de vraag: Een comparatieve studie naar het aandeel van tekst in de vier grote acteeropleidingen in Vlaanderen

-- Margaux Vandecasteele --

Vlaanderen kent vier kwaliteitsvolle acteeropleidingen, die elk een eigen profiel hebben en een eigen positie innemen in het Vlaamse acteeropleidingenveld. In de woorden van Carl von Winckelmann, artistiek coördinator van de dramaopleiding aan de LUCA School of Arts: "Het is nog nooit zo goed geweest." Wat is dat eigen profiel en welke positie nemen de opleidingen in? Dit artikel onderzoekt hoe de vier grote dramaopleidingen in Vlaanderen zich profileren en hoe het er in de praktijk aan toe gaat.

Ik focus daarbij specifiek op de rol van de toneeltekst in de opleidingen. Niet alleen het gebruik van tekst op scène evolueerde door de jaren heen in het theaterlandschap. Welke teksten op toneel gebracht worden, veranderde ook. In maart 2019 begon cultuursocioloog Rudi Laermans zijn artikel in *Etcetera* met de opmerkelijke woorden: "Het repertoiretheater is in Vlaanderen op sterven na dood" (31). Exact twintig jaar na de verschijning van Duits theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999), komt de status van het repertoire meer dan ooit op de helling te staan (*Etcetera*). Na het statuut van de theatertekst, verandert ook de status van het repertoire en de westerse canon.

Dit artikel bestudeert de gevolgen daarvan in de opleidingen. De centrale onderzoeksvraag luidt daarom: welke rol krijgt tekst toebedeeld binnen de dramaopleidingen aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen (KCA), de LUCA School of Arts (Luca Drama), de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) en het Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound (RITCS)? Door de opleidingen te vergelijken op basis van één specifiek aspect, kon ik niet alleen heel gericht onderzoek voeren, maar kon ik ook nagaan of de tendensen die Lehmann ("Het statuut van de tekst" 27-37) en Laermans (30-40) beschrijven binnen het Westerse theaterlandschap van het einde van de twintigste eeuw en dat van de huidige eenentwintigste eeuw, ook actief zijn in het acteeropleidingenveld. Als ik het hierbij over 'tekst/theater-/toneeltekst' heb, slaat dat op tekst als theatraal element. Wanneer ik over 'repertoire' spreek, betreft dat de verzameling van klassieke theaterteksten zoals die van Shakespeare bijvoorbeeld.

Mapping the schools

Om de rol van toneeltekst in de verschillende opleidingen vandaag te kunnen vergelijken, is het belangrijk om eerst de eigenheid van opleidingen en de manier waarop ze zich profileren, in kaart te brengen. De promotieteksten en curricula van de scholen en een visitatierapport van de Vlaamse Universiteiten en Hoge Scholen-raad (VLUHR) uit 2016 vormden hiervoor belangrijke bronnen. Daarnaast sprak ik met de coördinatoren Clara Van den Broek (KCA), Carl von Winckelmann (LUCA), Jan Steen (KASK) en Ward Rooze (RITCS) en vroeg ik hen letterlijk hoe hun opleiding zich profileert. Ik stelde dezelfde vraag aan twee masterstudenten van elke opleiding, die vanuit hun praktijkervaring konden spreken.

Koninklijk Conservatorium (Antwerpen)

Vandaag bestaat de dramaopleiding van het Conservatorium uit drie afstudeerrichtingen: Acteren, Woordkunst en Kleinkunst. Volgens de visitatiecommissie uit 2016 trachtte de afstudeerrichting Acteren acteurs te vormen die "inzetbaar zijn in verschillende soorten teksttheater. Het ethische en inhoudelijk kader van deze acteursopleiding was geënt op de artistiek/pedagogische visie van Dora van der Groen" (VLUHR 16, 57, 68). Van der Groens visie luidt als volgt:

Voor Dora Van Der Groen is acteren niet het spelen van rolletjes, het imiteren van voorbeelden, of het typeren van personages. Uiteindelijk kan je als acteurs alleen maar jezelf spelen, je eigen personage. Dit eigen personage bestaat uit een heel gamma aan *deelpersonages* die je moet leren ontdekken. De theateropleiding moet de student helpen in deze ontdekkingsstocht naar zichzelf. Zodat hij als acteur zijn emotionele verbeelding ook zintuigelijk kan overdragen op het publiek. *Theater is de kunst zichzelf te zijn.* (Brouwers 167)

Voor Van der Groen stonden de persoonlijkheid van de acteur en de verbeelding centraal. Als je kijkt naar hoe de opleiding zich vandaag profileert, lijkt die erfenis slechts op de achtergrond aanwezig te zijn. In de promotietekst staan die criteria op het eerste gezicht niet letterlijk vermeld:

Aan de hand van tekstmateriaal kijk je op verschillende manieren naar de wereld. Vervolgens dagen we je uit om die kijk op een theatrale manier te *verbeelden* middels je spel. We nodigen je daarnaast uit tot samenspel, onderzoek, dialoog en kwetsbaarheid. Zo kom je uit bij je eigen noodzaak tot spelen en theater maken, en die van de groep spelers waarvan je deel uitmaakt. Door stem- en fysieke training ontwikkel je bovendien jouw *unieke podiumpersoonlijkheid* [eigen cursivering]. (Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen, Acteren)

Wie goed leest, merkt toch de woorden ‘verbeelden’ en ‘unieke podiumpersoonlijkheid’ op. Van den Broek stelt tijdens ons interview dan ook dat de erfenis van Van der Groen aanwezig is in de vorm van een begrippenapparaat, dat nog vaak aan bod komt. De ‘grootste verbeelding’ is nog steeds belangrijk. Daarom werken ze in het eerste jaar altijd met theaterteksten die niet realistisch zijn. Daarnaast zijn er ook nieuwe stemmen, met een ander vocabularium, zoals die van theatermaker Mokhallad Rasem (interview).

Op de vraag hoe de acteeropleiding van het Conservatorium zich vandaag profileert, antwoordt Van den Broek dat de focus in de eerste plaats op repertoire en samenspel ligt. De student moet in staat zijn om zijn mededeling via tekst op scène te doen. Dat is ook een aannamescriterium bij de toelatingsproef. “Als een kandidaat talent

heeft voor het podium, maar zich beter kan uitdrukken via zijn/haar lichaam, dans of performance, hebben we het gevoel dat een andere school die persoon beter kan dienen,” zegt Van den Broek (ibid.).

Als ik spreek met masterstudenten Kenneth Cardon en Sara Lâm, lijkt de erfenis van dat gedachtegoed toch groot. Vooral de idee dat de speler en zijn persoonlijkheid centraal staan, leeft voort en ook het begrippenapparaat lijken de studenten goed te kennen. Cardon vertelt over de vijf ‘p’s (persoonlijkheid, perversiteit, plezier, poëzie en pijn) van Van der Groen, maar ook over hoe De Roo daar in het eerste jaar meteen de ‘p’ van politiek aan toevoegde (interview). Naast de erfenis lijkt er dus ruimte voor uitbreiding. Toen Lâm aankwam in haar eerste jaar, was de opleiding nog heel erg gestoeld op de visie van Van der Groen. Ook zij merkt dat dit veranderd is, sinds De Roo en Van den Broek artistiek coördinatoren zijn. De masterstudente merkt terecht op dat wat ze vertelt over haar opleiding, misschien al niet meer relevant is voor de studenten die de opleiding vandaag volgen.

LUCA School of Arts Drama (Leuven)

LUCA Drama profileerde zich volgens de visitatiecommissie in 2006 als spelersmakersopleiding waarbinnen de speler steeds meer evolueert naar een maker, die “de speler in zich als bron van inspiratie ziet” (VLUHR 17, 113, 117). Volgens de commissie klopte de manier waarop de opleiding zich profileerde, niet helemaal met de realiteit. De opleiding leek op basis van de leerdoelstellingen voornamelijk een “makende speelopleiding,” die tekst, “in brede zin van het woord, en de daarbij horende overdracht van betekenis” centraal stelt (ibid.).

Als je naar de website van LUCA Drama, surft, lees je als eerste: “LUCA Drama leidt makende spelers en spelende makers op. Taal en tekst vormen de hoeksteen. Overdracht van betekenis staat centraal” (LUCA Drama, Drama/campus Lemmens). Die beknopte beschrijving zegt meteen veel over het profiel van de opleiding. Als je doorklikte naar het profiel van de opleiding, kreeg je begin 2019 de promotietekst:

Tekst is de hoeksteen van ons profiel en de motor van onze werking. We focussen op de interpretatie en het inzetten van bestaande teksten en de creatie van nieuw materiaal.

We beperken tekst niet tot een coherente samenstelling van woorden en zinnen, maar interpreteren tekst als een reeks semiotische tekens die in een communicatieve situatie als een geheel wordt ervaren. De student moet de vaardigheid en de drang hebben om al makend, schrijvend en spelend uit te zoeken wat tekst vandaag en in de toekomst kan zijn. (LUCA Drama, profiel)

Uit de promotietekst kunnen we afleiden dat de toenmalige bevindingen inzake tekst nog steeds van toepassing zijn. De opleiding bracht de componenten 'spelen' en 'maken' de afgelopen jaren wel meer in balans. Dat bevestigen ook masterstudenten Anke Somers en Noa Pylyser in een interview.

Daarnaast stelt de opleiding zichzelf volgens Von Winckelmann voortdurend in vraag. De artistiek coördinator vindt een fijne, zorgende aanpak belangrijk. Als opleiding moet je je volgens hem gedragen als "de ideale speler" (interview). Als je goed speelt, laat je je aantasten door je medespeler en hou je niet vast aan je eigen ding (ibid.). De masterstudenten geven ook alle twee aan dat reflectie zeer belangrijk is in de opleiding, zowel op zichzelf als op de opleiding (Pylyser & Somers).

LUCA Drama kreeg van de hogeschool de vraag om de speerpunten van de dramaopleiding te formuleren. Deze zullen "narrativity", "interacting" en "body & performativity" worden (Von Winckelmann). Het is de bedoeling dat de inhoud van vakken vanuit die speerpunten vormgegeven wordt (ibid.). Het valt op dat LUCA Drama met die speerpunten drama en postdrama in balans lijkt te houden: er is ruimte voor lichamelijke en performativiteit, maar ook narrativiteit blijft belangrijk.

Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Gent)

De visitatiecommissie stelde in 2006 vast dat de dramaopleiding van de Hogeschool Gent zichzelf profileert als een brede spelersmakersopleiding, waarin "de vloer" steevast het vertrekpunt is: "de aanwezigheid en het bewustzijn op de scène, waarlangs de student zijn specifieke eigenheid ontwikkelt tot een autonoom handelende en denkende kunstenaar" (VLUHR, 17). De opleiding wil dat de student zich door de opleiding heen bewust wordt van zijn artis-

tieke eigenheid en zich ergens op die spelersmakersas oriënteert (id. 17, 87-88, 91).

De bevindingen van de commissie lijken nog accuraat. Allereerst acht Jan Steen het belangrijk dat hun opleiding geen acteeropleiding is, maar een 'dramaopleiding'. Dat houdt in dat studenten die starten, niet moeten kiezen tussen spelen of maken. De opleiding zet in op een meer hybride profiel als autonome dramakunstenaar (Steen, interview). Steen hanteert de term 'drama' dus in de brede betekenis van theatraliteit. Taal en tekst vormen daarbinnen niet de hoeksteen, integendeel:

Dagelijkse speltraining vormen [sic] de hoeksteen van de eerste twee jaar van het bachelorprogramma. Via deze trainingen waar uiteenlopende vormen van spelen aan bod komen (van fysieke training tot het uitvoeren van complexe dramateksten), verwerven studenten de nodige basiscompetenties. Maar belangrijker nog: het biedt studenten een omgeving waarbinnen ze zonder reserves, individueel en in groep, een persoonlijk onderzoek kunnen voeren. (KASK, Drama)

“Duurzame onderzoeksattitude” en “experiment” zijn verder nog twee belangrijke woorden in de promotietekst van de KASK-opleiding:

Het programma moedigt de studenten aan om zich zowel praktisch als discursief te verhouden tot de actuele ontwikkelingen in de podiumkunsten maar ook om te experimenteren en op zoek te gaan naar nieuwe artistieke inhouden en (meng)vormen. (ibid.)

Hiervoor acht de opleiding de School of Arts een zeer gunstige, multidisciplinaire omgeving. Samenwerkingen en kruisbestuivingen waarbij de studenten buiten hun eigen theatermedium gaan, worden dan ook toegejuicht (ibid.).

Masterstudenten Mitch Van Landeghem en Anna Franziska Jäger bevestigen dat ze door hun opleiding een enorm kritisch bewustzijn gecreëerd hebben. Daarnaast stellen ze beiden dat de opleiding een hele fysieke invalshoek heeft. Lichamelijke is vaak het vertrekpunt, maar dat betekent niet dat toneelteksten niet belangrijk zijn.

De “pluraliteit aan stemmen en manieren om aan theater te doen” is “ingebed in een sterke basis theorie” (interview Jäger & Van Landeghem).

Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound (Brussel)

Volgens het visitatierapport van de VLUHR was een van de beoogde leerdoelstellingen van de spelopleiding van de Erasmus Hogeschool Brussel om “bewustzijn en consequente interesse te ontwikkelen voor de socio-geografische realiteit van Brussel als grootstedelijke werkomgeving” (17, 30, 33). Andere leerdoelstellingen zetten daarnaast ook in op de “interculturalisering en internationalisering van de opleiding” (ibid.). De visitatiecommissie zag die duidelijke oriëntatie als een meerwaarde, waarmee de opleiding zich kon onderscheiden.

In de promotietekst van de spelopleiding komt het woord ‘tekst’ niet voor. De RITCS-opleiding profileert zich wel net als die van KASK en LUCA als een spelersmakersopleiding:

Op het RITCS ben je geen acteur die louter uitvoert. Je bent een makende speler! Vanuit puur spelplezier, reflectie en inzicht doe je voorstellen op de vloer, probeer je, ga je op je bek en maak je theater. Je bent als speler deel van het maakproces, vertaalt dat op een scène, een straat, voor een camera, ... en je houdt het waar mogelijk levend en relevant. (RITCS, Drama/Spel)

Masterstudenten Emma De Poot en Gilles Van Hecke bevestigen dat je zowel speler als maker moet zijn en het spelplezier heel belangrijk is. De opleiding heet ook ‘Spel’ omdat dat echt verwijst naar de ‘homo ludens’ en dat kinderlijke spelen. Zij bevestigen dat de link met de stad Brussel heel belangrijk is in de opleiding (interview). Coördinator Rooze vindt betrokkenheid en eigenzinnigheid ook cruciaal (interview). Jaarlijks moet elke student een solo maken. Net als bij KASK Drama lijkt het accent in het RITCS op autonome kunstenaars, meer dan op samenspel te liggen. Solo’s kunnen echter ook samenwerkingsprojecten zijn, wat die conclusie minder hard maakt. Daarnaast wil de opleiding ook inzetten op internationale ervaring door Europese stages (RITCS Drama/Spel).

Een schets veeleer dan een kaart

Alvorens conclusies te trekken, is het belangrijk om te beseffen dat elke opleiding voornamelijk bepaald wordt door drie factoren: de studenten, de docenten en de plaats waar ze zich bevindt, aldus Rooze (interview). Hoe de school zich ook profileert, die drie factoren zijn steeds variabel. Dat was al zo in de jaren zeventig van de vorige eeuw:

Dat de combinatie van vastbenoemde en gastdocenten, van gelande en geplande medewerkers, van verplichte en vrije vakken ook een degelijke opleiding zou waarborgen, hangt dus meer van het toeval af dan dat het een gevolg zou zijn van een grondig beleid. (Van den Dries 2)

Ook in het heden zijn gastdocenten niet elk jaar hetzelfde en bepaalde studenten deels hun eigen traject door bepaalde keuzevakken te kiezen (Jäger, interview). Daarnaast veranderen ook de steden, waar de scholen zich bevinden, of de ‘theaterscenes’ die zich daar afspelen. Het gaat steeds om een momentopname. De studenten met wie ik sprak, gaven zelf aan dat het jaar onder hen al een andere opleiding geniet (Lâm, interview). Mijn resultaten zullen dus meer een schets, dan een kaart van de opleiding zijn. Die schets toont wel aan dat elke opleiding zich laat aantasten door de tijd waarin ze bestaat.

Tekst en repertoire: niet langer de hoofdrol

Alvorens het al dan niet veranderde statuut van de klassieke theatertekst in de verschillende opleidingen te kunnen vergelijken met datgene in het theaterlandschap, dien ik eerst het statuut van de toneeltekst in het huidige theaterlandschap te schetsen. Hans-Thies Lehman introduceerde in 1999 de term ‘postdrama’. De belangrijkste verschuiving die hij daarmee duidt, is dat tekst niet langer de hoofdrol speelde in het theater (“Het statuut van de tekst” 27), of in Lehmanns woorden: “In postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition.” (1999, 46)

Wat Lehmann schreef over het statuut van de theatertekst, was volgens dramaturg Erwin Jans ook in het Vlaamse theaterlandschap aan de hand. In de jaren tachtig van de vorige eeuw ontwikkelden zich nieuwe schrijfprijktijken. Tekst ontstond niet langer aan de

schrijftafel, maar kwam voort uit repetities, bewerkingen of kran-tenknipsels. De klassieke theatertekst verloor zijn dramatische structuur (Jans 2009). De *performative turn* betekende daarnaast volgens theaterwetenschapper Karen Jürs-Munby ook een verschuiving richting publiek. Het postdrama gaf het publiek de kans om kritisch te zijn (Lehmann 1999, 5).

Dat naast het gebruik van tekst op scène, ook het repertoire onder druk komt te staan, lijkt dus een logisch gevolg van de zogenaamde *performative turn*. Repertoirestukken worden immers vaak gekenmerkt door de klassieke opdeling in vijf bedrijven zoals in het drama en dreigen bepaalde ideologieën in stand te houden (Hillaert, Kokkelmans en Tindemans; Laermans 39). Zulke stukken lijken op het eerste gezicht aan relevantie te verliezen in het postdramatische tijdperk. De *performative turn* impliceert echter niet dat teksten die voor theater geschreven zijn, niet meer relevant zijn. Tot het repertoire behoren namelijk ook meer experimentele, twintigste-eeuwse teksten zoals die van Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane, Martin Crimp en Suzan-Lori Parks (Hillaert, Kokkelmans en Tindemans; Jürs-Munby 6). Zulke teksten kunnen volgens Karen Jürs-Munby (6) beschouwd worden als post-dramatische teksten. De teksten van deze auteurs vragen een actieve toeschouwer, die over zichzelf reflecteert en lacunes tolereert in een voorstelling.

Net als het statuut van de toneeltekst, veranderde ook de status van het repertoire. Dat blijkt overigens uit het repertoiredebat in *Etcetera* in maart 2019. Toch was dat lang niet het eerste repertoiredebat sinds de verschuiving naar het postdramatisch theaterlandschap. In het theaterseizoen van 2008-2009 werd de podiumsector beheerst door een gelijkaardig debat (Hoet 39). Rudi Laermans stelt dat er vandaag in Vlaanderen nauwelijks nog repertoiregezelschappen bestaan, die draaien op hun *métiergedreven* uitvoering van de westerse canon. Hij vraagt zich af of er in Vlaanderen niet een “aantal essentiële randvoorwaarden voor repertoiretheater” (31) verdwenen zijn. Zo zou het literatuuronderwijs misschien te weinig aandacht schenken aan de corresponderende canon en zou repertoire niet voldoende verfilmd worden.

Wat het repertoiretheater volgens Laermans anders maakt dan film of postdramatisch theater, is dat het steevast performersgericht is. Je wilt immers steeds opnieuw zien hoe een acteur een repertoirerol

vertolkt, die je al verschillende keren belichaamd hebt gezien (id. 32-33). Theaterwetenschapper Marvin Carlson opent de inleiding van zijn boek *The Haunted Stage* (2001) met een stelling van Ibsens studenten, dat elk stuk van Ibsen *Ghosts* zou kunnen heten. Die uitspraak slaat op het repetitieve karakter van het repertoiretheater, waarin het verleden steeds opnieuw opgevoerd wordt. Als je naar een toneelstuk gaat kijken, roept het steeds herinneringen op aan de vorige opvoering ervan (Carlson 1-3). In postdramatisch theater speelt een acteur daarentegen steeds een rol die nog niet door iemand anders gespeeld is. Daarnaast ga je ook steeds opnieuw naar repertoire kijken, omdat je benieuwd bent naar hoe de regisseur de achterhaaldheid van het stuk opnieuw relevant kan maken in het heden (Laermans 37).

De troef van het repertoire, en de reden waarom we het steeds opnieuw opgevoerd willen zien, is volgens Laermans dat de personages uit de canon steeds (on)deugden belichamen die iedere mens kan cultiveren. De karakters van deze grote personages staan in schril contrast met de gemedieerde, hedendaagse persoonlijkheden, die je vaak in het postdramatisch theater of je eigen leefomgeving tegenkomt. Het repertoiretheater biedt je dus de mogelijkheid om als toeschouwer meer aandacht te schenken aan een gedeelde menselijke natuur, in plaats van te focussen op wat je anders maakt (id. 39). Die gedeelde menselijke natuur roept een afstand op met het verleden, toen die gedeelde waarden anders waren.

Dat het repertoire de ‘andersheid’ van het verleden toont, kan zowel een kritiek op, als een herwaardering van, bepaalde waarden uit de canon betekenen. De kritiek op de grote selectiviteit van de westerse canon is enerzijds terecht, binnen een postkoloniaal en feministisch kader, dat sociale gelijkheid nastreeft. Anderzijds bevatte het repertoire ook kritiek op klassenstructuren, zoals in de burgerlijke treurspelen van Lessing bijvoorbeeld. Laermans ziet twee opties voor het repertoire. De eerste optie geeft volledige voorrang aan “de homogeniserende moraal van een zekere identiteitspolitiek en politieke correctheid.” In dat geval ervaart men het verleden als problematisch vanuit didactische en veroordelende overwegingen. “Logisch doorgedacht moet je dan,” volgens Laermans “een groot deel van de geldende canon simpelweg richting de vuilbak van de geschiedenis afvoeren” (ibid.). In de tweede optie

primeert opnieuw de individuele vindingrijkheid van de regisseur: hoe weet die problematische clichés over bijvoorbeeld mannen of vrouwen zodanig te deconstrueren dat de afstand tot het verleden niet ook verandert in een loutere afwijzing én tegelijk recht wordt gedaan aan thans levende morele gevoeligheden? (id. 39-40)

De evolutie van het theaterlandschap had niet alleen gevolgen voor het gebruik van toneeltekst op scène, maar ook voor dat van repertoire op het podium. Omdat het statuut van de klassieke theatertekst en dat van het theaterrepertoire zodanig veranderd zijn, vraagt het een nieuw soort acteurs. Heeft dat gevolgen voor de opleidingen? Is het de bedoeling dat zij die ‘nieuwe’ acteurs afleveren?

Het statuut van de tekst in de dramaopleiding

Tekstopleiding of geen tekstopleiding

Om na te gaan of het statuut van de toneeltekst veranderd is in de opleidingen, is het eerst en vooral belangrijk om te kijken hoe veel aandacht tekst nog krijgt in elke opleiding. Dat begint al bij de toelatingsproeven. Op het KCA dien je enkel opgelegde teksten voor te bereiden. Aan het KASK moet je een eigen performance brengen. LUCA Drama en het RITCS kiezen niet voor één van de twee, maar vragen je zowel een tekst als een eigen performance voor te bereiden en laten je in de eerste ronde al deelnemen aan een gezamenlijke opwarming/improvisatieworkshop (AP Arts, School of Arts Gent, LUCA Drama, RITCS). Die proeven vertellen ons al wat meer over de plaats van tekst in elke opleiding, maar ook het aandeel van tekst zegt veel.

Om dat aandeel in de verschillende opleidingen met elkaar te vergelijken, heb ik allereerst het curriculum van elke opleiding bekeken (AP Arts, LUCA Drama, HOGENT, RITCS). Daaruit blijkt dat tekst in de vier opleidingen ruim vertegenwoordigd blijft. Het aantal ‘tekstvakken’ daalt wel opmerkelijk in het derde bachelorjaar bij het KASK en RITCS. Op het Conservatorium en het LUCA blijft het aandeel van tekst relatief groot.

Als we naar de geschiedenis kijken, is het niet vreemd dat tekst in Leuven en Antwerpen centraler staat. De opleidingen ontstonden

beide uit een woordkunstopleiding (Brouwers 161-162; Heughebaert 608, 610; LUCA Drama Organisatorische en historische context; Persoons 29; Van den Dries 2; Von Winckelmann interview). Dat het beide tekstgerichte opleidingen zijn, betekent echter niet dat ze niet van elkaar verschillen. Dat de dramaopleiding van het KCA geen of toch in mindere mate een spelersmakersopleiding is, vertaalt zich in de omgang met tekst. De erfenis van Van der Groen zorgt ervoor dat ze in het eerste jaar met Vondels *Lucifer* starten, een tekst die bewust ver af staat van het realisme. In Leuven start het eerste jaar daarentegen met de realistische code (Van den Broek; Von Winckelmann interview).

De scheiding tussen tekstopleiding of geen tekstopleiding blijkt bovendien ook niet zo strikt als in de beeldvorming over de verschillende opleidingen. Volgens Steen is er extern een foute perceptie ontstaan. Het is niet zo dat de acteeropleidingen van het RITCS of het KASK tekst niet belangrijk vinden. Het verschil ligt vooral in het statuut van de theatertekst. Bij het RITCS en het KASK is tekst slechts één middel om theater te maken en niet het vertrekpunt (De Poot; Rooze; Steen; Van Hecke, interview).

Een eventuele verklaring voor het geleidelijk dalende aantal tekstvakken in de opleidingen, zou dus kunnen zijn dat de studenten op het KASK en het RITCS door de opleiding heen moeten ontdekken wat hun voorkeursmedium is om hun mededeling over te brengen. In de eerste twee bachelorjaren op het KASK is het de bedoeling dat vakken inzake tekst en vakken inzake lichamelijke naast elkaar lopen. Tekst is voor Steen immers ook iets fysieks en iets beeldends (interview). In het derde jaar kiezen studenten zelf projecten, die meer of minder tekstgericht zijn, afhankelijk van hun voorkeursmedium. Hoewel de studenten op LUCA Drama zich door de opleiding heen ook moeten oriënteren op de as tussen speler en maker, ligt het voorkeursmedium (tekst) daar net als op het KCA wel vast (Van den Broek; Von Winckelmann, interview).

Het *statuut* van de tekst verschilt dus wel in de verschillende opleidingen. In Leuven en Antwerpen is tekst het vertrekpunt en het medium waarmee je je mededeling moet maken (ibid.). Gent en Brussel houden er een meer postdramatische tekststopvatting op na. “Tekst is niet het doel. Tekst is een medium,” zegt RITCS-student Van Hecke (interview). Steen zegt het volgende over de status van tekst in de KASK-opleiding:

Tekst is bij ons een van de vele middelen waarmee je theater kan maken. Daarnaast heb je dansant, choreografisch, beeldend, muzikaal werk en mengvormen tussen dat alles. Al die vormen zijn voor ons evenwaardig aan tekst. Waarmee we niet zeggen dat tekst niet belangrijk is. (Interview)

Net als de toelatingsproeven, zeggen ook de afstudeerprojecten veel over de plaats van tekst in de opleiding. Die projecten tonen immers wat het voorkeursmedium van de student is. Opvallend is dat die projecten vaak ingaan tegen de verwachtingen, die de beeldvorming creëert. Zo namen Cardon en Lâm (KCA) Lars von Triers film *The Idiots* (1998) als uitgangspunt voor hun masterproef. Ze vertrokken niet vanuit het script en namen tekst dus niet als vertrekpunt. In Leuven maakte een studente een voorstelling waarin nauwelijks gesproken werd (Somers, interview). Van Landeghem (KASK) koos daarentegen om samen met enkele medestudenten *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962) te maken en te spelen, waarmee ze in september 2020 op het Theaterfestival stonden (Jäger; Steen; Van Landeghem, interview).

Tafel versus vloer

Ook de manier waarop studenten en docenten met toneelteksten omgaan, verschilt per opleiding. In Antwerpen zitten de studenten doorgaans lang aan tafel. Ze leren tekst kleur geven en vertrekken steeds vanuit zichzelf en de vraag wat de tekst met hen doet. Als ze *Hamlet* spelen, moeten ze nagaan wat hun Hamlet is. Ze vertrekken nooit vanuit historische context (Cardon, Lâm, Van den Broek, interview).

Als Steen zijn studenten Shakespeare laat spelen, gaan ze meteen de vloer op. Hij is ervan overtuigd dat sommige betekenis zich alleen op de vloer kan reveleren. Dat wil niet zeggen dat hij rond de tafel zitten niet nuttig vindt. In zijn eigen artistieke praktijk zit hij ook eerst rond de tafel. In het eerste jaar zitten de studenten met Jolente De Keersmaeker ook een semester rond de tafel. Het is belangrijk dat de student verschillende manieren van werken, aangeboden krijgt (Jäger; Steen, interview).

In Brussel gaan de studenten ook snel de vloer op en nemen ze de – in Marianne Van Kerkhovens termen – grote dramaturgie van een

theatertekst mee. Van Kerkhoven maakt in *Van de kleine en de grote dramaturgie* onderscheid tussen de kleine en grote dramaturgie van een voorstelling, waarbij de kleine dramaturgie, het concrete dramaturgisch werk van een voorstelling, de grote dramaturgie dient, namelijk maatschappelijke relevantie. De link met de maatschappij is dus belangrijk aan het RITCS. Als er een toneeltekst gebruikt wordt, kan hier ook vanuit historische context naar gekeken worden. Als Rooze *Le roi se meurt* (1962) van Ionesco op tafel legt, legt hij er ook een tekst van Ionesco naast, waarin hij uitlegt wat avant-garde is. Leren door het te doen is daar een belangrijke methode (Rooze, interview).

In Leuven zitten ze volgens Somers en Pylyser dan weer net als in Antwerpen lang rond de tafel (interview). Volgens Von Winckelmann is dat in het eerste jaar zo, omdat ze een soort basiskader in hun hoofd moeten creëren, “van wat elementaire analyse is om een scène speelbaar te maken” (interview). Daarna hangt het af van module tot module of je op de vloer of rond de tafel begint. Die variatie is belangrijk volgens de artistiek coördinator. Theaterteksten zijn in spel oefeningen echt puur materiaal, waarbij het niet om de grote dramaturgie gaat. Als Von Winckelmann met de studenten een roman bewerkt, kiest hij er een met een specifieke historische en thematische context. Dan leert hij de studenten gevoelig zijn voor alle niveaus waaruit je een tekst kan ensceneren (ibid.).

Niet alleen de status van tekst, maar ook de manier waarop studenten toneeltekst leren benaderen, verschilt van opleiding tot opleiding. Een logische vraag die daaruit volgt, is natuurlijk of de focus dan ligt op tekst spelen of tekst maken.

Spelende makers en makende spelers

Uit de profilering van de verschillende opleidingen, zou kunnen geconcludeerd worden dat de acteeropleiding van het KCA als enige geen spelersmakersopleiding is. Van den Broek nuanceert dit idee. Zij heeft altijd al gevonden dat daar een begripsverwarring is geweest:

Herman Teirlinck heeft de speler gedefinieerd als “een beeldhouwer van de ruimte”. De grote denkers over theater zeiden dat het theater bestaat bij gratie van de speler, veel meer heb je niet nodig. Iemand die speelt en iemand die

kijkt. Dan is er theater. Het hele theater ontstaat dus vanuit het spel. We hebben het over spelers, maar die spelers die maken dat theater door middel van het spel. (Interview)

Een speler is volgens Van den Broek dus ook sowieso een maker. Lâm had ook het gevoel dat er stilaan meer aandacht besteed wordt aan die maakcomponent van spelen. Desalniettemin blijft de focus in het KCA voorlopig je talent als *speler* ontwikkelen. ‘Maaktijd’ mag niet ten koste van ‘speeltijd’ gaan (ibid.; Lâm, interview). Hoewel het KCA dus wel nadenkt over hoe ze de opleiding en het profiel van hun acteurs kunnen verruimen, evolueerden de andere drie toch vooral naar een ‘spelersmakersopleiding’. In alle opleidingen leren de studenten echter wel ‘tekst maken’: schrijven.

Zo biedt op de spelopleiding van het RITCS na, elke opleiding verplicht één of meerdere vakken ‘creatief schrijven’ aan. Ook de opleiding van het KCA die doorgaans als louter ‘uitvoerend’ gepercipieerd wordt, stimuleert haar studenten dus om zelf tekst te generen. De studenten brengen hun teksten zelf niet op de vloer, maar geven ze uit handen. Ze brengen teksten van hun medestudenten, maar spelen nooit hun eigen tekst (Cardon, interview). In Leuven wordt de vertaling naar de vloer wel door de student zelf gemaakt (Von Winckelmann, interview). In Gent worden de gegeneerde teksten ook niet vertaald naar de vloer (Van Landeghem, interview).

Dat het opleidingsprogramma van de spelopleiding het RITCS geen verplicht opleidingsonderdeel ‘creatief schrijven’ inhoudt, betekent niet dat de studenten niet zelf mogen schrijven. De student heeft veel inbreng en de docenten staan voor veel open. De Poot bracht bijvoorbeeld een eigen geschreven monoloog in een module, waarin de studenten normaal bestaande monologen moesten brengen (De Poot & Van Hecke, interview). In de regie-opleiding van het RITCS leren de studenten bovendien wel schrijven.

Von Winckelmann merkt verder een discrepantie tussen ‘kunsten-centracircuits’ en ‘culturele-centracircuits’. De voorstellingen die in de wetenschappelijke theatertijdschriften verschijnen, spelen veel minder dan de gemiddelde voorstelling. Als je klassiek teksttheater maakt, kom je volgens Von Winckelmann net iets makkelijker in dat culturele-centracircuit terecht, dan in dat kunstencentracircuit (interview). Dat sluit aan bij wat Van den Broek vertelt over de kloof tussen wat het publiek wil en wat de makers maken. Zij denkt dat er

wel veel mensen zin hebben in teksttheater, maar er vandaag veel gemaakt wordt vanuit het zelf (interview).

Dat je als teksttheatermaker 'gedegradeerd' wordt naar het cultu-
rele-centracircuit, heeft volgens Von Winckelmann met de reputatie
van teksttheater te maken. Mensen denken daarbij meteen aan
repertoire, maar dat hoeft het helemaal niet te zijn. Als voorbeeld
geeft hij het werk van dramakunstenares Hannah De Meyer, één
van de vier P.U.L.S.-makers van het Toneelhuis. Von Winckelmann
begrijpt niet dat haar werk niet gewoon teksttheater genoemd
wordt (interview). Misschien is het tijd om de term 'teksttheater'
open te breken?

Dat de verschillende opleidingen vandaag meer aandacht besteden
aan maken, is een gevolg van het veranderde theaterlandschap. Alle
vier de coördinatoren hebben het gevoel dat de rol van de louter
uitvoerende tekstacteur uitgespeeld is (interview).

De postdramatische acteur?

Het KCA hinkt wat achterop, maar de ontwikkelingen die Lehmann
vaststelde in het theaterlandschap, lijken zich dus ook in de acteer-
opleidingen te voltrekken. Het is volgens de coördinatoren nochtans
niet de bedoeling dat de voorbereiding op dat theaterlandschap één
op één verloopt. Von Winckelmann wil zijn studenten voorbereiden
op een wereld die ze nog niet kennen. Met die opzet voor ogen, tracht
hij de opleiding vorm te geven. Hij hoopt dat LUCA Drama mensen
opleidt, die geen slachtoffer hoeven te zijn van de omstandigheden
(interview).

Ook Steen en Rooze vinden dat scholen studenten niet alleen moeten
voorbereiden op het werkveld, maar scholen en studenten ook ambitie
moeten hebben om het werkveld mee te bepalen en te hertekenen
(interview). Die ambitie zorgt er voor dat elke opleiding diverse
dramakunstenaars wil afleveren. Van den Broek zegt:

Het onderwijs moet leiden naar het werkveld, maar moet dat
rechtstreeks? Het lijkt ons beter, dat het onderwijs de utopie
van morgen mogelijk maakt. Dat we niet gewoon denken
van "oké, wat voor werknemers zijn er nodig, we zullen dat
soort werknemertjes vormen en dan kunnen die perfect

inpassen". Het is net de bedoeling dat onze alumni de wereld heruitvinden en opnieuw maken. (interview)

Het lijkt er dus op dat geen enkele acteeropleiding in Vlaanderen de bedoeling heeft om uitsluitend acteurs op te leiden, die het veld vraagt. Natuurlijk tracht elke school zijn studenten een basis mee te geven en *métier* aan te leren, maar verder geloven ze dat de voorbereiding op het werkveld niet één op één moet verlopen. De alumni moeten het theaterlandschap ook durven veranderen of zich kunnen aanpassen wanneer een *black box* niet langer de norm is (Von Winckelmann, interview). De invloed van het postdrama lijkt zich voornamelijk te manifesteren in de ambitie om acteurs met een breed, meer hybride profiel op te leiden. Met andere woorden, acteurs die elk aspect van theater evenwaardig achten. Dat neemt niet weg dat de verschillende scholen verschillende focuspunten leggen, zeker als het over repertoire gaat.

Shakespeare om te oefenen?

Het KCA staat gekend voor het grote aandeel repertoire in zijn opleidingsprogramma. In het eerste jaar spelen de studenten al jaren *Lucifer* en Hugo Claus' vertaling van *Phaedra* (Cardon; Van den Broek, interview). Ook in de tekstgerichte opleiding van het LUCA ligt de focus op repertoire. Net als in de acteeropleiding van het KCA spelen de studenten sowieso een Griekse tekst en een tekst van Shakespeare (Von Winckelmann, interview). In tegenstelling tot de beeldvorming die over het KASK bestaat, is het aandeel van repertoiretekst ook in deze opleiding erg groot. Steen werkt met Sarah Kane, Griekse monologen en Eugene O'Neill. Een volledig semester van twee trainingsjaren werken studenten met Shakespeare (Jäger; Steen; Van Landeghem, interview). Dat Steen teksten van Sarah Kane gebruikt, past binnen het post-dramatische statuut van de tekst. Op het RITCS ligt de focus veel minder op repertoire (Rooze, interview).

Het repertoiredebat dat *Etcetera* op 20 maart 2019 organiseerde in het KASK, lijkt op het eerste gezicht een goede indicatie van de visie over repertoire van de studenten van de verschillende acteeropleidingen. Frederik Le Roy, professor-doctor aan de Universiteit van Gent en coördinator van de Master Drama aan het KASK was de moderator van het debat. Hij benadrukte echter dat de statements die aan de studenten gevraagd werden, reflecties waren van hun eigen

visie. De studenten werden niet verzocht om als representanten van de respectievelijke opleidingen op te treden. Dat neemt natuurlijk niet weg dat hun woorden ook door hun opleiding beïnvloed werden (Le Roy, e-mailcommunicatie). Daarom is het toch interessant om de verschillende statements in acht te nemen.

Van Landeghem hield een pleidooi voor repertoire als werkmateriaal:

appropriëer het repertoire als mens van vandaag
die hopelijk beter weet
misschien
die blijft zoeken
zich aanpast
het materiaal aanpast
een manier zoekt om dingen uit te spreken
of niet uit te spreken. (“Verover het repertoire”)

Conservatoriumstudenten Elise Bauwens en Eliza Stuyck vinden net als Van Landeghem dat repertoireteksten slechts materiaal zijn:

We moeten het niet als iets meer of minder bekijken. Materiaal waarmee gewerkt wordt, waarin geschrapt mag worden, zelfs dingen bijgevoegd mogen worden, mee gesmost mag worden, vooral niet te heilig moet worden mee omgegaan. (“Verover het repertoire”)

Zij vinden dat het einde van repertoiretheater niet het einde van de ensembleacteurs betekent. De grootste uitdaging voor het repertoiretheater daarentegen is volgens hen “het feit dat het canon bestaat uit vooral witte, Westerse en (heteroseksuele) mannelijke teksten” (ibid.).

Axelle Verkempynck studeert Regie, maar was als enige RITCS-studente aanwezig op het debat. Omdat dit artikel uitsluitend de spelopleidingen bespreekt, lijkt ze hier strikt genomen niet op haar plaats. Omdat de andere studenten echter ook niet als representanten voor hun opleiding kwamen spreken, leek het toch interessant ook een studente van het RITCS aan het woord te laten. Verkempynck begint haar statement bovendien met nog een opmerkelijke kanttekening. Haar traject begon op het KCA. Voor haar was het “een plek die repertoire ademt en ik heb er een liefde voor tekst ontwikkeld die

ik volgens mij nooit meer zal kwijtraken” (Verkempynck, “Verover het repertoire”). Ze ontdekte door haar ontwikkeling heen dat ze ondanks haar liefde voor tekst en repertoire, nood had aan meer vrijheid inzake tekst en inspiratiebronnen. Zij pleit ervoor om de verhalen van vandaag te vertellen:

We hebben andere, nieuwe verhalen te vertellen dan 100 jaar geleden, dan 10 jaar geleden, zelfs dan 5 jaar geleden. Op welke manier we die verhalen vertellen ligt bij ons. De ene kan het misschien met een repertoiretekst te bewerken, de andere moet zelf een volledig nieuwe tekst schrijven. En dat is ok. Zolang we niet het ene of het andere kiezen omdat we denken dat het zo moet. Zolang we niet denken dat goed spelen primeert boven wat we spelen. Bij elke voorstelling die me al van mijn sokken heeft geblazen, gingen deze steeds hand en hand. (ibid.)

KASK-student Khalid Koujili El Yakoubi’s statement sluit aan bij Verkempyncks pleidooi, maar eveneens bij dat van zijn medestudent:

Theater moet openbreken, het moet de realiteit onder ogen zien te komen. Stap af van die repertoireteksten en breng ze naar het hier en nu. Naar de complexe wereld van vandaag. Bewerk ze, gebruik ze als inspiratie, maak er nieuwe verhalen van. Niet een wij verhaal, niet een zij verhaal, maar een ons verhaal [sic]. (“Verover het repertoire”)

LUCA Drama werd niet uitgenodigd voor het debat. Hoewel de opleiding volgens haar website niet meer acteert “als kleine broer”, wordt ze in het veld toch nog vaak zo gepercipieerd (LUCA Drama, Organisatorische en historische context). Haar studenten werden niet uitgenodigd op het debat, terwijl de opleiding net veel met repertoireteksten werkt. Ik vroeg de masterstudenten en artistiek coördinator daarom zelf wat de status van repertoire in hun opleiding is. De focus ligt op repertoire, maar zij behandelen als enige opleiding tekst echt in de brede zin van het woord. Daarmee bedoel ik dat zij ook bezig zijn met poëzie, romanbewerkingen en andere vormen dan de typische theatertekst binnen de spelopleiding zelf (Von Winckelmann, interview). Op de andere scholen kan dit ook gebeuren, maar dan komt dat veeleer uit een persoonlijke interesse van de student. Op het KCA en het RITCS valt dit onder aparte

opleidingen, respectievelijk Woordkunst en Audiovisuele Kunsten Schrijven.

Opvallend is dat geen enkele school pleit om het repertoire overboord te gooien. In elke opleiding wordt in mindere of meerdere mate nog steeds aandacht besteed aan het repertoire. Als we dan terugkomen op Laermans' visie die twee opties zag voor het repertoire, kunnen we stellen dat de eerste mogelijkheid – het repertoire in de vuilbak gooien – niet hard te maken valt, maar de tweede optie wel kan werken. Naar aanleiding van Van Landeghems statement en mijn gesprekken met Steen en Van den Broek, zou ik immers graag pleiten voor een toepassing van Laermans' tweede optie: repertoire als werk- en oefenmateriaal.

Literatuurcriticus Martin Puchner schreef in 2011 al over “de dramatekst als een onafgewerkt kunstwerk” tegenover “de dramatekst als een verzameling instructies”. Die laatste categorie kan je vergelijken met het systeem van muzieknotatie, waarin een stuk exact uitgevoerd moet worden zoals het beschreven staat. Een van de bekendste voorbeelden daarvan zijn de teksten van Samuel Beckett. De eerste categorie is daarentegen een compromis tussen de tekst van de auteur en de regisseurs/acteurs, die (in) de tekst mogen schrappen/aanvullen. Tekst en performance komen binnen die categorie op gelijke hoogte te staan, wat opnieuw impliceert dat het statuut van de tekst verandert (Puchner 293-295).

Theaterwetenschapper Nirav Christophe kwam ook al tot de conclusie dat toneelteksten altijd meerstemming zijn en er nog heel wat stemmen bijkomen, eens een tekst opgevoerd wordt:

Heb je als dramaschrijver stem gegeven aan alle personages op toneel, dan leg je die tekst voor opvoering voor aan de andere theatermakers. De regisseur schrapt eigenhandig scènes of gedeelten van scènes, de acteurs spelen iedere zin met hun eigen interpretatie en passen teksten aan omdat ze ‘niet lekker bekken’, en de vormgever verzint een totaal ander toneelbeeld dan dat jij als schrijver voorgeschreven had. (Christophe 82-83)

Repertoire als oefen- of werkmateriaal slaat in dat opzicht dus op de repertoiretekst als onafgewerkt kunstwerk, die ingevuld mag worden door meerdere stemmen. Op die manier is de status van het

repertoire evenwaardig aan die van de performer ervan. Die benadering van repertoire vormt een consensus in de vier opleidingen: net als tekst blijft repertoire belangrijk, maar is het statuut van en de omgang met repertoire voor elke school anders.

Canon versus alternatieve teksten

Dat repertoire een plaats heeft als werk- en oefenmateriaal in de opleidingen, wil natuurlijk niet zeggen dat de canon niet meer opengebroken hoeft te worden en diversiteit niet aangemoedigd moet worden. Uit het visitatierapport van 2006 bleek dat internationalisering binnen alle vier de opleidingen nog een aandachtspunt was. Zowel de instroom van studenten, als de samenstelling van het docentencorps en de inhoudelijke visie van de opleiding moesten meer divers (VLUHR 4). Vandaag lijkt die noodzaak nog niet veel veranderd te zijn. Elke opleiding onderneemt nu wel initiatieven om meer diversiteit binnen hun opleiding te creëren.

Het KASK, KCA en RITCS werken samen met het nomadisch kunstencentrum Moussem. KASK en KCA zoeken met het kunstencentrum naar manieren om Arabische teksten in het programma te integreren (Steen; Van den Broek, interview). Het Conservatorium probeert daarnaast haar docentenkorps te diversifiëren. Acteur en regisseur Mokhallad Rasem behoort intussen tot de kern van hun docenten (Van den Broek, interview). Daarnaast is het KCA één van de initiatiefnemers van De Nieuwe Spelers, een gratis vooropleiding voor de dramaopleidingen, die de diversiteit van Antwerpen tracht te weerspiegelen in het theaterlandschap (De Nieuwe Spelers, "Over ons"). Het RITCS werkt samen met de gelijkaardige organisatie TransfoCollect, die Brusselse jongeren met verschillende etnische/sociale achtergronden samenbrengt en artistieke ontplooiing voor hen toegankelijker maakt (TransfoCollect, "Wat").

Von Winckelmann probeert in de LUCA Drama-opleiding ook twee tegengewichten voor de canon te bieden. De studenten krijgen enerzijds les van dramaturg Tunde Adefioye, anderzijds probeert hij zelf zijn lessen theatergeschiedenis minder selectief te maken. Zo geeft hij geen les over Shakespeare, omdat ze die sowieso tegenkomen in de opleiding. In plaats daarvan maakt hij ruimte voor nieuwe onderwerpen zoals de moderniteit in Japan (interview). De regieafdeling van het RITCS kent een internationale poot (Rooze,

interview). Een stad als Brussel spreekt ook op een organische manier meer diverse studenten aan.

Er is dus zeker ruimte voor alternatieve teksten en diversiteit wordt aangemoedigd. In de realiteit worden er echter toch nog voornamelijk westerse theaterteksten van witte mannen gebruikt. Net als in 2006 blijft dit dus een kwestie waarin nog veel kan gewonnen worden.

Conclusie

De resultaten van dit onderzoek tonen veeleer een schets dan een kaart van de verschillende opleidingen. Een uitgebreidere analyse aan de hand van praktijklessen, meer interviews en toonmomenten lijkt mij aanbevolen. Zo'n kaart blijft echter een momentopname. Studenten, docenten en de locatie bepalen mee de opleiding. Toch vertelt deze momentopname veel over de verschillen en gelijkenissen tussen de vier acteeropleidingen in Vlaanderen. Zo zijn de acteeropleidingen van het KCA en het LUCA Drama in eerste instantie tekstopleidingen en die van het KASK en het RITCS niet. De opleiding van het KCA is daarnaast als enige geen spelersmakersopleiding. Toch zijn de verschillen meer genuanceerd dan de beeldvorming over de opleidingen doet uitschijnen. Zo vertrokken de twee masterstudenten van het KCA voor hun eindwerk vanuit een film en studeerde KASK-student Van Landeghem af met een opvoering van *Who's Afraid of Virginia Woolf*. De voorstelling speelde in september 2020 op het Theaterfestival en was een ode aan het repertoire in een postdramatische tijd.

Verder blijft tekst een belangrijke rol spelen in de acteeropleidingen in Vlaanderen. Het theaterlandschap is veranderd en dit heeft zijn invloed gehad op de opleidingen. Theaterteksten bleven in elke school een belangrijk onderdeel van de opleiding, maar andere elementen van theater kwamen – in mindere of meerdere mate – op gelijk niveau. In de mate waarin het belang voor andere elementen toenam, verschillen de vier opleidingen van elkaar. Het statuut van de toneeltekst is verschillend per opleiding. Op het KCA en het LUCA Drama kent tekst een meer 'dramatisch' statuut, op het KASK en het RITCS een meer 'postdramatisch'. De postdramatische paradigmaverschuiving vindt zijn neerslag daarnaast in de evolutie van de spelersmakersopleiding in Leuven, Gent en Brussel, die een acteur met een breder profiel wil opleiden.

De status van het repertoire is veranderd, maar geen enkele school pleit ervoor om het in de vuilbak te gooien. Door repertoire als pedagogisch middel en als oefen- en werkmateriaal te zien, kan je voorbijgaan aan de vraag over de relevantie van repertoirestukken. Volgens Steen is het goed oefenmateriaal “onafhankelijk van de sector, van de markt en van wat er vandaag in het veld gebeurt” en kom je via materiaal van Shakespeare veel te weten over “spelen, taal en zeggings, verbeelding, niet alledaagse personages” en “plot” (Steen, interview). Hij vergelijkt het met Bach:

Als je als pianist Bach toch te spelen hebt en je hebt dat toch leren doen als pedagogie, dan heb je heel veel vaardigheden geleerd om andere dingen te spelen. Dan heb je heel veel basismateriaal geleerd om dan misschien nooit meer Bach te spelen. Om dan eerder andere dingen, eender wat te spelen. (ibid.)

Die benadering van repertoire vormt een consensus in de vier opleidingen. Repertoire blijft net als tekst deel van elke dramaopleiding, maar het statuut van en de omgang met repertoire is voor elke school anders.

Wat daarnaast opvalt in het Vlaamse theaterlandschap, is dat een nieuw soort teksttheater zijn opmars maakt. Het klassieke teksttheater is minder zichtbaar in het kunstencentracircuit, maar ‘experimenteel’ teksttheater zoals dat van Hannah De Meyer vindt zijn weg naar de theaterkritiek. De Meyer vindt in haar solo *Levitations* (2017) een soort bewegingstaal uit, waarin ze tekst en beweging op een nieuwe manier vermengt (Toneelhuis, “Hannah De Meyer”). Het lijkt daarom wenselijk om het begrip teksttheater te verbreden en er misschien ook meteen een nieuwe naam voor te verzinnen. Tekst komt in elke opleiding aan bod en alumni gebruiken het op diverse manieren in het veld, maar dit wordt niet zo benoemd in de theaterkritiek. Teksttheater wordt nog steeds gepercipieerd als repertoire- en ensembletheater, terwijl de studenten hier niet zo’n enge definitie van hebben. Van Landeghem en zijn medestudenten mochten niets aan Edward Albee’s tekst veranderen toen ze *Who’s Afraid of Virginia Woolf* wilden opvoeren, maar dat betekent bijvoorbeeld niet dat ze het in een klassieke *black box* gespeeld hebben. Verder onderzoek naar hoe alumni tekst op scène gebruiken en hoe de theaterkritiek dit ontvangt, kan daarom zeer interessant zijn.

In tegenstelling tot het doorsnee personage aan het einde van een treurspel van Shakespeare, is het tekstgedreven theater in Vlaanderen namelijk niet dood.

Works cited

- AP Arts. "Opgelegde teksten toelatingsproeven drama." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://www.ap-arts.be/opgelegde-teksten-toelatingsproeven-drama>.
- AP Arts. "Programma Acteren." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.ap-arts.be/programma-acteren>.
- Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen. "Acteren." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <https://www.ap.be/opleiding/acteren>.
- Bauwens, Elise en Eliza Stuyck. Statement over repertoire. Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/materiaal-niet-meer-of-niet-minder/>.
- Brouwers, Toon. "De Opleiding Dramatische Kunst van het KVC: van de kunst van het uitgalmen tot de kunst zichzelf te zijn." *Traditie en vernieuwing: Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen, 1898-1998*, samengesteld door Guido Persoons, 161-168. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, 1998.
- Cardon, Kenneth. Interview afgenomen door auteur, op 18 april 2019.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Christophe, Nirav. "Dubbele tong, vurige tong: over de eigen stemmen van een toneelschrijver." *Vooy's* 24 (2006): 81-83. *DBNL*, geraadpleegd op 25 oktober 2020. https://www.dbnl.org/tekst/_voo013200601_01/_voo013200601_01_0031.php
- De Nieuwe Spelers. "Over ons." Geraadpleegd op 29 mei 2019. <https://www.denieuwespelers.be/overons>.
- El Yakoubi, Khalid Koujili. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/de-canon-is-wat-wij-er-van-maken/>.
- Etcetera. "Etcetera live: De staat van het repertoire." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://e-tcetera.be/etcetera-live-de-staat-van-repertoire/>.
- Heughebaert, Hugo. "100 jaar Lemmensinstituut." *Ons Erfdeel* 22 (1979): 608-612. *DBNL*, geraadpleegd op 25 mei 2019. https://www.dbnl.org/tekst/_ons003197901_01/_ons003197901_01_0149.php?fbclid=IwAR1V6vw-6VEu2ozHxj4Q3RtzTANy3B3BjvK3GTn-Si9aW6VT-BMnXzql7i5XQ.
- Hillaert, Wouter, Kokkelmans, Tobias en Klaas Tindemans. "Met repertoire kan je veel," *Etcetera*, 2012. Geraadpleegd op 27 mei 2019. <https://e-tcetera.be/met-repertoire-kan-je-veel/>.
- Hoet, Ciska. "Repertoire als collectief geheugen?" *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*, samengesteld door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 39-52. Brussel: UPA, 2011.
- HOGENT. "Studiefiches: Bachelor in het drama." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.hogent.be/studiefiches/?ectsaction=ects:main.modeltrajecten&opl=ABA-DR&faculteitcode=SCH&taal=1>.
- Jäger, Anna Franziska. Interview afgenomen door auteur, 12 mei 2019.
- Jans, Erwin. "Tussen dialoog en monoloog: De heruitvinding van de toneel-literatuur in Vlaanderen." *Etcetera*, 2009. Geraadpleegd op 1 juni 2019. <https://e-tcetera.be/tussen-dialoog-monoloog/>.
- Jürs-Munby, Karen. "Introduction." *Post-dramatic Theatre*, vertaald door Karen Jürs-Munby, 1-15. Londen/New York: Routledge, 2006.
- KASK, "Drama." Geraadpleegd op 27 mei 2019. <https://schoolofartsgent.be/nl/onderwijs/opleidingen/drama>.
- Laermans, Rudi. "Kleine éloge van het repertoire." *Etcetera* 156 (2019): 30-40.
- Lâm, Sara. Interview afgenomen door auteur op 15 mei 2019.
- Le Roy, Frederik. E-mailcommunicatie ontvangen door auteur, 9 mei 2019.
- Lehmann, Hans-Thies. "Van logos naar landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie." *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*, samengesteld door Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, 27-37. Brussel: UPA, 2011.

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. Londen/New York: Routledge, 2006.
- LUCA Drama. "Bachelor Drama." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.luca-arts.be/bachelor-drama>.
- LUCA Drama. "Curriculum 2018-2019." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/curriculum/>.
- LUCA Drama. "Drama/campus Lemmens." Geraadpleegd op 25 mei 2019. <https://www.luca-arts.be/bachelor-drama>.
- LUCA Drama. "Organisatorische en historische context." Geraadpleegd op 19 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/opleidingen-onderzoek/geschiedenis/>.
- LUCA Drama. "Profiel." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <http://luca-drama.be/blog/opleidingen-onderzoek/opleidingen/1-profiel/>.
- LUCA Drama. "Toelatingsproef." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <http://luca-drama.be/blog/studenten/nieuwe-studenten/toelatingsproef/>.
- Persoons, Guido. "Traditie en vernieuwing als een historisch overzicht van honderd jaar Koninklijk Vlaams Conservatorium." *Traditie en vernieuwing: Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen, 1898-1998*, samengesteld door Guido Persoons, 27-29. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, 1998.
- Puchner, Martin. "Drama and Performance: Toward a Theory of Adaptation." *Common Knowledge* 17:2 (2011): 292-305.
- Pylyser, Noa. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.
- RITCS. "Bachelor of master in de Dramatische Kunsten: Drama – Acteren." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. https://www.ritcs.be/nl/drama-acteren#field_admission_tests_schools_of.
- RITCS. "Bachelor of master in de Dramatische Kunsten: Drama/Spel." Geraadpleegd op 25 mei 2019. https://www.ritcs.be/nl/drama-spel#field_bachelor_schools_of_art_.
- RITCS. "Opleidingen." Geraadpleegd op 28 mei 2019. <https://www.ritcs.be/nl/opleidingen>.
- Rooze, Ward. Interview afgenomen door auteur op 23 april 2019.
- School of Arts Gent, "Start toelatingsproeven drama sessie 1." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://schoolofartsgent.be/nl/agenda-nieuws/agenda/start-toelatingsproeven-drama-sessie-1?eCat=5>.
- Somers, Anke. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.
- Steen, Jan. Interview afgenomen door auteur op 24 april 2019.
- Swyzen, Claire en Vanhoutte, Kurt. *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*. Brussel: UPA, 2011.
- Toneelhuis. "Hannah De Meyer." Geraadpleegd op 20 oktober 2020. <https://www.toneelhuis.be/nl/makers/hannah-de-meyer/>.
- TransfoCollect, "Wat." Geraadpleegd op 25 oktober 2020. <http://www.transfocollect.com/>
- De Poot, Emma en Van Hecke, Gilles. Interview afgenomen door auteur op 12 april 2019.
- Van den Broek, Clara. Interview afgenomen door auteur op 30 april 2019.
- Van den Dries, Luk. "Drie conservatoria om acteurs te vormen." *Etcetera* 5:17 (1987): 2-7.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie." *Etcetera*. Geraadpleegd op 2 juni 2019. <https://e-tcetera.be/kleine-en-grote-dramaturgie/>.
- Van Landeghem, Mitch. Interview afgenomen door auteur op 15 april 2019.
- Van Landeghem, Mitch. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/verover-het-repertoire/>.
- Verkempinck, Axelle. Statement over repertoire. "Verover het Repertoire", voor *Etcetera live*, op 3 april 2019. <https://e-tcetera.be/op-expeditie-tussen-vondel-en-mezelf/>.
- VLUHR. *De onderwijsvisitatie Drama*. Brussel, 2016.
- Von Winckelmann, Carl. Interview afgenomen door auteur op 8 april 2019.

PORTFOLIO

Intieme dramaturgie in tijden van Covid-19

-- Jade De Baere --
-- Karlijn Clocheret --

Anno 2020 is de wereld bevangen door de pandemie Covid-19, ook wel bekend onder de naam Coronavirus. In februari leek het nog een ver-van-ons-bedshow te zijn en stelden experts zich de vraag of ook België zou getroffen worden. Na drie maanden is het ons voor het eerst weer toegelaten iemand buiten het eigen gezin te bezoeken en start de economie weer op. Mondmaskers beginnen een ingeburgerd zicht te worden, al voelt het onwennig. Deze onzichtbare vijand zorgt niet alleen voor een groot aantal doden. Het raakt de mens in zijn relatie tot anderen. We worden geconfronteerd met een onoverbrugbare afstand. Het daagt ons uit om relaties, intimiteit en lichamelijke herdenken.

Hoe ervaren we de ander en ons eigen lichaam in een staat van isolatie?

Wat betekent dit voor onze verbinding met anderen? We moeten niet alleen op een andere manier sociale interacties beleven. We moeten ongeveer alles herschikken naar dit nieuwe normaal. Het wijst ons onoverkomelijk op de fragiliteit van een mensenleven en we herkennen onze meester in moeder natuur.

Hoe gaat een dramaturg te werk in tijden van isolatie? Is er een mogelijkheid tot co-creatie? In het kader van het vak dramaturgie aan UGent gingen wij, Karlijn en Jade, twee theaterwetenschappers in spe, deze uitdaging aan. Beiden op een andere manier en toch ook weer gelijkend. De aandacht voor het individu, de rol van nieuwe media en het belang van vriendschap zijn terugkerende elementen die voelbaar zijn in hun werken. We zullen in dit portfolio op een thematische manier te werk gaan om zo deze twee dramaturgische experimenten te verbinden.

Het lichaam als een bron van kennis - Tussen vier muren door Karlijn Clocheret

Vorig jaar leerde ik (Karlijn) Samara Hersch, een Australische performanceartieste, kennen. Zij presenteerde haar nieuwste werk *Body of Knowledge*. Hierin gaan jongeren van over de hele wereld anoniem in gesprek met de toeschouwer met behulp van Whatsapp. Ze voeren gesprekken over intimiteit, politiek, emoties en krijgen de mogelijkheid om vragen te stellen die ze voordien nooit durfden uit te spreken. Op iets meer dan een uur creëert Hersch met haar performance een gemeenschap die zich niet alleen in de fysieke ruimte, maar ook in de virtuele ruimte bevindt. Normaal gezien zou ik samen met haar deze performance presenteren in Zwitserland, maar het virus zorgde voor andere plannen.

Daarom ging ik in gesprek met mijn dichte omgeving over lichamelijke tussen vier muren. Ik liet hen een reis ondernemen in hun eigen huis en gaf hen de vrijheid te uiten wat ze voelen. Er waren geen restricties of afspraken. De bijdragen die je hieronder vindt, zijn in hun oorspronkelijke vorm gelaten. Het lichaam dat zich binnen een constante staat van presentatie bevindt, zal dramaturgisch geanalyseerd worden met aandacht voor visuele en symbolische elementen. Achteraf bekeken veranderde een academische opdracht in een ode aan intimiteit. Zeker in tijden waarin de vele nieuwsberichten omtrent sexting ons bereiken, krijgt mijn werk ook een andere connotatie. Het is echter belangrijk voor mij dat de intimiteit ondanks deze publicatie gerespecteerd wordt. Het draait niet om het bloot geven van, maar het emotioneel raken. Ik nodig u daarom uit deel te nemen aan de reflectie over intimiteit en lichamelijke. Door de beperkte mogelijkheden van deze papieren publicatie,

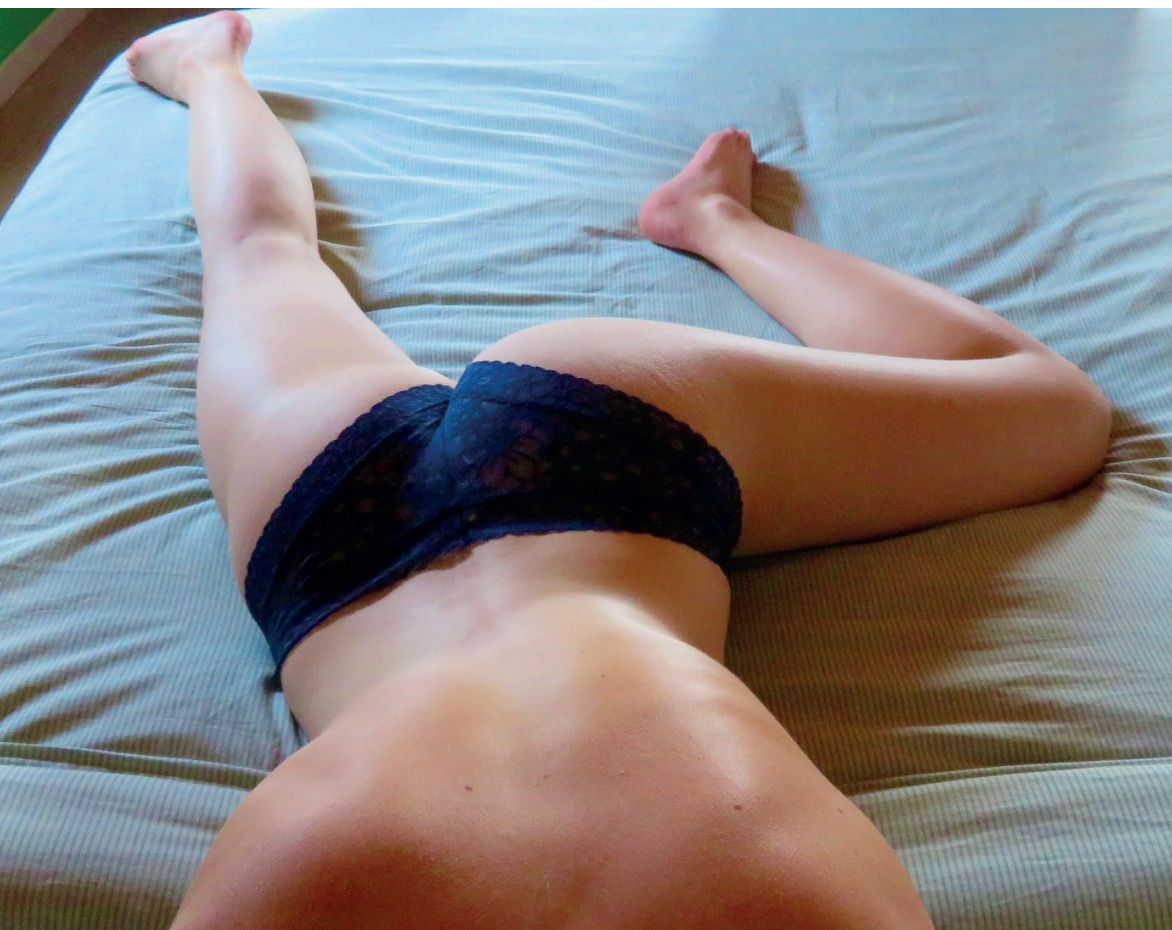
kan je het oorspronkelijke werk terugvinden via de QR-code die onderaan te vinden is.

De Dramaturg als kritische vriend door Jade De Baere

Het virus toont ons hoe belangrijk het is om relaties te koesteren. Niet enkel je geliefden maar zeker vrienden zijn enorm belangrijk. Deze crisis laat je onzeker en alleen achter. Niet enkel de afstand van elkaar maar ook de pseudo-sociale interacties online verdiepen deze negatieve gevoelens. Hoewel dit een opdracht was in kader van de universiteit, ging dit persoonlijk veel verder. Hoe kan je je verbonden voelen met anderen in totale isolatie? De tekst van Maaïke Bleeker, *Dramaturgy as a Mode of Looking*, heeft mij geïnspireerd om een klein experiment uit te voeren met negen vrienden en mezelf.

Ik vertrok vanuit de idee dat het denkproces geen individuele aanlegenschap is maar iets wat ontstaat tussen mensen in. Een startconcept is daarbij van noodzakelijk belang. Concepten fungeren echter niet louter als startpunt of einddoel maar als tool in het maakproces. Maaïke Bleeker spreekt in dat licht over “a concept of concept”. Vanuit dit initieel concept kan de co-creatie en het denken van start gaan. Ik koos voor de welbekende balkonscène in Romeo en Juliet van William Shakespeare. Het was van belang dat ik een breed gedragen verhaal koos waar iedereen delen van zichzelf kon in projecteren. En laat dat nu eens de sterkte zijn van cultureel erfgoed. Daarnaast is de fysieke afstand tussen deze twee personages door het balkon een prachtig metafoor voor onze eigen lockdown. Vanuit Romeo en Juliet begonnen mijn negen vrienden en ik aan onze eigen interpretatie van de scène.

Nadat iedereen zijn beginnende ideeën had verzameld ging ik in gesprek met hen waarin we nadachten hoe deze ideeën kunnen vertaald worden naar de concrete uitvoering van hun idee. Zo speelde ik dramaturg voor hen en zij voor mij. Dramaturgie is voor mij op die manier niet de functie van een specifiek persoon maar een functie die verschillende personen kunnen opnemen ongeacht kwalificaties, een praktijk die een specifieke vertrouwensrelatie vraagt. Betekenis vormt zich in het maakproces. Zo zijn ook de dramaturg en de maker gelijken die elkaar treffen in een creatieproces zonder duidelijk oog op een resultaat. Dit lijkt mij de meest



vruchtbare manier van werken. Het vertrouwen in elkaar opent de deur naar een openhartig proces en een uniek resultaat, net als de individuele vriendschappen. Wat nu volgt is een selectie van die ideeën. De rest kan je online ontdekken.

“Friendship is unnecessary, like philosophy, like art, like the universe itself (...).It has no survival value; rather it is one of those things which give value to survival.”¹

C.S. Lewis

Het lichaam als een bron van kennis - Tussen vier muren

Wie ben jij? Waarom zou je deze intimiteit willen delen? De zelfzekerheid waarmee jij jezelf presenteert, raakt me.

Jouw verhaal start bij dit beeld, het vormt een statement, een verstilde actie. Je creëert een eerste contact waarbij jouw anonimiteit meteen naar voren wordt gebracht. Je stuurt mijn blik naar jouw lichaam en start op deze manier jouw monoloog. Ik zou hier graag een pauze nemen om te kunnen reflecteren over jouw eerste impressie. Het is eigen aan de dramaturg om een constante stroom van woorden klaar te hebben. Ondanks dat het theater zich keerde van de focus op de tekst, blijft dit medium het belangrijkste voor de dramaturg.² Stilte kan echter een krachtiger signaal geven. Een dramaturg die onzicht-

baar is, kan echter gehoord worden. De bron van het werk is verborgen, waardoor zijn stem zich als het ware bevindt in een verstilde ruimte.³

Je hebt nagedacht over deze framing. Vergeef me mijn directe opmerkingen. Ik laat mijn reflecties de vrije loop. Ik luister naar jou vanuit mijn eigen kader met gelijkaardige lichamelijke noden, maar tegelijkertijd moet ik een kritische spiegel zijn. Een reflectie van jezelf vormen die je bewust probeert te maken en tegelijkertijd niet beïnvloedt.

Het lijkt me dat je deze foto aan iemand speciaal richtte. Laat me jou het concept van de 'looking-glass self' van Charles Horton Cooley uitleggen. Hij verklaarde dat het zelfbeeld van een individu gevormd wordt door interpersoonlijke interacties met de percepties van anderen.⁴ Voelt het herkenbaar? Had je reeds een gegeneraliseerd idee in jouw hoofd van wat de ander, misschien ik, zou denken? Het vormen van een identiteit is een actief gegeven. Een acteur presenteert zijn rol binnen een bepaald kader en speelt in op verwachtingen van een ingebeeld publiek. Hij anticipeert op algemeen gedeelde verwachtingen.⁵

Jouw eerste indruk op mij, plaatst me meteen in een liminale ruimte. Hoe moet ik me nu gedragen ten opzichte van deze onthullende afbeelding? Ik beschouw me als een vriendin. Ik voel een bepaalde vertrouwdheid, een verbondenheid met jouw lichaam. Ook al zijn we gescheiden door muren en schermen, ik voel jou.

Een van de meest overduidelijke voorbeelden van het performatieve lichaam is de expressie van gender. Ondanks men binnen de dramaturgie de embodied turn snel volgde, ontbrak deze navolging bij de affective turn. Waar eerst de focus lag op de taal en vervolgens op het lichaam, ontbreekt de affectieve verbintenis met een opvoering. Affectie kan niet geuit worden door een vaststaande definitie, maar wel door beelden, suggesties.⁶

Het is misschien ambitieus, maar ik wil voor mezelf 'dramaturgen' binnen mijn emoties en lichaam. Ik wil voelen binnen een context waar we constant geconfronteerd worden met cijfers van mensen die sterven. Ik wil jouw voorstelling emotioneel laten binnenkomen.

"(...) failure can be understood not simply as the evaluative judgement of an outcome – its "disappointment"— but rather as a constituent feature of the existential condition that makes expression possible even as it forecloses it."

De laatste tijd is het me meer duidelijk wat een gezonde geest in een gezond lichaam betekent en wat het belang ervan is. De samenhang tussen deze twee is veel merkbaarder de laatste tijd en iets waar ik bewuster mee bezig ben. Door de lockdown staat het leven on hold en zit ik niet meer in die "rush rush rush" waar ik anders wel in zit en daardoor neem ik vaker een stap terug om stil te staan bij mijn gezondheid en in samenhang daarmee mijn lichaam op alle vlakken. Het effect dat de twee hebben is veel helderder nu en daardoor ben ik vooral mijn lichaam meer gaan waarderen.

Ik ervaar nu meer en intensere emoties door het opgesloten zitten. Die komen voort uit liefde en uit frustraties, onzekerheid en stress.

Volgens Giorgio Agamben is de de dramaturg de vriend van een probleem. Hij ziet vriendschap als een concept gebruikt voor individuen die niet geklasseerd kunnen worden.⁸ Ik denk dat dit wel opgaat voor deze situatie. Ben ik een criticus of slechts een onwetend toeschouwer die gestuurd wordt door jouw woorden?

Ik voel me verplicht op de achtergrond te blijven, te zwijgen.

"We may choose silence, because we do not know the answer, or we realize that we might be wrong. We may choose silence, because at a certain moment we realize that someone else can do what needs to be done much better than us."⁹

De emoties lopen vaak ook hoog op tussen familieleden. Dit voel ik enorm aan mijn lichaam dat nu veel meer gespannen is. Iets doen

aan die spanning of emoties kan door fysiek bezig te zijn (zowel meer sporten als meer met de eigen seksualiteit bezig zijn) waardoor het lichaam meer ontspannen wordt. Ik heb het gevoel dat dit in twee richtingen werkt. Tegelijk zorgen die acties voor positievere emoties die voor minder spanning in het lichaam zorgen, maar het is ook zo dat deze acties leiden voor meer ontspanning van het lichaam die voor positievere emoties en meer mentale stabiliteit zorgen. Omgekeerd is het ook zo dat meer negatieve emoties voor meer fysieke spanning zorgt en meer fysieke spanning op zijn beurt voor meer negatieve emoties. Dat is nu net de negatieve cirkel die ik probeer om te buigen in een positievere cirkel door meer bewust bezig te zijn met zowel fysieke als mentale gezondheid en aan de hand van bepaalde coping mechanismen.

Door meer en bewuster bezig te zijn nu met mijn lichaam tijdens de lockdown heb ik er wel een soort grotere appreciatie en waardering voor gekregen. Als ik naar deze foto kijk omvat deze eigenlijk alles en voel ik een soort trots op een sterk en mooi lichaam dat ik wil onderhouden zo dat het mij mentaal kan helpen dragen. Het toont ook dat ik fysiek bezig ben met mezelf, zowel door de fysieke kracht als seksualiteit die uitstraalt van de foto voor mij als ik er naar kijk.

Ook heb ik gemerkt dat grenzen meer vervagen tijdens de lockdown omdat echt fysiek contact geen optie meer is. Daar wordt mee omgegaan op creatieve manieren die ik anders voor mezelf nooit als optie zou beschouwen. Ook daar is deze foto een voorbeeld van. Intiemere foto's dan ik anders ooit zou delen worden nu wel gedeeld en ook via videochat gaat het er al eens spannender aan toe.

*Je wilt dus gezien worden. De traditie van het zelfportret is eeuwen oud, maar door de sociale media krijgt dit andere invullingen. De selfie is niet zomaar een geautomatiseerde afbeelding van het zelf, maar 'a photo of yourself that you take, typically with a smartphone or webcam, and usually put on social media.'*¹⁰

Je bent trots op jouw lichaam, het toont de energie en tijd die spendeert aan de eigen fysiek en lichamelijkeheid. Met deze foto wil je impliciet een sociaal doel nastreven. Je hoopt dat deze intimiteit de ander prikkelt. De controle van jouw opvoering van het zelf geef je uit handen. Je creëert een technologische

belichaming, waarmee je in gesprek wilt gaan met de ander. De grens tussen privé en publiek wordt opgezocht.¹¹ De daad van het delen zit reeds vervat in de actie van het nemen van deze afbeelding. Waar Erving Goffman ooit het verschil maakte tussen de 'backstage' en de 'front-stage' bij de presentatie van het zelf, bevind je je met deze daad op het voorplan. Je creëert een bewust beeld waar je trouw blijft aan jezelf, wat je voelt, maar je toont ook een bepaalde seksualiteit.¹²

West en Zimmerman wierpen een nieuwe blik op het begrip van gender. Dit element wordt opgevoerd binnen sociale interacties in de aanwezigheid van een publiek. Tijdens het zogenaamde 'sexting' benadruk je de uitdrukking van jouw vrouwelijkheid.¹³ Je gebruikt tegelijkertijd front- en backstage. Vanuit de intimiteit van je eigen vier muren, presenteert je jouw lichaam binnen een sociale context. Het script van jouw opvoering is gebaseerd op de verwachtingen van de ander. Deze expliciete seksuele inhoud is gepast binnen de context. Door uit te drukken wat je wilt, toon je je verlangens voor na deze lockdown.¹⁴

Dit zijn dingen die ik normaal nooit zou doen maar dit is dan ook een situatie waarvan ik nooit had gedacht dat ik ze zou meemaken. Moest iemand me vroeger hebben gevraagd of ik zo'n dingen zou doen zou ik resoluut nee hebben geantwoord. Moesten ze dan zeggen "En wat als je in een lockdown zit waar je niet mag buitenkomen voor niet-essentiële zaken en niemand mag zien, ook je lief niet, door een virus uit China dat de wereld platlegt?" dan zou ik waarschijnlijk eens goed hebben gelachen en gezegd dat dat een compleet onrealistische situatie is. Maar kijk, hier zit ik nu.



Afbeelding 1: Untitled I, © Paula Rodriguez Sardiñas, 2020.

"Doorheen alles zijn
Wij het die veranderen
In de andere"



Afbeelding 2: Untitled II, © Paula Rodriguez Sardiñas, 2020.

"Sommige dingen
Vervagen niet met de tijd
Maar alles verschilt"



Afbeelding 3: Untitled III, © Paula Rodriguez Sardiñas, 2020.

"Ik zie jou helder
Wat ik nog nooit gezien heb
Maar altijd zien moest"

De Dramaturg als kritische vriend

Hoewel al de ideeën van mijn vrienden over Romeo en Juliet een vertrouwelijke dimensie kennen, kies ik hier voor de twee meest persoonlijke inzendingen.

Paula – *Untitled*

Paula werkte haar versie van Romeo en Juliet uit in de vorm van drie haiku's. Ze vond het een interessante samenkomst van twee literaire tradities. Shakespeare als Westers literair icoon wordt in een Japanse dichtvorm gegoten. De inspiratie voor de gedichten komt uit de twee hoofdgevoelens die Paula heeft bij het lezen van Romeo en Juliet. Het eerste gevoel is een gevoel van strijd. Een gevecht dat gevoerd wordt tegen elke prijs. Dit gaf Paula weer in haar eerste twee haiku's (afb. 1 en 2). Het tweede gevoel gaat over herkenning. Jezelf vinden in een andere, een soort spiegel. Dit zien we in de derde haiku (afb. 3).

Voor de concrete uitwerking naar een publiek dachten we eerst aan een wandeling. Tijdens de wandelingen zouden de toeschouwers verschillende gedichten kunnen lezen. Een andere manier om het welbekende verhaal te ontdekken. Toch stelde Paula voor om meer vanuit het perspectief van de beeldende kunsten te werken. Zo kwamen we tot de projecties van de gedichten op historische sites. De straatgeluiden zouden een mooie achtergrond vormen. Shakespeare wordt deel van de publieke ruimte. De bedoeling van de projectie is pure suggestie voor een vragend publiek. De projectie van gedichten zou ook kunnen plaatsnemen op locaties waar Romeo en Juliet eenscèneerd wordt. In NTGent zouden we de gedichten in vorm van een installatie in een verdoken gang kunnen plaatsen, waar het publiek dan kan doorlopen en ontdekken. De toevalligheid van de projecties leken een extra toevoeging aan de ervaring. De gang-projectie kan deel worden van een inleiding voor de voorstelling. De haiku's kunnen ook gebruikt worden als promotiemateriaal voor een grotere voorstelling of deel van een Romeo-en-Julietnacht. Dit laatste zien we dan als een lichtfestival in het thema van Romeo en Juliet. De installatie van Paula zou daarbij een van de bezienswaardigheden kunnen zijn. Door bij de uitwerking sterk in te zetten op het visuele, zou dit project ook perfect kunnen worden ingezet op sociale media.

Deze eerder commerciële instelling mag daarbij wel niet in de weg staan van de esthetische en integere intentie.

Ingrid – De geketende aapjes

Ingrid stelde zich Juliet voor als geketend aan haar balkon. Ze is bang om naar buiten te treden. Ze is bang van de wereld en al haar eisen en verwachtingen. Niet enkel Juliet, maar iedereen gaat gebukt onder sociale conventies en regels. Hoewel bepaalde regels nodig zijn om een samenleving op te bouwen, voelen veel van deze regels ook beperkend. Ze kwetsen ons. De druk om steeds perfect te zijn is nog nooit zo hoog geweest. Zeker in een tijd van sociale media lijkt niemand te ontsnappen aan de *'picture perfect lifestyle'*. Sommige mensen kunnen deze druk niet aan en bezwijken eronder. Mensen doen vaak aan zelfcensuur of zelfs aan bestraffing als ze dreigen niet te voldoen. Er heerst een constant gevoel dat men niet genoeg is. Deze zelfcensuur en kwetsende regels maken verbindingen leggen en seksualiteit in het algemeen zeer moeilijk. Wat is een perfecte relatie? Ben ik het wel waard? We ketenen onszelf en de andere voortdurend. Ingrid stelt op die manier Romeo en Juliet voor, beiden geketend door hun omgeving en hun eigen angsten:

Ik (Ingrid) vind dat Romeo en Julia geketend zijn. Ze zijn gebonden door maatschappelijke eisen, de wil van hun families, hun posities; ze zijn pionnen in een groter spel, waar ze zo goed als geen stem in hebben, dat ook maar door en door gaat zonder einde. Er moeten uiteindelijk veel doden vallen bij de beide families voor ze beslissen om de vijandelijkheden te stoppen, maar dan is het voor Romeo en Julia te laat.

Het gaat om macht en hoe hieraan te ontsnappen. Via een klunzig gecommuniceerd toneelspelletje tussen de beide hoofdrolspelers waar ze dan ook een soepje van maken.

Ik zie een parallel in hoe mensen zichzelf kunnen ketenen; om het leven leefbaar te maken, om een deel van de maatschappij te zijn, om te kunnen overleven. Anderzijds kunnen mensen zichzelf ketenen of laten ze toe zichzelf te ketenen misschien uit angst, verdriet, onzekerheid. Ze komen hun kot niet meer

uit omdat die buitenwereld zoveel eisen en verwachtingen stelt, dat hen dat compleet verlamd. Ze leven niet. Dus eigenlijk kun je maar leven als je deelneemt aan de samenleving die je dan weer conventies oplegt en ketent. Terwijl je al bij voorbaat jezelf ketent uit angst dat er daarbuiten nog meer ketens op je wachten. Moeilijk.

Dus daar staat Julia dan, geketend aan haar balkon, met een min achter het gordijn die haar toefluistert dat ze zeker niet moet ingaan op de lokgroep van de wereld. Ze praat met haar Romeo en dat doet haar goed en er is zeker verlangen om van dat balkon te komen, maar welke woorden, daden, gebaren maken dan dat ze effectief haar ketens losmaakt? Wat hebben mensen nodig om vrij te zijn in de beperking? Hoeveel moet vergt dat niet?

En anderzijds is er die Romeo die wel beneden in de wereld staat maar evengoed geketend is. Alleen kan hij het misschien wat beter verstoppen omdat hij initiatief neemt? Hoe dan ook; hij zal ook maar in dit geval de rol spelen die zijn familie hem oplegt. Dus twee aapjes geketend.

Tijdens het gesprek met Ingrid kwamen we al snel tot de conclusie dat dit een prachtidee is voor een dansvoorstelling. De zelfcensuur en druk van buitenaf is een herkenbaar gevoel voor iedereen. Deze problematiek is zo structureel ingebed in onze samenleving dat iedereen hier bewust en onbewust gevolgen van draagt. De open- en toe-bewegingen van de dansers zou ook deze spanning zeer helder kunnen communiceren. Woorden of uitleg zouden ontoereikend zijn. Dit gevoel gaat daaraan voorbij. We zouden willen focussen op ademhaling die de druk zou kunnen weergeven. Daarnaast wou Ingrid toch ook een hoopvollere boodschap meegeven. De idee dat men wel zou kunnen losbreken van de kettingen. Daarom zou met linten en kettingen gewerkt worden. Een lint kan men makkelijk doorknippen. Sommige dansers zullen wel blijven worstelen met de zware ketting. Ook lichtflitsen zouden gebruikt worden om te wijzen op het licht aan het einde van de tunnel. De dansers zouden in solo's dansen waar we de zelfcensuur zouden kunnen voorstellen. Eén danser die zich steeds meer aan de grond ketent, terwijl een andere danser dan weer lijkt te ontsnappen aan de ketens, maar vervolgens door de groep in een hoek geduwd wordt.

Besluit

Dramaturgie blijft in onzekere tijden een constant herdenken van concepten en maakprocessen. Omdat de dramaturgie als afgelijnd concept volgens ons niet bestaat, kent het een ongelooflijke capaciteit om te veranderen. Dramaturgie als vak zoekt steeds de grenzen op van het normale: het dwingt ons na te denken om door muren te breken. Ook het virus stelde het 'normale' in vraag. Wij pasten in een aantal weken onze manier van socialiseren aan. Dramaturgie is voor ons dan ook pure vitaliteit. Het groeit met ons mee. Het past zich voortdurend aan.

In deze bijdrage was het belangrijk om een duidelijke persoonlijke dimensie te behouden tegenover het isolement. Onze correspondenten deelden zeer vertrouwelijke input met ons. Of het nu gaat om een persoonlijke brief vol hoop, onzekerheid en alles wat zo menselijk is, of om individuele projecties op een eeuwenoud verhaal, de gesprekken toonden ons hoe belangrijk vertrouwen steeds is. In deze 'sociaal-arme tijden', bewijst de mens zich immers als een wezen dat voortdurend zoekt naar verbindingen. Het belang van vriendschap en een beroep kunnen doen op ons sociale netwerk kwam centraal te staan in een periode van eenzame reflectie. Creativiteit blijft daarom een prachtige manier om letterlijk en figuurlijk uit de vier muren te breken.

Hoewel we beiden zeer persoonlijk en vertrouwelijk te werk gingen, zijn er duidelijke verschillen. Karlijn ging eerder een gesprek aan met het eigen lichaam, waaruit een prachtige monoloog ontstond. Ze luistert en zwijgt regelmatig. Als dramaturg vormt ze de eerste toeschouwer van een verhaal dat wil gehoord worden. Jade probeerde daarentegen de dialoog en co-creatie op een 'coronaproof' manier te bewaren, net zoals Romeo en Juliet verwijderd werden van elkaar door een balkon. Hier werd de dramaturg actief deel van het maakproces.

Kortom, de dramaturg bewijst zich ook in tijden van Covid-19 als een flexibele persoon. Maar kan iedereen zijn of haar functie vanop een balkon uitoefenen? De dramaturg wandelt op een fijne lijn tussen dichtheid en afstand. Soms is de dramaturg meer een extern oog en andere keren zit die er middenin. Geen virus op deze wereld die deze gave afbreekt. Net als water, vindt ook de dramaturg altijd zijn weg.

Works cited

Bailes, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure. Forced Entertainment, Goat*

Island, Elevator Repair Service. Abingdon: Routledge, 2011.

Cvejic, Bojana. "Dramaturgie: een vriendschap van problemen." *Etcetera* 28:122 (2010): 51-7.

Hogan, Bernie. "The presentation of self in the age of social media: distinguishing performances and exhibitions online." Laatste geraadpleegd op 25 mei 2020, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0270467610385893>.

Lewis, Staples Clive. *The four loves*. New York: Harcourt, Brace And Company, 1979.

Medenas, Athanasia. "Sexting: A gendered response to the advancement of technology in everyday life." Masterproef, California State University, 2013.

Proehl, S. Geoffrey. "Dramaturgy and silence." *Theatre Topics* 13: 1 (2003): 25-33. <https://doi.org/10.1353/tt.2003.0017>.

Tembeck, Tamar. "Selfies of III Health: Online autopathographic photography and the dramaturgy of everyday." *Sage Journals* 2:1 (2016). Laatste geraadpleegd op 25 mei 2020. https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305116641343#_i13.

"Theories of Socialization," laatste geraadpleegd op 23 mei 2020, <https://courses.lumenlearning.com/boundless-sociology/chapter/theories-of-socialization/>.

Waskul, Dennis en Philip Vannini. "The performative body: dramaturgy, the body, and embodiment." In *The drama of social life. A dramaturgical handbook*. Red. Charles Edgley, 197-210. New York: Routledge, 2013.

Notes

- 1 Clive Staples Lewis, *The four loves* (New York: Harcourt, Brace And Company, 1979), 103.
- 2 Geoffrey S. Proehl, "Dramaturgy and silence," *Theatre Topics* 13, nr. 1 (2003): 25-7. <https://doi.org/10.1353/tt.2003.0017>.
- 3 Proehl, "Dramaturgy and silence," 27.
- 4 "Theories of Socialization," laatste geraadpleegd op 23 mei 2020, <https://courses.lumenlearning.com/boundless-sociology/chapter/theories-of-socialization/>.
- 5 Bernie Hogan, "The presentation of self in the age of social media: distinguishing performances and exhibitions online," laatste geraadpleegd op 25 mei 2020, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0270467610385893>.
- 6 Waskul en Vannini, "The performative body," 203-6.
- 7 Sara Jane Bailes, *Performance theatre and the poetics of failure. Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service* (Abingdon: Routledge, 2011), 1.
- 8 Cvejic, "Dramaturgie: een vriendschap," 52.
- 9 Proehl, "Dramaturgy and silence," 31.
- 10 *Oxford Learner's Dictionaries*, s.v. "selfie," laatste geraadpleegd op 25 mei 2020, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie>.
- 11 Tamar Tembeck, "Selfies of III He *Oxford Learner's Dictionaries*, s.v. "selfie," laatste geraadpleegd op 25 mei 2020, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie>.
- 12 Tembeck, "Selfies of III Health," 4.
- 13 Athanasia Medenas, "Sexting: A gendered response to the advancement of technology in everyday life," (masterproef, California State University, 2013), 22.
- 14 Medenas, "Sexting: A gendered response," 55-6.



Samen Alleen

De sector ontwaakt uit haar zomerslaap

-- Ans Van Gasse --

Ik ben Ans Van Gasse, een pas afgestudeerde theater- en filmwetenschapper die vol ongeloof en met bakken stress naar de wereld van vandaag en al haar vraagstukken kijkt, maar rust vindt in de kunst. Het TheaterFestival nodigt elk jaar een gelegenheidsredactie uit onder leiding van Filip Tielens, en al drie jaar ben ik trouw op post. Ik schrijf er, kijk er, breng soms mijn stem mee naar een radiostudio en observeer wat het culturele jaar in petto heeft. Ik ben namelijk een kijker. Als tekenaar probeer ik de dingen te herinneren of uit te puren tot de essentie, als schrijver verwerk ik. Mijn boekjes en schriftjes stapelen zich telkens op – het is soms niet wat je schrijft, maar dàt je schrijft. Ik schrijf soms op wat ik denk, of wat een ander tegen mij zegt, en soms raak ik het onderscheid kwijt – en ligt niet daarin het mooiste overblijfsel aan een geleefde dag? En al drie jaar is het TheaterFestival voor mij het festival van het kijken – al kwam daar dit jaar een klein rood veelarmig virusje tussen.

Mijn tekeningen en teksten kan je ook vinden op mijn Instagrampagina:

scan me

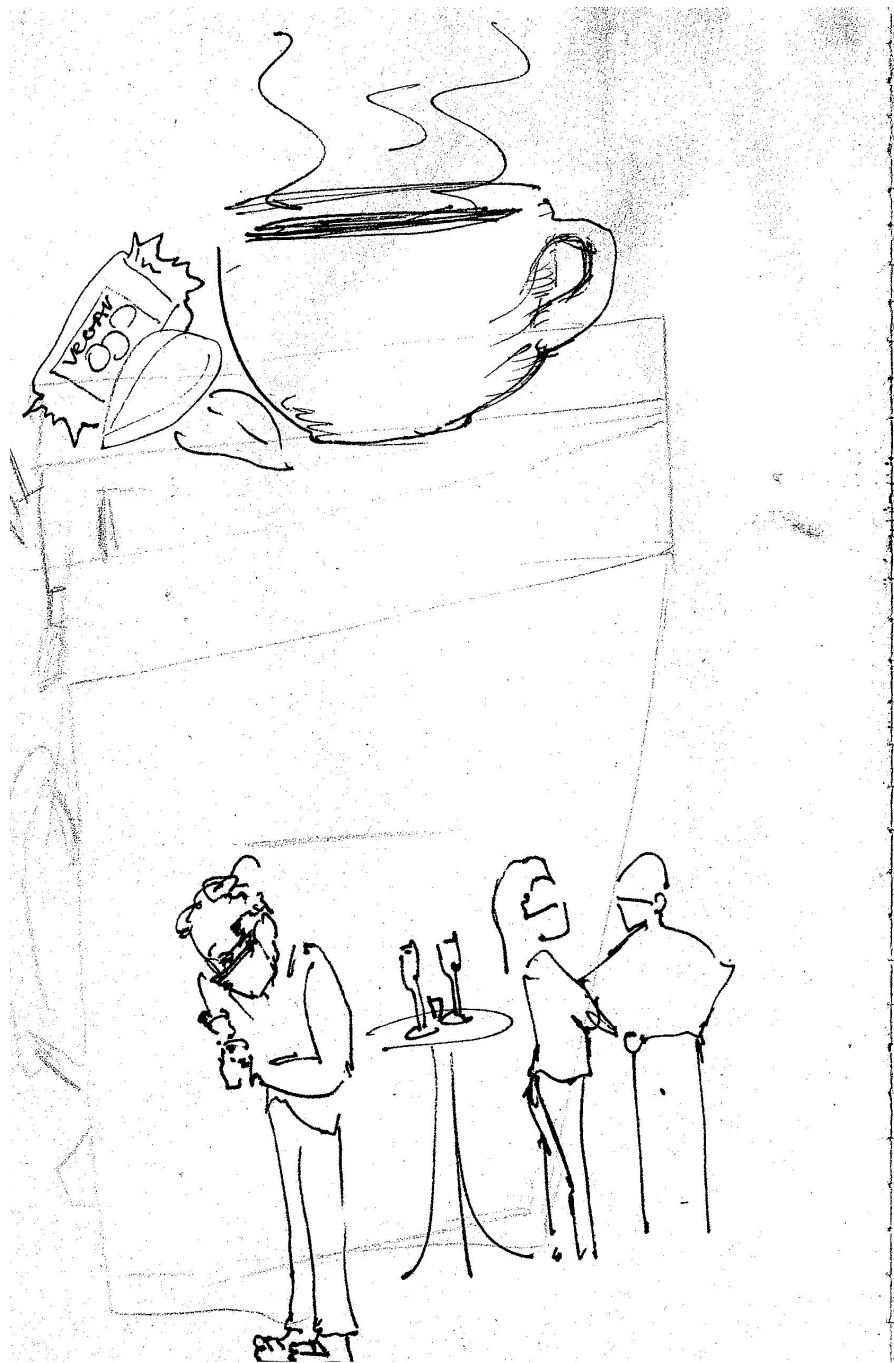


“Het enige dat bewijst dat tijd bestaat, is dat de koffie kouder wordt en niet warmer”

Op zaterdag 5 september komen deze poëtische, doch volgens de wetten van de fysica wetenschappelijk onderbouwde woorden als een orakel uit mijn interviewee, Cédric Coomans. Het lijkt wel alsof hij weet waarop ik zit te wachten en precies die woorden waarop mijn zwaarmoedige brein in tijden van corona op zat te kauwen uitspreekt. Zijn woorden kloppen. Steviger dan mijn hart dat doet wanneer ik voor de zoveelste maal het Journaal uitzet omdat ik het niet horen kan. Het is een moment van vreemd toeval: hoe een gesprek, waarvan je eerst niet al te veel verwacht—die podcast nam ik ook maar op om een het takenpakket van een ander te verlichten—plots verschrikkelijk veranderlijk kan werken.

Coomans maakte een voorstelling over tijd: *Realtime* (2020). Tijd staat nooit stil, maar rekt altijd uit of krimpt ineen. Een voorstelling die tijd als een elastiek ziet en mij voor het eerst in zes maanden terug deel doet uitmaken van een lachende massa. Een voorstelling die mij in haar baan meeneemt en terugkatapulteert, rekkergewijs. Het is een geestige voorstelling. Acteurs en publiek genieten. Zichtbaar. Al is dat met een mondmasker nog steeds af en toe gissen.

“De mensen reageren niet meer samen. Ze zitten allemaal écht in hun bubbel hé”, vertelt Peter De Graef me terwijl hij een flesje Oxfam-sinaasappelsap probeert open te prutsen. Zijn voorstelling *Henry* (2020), een historische herneming, vroeg om een coronaproof receptie. Met een select gezelschap drinken we cava en fruitsap terwijl we het masker op en af zetten. Wanneer ik zijn vingers zie pulken aan het goudkleurige metalen dopje van de Oxfamfles, moet ik me inhouden om niet te hulp te schieten. “**Mag dat nu al?**” De programmator van CC Dilbeek lacht schalks en zegt de zin der zinnen op het Festival. De slagzin van de coronabijeenkomst. “**Mag dat nu al?**” Geen kat die het weet, we doen maar en we slaan in het rond om te zien of we nog ver genoeg staan. Ik voel me op slag in de turnles van het vierde leerjaar. *Wapper je armen om je heen, je hebt heel wat plaats nodig voor deze oefening. Oei, wat komt er nu? Het angstzweet breekt me al uit.* Gelukkig weet ik intussen wat er komt: paniek als ik toch iemand aanraak, geruststelling als ik rond mijn eigen as kan tollen. Als ik



maar geen mens aanraak. Als ik maar alleen bij mezelf blijf. Want we zijn dus geen collectief meer. Dat zeggen ook de acteurs. Ik heb in twee afzonderlijke interviews nagenoeg hetzelfde gesprek: "Als er al iemand lacht, doet die dat op zichzelf. En iemand anders gaat minder snel lachen van 'ha, daar zijn ze al aan 't lachen'."



“Dus het is dan moeilijker om te spelen?”

“Ja. Soms wel.” Cédric en Peter. Twee spelers met hetzelfde probleem. En wat nu met het publiek? Ikzelf verbaas me, wanneer ik me tussen het publiek bevind.

Ik woon de *State of the Union* en de *State of the Youth* bij met mijn vriendin Romée. We hebben elkaar alweer twee maanden niet gezien en hebben naar deze dag uitgekeken. Straks doen we ons zoals gewoonlijk te goed aan meer eten dan we echt aankunnen en minder wijn dan we hadden gehoopt. Onze limiet is wat verschoven – al dat thuiszitten, nietwaar?



Het begin van een cultureel jaar wordt ingeluid. Het is de eerste keer dat ik drie uur zittend met een masker doorbreng. Het is ook de eerste keer dat er aan de *States* een extra performance is gekoppeld: de vrouw die na elke spreker het gestoelte komt ontsmetten, doet dat met zo'n branie dat ze enkele lachsalvo's op haar geweten heeft. Ik kijk Romée glimlachend aan en weet dat ze mij niet ziet. Ze vraagt zich af waarom ik me naar haar toe buig. Een bezorgde blik lees ik als een antwoord op mijn glimlach. We zijn in de war. Wat een moment van connectie hoort te zijn, wordt een moment van bezorgdheid – elk leuntje in mijn of haar richting roept vragen op.

“Wil je iets zeggen? Wat dan?”

“Er zal toch wel niks zijn gebeurd?”

“Ik vond dit gewoon een grappig moment.”

“Ha super. Ik ook.” Achteraf woon ik mijn eerste zittende receptie bij. Het TheaterFestival doet haar best: de hapjes en drankjes zijn meer dan voldoende om ons aan te laven. Alles voelt even als een zilte zomerdag tussen het sectorvolk, op weg naar een of andere benevelde staat die toelaat de misère van de aardbol te vergeten. We zijn weer even een collectief.

“Het enige dat bewijst dat tijd bestaat, is dat de koffie kouder wordt en niet warmer”

De volgende ochtend rek ik me uit, zet ik een masker op en trek ik een jas aan. En dat in één soepele beweging. Alles went. Ik ben wederom verbaasd.

Wanneer ik aankom op de TheaterFestival-redactie, ben ik het weer allemaal kwijt. De zittende receptie, de toestroom: een mens zou vergeten dat ze de volgende ochtend toch maar weer in een lange lus in wijzerszin het lokaal binnen dient te lopen. Circulatie.



Ik zet me opnieuw, zoals elke ochtend, aan een aparte tafel, enkele meters naast mijn buur. Klaar om helemaal alleen te werken. Een mens zou zich gaan afvragen waarom men de verplaatsing maakt, maar alles went. En de tijd bestaat alleen omdat mijn kop koffie steeds klammer wordt in mijn naar letters zoekende vingers. Ik leun naar links. Ik ben niet zeker van mijn zinnen, nog minder van mijn stuk. Mijn buur Eva heeft een hoofdtelefoon op. Een mens zou nog gaan wennen aan isolement. Onze tafeltjes vormen af en toe een iglo van ideeën, maar nu wil ik eruit. Ik blijf leunen. Een sterke *side core workout* later merkt ze mijn geleun en gefluister op. Ik vraag haar of mijn zonet verzonnen introductie *tongue-in-cheek* is, dan wel flauw. Flauw, blijkt het verdicht. Jammer. Nog even zoeken in mijn iglo.



Het schrijven vergaat me anders. De gezamenlijke grijze massa die de redactie op andere edities vormde, is ver zoek. Nu zijn wij alleen de allenen, met laptops en boekjes en microfoons en heel veel audio om door te snuisteren in een collectief isolement. Ik werk aan een interview met Johannes, die aan de overkant zit. Vanwege een vreemd geplaatste zuil in het midden van de ruimte vergeet ik soms dat hij er is. Hij stuurt me, naast zijn geredigeerde versie van mijn stukje introductie, 'groetjes van de overkant'. Ik stuur hem, naast

mijn resem opmerkingen op de redactie, het volgende:

‘Dit voelt een beetje als een cheesy coming of age romcom waarbij de jongen het meisje steeds moet vragen en het meisje enkel kan terugknippen maar vergaat vanbinnen vanwege de ontelbare gedachten die op zo’n moment door haar hoofd *sjeezen*. In dat scenario zijn we natuurlijk 12 en zitten we in een les ICT of zo.

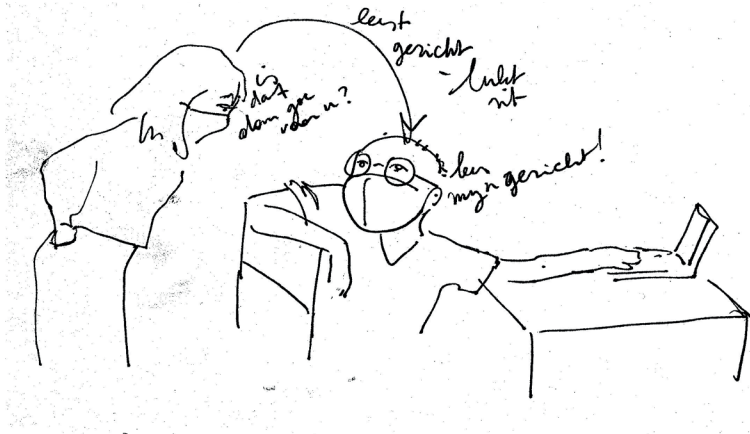
Alleszins bedankt. Hopelijk vond je mijn mopje grappig. Anders was het best ongemakkelijk.’



Ik hoor een onderdrukte knor, mogelijks gesnuif. Ik vermoed dat het niet ongemakkelijk was. Om ons desolate poollandschap annex coworking space af te maken, lunchen we geschrinkt in een ruimte waar slecht werkende spots een gelig licht op een witte tafel schijnen, precies op dié plaatsjes waar mag gegeten worden. “This feels like an episode of Black Mirror”, zegt Schots redactielid Liam. Hij heeft geen ongelijk. Het door toeval privé geworden vliegtuig dat hij nam om in Brussel te kunnen verblijven is er niks bij. Contact is selectief.



Alleen de
alleen
in hun
sahelpen van
waar - geen bereus
maar bovenal
samen.
Alleen



's Avonds echter laat het festivalcafé aan de Kaaien ons toe om in de openlucht in één grote bubbel te tafelen. De allenen zijn voor even vrij. Het voelt als dat ene moment uit je kindertijd, waarin je ouders je te laat ophaalden van dat ene geweldige verjaardagsfeestje – één met een springkasteel. Genieten, ookal mag het niet écht helemaal.

Na enkele dagen begint het me te dagen. Ik ken de redactie niet. Ik ken het publiek niet. Ik spreek slechts twee makers *in real life*. Eva probeert Tom Vermeir te interviewen over *LOCKE*, hij zit op een in tunnels rijdende trein. Voor de eerste keer in mijn leven geloof ik het wanneer iemand zegt dat de verbinding wegvalt. In wat resulteert, schiften Eva en ik door één uur aan interviewmateriaal waarvan ongeveer drie vierde hakkeland tunnelstiltes beslaat. Het

Soms is er
alleen het bren

en de noodzaak
om te kijken

Festival is dit jaar, hoe je het ook wil, anders. Op mijn allerlaatste dag komt Lieve, de radiocoach van het RITCS, tegenover mij zitten onder het spotje aan de lunch. We hebben een gelijkwaardige Masterproef geschreven, zij het zo dat de hare in de vorige eeuw geboren werd. We lachen. **“Ik zit hier een beetje tegen mijn jongere zelf te praten”**, lacht ze. Ik glimlach. Dat we daar niet eerder op zijn gekomen. In de kamer der allenen.



Ik vraag Cédric Coomans waar hij hoopt dat we in 2050 op een podcast naar vragen. **“Niet naar corona, het milieu of diversiteit.”** Hij glimlacht ietwat beschaamd en haalt zijn schouders op. “Ik hoop dat echt. En ik denk dat ook wel, dat dat dan geen nieuws meer is”. Ik knik en kijk blozend naar mijn computerscherm. De voorbije vier vragen die ik hem stelde wilden weten hoe een niet nader genoemde wereldwijde pandemie het maakproces van *Realtime* zou hebben beïnvloed. Toen Cédric het had over lege tijd die we almaar willen vullen, stelde ik prompt dat hij fan moet zijn geweest van de lockdown. In 2050 niet meer van dat dus. Hebben we dan evenveel tijd als de Chinezen? Volgens Cédric en zijn favoriete schrijver zijn zij immers ware tijdssprokkelaars, met verzamelingen aan minuten en seconden die schatzalen tot aan de nok kunnen vullen.



Want het enige dat bewijst dat tijd bestaat is dat de koffie kouder wordt. Het enige dat bewijst dat koffie bestaat is dat wij diverse warme dranken als dusdanig bestempelen. Het enige dat bewijst dat angst bestaat is dat we ons eraan overgeven of net blindheid najagen. Het enige dat bewijst dat corona bestaat is dat we er ons hele leven voor hebben aangepast, dat we naar theatervoorstellingen kijken en ons niet meer kunnen inbeelden dat twee onbekenden elkaar in

het wilde weg aanraken, het theater is niet meer een reflectie van de realiteit maar een droom uit een ver verleden. En dat ik wacht.

Dat ik geen enkele van deze ervaringen classeer in mijn doosje van ‘dagelijkse kost’ maar blijf aanzien met een kinderlijke verwondering en een sardonische ironie. Het enige dat bewijst dat corona een nieuw normaal inluidt, is dat wij het als dusdanig aanvoelen. Dat we niet gewoon doen, maar de nood voelen om 2230 woorden en enkele tekeningen bij elkaar te zoeken om uiting te geven aan dit intrinsiek individuele belevingsparcours. Dat we geen manieren vinden of alleszins blijven zoeken om te blijven voorbijgaan aan de allenen in de massa, de individualisering van het collectieve. Waarom reiken onze voelsprietten niet verder dan anderhalve meter?

“Ge kunt reiki aan uzelf geven vanop afstand, ge kunt dat. Dus ik aan mijn jongere zelf, ik kan die reiki geven.” Om tekstueel-stilistische redenen flits ik u

en mijzelf weer even tot bij het chronologisch vroegste interview met Peter De Graef—wat is de taal een handige teletijdschine. Zijn enthousiasme kent geen grenzen. Reiki is een Oosterse helingspraktijk die uitgaat van het geloof dat energie tijd, pijn en ruimte kan overbruggen. Die jongere zelf van Peter zat er stevig door, maar dat is geen enkel probleem. Want de koffie wordt kouder, maar je kan er lustig op los reiki-en buiten tijd en ruimte om. Ik geef alvast een beetje reiki aan mijzelf in de toekomst. Dat ik mag vergeten hoe hoog te zuurtegraad van mijn humeur lag in oktober 2020.



Maar ook Peter De Graef, de *energy master*, voelt enkel microgroepjes lachen of huilen wanneer hij *Henry* speelt. Ligt het aan zijn acteursvoelsprietten of aan die van het publiek? Zelfs als Peter tot diep in onze zielen wroet, blijft de realiteit eenzaam. Ik zit in het donker, alleen en met een masker, tussen twee gezinsbubbels. Ze kennen mij niet en ik maak geen contact – dat heet sinds kort burgerzin. Ik



geniet van de voorstelling maar laat me niet meeslepen. Niet écht. Dat was vlotter toen ik hem sprak in de kleedkamer, met anderhalve meter, een ZOOM-microfoon en mijn mondkmasker rond mijn biceps gekneld. Misschien moet ik als kijker mijn verantwoordelijkheid nemen en een reiki-praktijk uitvoeren op de gehele zaal en zo onze aura's verbinden. Want waarom worden wij pas collectief wanneer

onze schouders langs elkaar heen schurken? Is het dat wij dan samen kunnen vervellen? Onze collectieve kijk kunnen samenvoegen en getransformeerd de zaal uitwandelen?

Of is het dat de koffie koud wordt. Dat ze is, net als wij en dat we dat samen gewaar worden. Dat de koffie in dat ene, minieme segment van de tijd en ruimte veranderlijk is en ons eraan herinnert aan onze algemene noemer van het leven. Dat ze ons eraan herinnert dat de dingen voorbij gaan, en dat we enkel voorwaarts bewegen ook wanneer we denken stil te staan. Dat onze lichamen getrokken worden, zij het door energie of koffie, naar een punt dat voor ons ligt en dat we daarom bovenop alles altijd zullen aanpassen en verworden tot wat het alles of het niets van ons nodig heeft. Dat de maskers zullen vallen wanneer ze vallen en zullen kleven wanneer ze kleven. Dat de afstand zal verkleinen, want dat doet ze hoe dan ook, exponentieel, in een voorwaartse beweging met middelpuntvliedende kracht. Dat zelfs als ze dat niet doet, het menselijk lichaam zal leren overbruggen en voelen en samen reageren.

Dat wij niet meer de allenen zijn, maar zij die blijven proberen. Omdat alles, zelfs de tijd en eigenlijk zelfs zéker die, onzeker is.



Dit is de tussentijd

-- Barbara Raes --

Elk jaar op midzomernacht zwemmen een twaalftal selkies naar een hoger liggende rotswand, ergens aan de Shetlandeilanden. Twaalf magische selkies die zich die nacht ontdoen van hun glimmende zeehonden huid, om zich te ontpoppen tot twaalf prachtige mannen en vrouwen. Ze dansen en bedrijven de liefde tot de ochtend. Om daarna, nog voor de zon opkomt, hun zeehonden huid weer aan te trekken en zacht de zee weer in te glijden. De vrouwen met nieuwe selkies in hun schoot.

Het zijn ‘vervellers’ die selkies. Ze ontdoen zich van het oude en zwemmen zwanger van het nieuwe en onbekende de volle zee in. We schrijven april 2013. Zeven jaar later, in volle lockdown, zijn we allemaal selkies, de studenten en docenten. We staan aan het begin van een vervellingsproces. We gaan samen de zoektocht aan naar wat een mogelijke toekomst kan zijn voor het doceren, voor het delen van onze onderzoeksprojecten en het heruitvinden van onze praktijk in deze plots heel snel veranderende wereld. Welke ingrediënten zijn er nodig om te bouwen aan een eenvoudig en constructief toekomstrecept?

Alvast dit: een veilige plek. Een plek waar je ‘mag’ vervellen. Waar je de huid van je oude identiteit, die nog stevig aan je botten kleeft, langzaam kan afleggen, en op zoek kan naar die nieuwe huid, die je in je dromen alvast ziet schitteren. Theaterwetenschappen in Gent was voor mij zo’n plek. Op initiatief van Bram Van Oostveldt werd ik uitgedaagd om de bedoelde workshop “Rituele aspecten van het theater” en de bijhorende praktijkopdracht te vertalen naar een online-versie. Daar waar de nood aan nabijheid en de onmogelijkheid eerst voor weerstand zorgden, kwamen begrippen als veiligheid, vertrouwen en onvermijdelijkheid centraal te staan.

De lezing werd in verschillende onderdelen opgesplitst en online door de studenten bekeken, elk op hun eigen tempo, met hun eigen context en verdiepend interesseveld. Vervolgens kregen de studenten een opdracht waarbij ze dicht bij zichzelf moesten blijven: "Maak een ritueel voor niet-erkend verlies dat theatraal is (maar geen theater), dat een therapeutisch effect heeft (maar geen therapie is), dat speels is (maar geen spel), dat kunstzinnig is (maar geen kunst)..." Elke student onderzocht de mogelijkheden en grenzen van het maken van een eigen nieuw ritueel. Voor velen van hen bleek deze coronatijd nu net dé tijd te zijn om met zo'n opdracht bezig te zijn. Wat een nadeel bleek te zijn, werd al snel een voordeel. Ondanks het online-gegeven was er toch vertrouwen en een gevoel van veiligheid.

Die veiligheid blijkt nodig, nu de wereld rouwt. Cornona neemt en corona geeft. We rouwen collectief doorheen het zoeken in het onbekende. We bedenken samen rituelen van verbinding zoals bijvoorbeeld het applaus, of het brengen van eten naar burens. We zoeken naar nabijheid in tijden van afstand. Maar hoe collectief deze periode ook voelt, we beleven het toch erg verschillend. Wie het al moeilijk had, ervaart het helemaal anders dan iemand die net toe was aan een adempauze. Wat mij in de onlinegesprekken vooral opviel was de onrust in deze plots gegeven rust. Jonge mensen die een gebroken toekomst nu al voor zich zien. Hoe kan je zo'n lost future naar een possible future omzetten? Hoe kan je die mogelijke toekomst opnieuw durven dromen? Deze gesprekken doorkruisten de gesprekken over de theorie rond rituelen en de uitkomst van hun eigen gecreëerde ritueel. Het ging naast het verlies en het maatschappelijk niet-erkende verdriet ook over de toekomst. Over hun toekomst en over de rol van eigen rituelen daarin.

Ik hoop, samen met de 27 studenten die dit vak volgden, dat we alvast deze dingen kunnen overhouden na zo'n periode van diepe introspectie: dat we de verbinding met de natuur behouden nu we gevoeld hebben hoe weldadig wandelingen waren in het bos of in een park; dat we het verbinden met elkaar blijven herwaarderen, na het missen van nabijheid; dat we het contemplatieve permanent blijven integreren in ons dagelijks leven en plaats blijven maken voor welkomme zuurstofbellen.

Dankjewel voor de uitdaging, Bram! Ondanks de beperkingen van de afstand, heb ik zo ontzettend hard verlangd. En ik vond dat verlangen best poëtisch. Poëtisch omdat het verlangen vervuld kon worden. Het was nooit een onmogelijk verlangen. Op een dag zouden we elkaar weer kunnen ontmoeten.

Rituals For Refugees

-- Margot Van Gysel --

In 2015 bereikte de vluchtelingen crisis haar hoogtepunt. Duitsland werd het beloofde land voor miljoenen vluchtelingen wegens enerzijds haar politieke stabiliteit en anderzijds door de economische bloei die er toen plaatsvond. Mede door deze bloei had Duitsland nood aan extra werkkraft. De kans op integratie zou hierdoor vergemakkelijkt worden. Angela Merkel liet op een persconferentie haar legendarische woorden 'wir schaffen das' vallen. Hiermee maakte zij kenbaar dat Duitsland de vluchtelingen zou toelaten en beloofde hierbij dat Duitsland de miljoenen vluchtelingen kon opvangen hen een nieuw leven kon bieden.

De opvang en het integratieproces van vluchtelingen wordt vaak bekeken vanuit een socio-economisch perspectief. Dit jaar, 5 jaar na de belovende woorden van Merkel werden resultaten bekend gemaakt van een onderzoek dat peilde naar de hedendaagse sociale en financiële status van de vluchtelingen in Duitsland. De resultaten tonen aan dat de integratie van de vluchtelingen afhangt van eerder behaalde opleidingsniveaus en hun kennis van de Duits taal. Velen die een lage of geen opleiding kenden in het land van afkomst hebben het moeilijk om in Duitsland werk te vinden en om er een sociaal netwerk uit te bouwen. In dit onderzoek werd echter weinig rekening gehouden met het psychologische trauma dat zij meedragen en hoe zij dit verwerken.

Bekijken wij het vluchtelingenverdrag uit 1951, aangepast in 1963, merken wij op dat psychologische hulp hierin geen plaats krijgt. Pas in 2013 komt mentale gezondheid van vluchtelingen op de agenda van de VN en van de World Health Organisation en nemen hierbij verschillende kleine, privé-organisaties die zich al eerder focusten op mentale hulp in humanitaire crisissituaties als voorbeeld.

In het 'mhGAP Humanitarian Intervention Guide', opgesteld door de VN en het WHO, worden een aantal modules om de verschillende psychologische aandoeningen -vaak als gevolg van trauma-verduidelijkt. Hierin wordt gepaste informatie en instructies voor hulpverlening meegedeeld. Dit relatief jonge document zette zonder twijfel de eerste stap naar een adequate hulpverlening voor vluchtelingen die niet enkel de socio-economische kant van hun integratie bekijkt.

In dit kader van psychologische hulp en traumaverwerking ontwikkelde ik, als antwoord op een workshop door Barbara Raes, oprichter van Beyond The Spoken, omtrent niet-erkend verlies, een ritueel om de traumatische ervaringen van vluchtelingen te erkennen: Rituals For Refugees.

Dit ritueel kan stimulerend werken bij het verwerken van de opgelopen trauma's. De bedoeling is dus niet dat zij het trauma volledig achter zich laten na het ritueel, maar dat zij kunnen uitrusten. Ze werken niet aan een aanvaarding van het verleden, omdat dingen die zij meemaakten vaak onaanvaardbaar zijn, maar richting een aanvaarding van het nu en het maken van een symbolische nieuwe start. De deelnemers hoeven daarvoor niet hier te blijven, de start begint met een rustpunt waaruit zij verder kunnen groeien.

Rituals for Refugees is een overgangsritueel dat volgens de klassieke opvatting, uitgewerkt door Arnold Van Gennep, uit drie fases bestaat: separatie, transitie en re-integratie. Er wordt tijdens het ritueel gebruik gemaakt van persoonlijke voorwerpen van de vluchtelingen en van specifieke materialen (beton en ijs) die het ritueel een specifieke dynamiek verleent. Het ritueel zal vormgegeven worden door de Japanse kunstenaar Azuma Makato, terwijl gedichten van de Indische dichteres Rupi Kaur zullen worden voorgelezen in verschillende talen.

Rituals For Refugees

Kunstenaars

Azuma Makato is een Japanse bloemenkunstenaar. Zijn werk 'Iced Flowers' was de inspiratie voor dit ritueel. In 'Iced Flowers' worden prachtige boeketten ingevroren in grote ijsblokken. Deze worden tentoongesteld tot ze volledig gesmolten zijn. De samenwerking met de kunstenaar wordt duidelijk in de loop van het ritueel. Hij zal naast het helpen met invriezen van de objecten (zie: objecten en verloop) ook meewerken als een ritueel begeleider. Hij begeleidt de deelnemers doorheen het proces, maar geeft ze ook de vrijheid het ritueel op eigen tempo en wijze uit te voeren.



the sun
and her flowers
rupi kaur



*this is the recipe of life
said my mother
as she held me in her arms as i wept
think of those flowers you plant
in the garden each year
they will teach you
that people too
must wilt
fall
root
rise
in order to bloom*

- rupi kaur



Er zal ook samengewerkt worden met Rupi Kaur, een Indische dichteres die in haar jeugd naar Canada emigreerde. Zij zal op voorhand een gedichtenbundel maken, deze zullen doorheen het ritueel voorgelezen worden aan de deelnemers. De gedichten die ze samenstelt kunnen uit meerdere werken komen met rechtstreekse betrekking op het onderwerp van het ritueel zelf, maar kunnen ook gedichten zijn die zij als persoonlijke boodschap wil doorgeven aan hen. Rupi Kaur schrijft gedichten over haar eigen ervaringen van immigreren, vrouw zijn, liefde, familie,... Haar gedichten geven hoop en inzicht in de weg die zij zelf aflegde naar het vinden van zichzelf in een wereld die niet de hare was. Er zal uiteraard ook samengewerkt worden met meerdere tolken die steeds een gepaste vertaling voorzien voor de verschillende talen die aanwezig zijn op het ritueel.

the world
gives you
so much pain
and here you are
making gold out of it

there is nothing purer than that - rupi kaur



Scenografie, kleuren, geuren

Het ritueel zou doorgaan in een gekende 'urbex' locatie: Koeltoren IM in Charleroi. Deze is verlaten, maar wordt door zijn prachtige binnenkant nog steeds dagelijks bezocht. De locatie zou voor een dag door ons in gebruik genomen worden om dit ritueel uit te voeren. De scenografie bestaat uit veel gebogen oppervlaktes, een grote ruimte met een groene kant door de natuur die overnam na het verlaten van de toren. De locatie is perfect om een moment van stilte te creëren, maar is ook groot genoeg om de deelnemers allemaal hun eigen plekje te laten uitzoeken waar ze zich eventueel kunnen afzonderen, of net samen kunnen zitten om het ritueel samen uit te voeren. De kleuren die aanwezig zijn zullen aardse tinten zijn, dit ligt in eenzelfde lijn met het uitgevoerde ritueel. De geur die hangt in de toren zal ruiken naar het hout, het vocht in de balken en stenen, puur.





Bijdrage

Er zal geen bijdrage gevraagd worden. Wat we verwachten van de deelnemers is geen bijdrage in de vorm van ondersteuning of logistieke zaken, maar dat ze zich volledig overgeven aan het ritueel. Dat ze er in geloven is alles wat we vragen.

they have no idea what it is like
to lose home at the risk of
never finding home again
have your entire life
split between two lands and
become the bridge between two countries

first generation immigrant - rupi kaur



Het ritueel

De objecten

De objecten die gebruikt worden in het ritueel zullen steeds symbool staan voor een achterliggende gedachte. Er zal steeds 1 persoonlijk object gebruikt worden als representatie van dat wat hen dierbaar is. Het kan een object zijn dat ze doorheen hun tocht dichtbij hielden, het kan een object zijn dat ze na hun tocht vonden (zoals een steen, een tak,...). Het zal voor sommigen erg confronterend zijn te zien dat hun bezit tot het minimum beperkt is. Tegelijkertijd zijn we er zeker van dat iedereen iets zal kunnen meebrengen als symbool voor dat positieve, dat dierbare. Zelfs als er geen object is, betekent het niet dat dat positieve verdwenen is. Deze objecten worden (veilig) ingevroren met behulp van Azuma Makato. Een steen, stok,... kan die emotionele landing krijgen en een symbool worden. Gebrek aan een representatief voorwerp betekent niet dat het goede verloren is.

Een tweede object waarmee gewerkt zal worden is een symbolisch object, een woord of iets uit de omgeving. Hierin leggen ze wat hen achtervolgt, wat hen wakker houdt in de nacht, wat achtergelaten hoort te worden. Deze objecten worden in beton vergoten en vastgeketend.

perhaps we are all immigrants
trading one home for another
first we leave the womb for air
then the suburbs for the filthy city
in search of a better life
some of us just happen to leave entire countries

- rupi kaur





Verloop van het ritueel

Separatie: We beginnen met het invriezen en betonnen van symbolische objecten, terwijl deze van toestand veranderen (vloeibaar->vast) gaat het ritueel echt van start. In de separatiefase worden aan de deelnemers vragen gesteld. Die gaan over het verleden, heden en de toekomst, ze geven korte antwoorden op de vragen. Het is de bedoeling dat ze die antwoorden omvormen in wensen. Die zullen ze planten in de transitie fase.

Transitie: De deelnemer gaat een transitie door. Terwijl ze die doormaken staat de tijd in het ijs stil, het voorwerp dat ze hierin staken ‘wacht’ op hen. De tijd in het betonblok wordt uitgeschakeld.

De deelnemers krijgen aarde, een pot en zaadjes. Het zaaien zal de rituele actie zijn in de transitiefase. Ze zaaien elk een aantal bloemen. Elk zaadje stelt een wens, een verwachting, een hoopvolle boodschap voor, ze staan symbool voor de delen van hun toekomst die zij willen laten bloeien. Voor iedereen is de betekenis van de zaadjes anders. De betekenis ervan werd vastgelegd tijdens de separatie. Ze kunnen echter zo veel planten als ze zelf willen. Er mogen zaadjes bij geplant of weggelaten worden. De bedoeling is dat dit zaaien gebeurt met volle bewustzijn van plaats en tijd. Ze zijn hier en ze zijn nu. Ze leven en brengen tot leven. Ze zijn mens en ze zijn welkom.

Iedereen zaait op zijn eigen wijze en tempo. Intussen worden gedichten voorgelezen, bijna gezongen in verschillende talen.

Re-integratie: De zaadjes zijn geplant, water wordt gegeven met het intussen gesmolten ijs. Het beton is hard. De deelnemers hebben een transitie doorgemaakt. Ze nemen terug wat hen dierbaar is, ze verlangen naar de toekomst en ze laten achter wat hen achtervolgde. Ze zijn één met zichzelf. De blik van de deelnemer op het ijs-object verandert. Ze laten het niet achter of zetten het niet vast, ze gaan zélf een transitie door en nemen op het einde van die transitie de draad weer op, maar nu met een bredere blik. Het voorwerp is niet langer slechts het voorwerp (of slechts datgene waarvoor het symbool stond). Het staat nu voor alles wat hen in leven houdt. Het goede is altijd aanwezig, zelfs al lijkt het soms onbereikbaar. Het ijs errond zal altijd smelten en wat hen dierbaar is zal steeds aan hun zijde blijven.

Als persoonlijk besluit wil ik graag vermelden dat het maken van dit ritueel in het kader van de workshop van Barbara Raes, alsook het samenstellen van dit portfolio een erg leerrijke, vruchtbare

ervaring was. Dit resultaat kon enkel tot stand komen dankzij de grote vrijheid die we tijdens de opdracht kregen. Ik heb tijdens het maken van dit ritueel inzicht in de vluchtelingenproblematiek verworven en een verruimde blik gekregen op de wereld, de mensheid, de onmenselijkheid, maar ook de helpende hand die uitgereikt wordt naar hulpbehoevenden. Bij deze wil ik afsluiten door te vermelden dat de vluchtelingen crisis voorbij haar hoogtepunt kwam, maar nog lang niet afgelopen is. Help waar mogelijk. Een klein gebaar kan wonderen verrichten.

like flowers ache for spring
my heart craves my mother
more than anything

- rupi kaur



works cited

'Eindelijk oog voor psychische gezondheid vluchtelingen- Peter Ventevogel.pdf'. Geraadpleegd 15 oktober 2020. <https://psychotraumanet.org/sites/default/files/documents/Eindelijk%20oog%20voor%20psychische%20gezondheid%20vluchtelingen-%20Peter%20Ventevogel.pdf>.

NWS, VRT. '5 jaar na de "Wir schaffen das" van Angela Merkel: kon Duitsland de vluchtelingencrisis aan?' [vrt.nws.be, 05:29+02:00. https://www.vrt.be/vrt-nws/nl/2020/08/29/5-jaar-later-heeft-duitsland-het-geschafft/](https://www.vrt.be/vrt-nws/nl/2020/08/29/5-jaar-later-heeft-duitsland-het-geschafft/).

'Trauma-1.pdf'. Geraadpleegd 17 oktober 2020. <https://www.solentra.be/wp-content/uploads/2019/03/Trauma-1.pdf>.

'UNHCR-Media-Dutch-screen.pdf'. Geraadpleegd 17 oktober 2020. <https://www.unhcr.org/be/wp-content/uploads/sites/46/2018/01/UNHCR-Media-Dutch-screen.pdf>.

'verdrag_van_geneve.pdf'. Geraadpleegd 17 oktober 2020. https://www.cgvs.be/sites/default/files/content/download/files/verdrag_van_geneve.pdf.

UNHCR. 'Verslaggeving over vluchtelingen - UNHCR België'. Geraadpleegd 17 oktober 2020. <https://www.unhcr.org/be/nl/verslaggeving-over-vluchtelingen>.

Amnesty International. 'Vluchtelingen en mensenrechten'. Geraadpleegd 17 oktober 2020. <https://www.amnesty.nl/encyclopedie/vluchtelingen-en-mensenrechten>.

World Health Organization, en Office of the United Nations High Commissioner for Refugees. *MhGAP Humanitarian Intervention Guide (MhGAP-HIG): Clinical Management of Mental, Neurological and Substance Use Conditions in Humanitarian Emergencies*, 2015.

**Zeventiende-eeuws
rederijkerstheater in
het onderwijs:**

***De klas (van ASO tot BSO)
speelt Genoveva***

-- Sofie Moors --

Kan je jongeren
confronteren met een
rederijkerstoneeltekst?
Waarom zou je dat doen?
En hoe maak je dit
theater toegankelijk?

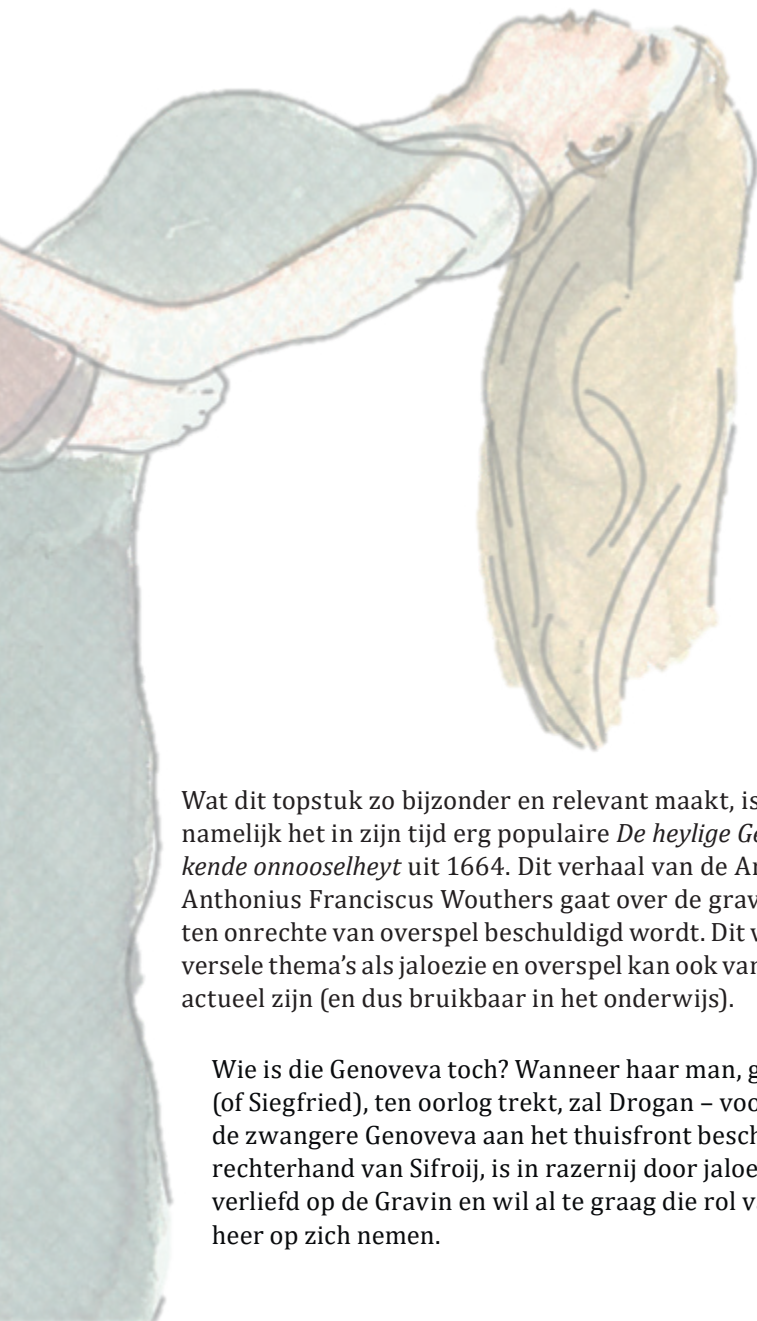
2018

Sofie heeft een droom

Sofie heeft een droom. Theater in de schaduw van de metropool. Rederijerscultuur in Groot-Sint-Niklaas was de werktitel van een project dat mij al een aantal jaren bezighoudt. Wat was die droom? En is hij uitgekomen? Voor een antwoord op deze vragen neem ik u graag mee naar het jaar 2018.

Als masterstudente Taal- en Letterkunde Nederlands zocht ik in mijn afstudeerjaar een boeiend scriptieonderwerp. Het was mijn promotor, professor Hubert Meeus, die me aansprak over een wel heel bijzonder thema. Gepassioneerd vertelde hij me hoe de rederijerskamer De Goudbloem uit Sint-Niklaas haar toneelstukken in de zeventiende eeuw in een lijvig verzamelhandschrift noteerde. Het handschrift is zo bijzonder dat voormalig minister van Cultuur, Joke Schauvliege, het in 2013 opnam in de lijst van Vlaamse topstukken. Hoewel het handschrift door de regering als topstuk is erkend, werd het tot op heden vrijwel niet onderzocht.

↓ 2019



Wat dit topstuk zo bijzonder en relevant maakt, is één toneelstuk, namelijk het in zijn tijd erg populaire *De heylige Geneveva ofte herkende onnooselheyt* uit 1664. Dit verhaal van de Antwerpse auteur Anthonius Franciscus Wouters gaat over de gravin Geneveva die ten onrechte van overspel beschuldigd wordt. Dit verhaal over universele thema's als jaloezie en overspel kan ook vandaag nog steeds actueel zijn (en dus bruikbaar in het onderwijs).

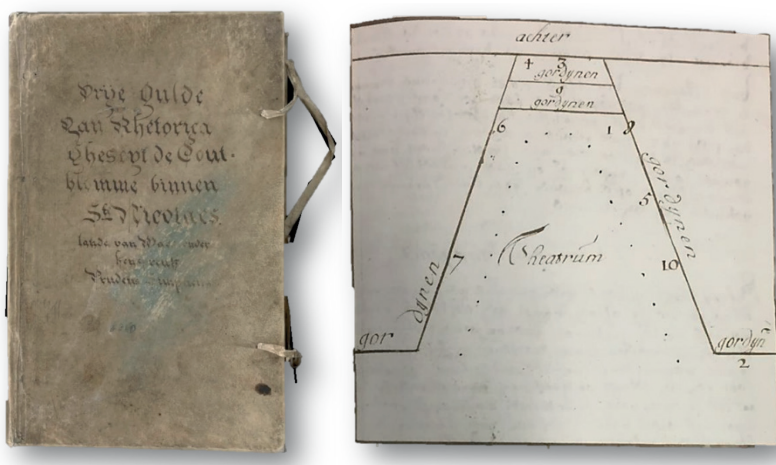
Wie is die Geneveva toch? Wanneer haar man, graaf Sifroij (of Siegfried), ten oorlog trekt, zal Drogon – voorheen kok – de zwangere Geneveva aan het thuisfront beschermen. Golo, rechterhand van Sifroij, is in razernij door jaloezie. Hij is verliefd op de Gravin en wil al te graag die rol van beschermheer op zich nemen.

Golo maakt Geneveva verdacht van overspel. De graaf, die denkt dat hij bedrogen wordt, is woedend. Hij geeft het bevel Geneveva samen met het 'buitenechtelijke' kind te vermoorden. Een moedeloze Geneveva vlucht het bos in. Zeven jaar later wordt Sifroij, de waarheid kennende, herenigd met zijn vrouw en zoon Benoni.

In zijn tijd was het stuk alleszins heel populair: Wouters' Geneveva zou de geschiedenis ingaan als een van de populairste toneelstukken door de zeventiende, achttiende en zelfs nog negentiende eeuw heen.

Toch maakt niet zozeer de tekst van het toneelstuk, waarvan heel wat edities bestaan, dit handschrift uniek, maar wel de bijbehorende regietekst en de schets van het podium. In dit Vlaams Topstuk zit namelijk een tekst waarin een zeventiende-eeuwse regisseur destijds scène per scène heeft genoteerd hoe het stuk moet worden opgevoerd. Voor zover mij bekend bestaat in het Nederlandse taalgebied niet nog zo'n volledig uitgeschreven tekst. Omdat we over de exacte speelwijze van zulke zeventiende-eeuwse toneelstukken dus slechts zeer weinig informatie hebben, zijn deze schets van het speelvlak en de instructie van onschatbare waarde voor theaterhistorici.

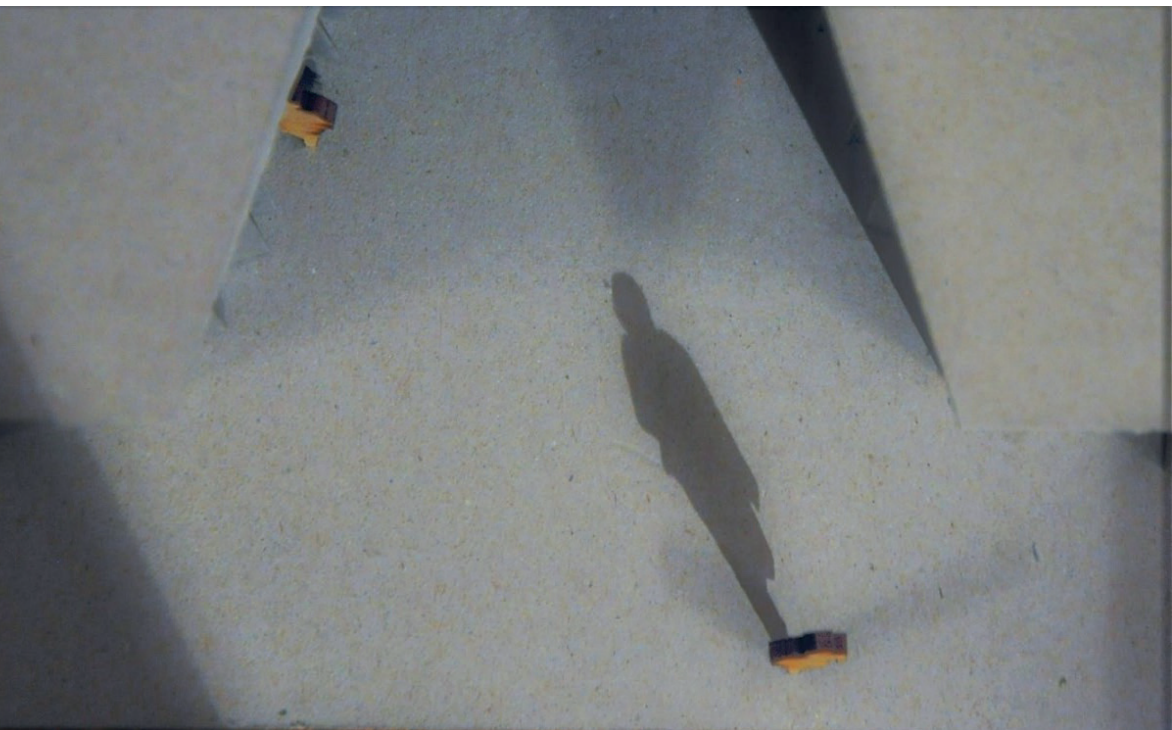
Afbeelding 1 & 2: Omslag en bladzijde van het register van de rederijkerskamer De Goudbloem, handschrift op papier, 1641-1766, verzameling KOKW. www.artinlanders.be, © Hugo Martens

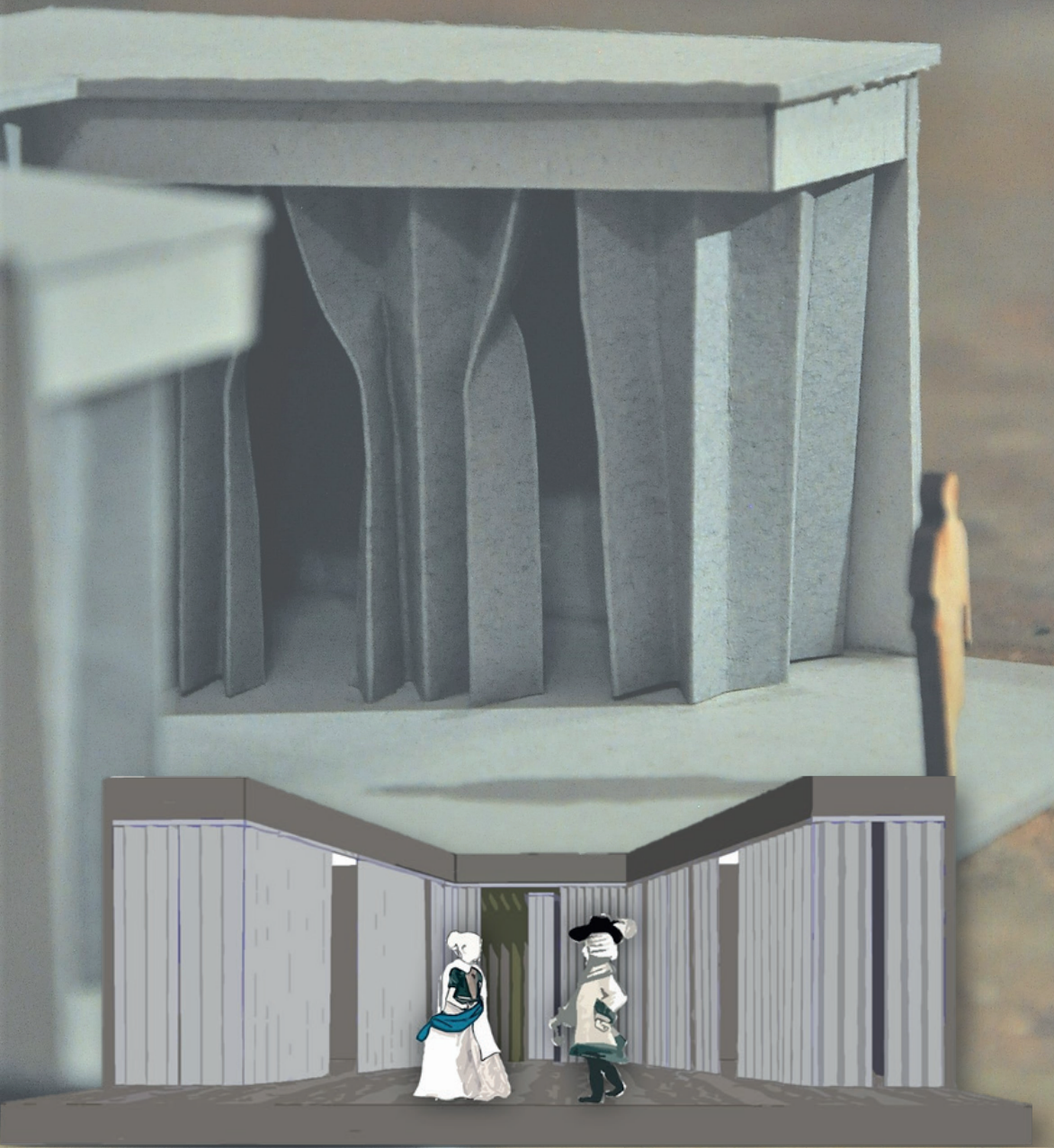


De regietekst, die erg gedetailleerd de speelwijze, de kostuums, de posities op de scène en de *special effects* beschrijft, en de elementaire plattegrond van het podium, gaven mij inspiratie voor wat uiteindelijk mijn scriptie werd: 'Speelmogelijkheden van de Rederijkerskamer De Goudbloem op basis van *De Heylighe Genoveva*'. In deze thesis reconstrueerde ik een mogelijke opvoering van Genoveva in Sint-Niklaas: Hoe bracht een rederijkerskamer in de schaduw van de metropool Antwerpen zo'n stuk nu op de planken?

Hoe kwam zo'n verhaal van liefde, jaloezie en overspel op het einde van de zeventiende eeuw op de planken? Hoe moeten we ons die valselijk beschuldigde Genoveva op het toneel voorstellen? Welke kledij droeg bijvoorbeeld haar man Sifroj, of Siegfried, die het zo-

Afbeelding 3 & 4 (volgende pagina): Maquette Antoon Moors, © Sofie Moors.





gezegde ‘buitenechtelijke’ kind waarvan de gravin in verwachting is, wil laten doden?

Om deze vragen te beantwoorden was eerst en vooral een transcriptie van de regisseurshandleiding nodig. Omdat het schrift en het Nederlands van toen heel anders waren, heb ik de regisseurstekst uitgegeven zodat hij gemakkelijker leesbaar is. De tekst van het stuk heb ik uitvoerig samengevat. Wanneer je zo’n toneeltekst leest, moet je immers een beeld van de opvoering creëren in je hoofd.

Met de uitgegeven regisseurstekst en de samenvatting kon ik al heel wat verder, maar een aantal vragen bleef nog onbeantwoord: Waar stond het podium? Hoe groot was het precies? Hierover schrijft de auteur van de instructie niets expliciets, maar uit de tekst blijkt wel dat de opvoering aangepast was aan een specifiek podium in Sint-Niklaas. Waar de rederijkers *Genoveva* precies hebben vertolkt is niet geweten, maar via archiefonderzoek ontdekte ik de verschillende opvoeringslocaties van *De Goudbloem*. Ook had *De Goudbloem* een eigen gildehuis, *Den Gouden Arend*. Hiervan weet ik zeker dat er een toneel was en dat er opvoeringen plaatsvonden: mogelijk stonden *Genoveva* en *Sifroij* hier ooit op het podium.

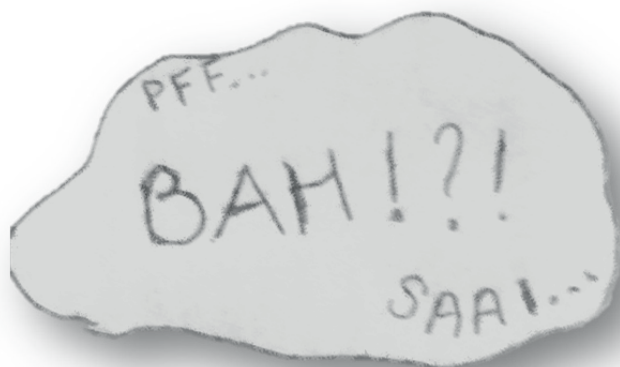
Met de regietekst en een mogelijke speellocatie kon ik het podium meer in detail bestuderen. Om dit te doen reconstrueerde ik het samen met mijn broer en architectuurstudent, Antoon Moors, in de vorm van een driedimensionaal computermodel en maquettes. Alleen moet je voor zo’n 3D-model de precieze afmetingen kennen en juist die noteerde de tekenaar destijds niet. Gelukkig kon ik dankzij de oppervlakte van het zojuist genoemde gildehuis *Den Gouden Arend* en de verhoudingen op de tekening, de grootte van de scène inschatten. Om te toetsen of mijn hypothetische afmetingen realistisch waren, ging ik na of ik de regieaanwijzingen in mijn 3D-model kon toepassen. Pas door het stuk ‘echt’ – in 3D dan toch – na te spelen, kwamen vragen en antwoorden aan het licht.

Mijn afstudeerproject vormt als het ware een integrale handleiding om *Genoveva* op de planken te voeren. Het moet nu dus mogelijk zijn om de opvoering en het podium ook werkelijk te reconstrueren. In 2019 sloot ik mijn scriptie dan ook af met een aankondiging van *Het Landjuweelfestival* (dat in 2020 toevallig in Sint-Niklaas zou plaatsvinden), een evenement dat mij een ideale aanleiding leek voor een échte opvoering. Ik schreef:

“Persoonlijk denk ik dat een historische reconstructie van de opvoering een schitterende symbiose op cultureel, literair, artistiek en architecturaal vlak kan uitmaken. Ik hoop dan ook ten stelligste dat dit onderzoek als stimulans en leidraad kan dienen om *De heylighe Geneveva* nog eens écht op de planken te brengen.”



Gedateerde taal?
Saar?
Te ontzagzaam?
Te moeilijk?



Genoveva in de klas

Dit slotwoord vormde tegelijk een nieuw begin: het idee om *Genoveva* ooit écht uit de schaduw te halen en terug op te voeren, bleef doorsijpelen. Mijn droom om de oude rederijkers (opnieuw) in het daglicht te stellen én hun cultuur toegankelijk te maken voor een breed en jong publiek, bleef zinderen. Het kwam goed uit dat ik in september startte met een Educatieve Master als vervolgopleiding, waarin ik in het licht van een stage besloot om *Genoveva* op de planken te brengen met leerlingen uit Sint-Niklase scholen.

Eind januari 2020 gaf ik in dat licht les over de rederijkers in Het Sint-Jozef-Klein-Seminarie te Sint-Niklaas. Als introductie gaf ik wat theoretische stof, waarin ik een antwoord zocht op de cruciale vraag van dit project: Hoe breng je een zeventiende-eeuwse toneeltekst over op een jong en breed publiek, zonder reacties als ‘saai’ en ‘bah’ te krijgen?

“De populariteit van oude literatuur in het onderwijs neemt af. De teksten hebben het imago saai en ontoegankelijk te zijn, en niet meer aan te sluiten bij de leefwereld van leerlingen.”

(Moors, 2020, 20)

“Oude literaire teksten staan bij leerlingen niet hoog op het verlanglijstje.”

(Pepermans & Stevens, 1991, 8)

De rederijkers komen in het secundair onderwijs bovendien niet (meer), of slechts kort, aan bod. Ik droomde daar verandering in te brengen.

Als ik duidelijk zou maken hoe de rederijkerij vandaag nog voortleeft, sloot ik wellicht ook dichter aan bij de leefwereld van de leerlingen. Ik vergeleek in mijn les daarom de rederijkerij met actuele thema's zonder wetenschappelijke inzichten te simplificeren of de historische context oneer aan te doen. Deze 'culturele leiders uit hun tijd' zouden bijvoorbeeld vandaag kunnen doorgaan als de 'influencers' op sociale media. De rederijkerswedstrijden vergeleek ik op hun beurt met het Eurovisie Songfestival en de structuur van een rederijkerskamer met die van een voetbalploeg zoals F.C. De Kampioenen of de Rode Duivels. Meneer Boma is als het ware de 'prince' of geldschieter van de kamer. Roberto Martínez zou als 'regisseur van het toneelstuk' en 'tekstenschrijver' vroeger de rol van 'factor' hebben opgenomen.

MODERNISEER. ACTUALISEER. BRENG IN
VERBAND MET DE DAGELIJKSE REALITEIT.
MAAR HISTORISEER OOK.

"[...] vrijwel elk lesonderwerp [biedt] een waaier aan mogelijkheden, op voorwaarde dat men het van verschillende zijden bekijkt en in verband brengt met de dagelijkse realiteit."

(Pepermans & Stevens, 1991, 10)

"Als ik één goede reden moet geven waarom oude teksten in het onderwijs aan bod moeten komen, dan is dat niet omdat kennis van die literatuur onontbeerlijk is. Het boeiende van oude literatuur is vooral dat die zowel qua vorm als inhoud de leerlingen (én de leraar!) confronteert met een heel andere cultuur; een cultuur die niet aansluit bij de eigen leefwereld en toch ook niet volledig ontoegankelijk blijkt te zijn."

(Sleiderink, 2008, 74)



Afbeelding 5: Leerlingen Sint-Jozef-Klein-Seminarie, © Sofie Moors.



Afbeelding 6: Leerlingen Sint-Jozef-Klein-Seminarie, © Sofie Moors.

Die ‘heel andere cultuur’ waar Sleiderink over spreekt, vinden we bijvoorbeeld in het (van oorsprong middeleeuwse) verhaal over Geneveva. Tegelijk blijkt ook dit toneelstuk niet volledig ontoegankelijk te zijn. De inhoud heeft heel wat potentieel voor het onderwijs: universele thema’s als liefde, jaloezie en seks vermijden dat we vervallen in een kinderachtig verhaal en verklaren misschien wel de onvermoeibare populariteit van het stuk.

Na deze lessen kwam het echte werk: samen met de leerlingen zou ik scènes uit *Geneveva* naspelen. In de vorm van een beeld of luis-terfragment brachten de leerlingen in groepjes één bepaalde scène van het toneelstuk in kaart. Ik zocht de meest interessante scènes uit het toneelstuk, hertaalde de oude zeventiende-eeuwse tekst naar hedendaags Nederlands, en gaf de leerlingen kort de context van het toneelstuk mee. In de kapel van de school legden we de beelden of geluidsfragmenten vast, met erg mooie producten als resultaat.

Ik dreef de denkoefening rond toegankelijkheid nog meer op de spits door na te gaan of het project ook buiten het ASO-onderwijs



toegankelijk blijkt. Zou ik ook laaggeletterde jongeren warm kunnen maken voor zeventiende-eeuws theater? Kunnen we met andere woorden in de retorica of welsprekendheid een oplossing vinden voor die laaggeletterdheid?

Met *Genoveva en Sifroij. Een 17de-eeuws verhaal in leesbare taal* (2020) ontsloot ik voor het eerst een deel van het Vlaamse Topstuk, en dat voor laaggeletterde jongeren, een publiek dat niet snel in aanraking komt met zulke brontekst. Doordat ik het historische verhaal van *Genoveva* gebruikte, rees opnieuw de vraag hoe deze oude tekst toegankelijk gemaakt kon worden, maar nu voor een publiek dat niet goed en niet graag leest. Ik vormde het toneelstuk daarom om tot een verhaal dat wel cognitief uitdagend bleef, maar tegelijk op het taalniveau van het doelpubliek is geschreven. Opnieuw kon ik rekenen op mijn artistieke achterban: met illustraties van Antoon en de vormgeving van mijn zus Marie, kwam uit dit familieproject een mooi boekje voort.

De opvoeringen van de leerlingen en het maken van een boek voor laaggeletterden waren denkoefeningen rond het toegankelijk maken van mijn voorgaand onderzoek. Ze vormden zo een grote bron



van inspiratie in het samenstellen van de tentoonstelling *Tijdloze Tragiek. De Goudbloem speelt Genoveva* (8 oktober – 10 november 2020) over het roemrijke toneelleven van de rederijderskamer De Goudbloem uit Sint-Niklaas. Deze expo in de stadsbibliotheek vormde het eindpunt van twee leerrijke jaren.



GENOVEVA EN SIFROIJ

een 17^{de}-eeuws verhaal
in leesbare taal



Sofie Moors

Met tekeningen van Antoon Moors

De vraag ‘hoe we oude (theater)literatuur toegankelijk maken en actualiseren’ op een wetenschappelijk en didactisch verantwoorde manier, blijft me bezighouden.

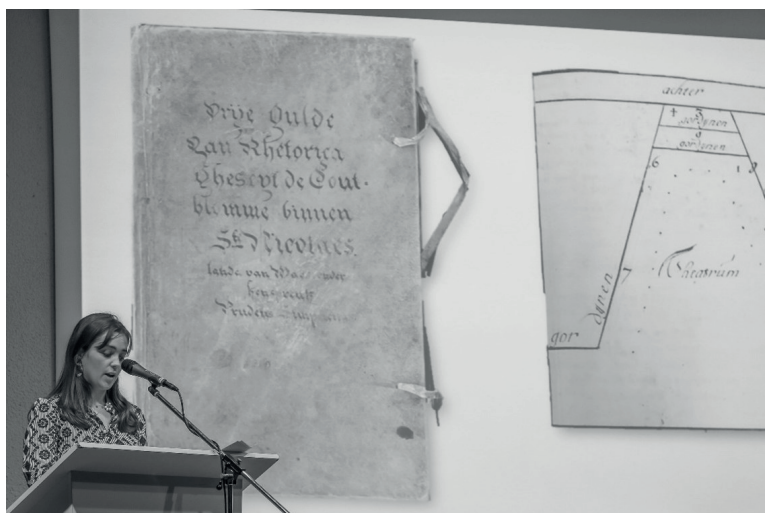
“Als niet de reproductie van kennis centraal staat, maar de participatie van alle leerlingen, en als er iets gedaan kan worden met de vragen en reacties die deze teksten oproepen, dan zal de literair-culturele competentie van de leerlingen er zeker door bevorderd worden. Wie weet, zullen ze er zelfs lees- en luisterplezier aan beleven. Of ben ik nu aan het *dromen*?”

(Sleiderink, 2008, 74)

Ook Sofie had een droom. En ze blijft graag doordromen. Maar vandaag durft ze zeggen dat werktitel realiteit is geworden. Sommige dromen worden werkelijkheid.

De werktitel *Sofie heeft een droom* zou echter kunnen doen uitschijnen dat ik als het ware als Genoveva en dus als hoofdrolspeelster in dit project optreed. Niets is minder waar. Dit project kwam tot stand

Afbeelding 7: Opening tentoonstelling Tijdloze Tragiek,
© Guy Goddefroy, 2020.



met medewerking van de KOKW, de Bibliotheca Wasiana, de Bib, het Stadsarchief Sint-Niklaas en de Universiteit Antwerpen (in het bijzonder prof. dr. Hubert Meeus en dr. Maartje De Wilde). Bedankt om mijn droom mee vorm te geven.

Meer lezen?

De Wilde e.a. *Brochure bij de tentoonstelling De Goudbloem speelt Genoveva.*

Tijdloze tragiek op de planken. Sint-Niklaas: Bibliotheca Wasiana vzw, 2020.

Moors, Sofie. *Toneel in de schaduw van de metropool. De rederijerscultuur in Sint-Niklaas.* Masterscriptie Universiteit Antwerpen, 2019. <https://scriptiebank.be/scriptie/2019/speelmogelijkheden-van-de-rederijerskamer-de-goudbloem-uit-sint-niklaas-op-basis-van>

Moors, Sofie. "Hadewijch in het onderwijs: digitale tools." *Fons* 10 (2020): 20-21.

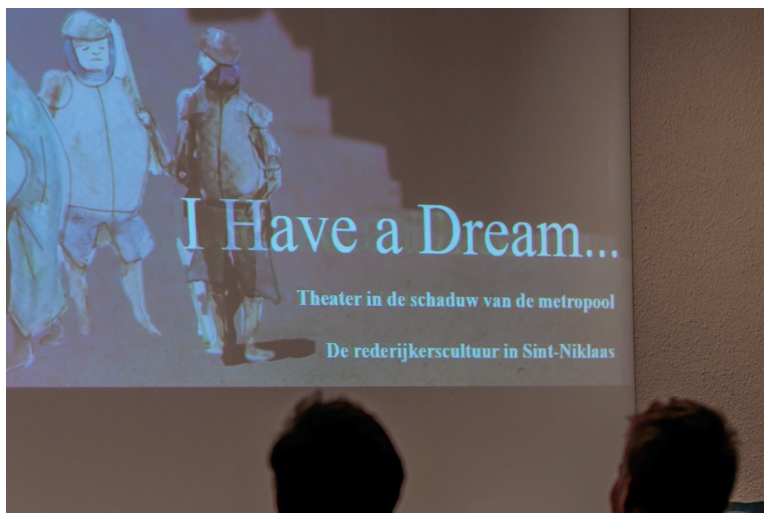
Pepermans, J., & M. Stevens. "Halewijn Educatief Ontwerpen." *Vonk* 20-4 (1991):8-20.

Sleiderink, Remco. "Wit Brussel. Over oudere literatuur en het secundair onderwijs." In *Tweëëntwintigste conferentie. Het schoolvak Nederlands* door Steven Vanhooren en André Mottart.72-75. Gent: Academia Press, 2008.

Van Remoortere, Kristof. "Topstukkendecreet Verzamelhandschrift rederijerskamer De Goudbloem Sint-Niklaas." *Nieuwsbrief KOKW*, 2014.

Afbeelding 8: Opening tentoonstelling Tijdloze Tragiek,

© Guy Goddefroy, 2020.



RECENSIES

VAN DER ZALM, Rob,
KRANS, Anja,
RAMAKERS, Bart en
ZANGL, Veronika reds.

In reprise. Tweëntwintig Nederlandse en Vlaamse toneelstukken om opnieuw te bekijken.



Amsterdam: Amsterdam
University Press, 2020, 394 p.
(ISBN 9789463725941)

Er is iets gekks aan de hand met het Nederlandstalige theater, constateeren de samenstellers van *In reprise*. Ondanks een rijk archief aan theaterteksten, kennen veel daarvan nauwelijks een ensceneringstraditie. Een aantal factoren ligt hieraan ten grondslag: het veranderende statuut van de tekst na 1970, waarbij veel gezelschappen meer collectief gingen werken en bestaande teksten vaak louter als 'speelmateriaal' werden gebruikt. Een tweede reden is dat theaterteksten in Vlaanderen en Nederland nauwelijks tot de literatuur gerekend lijken te worden, en daardoor niet of alleen in bescheiden oplage in druk worden uitgegeven.

De verzuchting van de samenstellers is niet nieuw, maar wél vernieuwend is hun concrete plan om vergeten en minder bekende teksten opnieuw in de kijker te zetten. Deze bundel vormt het sluitstuk van het project *In reprise*, waarin een canon van Nederlandse en Vlaamse toneelstukken werd samengesteld door het Nederlandse en Vlaamse publiek. In 2014 werd een longlist opgesteld van de honderd beste Nederlandstalige toneelstukken vanaf de Middeleeuwen tot de huidige tijd. Door een publieke

enquête werd deze lijst vervolgens teruggebracht tot de 25 meest iconische voorstellingen. Toch duiken niet al deze stukken op in *In reprise*. De auteurs kregen immers de opdracht een theatertekst uit de longlist van honderd te kiezen.

Het doel van dit project is om dit repertoire opnieuw onder de aandacht te brengen, zodat het uiteindelijk ook (vaker) gespeeld zal worden. Volgens de website van *In reprise* gebeurt dat “vanuit de overtuiging dat iedere bloeiende theatercultuur een verzameling canonieke teksten moet hebben; teksten die om de zoveel tijd door een nieuwe generatie theatermakers tegen het licht moeten worden gehouden. Alleen op die manier kan het theater spiegel van zijn tijd zijn, en tegelijkertijd de historische diepte van een thema of ontwikkeling zichtbaar maken.” De vraag die centraal staat: waarom verdienen deze toneelstukken een heropvoering? (Hoe) spreekt de tekst ook nu nog tot theatermakers en publiek?

De thematische aanpak van deze bundel, die in vier delen uiteenvalt (‘Het spel van de macht’, ‘Leven met het verleden’, ‘Hoe (samen) te leven’, ‘De bedrieglijke werkelijkheid’) is verrassend en zorgt ervoor dat elk deel heel uiteenlopende stukken bevat: zo kan het dat een bespreking van Pieter Langendijks *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho* uit 1712 wordt gevolgd door een artikel over *De verdraagde film* van Herman Teirlinck

(1922). Dit maakt het lastig om de bijdragen uit de bundel, maar ook de theaterteksten die besproken worden, te vergelijken. Hoewel de samenstellers hebben gepoogd niet enkel een literair-historische benadering aan de dag te leggen, leggen deze grote tijdssprongen wél bloot dat er heel verschillende overwegingen meespelen bij de encenering van de verschillende stukken, afhankelijk van de historische, sociale en culturele context waarin ze zijn ontstaan.

In een aantal bijdragen komt dit het duidelijkst naar voren. Sruti Bala vraagt zich af in haar bespreking van *Jan Pietersz. Coen* (1931) van J. Slauerhoff, een toneelstuk over de laatste levensdagen van de gouverneur-generaal van Nederlands-Indië (1587-1629): “Wat betekent het om een toneelstuk als Slauerhoffs *Coen* te enceneren (of te willen enceneren) in een tijd waarin de dekolonisatie van de kunstgeschiedenis publiekelijk wordt bediscussieerd en de koloniale nostalgie in de Nederlandse kunst en cultuur scherp wordt bekritiseerd?” (63) Ze pleit voor een heldere stellingname (van theatermakers én publiek) ten opzichte van het materiaal en de ongemakkelijke vragen die het oproept. Hetzelfde geldt voor een stuk dat een eeuw eerder het daglicht zag: *Kraspoekol, of de slaaverny* (1800) van Dirk van Hogendorp, dat wordt besproken door Sarah Adams en Kornée van der Haven. In Van Hogendorps tijd was *Kraspoekol* een radicaal antisla-

vernijststuk, maar geënceneerd in de huidige tijd valt hoofdpersoon Wedano, een Nederlandse opperkoopman en antislavernijcriticus, al snel in “het zelfbevestigende narratieve sjabloon van de *white savior*” (199). Terecht wijzen Bala en Adams en Van der Haven op het risico om een racistisch discours te herhalen.

Zij zijn daarmee enkele van de weinige auteurs in de bundel die echt reflecteren op de vorm en mogelijke consequenties van een heropvoering—waarschijnlijk net omdat er zoveel op het spel staat in een tijd waarin de roep om dekolonisatie steeds luider wordt. In veel andere bijdragen komen concrete bedenkingen bij een her-enscenering maar zijdelings of kort aan bod. Hoewel de meeste auteurs vol enthousiasme en in heldere taal de stukken opnieuw voor het voetlicht brengen, blijkt de vraag *waarom* de teksten een heropvoering verdienen, en *hoe* een mogelijke heropvoering eruit zou moeten zien, nog niet zo gemakkelijk te beantwoorden.

Mijns inziens wordt er in sommige bijdragen iets te gemakkelijk geappelleerd aan de “universele kracht” van een theatertekst (bijvoorbeeld in René van Stipriaans artikel over Maria Goos’ *Cloaca*; en in Peter Evermanns bespreking van *De Buddha van Ceylon* van Lodewijk de Boer), de “universele, tijdloze thema’s” ervan (Bart Ramakers’ bijdrage over *Elckerlijc*) of ervan uitgegaan dat

sommige teksten naadloos zouden aansluiten bij een hedendaags debat. Vaak ook worden ‘relevantie’ en ‘herkenbaarheid’ aangevoerd als criteria voor heropvoering (bijv. in Kees Vuyks bespreking van Bredero’s *Spaanschen Brabander*; en in het artikel over *Aran en Titus* van Jan Vos, door Marijke Meijer Drees). Terwijl: kan theater ons juist ook niet confronteren met iets wat *anders* is, afwijkt, een wereld aan andere mogelijkheden laten zien?

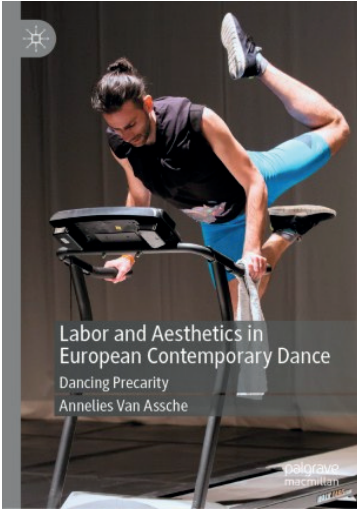
Dit is wel wat Karel Vanhaesebrouck betoogt in zijn bijdrage over Tom Lanoye’s *Ten oorlog*: een herlezing en heropvoering van de trilogie is nodig volgens hem, “omdat de tekst zijn eigen ontstaanscontext overstijgt, niet omdat die universeel is (universaliteit is een eurocentrische, burgerlijke mythe), maar omdat hij *anders* is. (...) En is dat niet precies wat repertoire doet: ons bewust maken van de betrekkelijkheid van het heden?” (87) Volgens mij geldt Vanhaesebroucks uitspraak niet alleen voor *Ten oorlog*, maar voor veel van de andere stukken die hier zijn opgenomen. Theaterteksten kunnen niet (zomaar) worden losgezongen van de tijd en ruimte waarin ze zijn ontstaan. Door dit repertoire in een andere context te plaatsen, wordt duidelijk welke onderwerpen en thema’s de tand des tijds juist niet hebben doorstaan, en worden makers en toeschouwers gedwongen om zich opnieuw tot de materie te verhouden.

Toch zal iedere theaterwetenschapper en -maker enthousiast worden van deze verzameling, alleen al door het grote scala aan minder bekende en verrassende stukken dat wordt uitgelicht. Het is dan ook te hopen dat de bundel leidt tot een herwaardering, herziening, herlezing en—vooral!—heropvoering van dit Nederlandstalige repertoire.

SOPHIE VAN DEN BERGH

VAN ASSCHE, Annelies.

***Labor and Aesthetics
in European
Contemporary Dance.
Dancing Precarity.***



Palgrave Macmillan,
2020. 293 p.
(ISBN 978 3 030 40692 9)

The book *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity* (Palgrave Macmillan 2020) by Annelies Van Assche represents a rich and mature look at the intersection between labour and aesthetics in contemporary dance art.

The book explores working and living conditions of contemporary dance artists in Brussels and Berlin through two interconnected macro-planes. Firstly, by exploring what came to be known as project-based work in our contemporary neoliberal society. And secondly, by portraying the (cruel) logic of neoliberal society at large. In doing so, the book is probing the term “precarity”, an already much discussed term in the humanities and social sciences, whose relevance for understanding the conditions of work and life in contemporary capitalism cannot be overlooked. The book presents a vast amount of literature on precarity with vigour and clarity.. Furthermore, this book performs the theoretical groundwork for further interdisciplinary research by combining a rich tapestry of sources coming from dance studies, performance studies and social sciences.

The book is organized in several *threefolds*. The first one is a very well-developed and unique three-fold methodology. To begin with, the book combines qualitative research through questionnaires (*first fold*) and qualitative research through ethnography (*second fold*). Finally, as the *third fold*, the book analyses several dance performances that address

precarity in order to further explore and deepen its ethnographic account. Having such a precise methodology allowed the author to venture into much detail on the working and living conditions of the contemporary dance artists in the two cities.

The first part of the book discusses the peculiar work ethic developed in the performing arts sector which the author explores through two models: “Lifestyle Artists” and “Survival Artists”. The first model refers to the bohemian ethos that dates from nineteenth-century Romanticism and that somehow gives moral satisfaction and a sense of accomplishment that often obscures or at least is concomitant with hard and impoverished living conditions. This is exemplified by the following dancer’s statement: “I’m a lifestyle artist, and that to me is a huge form of remuneration. I’m not willing to sacrifice that for another career. So maybe I could have a different career where I make more money, but I wouldn’t” (75).

This model of artistic work emphasises the perceived freedom and creativity connected to the profession, and a willingness to sacrifice more stable professional options. On the other hand, “Survival Artists” seem to be consider precarity as the main feature of their work and life. In a condensed phrase, “Hopefully I’ll die before I retire” (84), which emphasises the grim reality of the project work most contemporary dancers today live by.

The crux of the argument that the book develops is that both models are equally important in creating a unique work ethic that is pertinent to artistic labour in general and is also highly compatible with the demands of flexible capitalism. This is why contemporary dance artists could be seen as perfect working subjects of neoliberal work ideology. The second part of the book takes us to Berlin and Brussels where we get to know the dance artists through the above-mentioned ‘second threefold’ namely: the “Fast”, the “Mobile” and the “Flexible”. These are the main *modi operandi* of contemporary dance scenes. These refer to the fast production rates coupled with the relatively short lives of created pieces; they portray dance artists as quintessential globetrotters, always on the move, and with a very flexible and multifaceted skillset. This part is ethnographic in nature and explores theoretical issues by using the voices of dance artists themselves. We encounter dance artists in their studio and home environments and we experience the vulnerability of their precarious lives.

This part also offers some new terms and expressions that enrich the debate on precarity such as, for instance, the term “human time”. The beauty of this term is that it comes from the “field” itself and represents a true research gem. The third part of the book gives us the analysis of several “performances of precarity”, combining ethnographic data with

the established tools of performance analysis. Although these analyses greatly enrich the discussion of ethnographic data, this part could have explored some of the avenues opened up by the account of the performers themselves. For instance, what I found somewhat lacking in this part and the book as a whole is a discussion or clarification of some frequently used terms such as “physicality”, “movement” and even “dance”, which the informants use to describe what they do in their performances.

This may seem unnecessary; however, I believe that grappling with these difficult terms may lead us to a more robust discussion about what is happening to (dancers’) bodies in neoliberal capitalism, which puts an emphasis on cognitive labour.

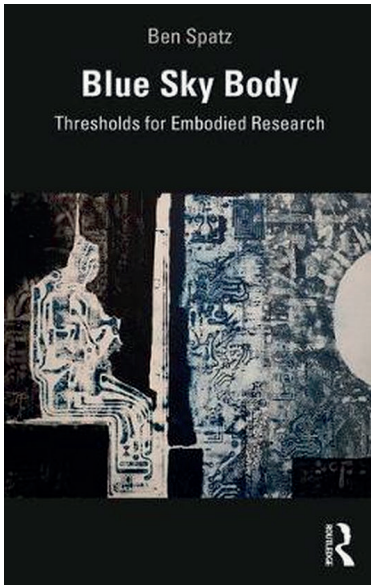
Finally, I somewhat missed the “bigger picture” especially at the very end of the book. Although the author quite openly states that: “The added value of this book is that it scientifically reports the way the dance sector operates from a microperspective and provides a dance scholarly and sociological interpretation of its mechanisms by coupling the qualitative data (interview material, observations, logbooks) and the dance performances to theoretical insights” (279), I believe it still does not ‘get it off the hook’ when it comes to broader theoretical issues. If the freelance dance artists are indeed “Guinea Pigs for the New Economy”, what are the

outcomes of this experiment? The first thing that comes to mind is the fact that dance artists developed numerous survival strategies but very little if any resistance strategy. It’s like they constantly operate on the shifting sands where any resistance (such as a strategy of slowing down) sooner or later becomes co-opted by neoliberalism. The book very cautiously suggests *commoning* practices and solidarity as a way to go for dance artists, but also admits that these practices are still very rare and that “chasing its own tail” still represents a very individualistic endeavor. For me, and perhaps this is added gloom caused by the pressure on arts caused by the COVID-19 pandemic, the question today is: why dance? Why still study dance artists at all? The book concludes that there are still more avenues for research but the author, like the dancers themselves, by her own admission constantly needs more time. My question is: What is “enough time”? What if we have run out of time already?

DUNJA NJARADI

SPATZ, Ben.

***Blue Sky Body,
Thresholds for Embodied Research.***



Oxon: Routledge, 2020, 305 p.
(ISBN: 978-1-138-60855-9)

I remember a Facebook message that Ben Spatz posted when he was finalizing the manuscript of *Blue Sky Body, Thresholds for Embodied Research*, in which he questioned if he could permit himself to include a diversity of styles and registers (from diary fragments to performance scripts and interviews to academic essays)

in what is supposed to be first and foremost an academic publication, a state of the art of embodied research within academia, performance studies in particular.

Let me answer his question, just having finished reading the book. If academic writing on artistic or embodied research wants to survive in an age where our 'writing way of thinking' will be complemented or maybe even replaced by the 'video way of thinking' (the latter being one of the terms Spatz elaborates on in his book), it will have to diversify its languages and styles into a more open, horizontal, rhizomatic way of composing and editing, that will inspire the readers/researchers to create their own journeys.

This is exactly what *Blue Sky Body* accomplishes. In six well-defined sections (*City, Song, Movement, Theater, Sex, Document and Politics*) Spatz addresses all major topics of the contemporary debates in the performing arts in academia, artistic practice as research and embodied research in particular. Each section ends with a longer, more traditional academic essay that offers a very personal (both in its references and its own synthesis), highly articulated and very useful epistemological frame to reflect upon, to share and to discuss a major topic in the current debates, both in the artistic and academic communities. For instance, the prevailing power unbalances in gender and the

need to think and work with non-binary models (in the section on *Sex*) or the need to further de-colonialize academia and our way of thinking (in the section on *Politics*).

These major, critical essays written over a period of ten years are introduced by shorter *Fragments*, more diverse in nature and scope and covering more than twenty years of practice, allowing Spatz' academic voice to integrate with his artistic one. Each body of text is introduced by a short editorial, framing both the historical origin and present-day relevance of the fragment for the author and revealing an open, but rigorous editorial process in both the selection and overall composition of the book.

It is beyond the scope of this review to discuss and evaluate all the sections as it would require not only a critical reflection but also a practice to apply and test the concepts and practical tools Spatz offers, over an extended period. In what follows I will limit myself to the longer opening essay *Thresholds*, which is a chapter on its own that frames the whole collection. It elaborates on the five epistemological 'phases or moments of knowledge and being' which allow Spatz to analyze and reflect on every creative journey into the unknown, whether artistic or academic: *field*, *object*, *threshold*, *technique*, *principle* and to conclude the cycle again *field*. Spatz defines these five concepts as "phases of knowledge and being",

which define a cyclical journey "describing the movements of learning, research, pedagogy and performance" (Spatz 1):

What I offer is not a fixed ontology, but more like an onto-epistemological toolkit, which at present contains five items that are already recognizable from contemporary thought and which I here resituate in a particular relationship as points along a journey. (Spatz 6)

Spatz starts with the concept of a *field* as a relatively stable (hence static) form of shared knowledge. For this field to become graspable, in order that it can be taught for instance, it requires some form of condensation or reduction. It needs some *object*-ification. This 'object' that stands out as a landmark, needs to transform again. It has to become a *threshold*, a passageway we no longer observe from a distance, but where we want to go through, "a place of non-mastery, of experimentation, of the encounter with the unknown"; "This threshold is never simply a place of liminality but always also a gateway to specific new possibilities." At the other side of this threshold, we start a new "dance of practice", where "in order to get from the not-yet-known to the known-and-forgotten, we must past through the moment of conscious articulation, the moment in which something is rendered technical" (Spatz

25). The latter was the main topic of Spatz' previous book, *What A Body Can Do* (2015) in which he defined *technique* as the structure or knowledge content of practice. Technique allows for the new knowledge to become slowly sedimented. It literally traces new neurological pathways and reinforces them through repetition. "When technique is trained to the point of automaticity, it becomes sedimented as principle" (Spatz 34). The hidden *principles* of the fields we live and move through challenge us to unearth and deconstruct them. Eventually we will "find ourselves in a field again, but it is a different field. How did we get there?"

Embodiment as first affordance' is 'a field of fields, a manifold, out of which individual fields sometimes rise up and poke out, sharp as objects, and sometimes remain hidden as earth, sedimented as rock, implicit as principle.
(Spatz 40)

My crude summary doesn't give full credit to Spatz' thinking, which is much more diverse and unfolds in many different directions. In order to avoid "spiraling out into an untenably broad philosophical review" each concept is discussed using two different authors as references – "one for its critical and philosophical treatment of the concept and another for offering a concrete example and case study" (Spatz 8). They include

Isabelle Stengers' cosmopolitics; Gloria Anzaldúa's border theory; Peter Sloterdijk's anthrotechnics and Sarah Ahmed's queer phenomenology. As such the opening essay resembles and repeats the rhizomatic structure of the whole book, embedding a wide variety of independent but interconnected topics and it becomes itself an example of the interdisciplinary intersectionality with which Spatz concludes this essay. Spatz' concepts aren't specific points on a map or timeline but moments/spaces where our knowledge transforms. A transformation, which is similar to the formation of a landscape in that it is constantly moving and that we have to be careful not to get stuck in any of its phases.

Spatz' book inspires and opens a lot of new pathways of inquiry for the reader, without prescribing or dictating. I have only one minor criticism: Spatz is very smart and sometimes too clever in his dialogue with his sources. At such moments, such as in the essay *The Video Way of Thinking*, where he dialogues with Agamben's use of *bios* and *zoe*, he falls back into the older paradigm of academic writing where one is more showing off one's vanitas in arguing than one's lucidity. Spatz seems to be aware of this himself as the introductory, editorial note indicates: "I find the style here somewhat stilted, due to the influence of Giorgio Agamben, to whose 'thought' (that is, writing) this piece responds. I seem to have

picked up here, from Agamben, the habit of making bold generalizations that blur the line between history and ontology” (Spatz 221). Most of the times however Spatz’ lucidity luckily takes the upper hand and his language, being both clear and well-defined, can not only be understood but also applied and embodied.

GUY COOLS

Richtlijnen voor de auteur

De onderstaande richtlijnen zijn specifiek gericht aan auteurs die een artikel wensen in te dienen bij *Documenta: tijdschrift voor theater*.

Documenta is een *blind peer review*-tijdschrift dat beschikt over de A1.2-status. Het kent een B-rating op de European Reference Index en staat vermeld in de VABB-lijst. Een ingezonden artikel wordt door minstens twee leden van de redactieraad blind beoordeeld. Binnen de zes weken krijgt de auteur feed-back op zijn artikel. Het artikel wordt als publiceerbaar, publiceerbaar mits aanpassingen of niet publiceerbaar in *Documenta* bevonden. De reviewers maken gebruik van een sjabloon om het artikel te beoordelen. Criteria zijn originaliteit, wetenschappelijke relevantie, duidelijkheid van de vraagstelling, wetenschappelijk onderbouwde onderzoeksmethode en argumentatie, opbouw, structuur en coherentie van het artikel, toereikende bibliografie.

Inzending abstract. Het artikel wordt voorafgegaan door een abstract variërend tussen 100 en 200 woorden en een opsomming van maximum 5 kernwoorden. Stuur je abstract ter goedkeuring naar documenta@ugent.be vóór je een manuscript inzendt via de website.

Inzending manuscript. Een artikel telt maximum 8000 woorden. Gelieve de website www.documenta.ugent.be te raadplegen om online manuscripten in te zenden.

Referentiesysteem. *Documenta: tijdschrift voor theater* volgt de MLA-stijl met een volledige referentielijst op het einde van het artikel.

Beeldmateriaal. Een beperkt aantal zwart-wit foto's wordt toegelaten. De auteur is zelf verantwoordelijk voor het copyright.

INHOUD

- 3 Woord vooraf
De redactie
- 9 Slapstick in Italië: de receptie in filmtijdschriften en distributie gedurende het interbellum
Sofie Frederix
- 32 From critical manifesto to transformative genderplay: feminist Futurist and Dadaist strategies countering the misogyny within the historical avant-gardes
Sophie Doutreligne
- 64 Tivoli – Negotiating Directory Society in the Public Pleasure Garden 1797-1798
Ane Cornelia Pade
- 94 (Ver)dwalen in de stad als weefsel: een dramaturgische reflectie over de stad, het weven en het dwalen
Julie Behaegel
- 120 Het Atelier doorzocht. Theater op het kruispunt met beeldende kunst
Rosa Lambert
- 140 Tekst of geen tekst, dat is de vraag. Een comparatieve studie naar het aandeel van tekst in de vier grote acteeropleidingen in Vlaanderen
Margaux Vandecasteele

PORTFOLIO

- 177 Intieme dramaturgie in tijden van Covid-19
Jade De Baere & Karlijn Clocheret
- 195 Samen Alleen. De sector ontwaakt uit haar zomerslaap
Ans Van Gasse
- 212 Dit is de tussentijd & Rituals For Refugees
Barbara Raes en Margot Van Gysel
- 226 Zeventiende-eeuws rederijkerstheater in het onderwijs: De klas (van ASO tot BSO) speelt Genoveva
Sofie Moors

RECENSIE

- 245 In reprise. Tweeëntwintig Nederlandse en Vlaamse toneelstukken om opnieuw te bekijken
Sophie van den Bergh
- 249 Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance. Dancing Precarity
Dunja Njaradi
- 252 Blue Sky Body, Thresholds for Embodied Research
Guy Cools