

- 3 Woord Vooraf  
*De Redactie*
- 9 40 jaar Documenta. 40 jaar theaterwetenschappelijk onderzoek in de Lage Landen.  
Een vergezicht in retrospectie / 40 years of Documenta. 40 years of theater studies research  
in the Low Countries. A retrospective prospect  
*Steff Nellis*
- 34 Grensgeval en Coda en de disruptie van discours over vluchtelingen: een analyse van 'taal'  
in Elfriede Jelineks Coda en Tom Kleijns vertaling Grensgeval  
*Rosa van Kollem*
- 50 'Notre paradis ... ne serait-ce pas les autres?' 'Ons paradijs ... zou het niet de anderen zijn?'  
Het objeu in Onduidelijke Correspondenties van Menzo Kircz  
*Marie Peeters*
- 78 Een portret van de stad als veranderend terrein: Pavimenti, Scheldetuin en Antwerpen Zuid  
*Eléa De Winter*
- 112 Institutionele dramaturgie: een leemte binnen de (kunst)institutionele kritiek  
*Lena Vercauteren*
- 134 Postdrama in de klas: naar een geïntegreerde hedendaagse theaterdidactiek aan de hand  
van Provoost en Veldhuis' Matisklo (2018)  
*Marthe De Ruyscher & Steff Nellis*
- 165 PORTFOLIO
- 167 Kan pessimisme leiden tot activisme? Een onderzoek naar de dramaturgie van de postproductie  
in Milo Rau's The New Gospel (2019)  
*Remi Cosijn, Rojda Gülüzar Karakuş & Eline Van den Broeck*
- 179 REVIEWS
- 179 Kats! Of hoe in de vroege negentiende eeuw een Brusselse theatermaker aan de wieg van  
het socialisme stond  
*Klaas Tindemans*
- 191 Vistas of Modernity. Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary. Essay 014  
*Joachim Ben Yakoub*

DO

*tijdschrift / journal*

CU

*voor theater / for theater*

MEN

JAARGANG XL 2022 # 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:** Eline Denolf, Elias D'hollander, 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.

Published with the support of the University Foundation of Belgium.

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](http://www.documenta.ugent.be) te bezoeken of te mailen naar [documenta@ugent.be](mailto:documenta@ugent.be)

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



## 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 feedback 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](mailto: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](http://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.

## DOCUMENTA JAARGANG XL 2022 nummer 2

- 3** – Woord Vooraf -- De Redactie
- 9** – 40 jaar *Documenta*. 40 jaar theaterwetenschappelijk onderzoek in de Lage Landen. Een vergezicht in retrospectie / 40 years of *Documenta*. 40 years of theater studies research in the Low Countries. A retrospective prospect -- Steff Nellis
- 34** – *Grensgeval* en *Coda* en de disruptie van discours over vluchtelingen: een analyse van 'taal' in Elfriede Jelineks *Coda* en Tom Kleijns vertaling *Grensgeval* -- Rosa van Kollem
- 50** – 'Notre paradis ... ne serait-ce pas les autres ?' 'Ons paradijs ... zou het niet de anderen zijn?' Het *objeu* in *Onduidelijke Correspondenties* van Menzo Kircz -- Marie Peeters
- 78** – Een portret van de stad als veranderend terrein: *Pavimenti, Scheldetuin* en Antwerpen Zuid -- Eléa De Winter
- 112** – Institutionele dramaturgie: een leemte binnen de (kunst) institutionele kritiek -- Lena Vercauteren
- 134** – Postdrama in de klas: naar een geïntegreerde hedendaagse theaterdidactiek aan de hand van Provoost en Veldhuis' *Matisklo* (2018) -- Marthe De Ruyscher & Steff Nellis
- 165** – PORTFOLIO
- 167** – Kan pessimisme leiden tot activisme? Een onderzoek naar de dramaturgie van de postproductie in Milo Rau's *The New Gospel* (2019) -- Remi Cosijn, Rojda Gülüzar Karakuş & Eline Van den Broeck
- 179** – REVIEWS
- 179** – Kats! Of hoe in de vroege negentiende eeuw een Brusselse theatermaker aan de wieg van het socialisme stond -- Klaas Tindemans
- 191** – *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary. Essay 014* -- Joachim Ben Yakoub



Dankzij een fantastisch team kon Documenta uitgroeien tot een Massieker!

Dank aan team communicatie, redactie, abo's, digitalisatie, gewezen stagiair(e)s en lay outers! ♡

## Woord vooraf

In 2022 heeft *Documenta* veertig jaar op de teller staan. In het eerste artikel van dit lustrumnummer blikt redacteur Steff Nellis daarom terug op het ontstaan en de geschiedenis van het tijdschrift. Naast een retrospectieve lezing van wat er de afgelopen veertig jaar zoal veranderde, biedt deze bijdrage een gericht toekomstperspectief. Daarmee hoopt hij, in naam van de voltallige kernredactie, aan te tonen dat de scope, productie en distributie van *Documenta* mee wenst te deinen op de golven van een wereld in verandering. *Documenta* 40.2 luidt namelijk het einde in van de productie van reguliere nummers voor dit tijdschrift, aangezien we vanaf jaargang 41 in 2023 exclusief zullen focussen op het samenstellen van themanummers in samenwerking met verschillende gastredacties. We leiden u in deze inleiding graag nog één keer door het gevarieerde aanbod aan artikelen dat voor u klaarligt.

Rosa Van Kollem opent dit laatste reguliere nummer na het overzichtsartikel van Nellis officieel. Ze bespreekt in haar bijdrage de voorstelling *Grensgeval* (2016) van Tom Kleijn, naar Elfriede Jelinek's *Coda* (2015). In *Coda* combineert Jelinek een reflectie op het Volkswagen-emissieschandaal met een kritiek op de Europese omgang met vluchtelingen. Van Kollem onderzoekt in haar bijdrage zowel de oorspronkelijke brontekst als de Nederlandstalige theaterbewerking en bespreekt vervolgens hoe de concepties van 'taal' tot uitdrukking komen in de adaptatie.

Marie Peeters gaat in "Het Objeu in Onduidelijke Correspondenties van Menzo Kircz" op zoek naar de relatie tussen een actief mensbeeld en een eerder passief idee over materie in de representatie van objecten in de podiumkunsten. In het artikel staat dan ook een poging tot constructie van een alternatieve verhouding tussen object en subject centraal, hetgeen ze uiteenzet aan de hand van een analyse van het (her)creatieproces van Menzo Kircz' *Onduidelijke Correspondenties* (2018). Via ecologische en posthumanistische denkers als Jane Bennett en Bruno Latour, maar ook via de Franse dichter Francis Ponge, analyseert Peeters Kircz' strategieën van 'participatieve observatie'.

Eléa De Winter buigt zich in "Een portret van de stad als veranderend terrein" over Pavimenti en Scheldetuin, twee kunstwerken die, hoewel ze bijna simultaan in het voorjaar van 1987 werden gemaakt en gelijktijdig waren te bezichtigen op een boogseut van elkaar, toch ieder in

functie van twee verschillende voorstellingen werden gerealiseerd. Hoewel beide kunstwerken aanvankelijk met erg veel onbegrip werden ontvangen, bleek de kritiek wel degelijk aanleiding voor een grondige reflectie op de positie van Antwerpen als stad in een postindustriële transitie. Meer nog, de kunstenaars adresseren aan de hand van deze werken de frustraties van de bredere bevolking over het toenmalige stedenbouwkundige beleid. In haar bijdrage werpt De Winter een blik op de ontstaansgeschiedenis en -context van beide installaties, alsook op het belang van hun specifieke performatieve context.

Welke mogelijkheden bieden institutionele dramaturgische procedés binnen theaterhuizen? Vanuit de overtuiging dat er nood is aan meer verbinding binnen de institutionele werking van theaterhuizen, exploreert Lena Vercauteren aan de hand van een case study die werd opgebouwd rond het Internationaal Theater Amsterdam (ITA) de specifieke mogelijkheden om vernieuwende praktijken binnen de instelling te brengen. Hun bijdrage focust daarbij op de sleutelpositie van de dramaturg en beargumenteert dat deze zich in de juiste positie bevindt om via de artistieke praktijk van een instelling na te denken over wat die instelling kan betekenen voor de maatschappij waarin die zich bevindt.

De laatste artikelbijdrage in dit winternummer van 2022 is van Marthe De Ruyscher en Steff Nellis. Beiden merkten een sterke hiaat op in de theatereducatie van jongvolwassenen. Al te vaak wordt slechts de modernistische canon onderwezen en dreigt een bespreking van theater binnen het reguliere literatuuronderwijs ervoor te zorgen dat tieners worden weerhouden van een specifieke theatrale ervaring. De Ruyscher en Nellis pleiten er dan ook voor om het postdrama te (her)introduceren als een belangrijke speler binnen de theatereducatie in het secundair onderwijs. Aan de hand van de voorstelling *Matisklo* (2019, Toneelhuis) van Bosse Provoost en Ezra Veldhuis tonen ze op welke manieren leerkrachten het postdramatische hiaat kunnen invullen en daarbij bovendien bredere, maatschappelijke thema's kunnen tackelen.

In de portfoliosectie stellen theaterwetenschappers-in-opleiding – Remi Cosijn, Rojda Gülüzar en Eline Van den Broeck – hun postproductionele dramaturgische analyse voor van Milo Rau's perfor-

matieve filmproject *The New Gospel* (2020, International Institute of Political Murder). Ze leiden de lezer door hun zoektocht naar informatie over het postproductionele verloop van de voorstelling heen en merken op dat het materiaal dat voorhanden is erg dispaaraat blijkt. Daarom bouwden zij een nieuwe website uit die de schat aan informatie bundelt en tegenover elkaar uitspeelt.

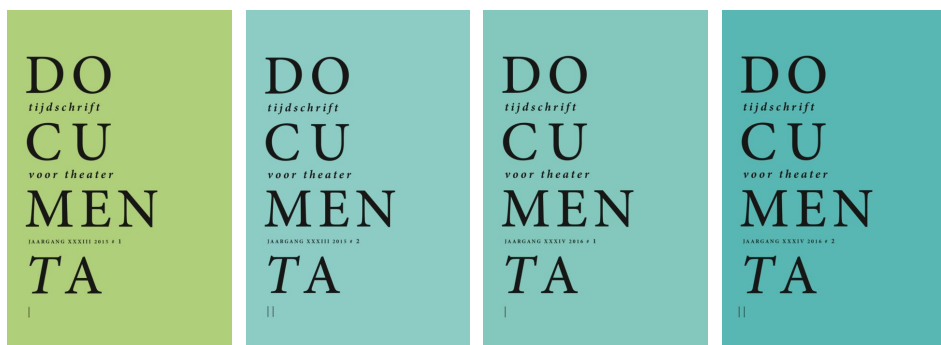
Tot slot kan u ook twee boekrecensies terugvinden. De eerste is van Klaas Tindemans en handelt over het boek *Kats! Of hoe in de vroege negentiende eeuw een Brusselse theatermaker aan de wieg van het socialisme stond* (2021) van Johan Wambacq. In zijn lezing betoogt Tindemans dat Wambacq's boek een gunstige aanvulling is op de relatief kleine hoeveelheid aan literatuur die er over de specifieke rol van Jacob Kats in de Belgische arbeidersbeweging bestaat. De tweede recensie is van de hand van Joachim Ben Yakoub. Hij bespreekt in zijn bijdrage op welke manieren Rolando Vazquez in *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary* (2020) het begrip 'decolonial aesthetics' in een breder socio-cultureel kader plaatst.

U zal opmerken dat er doorheen dit nummer ook enkele wensen zijn opgenomen in de vorm van 'Postcards for *Documenta*'. Samen blikken ze terug op de afgelopen veertig jaar van theaterwetenschappelijke output of kijken ze vooruit naar de toekomst van het tijdschrift.

Wij wensen u veel leesplezier, niet alleen met dit nummer, maar ook met de volgende veertig jaar *Documenta*!

De kernredactie  
Christel Stalpaert  
Bram Van Oostveldt

Eline Denolf  
Elias D'hollander  
Sophie Doutreligne  
Steff Nellis  
Leonie Persyn  
Sophie van den Bergh  
Tessa Vannieuwenhuyze



**40 jaar *Documenta*. 40 years of *Documenta*.**  
**40 jaar theaterwetenschappelijk onderzoek in de Lage Landen. 40 years of theater studies research in the Low Countries.**  
**Een vergezicht in retrospectie. A retrospective prospect.**

-- Steff Nellis --

-- Steff Nellis --

In 2022 bestaat *Documenta: Tijdschrift voor Theater* veertig jaar. Dit overzichtsartikel blikt terug op de historische evolutie van het tijdschrift, alsook op het belang ervan in de hedendaagse context van de Theaterwetenschappen in Vlaanderen en Nederland. Veertig jaar *Documenta* staat immers symbool voor veertig jaar Theaterwetenschappen in de Lage Landen. Dit artikel duikt daarom niet alleen in het verleden en de ontstaanscontext van het blad, maar ook in de uitzonderlijke academische positie van het blad en in het concrete *Documenta*-archief, waarbij we 'terugblikken om vooruit te zien' aan de hand van een historisch overzicht, een kritische zelfreflectie en een ambitieuze toekomstblik.

2022 marks the fortieth anniversary of *Documenta: Tijdschrift voor Theater (Journal for Theater)*. This article reflects on the historical development of the journal, as well as its importance in the contemporary context of Theater Studies in Flanders and the Netherlands. After all, forty years of *Documenta* symbolises forty years of Theater Studies in the Low Countries. Therefore, this article therefore does not only delve into the past and origins of the journal, but also into its exceptional academic position and the physical *Documenta* archive, with which we aim to 'look back to look ahead' by means of a historical overview, a critical self-reflection, and the formulation of ambitious future perspectives.

## Inleiding

Er is een nieuw tijdschrift voor theater: Documenta, waarvan reeds twee nummers verschenen zijn. Documenta is het herwerkte mededelingenblad van de VZW Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst en het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst van de RUG [Rijksuniversiteit Gent, red.]. Initieel bedoeld om geïnteresseerden op de hoogte te houden van de nieuwe aanwinsten van het Centrum (dat bevat zowel toneelstukken uit de 19de eeuw als het archief van Toneel vandaag, bijvoorbeeld) willen de initiatiefnemers “aan studenten en wetenschappers een publicatiemogelijkheid bieden” i.v.m. alle terreinen van het theatergebeuren. (Van Kerkhoven 51)

Op bovenstaande wijze kondigt theaterwetenschapper en dramaturge Marianne Van Kerkhoven, wier leven en werk in het voorgaande nummer van *Documenta* werden gevierd onder gastredactie van Aniek Nuyens, Esther Severi en Ronald Geerts, het ontstaan van “een nieuw tijdschrift voor theater” aan in 1983, meer bepaald in het vierde nummer van het op dat moment eveneens net gelanceerde collegatijdschrift *Etcetera*. Van Kerkhovens kritische blik ten aanzien van de studie naar theater heeft daarbij meteen oog voor de richting waarin *Documenta* volgens haar zou moeten

## Introduction

There is a new journal for theater: Documenta, of which two issues have already been published. Documenta is the renewed newsletter of the non-profit organization Documentation Centre for Dramatic Art and the Documentation Centre for Dramatic Art of the RUG [Ghent University, ed.]. Initially intended to keep interested parties informed about the Centre's new acquisitions (it collects both plays from the 19th century and the archive of Theater today, for example), the initiators want to “offer students and scholars a publication opportunity” in all areas of theater. (Van Kerkhoven 51)

This is how theater scholar and dramaturge Marianne Van Kerkhoven, whose life and work were celebrated in *Documenta's* previous issue, guest edited by Aniek Nuyens, Esther Severi and Ronald Geerts, announced the publication of “a new journal for theater” in 1983, more specifically in the fourth issue of the collegiate journal *Etcetera*, which had also just been launched at the time. Van Kerkhoven's critical gaze at the study of theater pays attention to the direction in which she believes *Documenta* should evolve: “real performance analyses” that, following the performative turn,

evolueren: “reële voorstellings-analyses” die in navolging van de *performative turn* niet zozeer de dramatische tekst van een voorstelling als vertrekpunt nemen, maar de efemere performance als praktijkobject an sich (52). Van Kerkhoven stelt daarbij bovendien dat *Documenta* precies daardoor zijn betekenis in de mogelijke opbouw van een theaterwetenschap in Vlaanderen kent:

Het ontbreken van een uitgebouwd theoretisch apparaat om gefundeerde voorstellingsanalyses te realiseren dwingt weliswaar tot een interessante vorm van improvisatie omdat objectieve én subjectieve criteria hier samenvloeien, maar: wil een beginnende theaterwetenschapper vat krijgen op de theaterrealiteit dan is een uitdieping van het theoretisch instrument noodzakelijk. Misschien is het moment wel gekomen om hiertoe de handen in elkaar te slaan. (52)

Van Kerkhoven duidt met andere woorden van meet af aan de essentie waarin *Documenta* van andere, reeds bestaande theatertijdschriften verschilt: een theaterwetenschappelijk tijdschrift in de Lage Landen voor diepgaande voorstellingsanalyse in de brede zin van het woord. Dezelfde focus werd eveneens al scherp gesteld in de vooropgestelde scope van het tijdschrift die blijkt uit het eerste nummer. Daarin staat dat het terrein dat zal worden bestreken “het drama – de geschreven tekst – én het geheel van het theatergebeuren” omvat

do not so much take the dramatic text of a performance as their point of departure, but concentrate on the ephemeral performance as an object of practice in itself (52). In doing so, Van Kerkhoven further argues that this is precisely why *Documenta* is so valuable for the potential establishment of Theater Studies in Flanders:

Although the lack of a well-developed theoretical apparatus for substantiated performance analysis does force us to come up with an interesting form of improvisation, where objective and subjective criteria merge, the development of a theoretical instrument for the beginning theater academic who wants to get a grip on the reality of theater is absolutely necessary. Perhaps the time has come to join forces. (52)

In other words, from the beginning Van Kerkhoven points out how the essence of *Documenta* differs from that of other existing magazines on theater: a theater studies journal in the Low Countries that focuses on in-depth performance analysis in the broad sense of the word. The same focus was already prominently put into words in the journal's preconceived scope as it appeared in the first issue. It says that it will cover “the drama – the written text – as well as the entire context in which theater takes place” (3). With its concrete ap-



(3). In haar scope verschilt *Documenta* vandaag nog steeds op dezelfde manier in haar concrete aanpak van andere belangrijke spelers in Vlaanderen en Nederland, zoals *Etcetera*, *Rekto:Verso*, *Forum + of Opendoek-Magazine*. Anders dan in voornoemde bladen, die overigens op een bijzonder doeltreffende manier inzetten op de synchrone studie naar theater, dans en performance – en bij uitbreiding ook de bredere kunstpraktijk – hanteert *Documenta* een eerder diachrone strategie. Dit sluit artikelen en onderwerpen over de contemporaine podium- en mediale kunsten allerminst uit, maar het vergt wel een meer overschouwende blik die berust op kritische analyse en vergelijking: een proces dat onze co-hoofdredactrice, Christel Stalpaert, *slow-thinking* en *slow-writing* noemt (Crois et al. 31). Dat maakt van *Documenta* een uniek platform voor zowel artikels die heel erg in het hier en nu van de podiumkunsten verankerd zitten, als voor observaties en analyses die zich over een langere tijdspanne ontwikkelen en steeds weer bijstellen. Bovendien, zo stelt Stalpaert, blijft de corebusiness van *Documenta* steevast de academische wereld. In die zin is het tijdschrift complementair aan andere bladen:

We hebben een ander doel publiek en een andere doelstelling, namelijk een discours vormen rond voorstellingsanalyse en een legitimatie vormen voor de autonome theaterstudie. Dat vormt dan de agency van Docu-

proach, the scope of *Documenta* today still differs from other major players in Flanders and the Netherlands, such as *Etcetera*, *Rekto:Verso*, *Forum +* or *Opendoek-Magazine*. Unlike the aforementioned magazines that deliver exceptional results in terms of the synchronous study of theater, dance and performance and, by extension, art practices in their broadest sense, *Documenta* adopts a rather diachronic strategy. *Documenta* by no means excludes articles and topics on contemporary performing and media arts but does require a wider-ranging contemplative gaze that relies on critical analysis and comparison: a process that our co-editor-in-chief, Christel Stalpaert, calls *slow-thinking* and *slow-writing* (Crois et al. 31). This makes *Documenta* a unique platform for both articles that are very much anchored in the here-and-now of the performing arts, as well as for observations and analyses that develop and continually adjust over a longer time span. Moreover, Stalpaert argues, *Documenta's* core business invariably remains within the world of academia. In that sense, the journal is complementary to other journals:

We have a different target audience and a different objective, which is to establish a discourse around performance analysis and legitimize the autonomy of theater studies. That is the agency of *Documenta*.

menta. Wat *Documenta* zo uniek maakt, is dat je een diepgaande analyse van een voorstelling kan voeren over een groot aantal bladzijden. Dat is uniek in het Nederlandse taalgebied en ook als tijdsdocument interessant. In de geschiedenis van *Documenta* lees je ook de evolutie van het reflecterende veld over het theater. (19)

Wanneer we tot een hedendaagse definiëring van de bestaansreden van *Documenta* zouden willen komen, blijkt Van Kerkhovens aankondiging overigens nog steeds erg actueel. Niet alleen op het vlak van de strategie, de aanpak en de visie van *Documenta*, maar ook wat betreft de gehanteerde auteursethiek en de thematische scope. Enerzijds wenste het 'nieuwe mededelingenblad' bij aanvang "aan studenten en wetenschappers een publicatiemogelijkheid te bieden", hetgeen een uiteenlopend en pluriform geheel aan input opleverde waarbij zowel gevestigde waarden als nieuwe stemmen in het landschap de voorbije veertig jaargangen aldus een platform aangeboden kregen (Van Kerkhoven 3). Anderzijds toont een blik op het *Documenta*-archief meteen aan dat er al in de vroege jaren van het bestaan van het tijdschrift bepaalde clusters vielen te ontwaren die leidden tot themanummers (over bijvoorbeeld de 'Hedendaagse receptie van het theater uit de Klassieke Oudheid' of 'Antonin Artaud'), terugkerende rubrieken (zoals toneel Vandaag (1959-1967):

What makes *Documenta* so unique is the possibility to conduct an in-depth analysis of a performance over a large number of pages. That is unique in the Dutch context and also interesting as a time document. In the history of *Documenta*, you can also read the evolution of how the field reflects about theater. (19)

If we were to come up with a contemporary definition of *Documenta's* *raison d'être*, Van Kerkhoven's announcement would still prove relevant. Not only in terms of *Documenta's* strategy, approach and vision, but also in terms of the authorial ethics and the thematic scope. On the one hand, at its inception, the 'new magazine' aimed to "offer students and scholars an opportunity to publish", which produced diverse and pluralistic input over the past forty years where both established figures and new voices in the landscape were offered a platform (1983, 3). On the other hand, a glance at the *Documenta* archive immediately shows that, even in the early years of the magazine's existence, certain clusters could be discerned that led to thematic issues (for instance, the 'Contemporary reception of theater from Classical Antiquity' or 'Antonin Artaud'), recurring sections (such as theater Today (1959-1967): experiment and engagement) or inter-journalistic collaborations (with, for example, the editors of *Toneelstof* in the peri-

experiment en engagement) of inter-journalistieke samenwerkingen (met bijvoorbeeld de redactie van *Toneelstof* in de periode 2007-2010). Dergelijke clusters bleken keer op keer uiterst waardevol, waardoor werd besloten in de toekomst verder te werken met inhoudelijk gestructureerde themanummers onder toezicht van gespecialiseerde gastredacties.

Op de cover van het eerste nummer van de eerste jaargang van *Documenta* pronkt Herman Sorgeloos' captatie van een scènebeeld van het theaterstuk *Torquato Tasso*, geënceneerd door Het Trojaanse Paard onder regie van Jan Decorte (1982). Het scènebeeld refereert aan een voorstelling die destijds als een buitenbeentje werd ontvangen, waarbij Christel Stalpaert wijst op de verbouwereerdheid van de toeschouwer bij deze "artistieke confrontatie", en op het platform voor analyse dat *Documenta* hiervoor bood (Crois et al., 19). Luc Lambrechts (1983), de auteur van het desbetreffende artikel over Decortes adaptatie van Goethes klassieker, stelt in de openingspassage eveneens zelf scherp waar zijn artikel op doelt:

Deze bijdrage beoogt geen systematische beschrijving en analyse van de opvoering tot in haar kleinste details. Veeleer staat een peiling naar de diepere betekenis, een interpretatie van de centrale gedachten achter de opvoering centraal. In de gegeven samenhang betekent

od 2007-2010). Such clusters turned out to be extremely enriching time and again, which led to the recent decision to continue working with content-driven thematic issues in the future under the supervision of specialized guest editors.

The cover of the first issue of *Documenta's* first volume features Herman Sorgeloos' picture of the set design in theater play *Torquato Tasso*, staged by Het Trojaanse Paard and directed by Jan Decorte (1982). The image refers to a performance that was received as a misfit at the time, with Christel Stalpaert pointing out the spectator's bewilderment at this "artistic confrontation", and the platform for analysis that *Documenta* provided for this (Crois et al., 19). Luc Lambrechts, the author of this *Documenta* article on Decorte's adaptation of Goethe's classic, also explicitly tackles the aim of his contribution in the opening passage:

This contribution does not want to give a systematic and extremely detailed description and analysis of the performance. It rather focuses on deeper meaning, an interpretation of the central thoughts behind the performance. In the given context, this directly signifies an examination of the creative tension between the authority of a classical and canonized author and the right,

dit meteen een onderzoek naar de creatieve spanning tussen de autoriteit van een klassiek en gecanoniseerd auteur en het vanuit de tekst zelf gemotiveerde recht op een esthetisch en sociaal verantwoorde subjectiviteit van de hedendaagse regisseur als kunstenaar van het theater. (9-10)

Op gelijkaardige wijze doel ik allerminst op een exhaustieve geschiedschrijving van de evolutie van *Documenta* als academisch tijdschrift in de Lage Landen gedurende de voorbije veertig jaar. In dit overzichtsartikel staat namelijk eerder een peiling naar de diepere betekenis en een interpretatie van *Documenta's* relevantie ten aanzien van de Theaterwetenschappen centraal. Precies daarom duik ik niet louter in het abstracte verleden, maar eveneens in het concrete archief van *Documenta*. Veertig jaar *Documenta* staat immers symbool voor veertig jaar Theaterwetenschappen in de Lage Landen. Daarbij kunnen een historisch overzicht, een kritische zelfreflectie en een ambitieuze toekomstblik niet ontbreken.

## Historiek

In het artikel "Terugblikken om vooruit te zien. Over de digitalisering van drieëndertig jaar *Documenta*" (2016) wierpen toenmalig stagiaire Lara Bogaert en voormalig redactieassistent Jasper Delbecke een blik op het proces van archivering van alle tot dan toe ver-

motivated by the text itself, to an aesthetically and socially responsible subjectivity of the contemporary director as an artist in the theater scene. (9-10)

By analogy, I by no means aim to provide an exhaustive history of *Documenta's* evolution as an academic journal in the Low Countries over the past forty years. The focus of this review article rather probes the wider-ranging significance and interpretation of *Documenta's* relevance for Theater Studies. This is precisely why I do not merely dive into the abstract past, but also into *Documenta's* actual archive. After all, forty years of *Documenta* symbolises forty years of Theater Studies in the Low Countries. A historical overview, a critical self-reflection and an ambitious future perspective are therefore indispensable.

## History

In the article "Looking back to see ahead. On the digitization of thirty-three years of *Documenta*" (2016), then intern Lara Bogaert and former editorial assistant Jasper Delbecke had a look at the archiving process for all *Documenta* issues that had been published up to that point. The operation spanned the academic years 2015-2018. Since 2018, all issues of *Documenta* have been subject to a two-year embargo, after which they

schenen exemplaren van *Documenta*. De digitaliseringsoperatie strekte zich uit over de academiejaren 2015-2018. Sinds 2018 werden alle nummers van *Documenta* vervolgens zorgvuldig onder embargo bewaard, waarna elke jaargang na twee jaar digitaal kon worden geraadpleegd op de website in het 'open access'-archief. Dat archief biedt een schat aan informatie, niet alleen inhoudelijk, met betrekking tot de evolutie van het podiumkunstenlandschap in Vlaanderen en Nederland tussen de jaren tachtig en vandaag, of de gelijklopende evolutie van de zwaartepunten binnen de Theaterwetenschappen als academische discipline, maar ook ten aanzien van de meer specifieke historiek van het tijdschrift zelf. Zo was *Documenta* in eerste instantie erg op Gent gericht. Dat blijkt voornamelijk uit haar specifieke ontstaanscontext en de beknopte redactieraad binnen het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst aan de Rijksuniversiteit Gent. In deze sectie wordt de historische evolutie, de veranderende werking en de bijbehorende shift in focus van *Documenta* opgetekend.

#### ***Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst (1983-2015)***

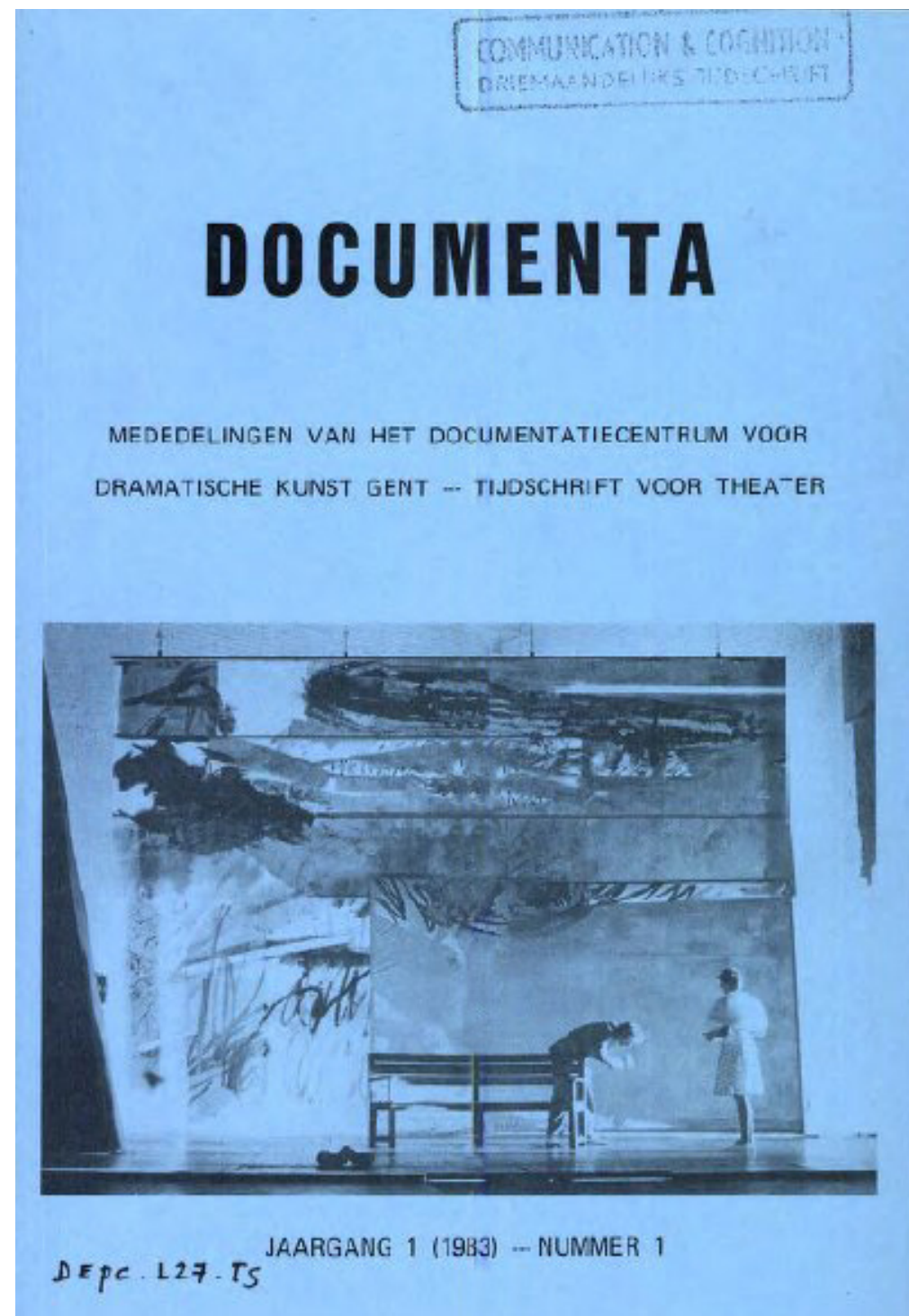
Het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst (DDK) werd in 1971 opgericht naar aanleiding van de viering van 'Honderd Jaar Beroepstoneel te Gent'. Uit noodzaak, zo blijkt, want volgens voormalig hoofdredacteur Jozef De Vos bleek het destijds erg

could be accessed digitally on the website's open access archive. The archive provides a treasure trove of information, not only in terms of content, regarding the evolution of the performing arts scene in Flanders and the Netherlands between the 1980s and today or the parallel evolution of key aspects within Theater Studies as an academic discipline, but also regarding the more specific history of the journal itself. *Documenta*, for instance, was initially very Ghent-centred. This is mainly evidenced by its specific background context and the concise editorial board within the Documentation Centre for Dramatic Arts at Ghent University. This section traces *Documenta*'s historical evolution, changing approach and corresponding shift in focus.

#### ***Documentation Centre for Dramatic Art (1983-2015)***

The Documentation Centre for Dramatic Art (DDK) was founded in 1971 on the occasion of the celebration of 'One Hundred Years of Professional Theater in Ghent'. Out of necessity, apparently, because according to former editor-in-chief Jozef De Vos, it proved very difficult at the time to find the necessary historical ma-

Afbeelding 1: Cover van het eerste nummer van de eerste jaargang van *Documenta*



moeilijk om het nodige historische materiaal te vinden voor de grootschalige centennialvieren van het Gentse beroepstoneel (2014, 165). Immers was de geïnstitutionaliseerde studie van theater, zoals we die vandaag kennen, anno 1971 in Vlaanderen nog lang geen vaststaand feit. Rik Lanckrock beschrijft in het literair tijdschrift *Ons Erfdeel* bijvoorbeeld hoe een 'Kolloquium over teaterwetenschap' plaatsvond naar aanleiding van het jubileumjaar. Dit kleinschalig theatercongres werd georganiseerd door de toenmalige Rijksuniversiteit Gent, het *Komitee 100 jaar beroepstoneel*, en *Teaterklub*. Het stond geheel in het teken van de 'teaterwetenschap', een nieuwe discipline die naar het voorbeeld van de in 1923 door Max Hermann opgerichte leerstoel voor *Theaterwissenschaft* aan de Universiteit van Berlijn uiteindelijk pas in de jaren tachtig in Vlaanderen zijn opwachting zou maken.

Hoewel verschillende voorstanders, onder wie Marcel Van Spaandonck, Ludo Verbeeck, Willem Schrickx en Jaak Van Schoor, de wetenschappelijke studie van het theater verdedigden als "een kritisch forum waarin allen die én met de wetenschap, én met het theater te maken hebben, zouden kunnen samenwerken, een interdisciplinaire instelling dus, waar uit de wederzijdse beïnvloeding van theoretici en praktici een inzicht groeien kan" (107), klonk er een scherpe kritiek jegens de monopolisering en accentuering van één discipline binnen de literatuurwetenschappen. Vooral Rudi Van Vlaenderen waarschuwde stellig dat er "door de

material for the large-scale centenary celebration of Ghent's professional theater life (2014, 165). Ultimately, the institutionalized study of theater as we know it today, was far from an established given in Flanders in 1971. For instance, Rik Lanckrock (1972) describes in the literary journal *Ons Erfdeel* how a 'Colloquium on theater studies' happened on the occasion of the jubilee year. This small-scale theater conference was organized by the then Rijksuniversiteit Gent, the *Committee 100 years of professional theater*, and *Teaterklub*. It was entirely devoted to the 'theater studies', a new discipline that, following the example of the chair for Theaterwissenschaft at the University of Berlin established by Max Hermann in 1923, would not make its appearance in Flanders until the 1980s.

Although several proponents, including Marcel Van Spaandonck, Ludo Verbeeck, Willem Schrickx and Jaak Van Schoor, defended the scientific study of theater as "a critical forum in which all those who deal with both scientific research and theater could work together, i.e. an interdisciplinary institution, in which insights can grow out of the mutual influence of theorists and practitioners" (107), the monopolization and accentuation of one discipline within literary studies was heavily criticized. In particular, Rudi Van Vlaenderen adamantly warned that "the development of theater studies creates pedants who will lecture those in the field", concluding that "everything

ontwikkeling van de teaterwetenschap betweters ontstaan die de les zullen lezen aan hen die in het echte toneellevens staan", waarbij hij concludeert dat "alles wat verband houdt met vernoemde kunst ook door teatermensen behandeld, geleid en beheerd moet worden" (107). In zijn apologie voor de Theaterwetenschappen weerlegt Lanckrock Van Vlaenderens opvatting over de 'instorting van het teaterleven', de bijbehorende onnut van de Theaterwetenschappen, de 'bemoeizucht' van theatercritici en de 'verderfelijke sfeer' die in de jaren zeventig rond theater zou hebben gehangen. Hij hoopt dat *dé* 'teaterwetenschap' er komt:

dat zij zich buiten het creatief proces zal houden maar niettemin zal bijdragen om het teaterleven gezonder te maken door ons inzicht te verschaffen in verschijnselen die tans nog niet te verklaren zijn – ook niet door teaterpraktici – en dat vooral die wetenschap zal streven naar bundeling van alle krachten die kunnen bijdragen om resultaten te bereiken. (109)

Lanckrock's wens ging in vervulling. Want in samenwerking met de UGent, in het bijzonder met toenmalig decaan Prof. dr. Willem Schrickx, werd niet veel later besloten een centrum op te richten waar zo veel mogelijk materiaal in verband met het Gentse theaterleven zou worden verzameld. Al vanaf de vroege jaren zeventig werd er vervolgens door talrijke vrijwilligers meegewerkt aan de opbouw en catalogisering van de

related to the aforementioned art should also be handled, directed and managed by theater people" (107). In his apology for Theater Studies, Lanckrock refutes Van Vlaenderen's view on the "collapse of theater life", the attendant uselessness of Theater Studies, the "meddlesome" theater critics, and the "pernicious atmosphere" that allegedly surrounded theater in the 1970s. He hopes that THE 'theater studies' will be established:

that it will stay out of the creative process but will nevertheless contribute to making theater life healthier by giving us insight into phenomena that cannot be explained at present – not even by theater practitioners – and that, above all, it will strive to combine all forces that can contribute to achieving results. (109)

Lanckrock's wish came true. In cooperation with Ghent University, in particular dean Prof. Dr. Willem Schrickx, a center collecting as much material as possible relating to Ghent's theater life was founded. As early as the beginning of the 1970s, numerous volunteers helped build and catalogue the collection. This work was ratified in 1976 and 1979 respectively with the first and second inventory of the existing collection, compiled by Jozef De Vos. Despite the initial backlash, the 1970s still turned out to be in favor of the emer-

collectie. Dat werk werd in 1976 en 1979 bekrachtigd met respectievelijk de eerste en tweede inventaris van de bestaande verzameling, samengesteld door Jozef De Vos. Ondanks de initiële tegenkanting blijken de jaren zeventig aldus toch een gunstig klimaat voor het ontstaan van de Theaterwetenschappen als aparte academische discipline, zo blijkt uit onderstaande ontstaansgeschiedenis van de Theaterwetenschappen aan de verschillende Vlaamse Universiteiten, opgetekend door Hildegard De Vuyst in *Etcetera* (47).

Aan de Universitaire Instelling Antwerpen (UIA) kon je als student al sinds 1972 het keuzevak Theaterwetenschap volgen, waarbij professor Carlos Tindemans het minorprogramma rond theater in de Licentie Germaanse Filologie uiteindelijk uitbouwde tot een volwaardige afstudeerrichting, de Speciale Licentie in de Theaterwetenschap, in 1987. In hetzelfde jaar werd ook aan de Katholieke Universiteit Leuven (KUL) voor het eerst een Bijzonder Diploma Theaterwetenschap uitgereikt. Daarvoor werd de theaterbestudering voornamelijk ingebed binnen de spelersopleiding van het Leuven Universitair Toneel, waar er naast praktijk ook een theoretisch kader werd aangereikt aan de studenten. In 1982 kon men in de opleiding wel al kiezen om af te studeren met een getuigschrift dramaturgie, dat later werd vervangen door bovengenoemd diploma, maar tegelijkertijd een sterk uitvoerend karakter bleef vertonen.

gence of Theater Studies as an autonomous academic discipline, as the history Theater Studies' emergence at the various Flemish universities as chronicled by Hildegard De Vuyst in *Etcetera* (1989, 47) below attests to.

At the University Institution of Antwerp (UIA), students could already take the optional course in theater studies as early as 1972. Professor Carlos Tindemans eventually developed the minor program on theater in the Germanic Philology Licentiate into a full major, the Special Licentiate in Theater Studies, in 1987. During the same year, the Catholic University of Leuven (KUL) also awarded a Special Degree in Theater Studies for the first time. Formerly, the study of theater was mainly embedded within the practice-based program of the Leuven University Theater, where students were provided a theoretical framework in addition to practical courses. By 1982, the program allowed students to graduate in dramaturgy, which was later replaced by the above-mentioned degree but simultaneously continued to be highly practice-oriented.

During that same year, 1987, partly thanks to the aforementioned Jaak Van Schoor, the Drama and Theater department at the Faculty of Arts and Philosophy was established at Ghent University (RUG). Various courses on theater that had been taught there for years in Literary Studies were offered as an independent programme for

Aan de Rijksuniversiteit Gent (RUG) werd eveneens in 1987, en mede door toedoen van eerdergenoemde Jaak Van Schoor, de sectie Drama en Theater opgericht binnen de faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Hierin werden de verschillende cursussen over theater die er al sinds jaren werden gedoceerd binnen de Literatuurwetenschap voor het eerst samen gepresenteerd. De Vrije Universiteit Brussel volgde twee jaar later. Aldaar kon men zich vanaf 1989 inschrijven voor de Bijzondere Licentie Vrijtijdsagogiek: Cultuur- en Bewegingswetenschappen, met als afstudeerrichtingen theater, film en dans. Maar ook buiten het strikt academische discours maakte de studie van en naar aspecten van het theater furore, aldus De Vos:

In deze periode groeide zowel aan de universiteit als daarbuiten steeds meer de belangstelling voor de theaterstudie zodat besloten werd tot oprichting van een tijdschrift "Documenta" dat een forum zou bieden voor historisch werk en essays over alle aspecten van het theater. In dit blad werden tevens geregeld mededelingen over nieuwe aanwinsten gepubliceerd. Documenta groeide uit tot een belangrijk tijdschrift waarin zowel academische studies als meer essayistische bijdragen hun plaats vinden. (2014, 165)

De opkomst van de wetenschappelijke studie naar theater in Vlaanderen was dus wel degelijk nauw verbonden met

the first time. The Free University of Brussels followed suit two years later. From 1989 on, one could enrol at VUB for the Special Licence in Leisure Education: Cultural and Movement Sciences, with theater, film and dance as majors. But even outside the strictly academic discourse, research about several aspects of theater gained momentum, according to De Vos:

During this period, both at the university and elsewhere, the interest in the study of theater increased so much that we decided to establish a journal called "Documenta" that would provide a forum for historical work and essays on all aspects of theater. This magazine also regularly published announcements about new acquisitions. Documenta became an important journal that accommodated both scholarly studies and more essayistic contributions. (2014, 165)

The rise of the scholarly study of theater in Flanders was thus effectively closely linked to the creation of the *Documenta* journal, which provided this field of research with a platform for publication. The 'new acquisitions' De Vos talks about in the citation above do not solely consist of archival material about various institutions and individuals, but also includes books on theater, drama texts

de oprichting van het tijdschrift *Documenta*, dat deze studie van een publicatiemogelijkheid voorzag. De 'nieuwe aanwinsten' waarover De Vos in bovenstaand citaat resoneert omvatten behalve archiefmateriaal over diverse instellingen en personen ook boeken over theater, dramateksten en tijdschriften. De collectie bevat bovendien meer dan achtduizend theaterteksten, waarvan vele uit de negentiende en het begin van de twintigste eeuw (166).

Over deze 'nieuwe aanwinsten' werd in het tijdschrift steevast gecommuniceerd en gerapporteerd onder de rubriek 'mededelingen van het documentatiecentrum'. Daarnaast bestond de inhoud van elk nummer voornamelijk uit academische 'artikels' en 'boekbesprekingen'. In jaargang twee en drie werd uitzonderlijk ook de rubriek 'dossier' toegevoegd, waarin Wim de Mont reflecteerde over het "heden, het verleden en de toekomst van het theaterdecreet uit 1975" (1984-1985), hetgeen aantoont dat actuele zorgen ten aanzien van de subsidiëring van de kunsten – voornamelijk wat betreft jonge en experimentele makers – reeds in de jaren tachtig speelden. In de periode 1986-2003 werden dan weer 64 'afleveringen', willekeurig verspreid over verschillende nummers binnen desbetreffende jaargangen, toegevoegd waarin Annick Poppe in "Drama en theater. Een bibliografie voor Noord- en Zuid-Nederland" alle relevante Nederlandstalige publicaties verzamelde ten aanzien van de Theaterwetenschappen.

and journals. The collection contains more than 8,000 theater texts, many dating from the nineteenth and early twentieth century (166).

These 'new acquisitions' were consistently communicated and reported about in the journal in the section 'notices from the documentation centre'. Additionally, the content of each issue mainly consisted of academic 'articles' and 'book reviews'. Volumes two and three exceptionally added a 'dossier' section, in which Wim de Mont reflected on the 'present, past and future of the theater decree of 1975' (1984-1985), which demonstrates that the contemporary debate on the subsidization of the arts – mainly concerning young and experimental makers – was already present in the 1980s. The 1986-2003 period saw the addition of 64 'installments', randomly spread across different issues within relevant volumes, in which Annick Poppe in "Drama and theater. A bibliography for the Northern and Southern Netherlands" collected all relevant Dutch-language publications with regard to Theater Studies.

The entire archive of the journal, as well as all the materials collected by the DDK for over forty years, were finally collected and transferred to Ghent University in 2011. The archive and documentation material, together with the collection of drama texts, were stored in the Book Tower; books and journals were incorporated into the library of the Arts and Philosophy

Het volledige archief van het tijdschrift, alsook het voltallige materiaal dat door het DDK voor meer dan veertig jaar werd verzameld, werd uiteindelijk verzameld en overgedragen aan de Universiteit Gent in 2011. Het archief- en documentatiemateriaal werden samen met de verzameling dramateksten ondergebracht in de Boekentoren, het bestand van boeken en tijdschriften werd opgenomen door de Faculteitsbibliotheek Letteren en Wijsbegeerte. Op het moment dat het verzamelde materiaal van het DDK terecht kwam bij de UGent, kwam het uiteindelijk in 2015 terecht binnen de vakgroep Theaterwetenschappen, in het bijzonder de onderzoeksgroep Studies in Performing Arts & Media (S:PAM).

#### ***Documenta 2.0: Nieuwe Stijl' (2015 - 2023)***

Door de jaren heen bereikte *Documenta* een A1.2-status, kende het een B-rating op de European Reference Index, en werd het vermeld in de VABB-lijst. Het tijdschrift profileert zich met andere woorden als een kwaliteitsblad waarin plaats is voor grondige, wetenschappelijke gefundeerde bijdragen over alle aspecten van de podiumkunsten. Om te voldoen aan de daaraan verbonden uitmuntende publicatievoorschriften werden er in 2015 ook enkele ingrijpende veranderingen op organisatorisch, structureel en inhoudelijk niveau doorgevoerd binnen de redactie. Een nieuw coverontwerp van Ana Cuzovic, grafisch vormgeefster

faculty. When the collected material of the DDK arrived in Ghent University's repositories, it eventually found its home within the Department of Theater Studies in 2015, more specifically the research group Studies in Performing Arts & Media (S:PAM).

#### ***Documenta 2.0: 'New Style' (2015-2023)***

Throughout the years, *Documenta* achieved A1.2 status, received a B-rating on the European Reference Index, and was listed on the VABB list. The journal profiles as a high-quality journal for in-depth scholarly contributions about all aspects of the performing arts. To meet the corresponding requirements for excellent publishing, 2015 introduced some major organizational, structural, and content changes within the editorial team. A new cover design by Ana Cuzovic, graphic designer and visual artist, provided a fitting fresh and colorful new cover that characterizes the issues to date (2015, 1-3).

At organizational level, the main board was first replaced by a shared core editorial board led by Christel Stalpaert, in collaboration with Jozef De Vos who led the journal for 32 years, and the support of a number of editorial assistants. This core editorial board would henceforth be assisted by a broad editorial board consisting of leading theater scholars from various universities and

en visueel kunstenaar, zorgde voor een bijbehorende frisse en kleurrijke nieuwe cover die de issues tot op heden kenmerkt (2015, 1-3).

Op organisatorisch niveau werd het centrale bestuur allereerst vervangen door een gedeelde kernredactie met aan het hoofd Christel Stalpaert, in samenwerking met Jozef De Vos die het blad gedurende 32 jaar leidde en ondersteund door een aantal redactieassistenten. Deze kernredactie zou voortaan worden bijgestaan door een brede redactieraad bestaande uit vooraanstaande theaterwetenschappers van diverse universiteiten en hogescholen. De basis bleef aldus nog steeds gesitueerd binnen de Gentse context, maar werd aangevuld met interuniversitaire contacten. Er werd daarnaast een samenwerkingsverband aangegaan met twee institutionele partners, op wier steun het blad tot op heden mag rekenen: KASK Hogeschool en CLIC (VUB). Omwille van haar ranking op het Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand voor de Sociale en Humane Wetenschappen (VABB-SHW) en vanuit een duidelijke en sterke visie op wetenschappelijke kwaliteit en integriteit, evolueerde het blad naar een gestructureerd en gecentraliseerd 'double blind peer review'-systeem, waarbij twee leden uit de brede redactieraad of de geschikte externe experts zich over elk artikel buigen.

Kwalitatief werd de afgelopen jaren bewezen dat dit een enorm belangrijk principe is, maar tevens een kwantita-

colleges. The heart of *Documenta* remained firmly anchored in the context of Ghent but was complemented by several inter-university relations. Furthermore, a cooperation was initiated with two institutional partners: KASK Hogeschool and CLIC (VUB), who continue to support the journal to this day. Due to its ranking on the Flemish Academic Bibliographical Database for Social Sciences and Humanities (VABB-SHW) and a clear and strong vision on scientific quality and integrity, the journal evolved towards a structured and centralized double blind peer review system, in which two members from the broad editorial board or suitable external experts evaluate each article.

From a qualitative point of view, these past few years have proved that this modus operandi is a key principle for *Documenta*, but also a quantitatively challenging one, as well as a particularly time-consuming venture. However, as we did not want to compromise on output, scientific policy and growth, the number of issues published annually was reduced to two. This makes a thorough editorial run through more feasible for both the core editorial board and its pool of reviewers. Moreover, the 2015-2018 period introduced a change to a completely new peer review system. In the process, attention was paid to the digitization of the entire workflow of the journal, as well as the *Documenta* archive. Via a completely revamped website in the house

tief uitdagende, alsook een bijzonder tijdroevende onderneming. Omdat we echter niet wilden inboeten op output, wetenschappelijk beleid en groei, werd het aantal nummers dat structureel per jaar verscheen gereduceerd tot twee. Dit maakt een gedegen redactionele doorloop meer haalbaar voor zowel de kernredactie als haar poule van reviewers. In de periode 2015-2018 werd bovendien overgestapt naar een volledig nieuwe manier van het peer review-systeem. Daarbij werd aandacht gespendeerd aan de digitalisering van de volledige werking van het tijdschrift, alsook van het *Documenta*-archief. Via een volledig vernieuwde website in de huisstijl van de Gentse Universiteit werd overgestapt op een geautomatiseerd proces voor het geanonimiseerde contact tussen de verschillende redacteurs, de auteurs, de reviewers en de eindredactie.

De veranderende werking op de verschillende bovenstaande niveaus ging tegelijkertijd gepaard met een ingrijpende shift in focus: zo onderging het tijdschrift ook op inhoudelijk vlak een ware metamorfose. De verschillende categorieën die vanaf het ontstaan van *Documenta* in elk nummer vielen te ontwaren, kenden een aanzienlijke wijziging. Voordien werd een vierdelige opdeling gemaakt tussen academische artikels, mededelingen van het documentatiecentrum, boekrecensies en terzijdes. Deze laatste categorie betrof theoretisch gezien voorstellingen die konden worden uitgelicht omwille van een bepaald thema of bijzondere aan-

style of Ghent University, the journal switched to an automated process for anonymized correspondence between the various editors, authors, reviewers and editorial board.

All the above-mentioned changes on various levels were simultaneously accompanied by a radical shift in focus, as the content of the magazine transformed also. The different categories that had characterized *Documenta* since its early days were significantly adapted. Previously there were four sections: academic articles, notices from the documentation centre, book reviews and miscellaneous. The latter section theoretically concerned performances that dealt with a particular theme or specific approach, without falling into the generic categories of either scholarly discussion or critical review. In practice, however, too often this resulted in classic theater reviews, which led to the elimination of the section, along with the 'notices from the documentation centre' that was no longer relevant following the acquisition of the archive by the University Library. Instead of the four categories, *Documenta* opted for a three-part division, with the addition of the 'portfolio'. According to former editorial assistant Sofie de Smet, this new category was an essential part of *Documenta's* broadening of horizons, following this 'new style':

pak, zonder in de specifieke generische categorieën van hetzij de academische bespreking hetzij de kritische recensie te vallen. In praktijk neigde het echter al te vaak naar de klassieke theater-recensie, waarvoor er werd geopteerd om deze categorie, samen met die van de ‘mededelingen van het documentatiecentrum’ na de overname van het archief door de Boekentoren en de Universiteitsbibliotheek, af te voeren. In plaats van de vier categorieën werd een driedeling in het leven geroepen, met als nieuwste rubriek die van het ‘portfolio’. Volgens voormalig redactieassistent Sofie de Smet maakte deze nieuwe rubriek essentieel deel uit van de ‘verruimingsgolf’ die *Documenta* onderging naar aanleiding van deze ‘nieuwe stijl’:

Portfolio benadrukt immers het dynamische karakter van de drager van het blad (cf. folium) en omvat zowel notities van ontwikkeling, reflectie als documentatie. De verschillende etappes en stadia van een creatieproces van één specifieke voorstelling kunnen zo elk een waardevolle betekenis en agency krijgen binnen de nieuwe rubriek. Daarenboven zijn de noties van ontwikkeling, reflectie en documentatie ook mogelijk op het metaniveau van het oeuvre van de kunstenaar, van een gezelschap of nieuwe ontwikkelingen binnen het landschap. (Crois et al., 20-21)

In 2019 werd de zetel van de hoofdredactie tweeledig: Christel Stalpaert

After all, Portfolio emphasizes the dynamic nature of the journal’s carrier (cf. folium) and includes notes of development, reflection as well as documentation. The different stages and phases of a creation process of one specific performance can thus each generate valuable meaning and agency within the new section. Moreover, the notions of development, reflection and documentation are also possible at the meta-level of the artist’s oeuvre, of a company or new developments within the field. (Crois et al., 20-21)

In 2019, editor-in-chief Christel Stalpaert was joined by Bram Van Oostveldt, who simultaneously became co-titular of S:PAM. At the same time, several editorial assistants joined the editorial team and were put in charge of specific tasks (communication, finance, general workflow, and website) in the light of further professionalization. In 2020, the layout was also outsourced: whereas editor-in-chief Sophie van den Bergh had previously been responsible for the layout of *Documenta* in-house, the function was handed over to graphic designer Patricia Rau. This not only gave the magazine a more visually attractive look, but also a more uniform and professional appearance. The website got a thorough update and our online communication via social media channels such as Face-

book and Instagram was boosted as well for more visibility. zou voortaan worden bijgestaan door Bram Van Oostveldt, die ook co-titularis werd van S:PAM. Op datzelfde moment werd ook de kenredactie opengetrokken en aangevuld met redactieassistenten, waarbij vanuit de idee van een verdere professionalisering werd ingezet op een gespecialiseerde taakverdeling: communicatie, financiën, general workflow en website. In 2020 werd vervolgens de layout uit handen gegeven: waar eindredacteur Sophie van den Bergh eerder instond voor de lay-out van *Documenta* in eigen beheer, werd die functie overgedragen aan grafisch vormgeefster Patricia Rau. Dit bezorgde het tijdschrift niet alleen een visueel aantrekkelijker look, maar ook een meer uniform en professioneel uitzicht. De website werd bovendien grondig vernieuwd, en er werd steeds meer ingezet op onlinecommunicatie via sociale mediakanalen als Facebook en Instagram voor een nog groter bereik.

Een opvallende verschuiving in aandacht tekende zich in deze periode van vernieuwing overigens langzaam maar zeker af. Steeds vaker ging *Documenta* interinstitutionele samenwerkingen aan en werd de redactie voor bepaalde thematische issues uit handen gegeven. Zo verschenen er tussen de jaargangen 2015 en 2022 steeds meer gespecialiseerde nummers met de meest uiteenlopende overkoepelende thema’s: *Contemporaneities* (Frederik Le Roy, 2016), “*State of the Art*” – *Contemporary and Historical Perspectives on Theater Studies in Flanders* (Timmy De Laet, 2017), *On Colour and Spectacle* (Evelien Jonckheere en Tessa Vannieuwenhuyze, 2019), *Sound*

book and Instagram was boosted as well for more visibility.

Slowly but surely, a striking shift in focus emerged during this period of renewal. *Documenta* initiated an increasing number of inter-institutional collaborations, sharing the editorial responsibilities for special thematic issues. Between 2015 and 2022, for instance, more and more specialized issues appeared with the most diverse overarching themes: *Contemporaneities* (Frederik Le Roy, 2016), ‘*State of the Art*’ - *Contemporary and Historical Perspectives on Theater Studies in Flanders* (Timmy De Laet, 2017), *On Colour and Spectacle* (Evelien Jonckheere and Tessa Vannieuwenhuyze, 2019), *Sound and Listening* (Leonie Persyn, 2020), *Eric De Volder* (Benjamin Van Tourhout, 2021), *Witnesses to the Dance Past: Archiving Dance in Flanders* (Annelies Van Assche and Timmy De Laet, 2022), and *Marianne Van Kerkhoven* (Anoek Nuyens, Esther Severi and Ronald Geerts, 2022). These issues were often the result of colloquiums, conferences and doctoral schools that had been organized, or even generated public events such as discussion and debate evenings afterwards; initiatives that we wish to develop further in the near future in agreement with the guest editors. Those ventures are part of the future plans and concrete steps that we, as core editorial team, wish to take at the start of a new era for *Documenta*.



*and Listening* (Leonie Persyn, 2020), *Eric De Volder* (Benjamin Van Tourhout, 2021), *Getuigen van het dansverleden: De archivering van dans in Vlaanderen* (Annelies Van Assche en Timmy De Laet, 2022), en *Marianne Van Kerkhoven* (Anoek Nuyens, Esther Severi en Ronald Geerts, 2022). Deze nummers kwamen vaak voort uit eerder georganiseerde colloquia, congressen en doctoraal schools, of genereerden nadien zelfs nog publieke events zoals gespreks- en debatavonden. Initiatieven die we in de nabije toekomst verder wensen uit te bouwen in overeenstemming met de desbetreffende gastredacties. Dergelijke ondernemingen maken overigens deel uit van onze toekomstplannen en de concrete stappen die de kernredactie bij de start van het nieuwe decennium voor *Documenta* wenst te nemen.

### **Een vergezicht in retrospectie: *Documenta* 3.0. (2023 - ...)**

Bij aanvang van het tijdschrift in 1983 vormde de volgende passage het voorzichtige slot van het voorwoord van het eerste nummer:

Het blad zal vier maal per jaar verschijnen. Zowel qua vormgeving als omvang is de start van dit tijdschrift bescheiden. De redactie hoopt echter dat er voldoende belangstelling vanwege lezers en medewerkers zal zijn om het blad op ruimere basis uit te bouwen. (4)

### **A retrospective prospect: *Documenta* 3.0 (2023 -...)**

When the magazine was first launched in 1983, the following excerpt formed the tentative conclusion of the preface to the first issue:

The magazine will be published four times a year. Both in terms of design and size, the start of this magazine is modest. However, the editors hope there will be sufficient interest from readers and contributors to expand the magazine on a wider basis. (4)

Forty years later, *Documenta* still appears twice a year, but with at least three times as many contributions. Today, the modest approach outlined above and in-house management with a limited core editorial board stands out against inter-institutional collaborations with KASK and CLIC, and the international editorial board. Together, *Documenta's* micro- and macro-dramaturgy made the journal one of the key players in research on the performing and media arts in the Low Countries. A position from which we hope, as we did forty years ago, that the “interest on behalf of readers and contributors” will ensure steady growth.

In 2023, *Documenta* seeks to be an ethical journal that resolutely contributes to the responsible dissemination of knowledge in a globalized

Veertig jaar later verschijnt *Documenta* nog twee keer per jaar, maar dan met minstens drie keer zoveel bijdragen. Tegenover bovenstaande bescheiden aanpak en het eigen beheer binnen een beperkte kernredactie staan vandaag de interinstitutionele samenwerkingen met KASK en CLIC, alsook de functionering van een brede, internationale redactieraad. De micro- en macrodramaturgie van *Documenta* deden het tijdschrift samen uitgroeien tot een van de belangrijkste spelers binnen het onderzoek naar de podium- en mediale kunsten in de Lage Landen. Een positie waarvan we, net als veertig jaar geleden, hopen dat de “belangstelling vanwege lezers en medewerkers” ervoor zal zorgen dat we gestaag verder zullen groeien.

Anno 2023 wil *Documenta* daarenboven een ethisch tijdschrift zijn dat resoluut bijdraagt aan verantwoorde kennisverspreiding in een geglobaliseerde wereld. Daarom werden door de kernredactie in onderling overleg verschillende beslissingen genomen en de bijbehorende stappen ondernomen. Dit heeft gevolgen voor zowel de productieve als de inhoudelijke aspecten van het tijdschrift. Met een gerichte blik op de toekomst, en in overeenkomst met het duurzaamheidsplan van de Universiteit Gent in het charter ‘UGent Verbeeldt 2050’, werd er uit ecologische overwegingen allereerst beslist om over te schakelen op een volledig *online* tijdschrift. De gedrukte exemplaren van *Documenta* zullen al dus vanaf jaargang XLI, nummer 1 niet

world. Therefore, several decisions were taken by the core editors in mutual consultation and corresponding steps were taken. This affects both the production and content-related aspects of the journal. With an eye to the future, and in line with Ghent University’s sustainability plan in the charter ‘UGent Imagines 2050’, we decided first of all, for ecological reasons, to switch to a fully online journal. The printed copies of *Documenta* will thus no longer be in circulation as of volume XLI, number 1. This obviously has implications for subscriptions to our magazine. The radical turnover to an entirely online journal means that all physical subscriptions will be discontinued as we move onto a digital existence.

In terms of economic accessibility, *Documenta* equally wants to go full steam ahead. The editors have therefore decided to switch to a full ‘open access’ policy from now on, lifting the two-year embargo policy and making every single issue immediately available online from the moment of publication. The core editors firmly believe in the importance of an overall accessible and democratic dissemination of knowledge that transcends all possible boundaries.

Besides the various ethical considerations, other important arguments also played a part in the decision to go open access, including the distribution of the journal in the international field of theater studies. The

langer in omloop zijn. Dat heeft uiteraard gevolgen voor de abonnementen van ons tijdschrift. De ingrijpende ommezwaai naar een volledig online beschikbaar tijdschrift houdt immers in dat alle fysieke abonnementen worden stopgezet en we overstappen op een volwaardig digitaal aanbod.

Ook wat betreft economische toegankelijkheid wil *Documenta* voluit de kaart van de toekomst trekken. De redactie heeft dan ook besloten om voortaan over te stappen op een volledig 'open access'-beleid, waarbij het embargo van twee jaar wordt opgeheven en elk afzonderlijk nummer meteen vanaf de publicatiedatum online beschikbaar wordt via het archief op onze website. De kernredactie gelooft dan ook stellig in het belang van een algeheel toegankelijke en democratische kennisverspreiding die alle mogelijke grenzen overstijgt.

Naast de verschillende ethische overwegingen speelden ook andere belangrijke argumenten mee in de overweging om het tijdschrift van meet af aan voor iedereen open te stellen, onder meer de distributie van het tijdschrift op de internationale theaterwetenschappelijke kennismarkt. De geplande samenwerkingen met gespecialiseerde gastredacties houdt in dat er internationale allianties worden aangegaan met onderzoeksgroepen verspreid over de hele wereld. De thema's voor de aankomende special issues die achteraan in dit nummer reeds worden

scheduled collaborations with expert guest editors entail international alliances with research groups around the world. The themes of the upcoming special issues announced on the last pages of this issue (Parliament of Practices, Theater & Law, Crypto Dance, and Milo Rau) are therefore internationally relevant for research in theater and performance studies. This also affects the journal's working language. In the future, we would like to predominantly publish in English in addition to Dutch. Following the example of several other bilingual international journals, *Documenta* thus adopts a bilingual approach. This will be accompanied by a small-scale name change, which means we will go by *Documenta: Journal for Theater/Tijdschrift voor Theater* from now on. However, we still attach great importance to being a democratic platform for young home-grown researchers, which is why we continue to carefully consider Dutch-language article proposals.

In implementing the above measures and changes, we hope to usher in yet another new phase in the life of our journal. *Documenta 3.0* strives more than ever for sustainable, international collaborations that may lead to fascinating (theater-) scientific insights and literature with which we wish to fill the next forty years. We cordially invite you to join us on this exciting journey.

aangekondigd (*Parliament of Practices, Theatre & Law, Crypto Dance, en Milo Rau*) zijn dan ook relevant voor de vele internationale spelers in het theaterwetenschappelijk onderzoek. Dat impliceert ook gevolgen voor de voertaal van het tijdschrift. Zo zal in de toekomst naast het Nederlands ook in overwegende mate het Engels naar voren worden geschoven als de taal waarin auteurs in *Documenta* kunnen publiceren. In navolging van verschillende andere tweetalige internationale tijdschriften, gaat *Documenta* aldus voor een 'bilingual approach'. Dit zal gepaard gaan met een kleinschalige naamsverandering, waarbij we voortaan door het leven gaan als *Documenta: Journal for Theater/Tijdschrift voor Theater*. Omdat we echter nog steeds een democratisch platform willen bieden aan jonge onderzoekers van eigen bodem, waken we er echter over ook Nederlandstalige voorstellen voor artikels in overweging te blijven nemen.

Bij het doorvoeren van bovenstaande maatregelen en veranderingen hopen we wederom een nieuwe fase in het leven van ons tijdschrift in te roepen. *Documenta 3.0* streeft meer dan ooit naar duurzame, internationale samenwerkingen die mogen leiden tot boeiende (theater)wetenschappelijke inzichten en lectuur waarmee we de komende veertig jaar wensen te vullen. Daartoe nodigen we u van harte uit.

Translated by Tessa Vannieuwenhuyze.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> All translations are my own, unless indicated otherwise.

## Geciteerde werken

- Bogaert, Lara, en Jasper Delbecke. "Terugblikken om vooruit te zien. Over de digitalisering van drieëndertig jaar *Documenta*." *Documenta* 34:1 (2016): 7-9.
- Crois, Elvira, Thomas Crombez, Sofie de Smet, Sébastien Hendrickx, Christel Stalpaert, Kristof Van Baarle, en Pieter Vermeulen. "Voorbij de kroniek: Over het belang van theatertijdschriften." *Documenta* 33:2 (2015): 10-32.
- De Vos, Jozef. "Verzamelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst aan de Universiteit Gent." *Documenta* 32:3/4 (2014): 165-166.
- De Vuyst, Hildegard. "De theaterwetenschapper staat niét in het programmaboekje. Of toch?" *Etcetera* 12:24 (1989): 47-50.
- Lambrechts, Luc. "Goethe's *Torquato Tasso* en de opvoering door Jan Decorte." *Documenta* 1:1 (1983): 8-40.
- Lanckrock, Rik. "Kolloquium over teaterwetenschap." *Ons Erfdeel* 15:3 (1972): 106-109.
- Stalpaert, Christel, en Jozef De Vos. "Woord Vooraf." *Documenta* 33:1 (2015): 1-3.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Documenta 1 en 2." *Etcetera* 1:4 (1983): 51-52.
- X. "Bij het eerste nummer van *Documenta*." *Documenta* 1:1 (1983): 3-4.

## Works cited

- Bogaert, Lara, and Jasper Delbecke. "Terugblikken om vooruit te zien. Over de digitalisering van drieëndertig jaar *Documenta*." *Documenta* 34:1 (2016): 7-9.
- Crois, Elvira, Thomas Crombez, Sofie de Smet, Sébastien Hendrickx, Christel Stalpaert, Kristof Van Baarle, and Pieter Vermeulen. "Voorbij de kroniek: Over het belang van theatertijdschriften." *Documenta* 33:2 (2015): 10-32.
- De Vos, Jozef. "Verzamelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst aan de Universiteit Gent." *Documenta* 32:3/4 (2014): 165-166.
- De Vuyst, Hildegard. "De theaterwetenschapper staat niét in het programmaboekje. Of toch?" *Etcetera* 12:24 (1989): 47-50.
- Lambrechts, Luc. "Goethe's *Torquato Tasso* en de opvoering door Jan Decorte." *Documenta* 1:1 (1983): 8-40.
- Lanckrock, Rik. "Kolloquium over teaterwetenschap." *Ons Erfdeel* 15:3 (1972): 106-109.
- Stalpaert, Christel, and Jozef De Vos. "Woord Vooraf." *Documenta* 33:1 (2015): 1-3.
- Van Kerkhoven, Marianne. "Documenta 1 en 2." *Etcetera* 1:4 (1983): 51-52.
- X. "Bij het eerste nummer van *Documenta*." *Documenta* 1:1 (1983): 3-4.

## ***Grensgeval* en *Coda* en de disruptie van discours over vluchtelingen: een analyse van ‘taal’ in Elfriede Jelineks *Coda* en Tom Kleijns vertaling *Grensgeval***

-- Rosa van Kollem --

Elfriede Jelinek schreef *Die Schutzbefohlenen* als aanklacht tegen de wijze waarop vluchtelingen behandeld worden in Oostenrijk. Naar aanleiding van het Volkswagen-emissieschandaal schrijft Jelinek een vervolg, genaamd *Coda*, waarin zij een reflectie op het schandaal met een kritiek op de Europese omgang met vluchtelingen combineert. In 2016 vertaalt en bewerkt Tom Kleijn enkel *Coda* naar *Grensgeval*. Dit artikel betreft een onderzoek naar welke concepties van ‘taal’ tot uitdrukking komen in *Grensgeval* en hoe deze zich verhouden tot de relevante hoofdthematiek van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Daarbij worden vertaling en origineel naast elkaar gehouden om een scherper beeld te geven van de positie die de Nederlandstalige bewerking/vertaling inneemt in Europees discours. Uiteindelijk wordt beargumenteerd dat het stuk de conceptie van ‘taal’ uitdraagt als iets dat ‘subjecten spreekt’ (in plaats van andersom), en dat in het stuk de conceptie van ‘taal’ besloten ligt als iets dat subjectiviteiten produceert in een ideologisch bepaald discours. *Grensgeval* en *Coda* pogen daarbij de

macht die ‘taal’ uitoefent over subjecten/subjectiviteiten te onder-/doorbreken in betrekking tot Europees discours omtrent vluchtelingen middels de specifieke dramaturgie. Alhoewel *Coda* uiteindelijk een hardere kritische stem vertegenwoordigt in Europees discours dan *Grensgeval*.

Keywords: *Coda* / *Grensgeval* / Elfriede Jelinek / Tom Kleijn / discours

### **Inleiding: *Coda* en *Grensgeval*, ‘taal’, en vluchtelingen in Europees discours**

Elfriede Jelinek (geboren in 1946 in Oostenrijk) schreef *Die Schutzbefohlenen* naar aanleiding van een aantal samenvallende gebeurtenissen in Oostenrijk in 2012: een groep asielzoekers uit Afghanistan en Pakistan trokken de *Votiv-Kirche* in Wenen in en startten een hongerstaking om betere voorzieningen te eisen, onderwijl ontvingen Anna Netrebko (een bekend Russisch operazangeres) en Tatyana Yumasheva (dochter van Boris Yeltsin, toenmalig president van de Russische Federatie) het Oostenrijks staatsburgerschap. Dat het Oostenrijks staatsburgerschap wel toebedeeld werd aan twee bekende mensen, maar niet aan anonieme vluchtelingen die demonstreerden voor betere voorzieningen, vormde het startpunt van het toneelstuk dat een kritische reflectie behelst op de rechten van vluchtelingen in Europa. Als in 2015 het Volkswagen-emissieschandaal plaatsvindt schrijft Jelinek een vervolg op *Die Schutzbefohlenen*, genaamd *Coda*, waarin zij een reflectie op het schandaal integreert in een verdere kritiek op Europese omgang met vluchtelingen (Honegger, “Translator’s Preface”, “Scenes of Translation”). In 2016 vertaalt en bewerkt Tom Kleijn enkel *Coda* naar een Nederlandstalige versie genaamd *Grensgeval*, dat in 2017 te zien is geweest in een productie van Het Toneelhuis onder regie van Guy Cassiers.

Dit artikel betreft een onderzoek naar welke concepties van ‘taal’ tot uitdrukking komen in *Grensgeval* en hoe deze zich verhouden tot de relevante hoofdthematiek van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Gedurende dit onderzoek wordt het Nederlandstalige *Grensgeval* naast het oorspronkelijke

Duitstalige *Coda* gehouden. Door waar nodig onderlinge verschillen te markeren en duiden, wordt beoogd een scherper beeld te geven van de Nederlandstalige bewerking/vertaling en de positie die dit werk inneemt in Europees discours, met als doel op indirecte wijze poolshoogte te nemen van het discours omtrent vluchtelingen in het Nederlands taalgebied. Aangezien *Grensgeval*, evenals *Coda*, een aantal belangwekkende eigenschappen op het gebied van 'taal' en tekstuele ordening bevat, vormt de analyse van welk gedachtegoed over 'taal' als concept tot uitdrukking komt middels het stuk hier het zwaartepunt.

Zo bestaan *Grensgeval* en *Coda* om te beginnen niet uit een dialoog tussen personages ten gunste van de ontwikkeling van een plot, maar uit wat Jelinek *Sprachflächen*, of wel 'spraakvlakken', noemt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 46-56). Het stuk geeft slechts het constante spreken van discoursen weer, niet de subjecten zelf. Zij liggen dieper geïmpliceerd in de tekst, in de 'spraak' die constant van mogelijke perspectieven wisselt. Zoals Jelinek zegt in "*Greifvogel*: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek", een interview met Jelineks vertaalster Honegger:

It has to be discovered who speakers are at any given moment. That's probably what makes analyzing my text interesting, determining who those 'we' are. Sometimes it is I who speaks in the *pluralis majestatis*, sometimes it's an ironical 'we', it's something the masses appropriate, when everyone actually says 'I', it's an abstract 'I', so there are many 'we's'. There is 'Bravo, we did it again!' (*Na, wir sind wieder einmahl toll gewesen.*) That's the collective, mocking I, that thinks it can do anything. And then there is the 'I' that accuses, the I that indicts. (Honegger 153)

Het stuk vertegenwoordigt dus een verzameling stemmen opgenomen in een tekst die meer op proza dan op drama lijkt, ofwel: een polyfone 'spraakvlakte', waarin de stemmen niet altijd duidelijk te onderscheiden zijn van elkaar.

Daarnaast wordt Jelineks stuk onderlegd door andere 'teksten'. In het onderschrift van het origineel geeft Jelinek aan dat het stuk 'splinters' van Ezra Pound's *The Cantos*, Euripides' *Ifigeneia in Aulis*

en Homerus' *Odyssee* bevat (99). Het intertekstuele weefsel van *Grensgeval* en *Coda* bevat tevens 'teksten', zoals journalistieke rapportages over vluchtelingen; internetvideo's gemaakt van en door vluchtelingen waarin de omstandigheden van hun verblijven en reizen in beeld komen (in het bijzonder een filmpje van een afgetrainde mensensmokkelaar in een groene zwembroek die terugzwemt vanaf een volgepropte boot met vluchtelingen naar de waterkant) (Honegger, "Translator's Preface" xii-xiii); de redevoering van politici (bijv. toespraken, slogans, partijstandpunten); autoreclames; en de specifieke wijze waarop mensen uit gastsamenlevingen met elkaar praten over vluchtelingen en milieuproblematiek.

Tevens opmerkelijk is de muzikale inslag op de 'taal' van het stuk. De woorden en zinnen bevinden zich middels een sterke ritmificatie in een talige compositie (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 49), die in *Grensgeval*, anders dan in het origineel, soms korte adempauzes bevat, weergegeven op deze manier: "(...)" (Jelinek, *Grensgeval*). Hiernaast worden in *Grensgeval* en *Coda* woorden en zinsneden gebruikt die verwijzen naar de Holocaust. Of anders gezegd, het stuk wordt geteisterd door herinneringen aan de Holocaust die zich, opgeslagen in de (van origine Duitse) taal van het stuk, opdringen aan het heden. Deze dienen in de oorspronkelijke context gezien te worden als een aanklacht tegen de Oostenrijkse slachtoffermythe, waarvan Jelinek een bekend aanklager is (Jelinek, "Viennese whirl"; Fiddler en Jürs-Munby). Daarnaast geven Karen Jürs-Munby en Honegger het belang aan van een zekere onvertaalbare humor in de oorspronkelijke tekst; een spel met woorden dat een belangrijke plaats inneemt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 46-47; Honegger *Greifvogel*).<sup>1</sup> Wegens de onvertaalbaarheid van dit woordenspel wordt bij de analyse van *Grensgeval* in acht genomen dat dit aspect van *Coda* op een andere manier uitdrukking vindt in vertaling.

De hierboven omschreven kenmerkende eigenschappen van het stuk dienen als leidraad in deze analyse. Achtereenvolgens zal besproken worden welke concepties van 'taal' uitgedragen worden, middels, allereerst, de inwisseling van dramatische dialoog voor 'spraakvlakken'; ten tweede, de intertekstualiteit van tekst; ten derde, de ritmificatie/muzikalisatie van woorden en taal; ten vierde, de in het stuk gemaakte verwijzingen naar de Holocaust; en als laatste, een humoristisch spel met woorden. De hoofdzaak daarbij is steeds opnieuw aan te wijzen hoe de door deze specifieke dramaturgie uitgedragen concepties van

'taal' zich verhouden tot het hoofdonderwerp van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Onderwijl wordt *Grensgeval* gespiegeld aan het oorspronkelijke *Coda* om zo waar nodig een verschil in dramaturgie – hier bezien als zowel eigenschap van het stuk zelf, en als de verhouding van het stuk tot de bredere maatschappelijke context – te kunnen duiden. Tenslotte is het allicht verstandig een opmerking ter verduidelijking toe te voegen: met een algemene formulering zoals 'het stuk', of 'de tekst' wordt zowel vertaling als origineel bedoeld, wanneer gerefereerd wordt aan slechts de vertaling óf het origineel wordt dit met nadruk benoemd.

### **'Taal' in *Grensgeval* en *Coda*: de destabilisatie van het 'ik'/'wij'/'zij'**

In *Postdramatic Theatre* (Duits origineel 1999, vertaling 2006) omschrijft Hans-Thies Lehmann een nieuwe theateresthetiek die zich vanaf de jaren 1960 ontwikkelde. Lehmann gebruikt Jelineks teksten als voorbeeld om te beargumenteren dat er in postdramatisch theater sprake is van een autonomisatie van 'taal' tot een eigen theatrale realiteit, in plaats van 'taal' te beschouwen als dat wat personages spreken. Lehmann stelt daarbij dat het een misvatting is de autonomisatie van 'taal' in postdramatisch theater, en dus Jelineks *Sprachflächen*, te zien als een voortvloeisel van een verlies aan aandacht voor subjecten/mensen (17-18). Lehmann vraagt: "Is it not rather a matter of a changed perspective on human subjectivity?" (18). Als Jelineks 'spraakvlakken' uitdrukking geven aan een ander perspectief op 'subjectiviteit' dan is hier de vraag van belang hoe dit perspectief zich verhoudt tot 'taal' in haar werk.

De tekst "Sidelined", die Jelinek ten gunste van haar ontvangst van de Nobelprijs voor Literatuur in 2004 per video opvoerde, biedt hier een uitkomst. In de speech scheidt Jelinek 'taal' in het evenbeeld van een schijnbaar gehoorzame maar in feite ongehoorzame hond. De tekst poneert Jelinek zelf, haar subjectiviteit, als verwickeld in een machtsspel met een hond, die de belichaming/autonomisatie van 'taal' vertegenwoordigt. "Sidelined" schetst het beeld van een schrijver die begon te schrijven om vanaf de 'zijlijn' 'taal' aan te vechten, en daarin een schuilplaats vond, maar die uiteindelijk verraden wordt door haar ogenschijnlijke kameraad als deze een Nobelprijs in de wacht sleept (858-865):

And this dog, language, which is supposed to protect me, that's why I have him, after all, is now snapping at my heels. My protector against being described, language, which, conversely, exists to describe something else, that I am not – that is why I cover so much paper – my only protector is turning against me. [...] No wonder. I mistrusted it immediately, after all. What kind of camouflage is that, which exists, not to make one invisible, but ever more distinct? (Jelinek, 860)

Aan het eind van de tekst is het deze 'taal' die Jelinek gevangen houdt zonder haar in de gaten te hoeven houden (864-865). De 'taal', met zijn kracht te omschrijven, determineert Jelinek; bepaalt haar subjectiviteit, en overwint Jelineks verzet door 'geaaid/gestreed' te worden (als een hond), door verwelkomd te worden 'in het midden', ook wel de canon (858-865).

Uit "Sidelined" kan geconcludeerd worden dat Jelineks werk in het teken staat van een aantijging van de 'taal', die een zekere macht uitoefent over subjecten. Tevens verschijnt 'taal', in lijn met Lehmann, als een entiteit op zichzelf. In "The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's *Sprachflächen*" schrijft Jürs-Munby dat de 'spraakvlakken' de actoren zijn in Jelineks werk, en niet de acteurs. Jürs-Munby baseert zich hierbij op Jelineks essay "I want to be shallow", waarin Jelinek verklaart dat zij een modeshow prefereert boven theater omdat de kleding daar op een inwisselbaar vlak gedragen wordt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 48-49; Jelinek, "I want to be shallow"). Jürs-Munby beschouwt Jelineks *Sprachflächen* als muzikale composities en schrijft over de rol van de acteur daarbinnen: "the actors are deprived of their individual agency as either performers or characters and become instruments in a polyphonic composition that exhibits language as something pre-existing the individual who enters it" (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 49). En stelt daarbij: "This acknowledges that 'we are spoken by language' as de Saussure implied and as post-Saussurean thinkers from Heidegger to Lacan, Derrida and Barthes have underscored in different ways. (49). Volgens Jürs-Munby dragen Jelineks *Sprachflächen* dus de conceptie van 'taal' uit als iets dat 'subjecten spreekt' in plaats van andersom (46-56).

In “Parasitic Politics: Elfriede Jelinek’s ‘Secondary Dramas’ *Abraham-halde* and *FaustIn and out*” volgt Jürs-Munby Evelyn Annuß’s analyse van Jelineks gebruik van citaten als een methode die erop uit is de voorwaarden waarop iemand kan verschijnen in een discours inzichtelijk te maken. Jelineks expositie van ‘taal’ als iets dat bepaalde representaties en daaraan gekoppelde subjectificaties uitdraagt, kan volgens Jürs-Munby uiteindelijk ook de stiltes in een discours naar voren brengen (213-214). Zo’n specifieke stilte in het Europese debat wordt vertegenwoordigd door vluchtelingen, waarin er voornamelijk ‘over’ en ‘namens’ hen gesproken wordt in plaats van ‘door’ hen. Op de spanning van het spreken ‘over’, of ‘namens’, en de onmogelijkheid dit te doen, en de totale toe-eigening van de stem van vluchtelingen, hangt de spanning van het stuk.<sup>2</sup>

Dat het in *Grensgeval* en *Coda* in principe om een spel gaat met, en om een commentaar gaat op wie er kan spreken, wie wiens stem kan aannemen, wordt uit het stuk duidelijk door de wijze waarop de verschillende stemmen en de posities in discoursen die zij vertegenwoordigen met elkaar vervlochten zijn. Zoals gezegd worden de vluchtelingen de stemmen van Ezra Pound’s *The Cantos*, Homerus’ *Odyssee* en Euripides’ *Ifigeneia in Aulis* toegekend. Deze bronnen associëren de vluchtelingen met de Griekse Oudheid. Het gaat hier om een spel waarbij zij aan de ene kant gezien worden als vluchtelingen onderweg naar het hedendaagse Griekenland, terwijl zij aan de andere kant in de vloot van Odysseus gezet worden en daarmee de positie innemen van de Grieken in de Griekse Oudheid. Hierbij wordt de oud-Griekse tegenstelling tussen ‘Grieken’ en ‘Barbaren’ actief, en wordt het huidige Europa in de positie van de ‘Barbaar’ gezet (in plaats van, zoals in xenofob discours gebeurt, andersom). Dat de vluchtelingen in *Grensgeval* Nederlands, en in *Coda* Duits, spreken kan tevens gezien worden als een spel op het concept van ‘barbaars’ in de oorspronkelijke Griekse betekenis.<sup>3</sup>

Het spel met ‘wie spreekt’ zet zich in het stuk ook voort in de ‘dieselmotor’ en het ‘stikken’ als thema’s die zowel op vluchtelingen, als op het Volkswagen-emissieschandaal betrekking hebben. Ze vormen een commentaar op wie er aan het woord komt in het discours. Zie bijvoorbeeld het volgende citaat uit *Grensgeval*: “Ik zou graag zo’n leugenachtige Volksdieselwagen willen kopen, dan haal ik de motor eruit, doe er diesel in en schenk hem aan die boot, waarvan de motor zo stottert. Zodat hij uiteindelijk vooruitkomt” (6). Het is hier

Jelinek en/of Kleijn, of in opvoering allicht een acteur, of een ander gerepresenteerd ‘ik’ dat allicht weer een ‘wij’ is (bijvoorbeeld: de middenklasse-theaterbezoekers), dat hier de ongelijkheid benoemt van een discours dat zich focust op luchtvervuilende dieselmotoren van Volkswagens die op lange termijn de lucht vervuilen, terwijl er mensen op zee in volle boten zitten die zullen stikken omdat hun dieselmotor amper functioneert.

De vraag wie waarover spreekt, of wie namens wie, wordt ook benadrukt door de constante stem- en perspectiefwisselingen. Zoals Jelinek aangeeft is het steeds opnieuw de vraag wie er eigenlijk aan het woord is, wie het ‘we’ is dat spreekt (Honegger, *Greifvogel* 153). Neem de volgende passage uit *Grensgeval*:

Op dit roer groeit langzaam klimop, ik weet nu ook waarom. Zo lang werd het niet gebruikt dat het nu eindelijk groeien kon. Maar we hebben dit roer toch helemaal niet, wat zouden we hier met een roer moeten beginnen? Daarentegen hebben we haast, we hebben tevergeefs veel haast, we kunnen niet eindeloos leven zonder te ademen! Alstublieft, kan iemand de nevel opheffen, kan iemand die voor ons opheffen, een plastic zak kunnen we daar toch wel voor vinden, hier drijven er zoveel rond. (Jelinek, *Grensgeval* 7)

De ‘klimop op het roer’ in deze passage verwijst naar “Canto II” van Ezra Pound,<sup>4</sup> waardoor de vluchtelingen in de boot met de stem van een Europees gecanoniseerd schrijver geassocieerd worden. Tegelijkertijd geeft de ‘klimop’ uitdrukking aan een beeld van een door planten overwoekerde boot, een boot die allicht niet op zee verkeert maar op het land. Vervolgens spreekt er een stem die de waarheidsgetrouwheid van deze beeldspraak bekritiseert, vanaf ‘hier’. Wat mogelijk ‘vanaf de boot’ betekent, echter, deze passage zou ook het perspectief van de schrijver kunnen vertegenwoordigen die kritiek op het eigen werk levert. Hierna volgt een stem die zegt ‘haast’ te hebben. Deze stem zou enerzijds opgevat kunnen worden als de stem van een vluchteling die ‘haast’ heeft. Anderzijds zou de stem opgevat kunnen worden als die van een stereotypische Europese burger die zich zorgen maakt om de luchtvervuiling en stelt dat deze met ‘haast’ tegengewerkt moet worden opdat ‘we niet eindeloos kunnen leven zonder te ademen’. In deze laatste frase valt een derde ironische stem van commentaar te bespeuren op

een perspectief waarin het langzaam stikken van Europeanen door luchtvervuiling en klimaatverandering voorgaat op het acute stikken van mensen in de Middellandse Zee. Als er vervolgens over ‘nevel’ wordt gesproken valt dit specifieke woord uiteen in verschillende betekenissen. Allereerst is er sprake van een vraag – die hier ‘namens’ de vluchteling gesteld wordt – de ‘nevel’ in het discours op te heffen opdat het verdrinken van vluchtelingen niet vervreemd wordt van urgentie. Daarnaast dient ‘nevel’ hier gezien te worden vanuit het Volkswagen-emissieschandaal, en dus als een verwijzing naar de verdere verontreiniging van de lucht. Tevens roept het woord ‘nevel’ hier een herinnering aan de Holocaust (“Nacht und Nebel”) op die, ondersteund door de historische band van Pound en Volkswagen met fascisme, het woord ‘ademen’ ook doet associëren met het stikken van mensen in gaskamers in concentratiekampen.

In “New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek’s *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit” schrijven Inge Arteel en Evelyn Deutsch-Schreiner over Jelineks constante perspectief- en stemwisselingen: “The citational, derivative, and repetitive character of Jelinek’s language destabilizes the link between the act of speaking and the identity of the one who speaks. Thus, she decenters and pluralizes the personal or figurative speech act, with its claim to originality and self-presence” (363). In Jelineks schrijven bespeuren Arteel en Deutsch-Schreiner de destabilisatie van een claim op ‘zelf-presentie’ en ‘identiteit’ die geacht wordt een ‘speech-act’ vooraf te gaan (363). Het ‘ik’ of ‘wij’ dat spreekt in *Grensgeval* en *Coda* is zelden slechts het ‘ik’ of ‘wij’ dat het stelt te zijn, en de vermeende stem of stemmen bestaan soms los van de perspectieven die zij vertegenwoordigen in één gedeelde zin. In deze destabilisatie van veronderstelde ‘zelf-presentie’ en de ‘identiteits’productie van taal herkennen Arteel en Deutsch-Schreiner “[a] resistance of language to its assimilation in a homogenous and exclusive paradigm that serves hegemonic identity production” (363). Jelineks ‘spraakvlakken’ en de daarin ingebedde constante stem- en perspectiefwisselingen vullen elkaar dus ‘taal’ filosofisch gezien aan, in de zin dat de door de *Sprachflächen* uitgedragen eerste veronderstelling dat ‘taal’ subjecten spreekt (in plaats van andersom), aanvulling vindt in de kakofonische stem- en duizeligmakende perspectiefwisselingen die zich tot doel stellen de wijze waarop taal ‘subjecten’ spreekt en hen ‘identiteiten’ toedicht te destabiliseren. De tekst draagt daarmee niet slechts de conceptie

van ‘taal’ uit als dat wat ‘subjecten spreekt’, maar beoogt ook actief in te grijpen in dit proces. *Grensgeval* en *Coda* verzetten zich tegen een ogenschijnlijke stabiliteit van ‘identiteit’ en subjectiviteiten in het web van discoursen omtrent vluchtelingen, dat hen als een stabiel ‘zij’ produceert tegenover een stabiel ‘wij’.

Het anti-hegemonisch verzet in ‘taal’ dat wordt gevoerd in *Coda* en *Grensgeval* vindt zijn equivalent in de ritmificatie en muzikalisatie van woorden. Lehmann koppelt de ritmificatie en materialisatie van ‘taal’ aan de postdramatische theateresthetiek waarin ‘taal’ tentoongesteld wordt, in plaats van primair als tekst van personages te fungeren (145-150). Jelineks muzikalisering van woorden maakt dat de ‘taal’ materialiseert zodat deze, in Lehmanns woorden, een “exhibited object” wordt (146-147). Jürs-Munby schrijft in betrekking tot Jelineks statement dat haar werk een muzikale compositie van ‘taal’ betreft het volgende: “Ideology, which according to a Marxist analysis is deeply embedded within language, can only be perceived if language is exhibited on stage as such” (“The Resistant Text” 49). Jelineks muzikalisering van woorden ondersteunt dus de materialisatie van ‘taal’ zodat deze, naar Lehmann, ‘geëxposeerd’ kan worden als ‘object’ (146-147). Jürs-Munby wijst aan dat deze expositie van ‘taal’ eropuit is de hegemonische veronderstellingen van ‘taal’ tentoon te stellen (“The Resistant Text” 49).

Op een ander niveau kan het doordenderende ritme van de ‘taal’ van Jelinek gezien worden als een representatie van de haast van een vluchteling; de snelheid van mediadiscours; het xenofobische beeld van de ‘overspoeling’ van Europa door vluchtelingen; of van de overspoeling van vluchtelingen door discoursen die ze de stem/adem beneemt en laat stikken. De specifieke intertekstuele vermenging van discoursen in het stuk, in het bijzonder hier ook het gebruik van media‘taal’, draagt bij aan het gevoel van een ‘spraakwaterval’ die bijna niet anders dan hegemonisch kan zijn. De zoektocht naar de ‘juiste’ woorden die als thema meerdere malen terugkeert in het stuk – kan een boot bijvoorbeeld ‘sidderen’, of kan een dieselmotor ‘lopen’? (Honegger, “Scenes of Translation”; Jelinek/Kleijn *Grensgeval* 1, 10-11) – kan in het verlengde hiervan gezien worden. Zij illustreren de onmogelijkheid van woorden om slechts te beschrijven.

Deze zoektocht naar woorden kan echter tevens, wanneer het stuk beschouwd wordt vanuit het origineel, als een spel met woorden



gezien worden, als onderdeel van de eerder aangemerkte onvertaalbare humor uit *Coda*. In “Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek” schrijft Honegger dat Jelinek in het bijzonder in ‘spraakvlakken’ en woordgrappen schrijft als onderdeel van een verzet tegen fascisme in taal (287-288). Honegger schrijft: “The seeds of fascism are embedded in the language we inherit or pick up more or less unconsciously along the way” (287). Volgens Honegger gaat het in Jelineks werk niet om (zoals daar hier eerder aan gerefereerd is) ‘verwijzingen’ naar de Holocaust, maar om een diep vernomen verbondenheid tussen taal, fascisme en overlevering van geschiedenis middels taal, waarbij het in dit geval specifiek om de Duitse taal (in Oostenrijk) gaat (285-306). Jelineks woordgrappen kunnen in het verlengde van een destabilisatie van het ‘talig’ construct gezien worden, maar refereren ook aan een belangrijke historische context. Een historische en talige context die anders ligt in het Nederlandstalige *Grensgeval*. Nederlands draagt zijn herinnering als ‘taal’ immers anders. Zo heeft het woord ‘volk’ in ‘Volksauto’s’ niet dezelfde connotaties als ‘Volk’ in het Duits, en doet daarmee niet gelijk herinneren aan het historische verband tussen het nazisme en Volkswagen.

Daarbovenop schrappt Kleijn een belangrijke passage die dit historische verband benadrukt.<sup>5</sup> Enkele fragmenten uit het origineel luiden als volgt:

Was sagen Sie? Die, welche es schufen, das Gefährnis [de Volkswagen], waren ja auch zu allem fähig? Das stimmt wohl, sie waren dennoch in keiner Bedrängnis, nichts spricht für sie. An der Tankstelle dann die Überraschung, denn dort sind plötzlich wir etwas schuldig, was man eigentlich uns versprochen hatte! (Jelinek, *Coda* 91)

De tekst geeft vervolgens een dubbelzinnige verhandeling over de wijze waarop de ‘Reinigung’ van het uitlaatgas ten gunste van ‘eine saubere Welt’ gemakkelijk zelf door bestuurders verzorgd kan worden, en culmineert in de vragen (91-92): “Sind wir etwa schuldig? Was sind wir Ihnen schuldig?” (92) In deze passage valt de vraag naar de verantwoordelijkheid van consumenten/autobestuurders ten opzichte van de luchtvervuiling samen met de vraag naar Oostenrijks verantwoordelijkheid in de Holocaust, en verkrijgt het embleem van de ‘Volkswagen’ expliciet zijn dubbele betekenis.

Alhoewel het thema ‘fascisme’ in de tekst wel aanwezig blijft in andere verwijzingen – waaronder de verwijzing naar de vluchtelingen die ‘nacht en nevel doorklieven’ en hen dus afbeeldt als de vijanden van de natie/nazi-staat die terugkeren uit de verdwijning (Jelinek, *Grensgeval* 8) – lijkt dit in het Nederlandse *Grensgeval* toch een minder belangrijke rol te spelen. De Volkswagen-dieselmotor staat voornamelijk symbool voor de verdere verwoesting van de aarde, en de ongelijkheid van een discours dat zich focust op luchtzuiverheid voor Europese burgers, maar zich niet hard maakt voor rechten van vluchtelingen.

Dit wordt tevens benadrukt door nog een tweede vrij radicale bewerking van Kleijn. Kleijn verplaatst een stuk tekst naar het einde waardoor nog vlak voor het slotakkoord het volgende te lezen is:<sup>6</sup> “dat is het wat mensen het liefste fabriceren, niet auto’s, nee, drek, die voor een deel weer van auto’s afkomstig is, ik weet het niet meer” (Jelinek, *Grensgeval* 18). Het stuk scheidt een beeld van een strand vol drek en auto-onderdelen, gezien vanuit het een perspectief dat ‘mensen’, lees: ‘mensen in het algemeen’, ‘dit het liefst fabriceren’. De “ik weet het niet meer” waarop deze passage eindigt benadrukt nogmaals een verlies van verantwoordelijkheid voor de door ‘mensen’ geproduceerde ‘drek’. Kleijn beeldt niet alleen de vluchtelingen als machteloos tegenover het discours af, maar ook zij die wel zekere stemmen en perspectieven in hun naam vertegenwoordigd hebben in het discours. Waar dit in het originele *Coda* tot bepaalde hoogte tevens het geval is, fungeert de ‘Volkswagen’ in zijn verband met fascisme in de teksten juist als een herinnering aan verantwoordelijkheid, een verantwoordelijkheid die eigenlijk ontkend wordt.

### **Conclusie: disruptie van discours in *Coda* en *Grensgeval***

In Jelineks *Sprachflächen*, haar polyfonie, haar destabilisatie van het ‘wij’/‘ik’ dat spreekt, haar gebruik van intertekstualiteit, haar muzikalisatie van woorden, haar beroep op herinneringen aan de Holocaust, en haar spel met woorden in *Coda* en *Grensgeval* valt een perspectief op ‘taal’ te bespeuren als iets dat ‘subjecten spreekt’, in plaats van iets dat gesproken wordt door subjecten/personages. In *Coda* en *Grensgeval* ligt de conceptie van ‘taal’ besloten als iets dat subjectiviteiten produceert in een ideologisch gestuurd discours. De

hierboven beschreven kenmerken van Jelineks werk zijn erop uit de macht over ‘taal’ in zoverre dat mogelijk zou kunnen zijn enigszins weer in eigen handen te nemen. Of zoals Honegger schrijft in “Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek”: “It is the language that continues to produce the culture that produced (and continues to produce) the author in an ongoing process that she seeks to disrupt with her writing” (287). In *Grensgeval* valt in het bijzonder een poging te herkennen Europees en Nederlandstalig (uit Nederland en België) discours omtrent vluchtelingen te door/onderbreken.

Dit vindt, net zoals in *Coda*, plaats op de volgende manieren: allereerst licht het stuk door de stem van een vluchteling toe te eigenen de stilte uit van de stemmen van vluchtelingen zelf in een discours dat ‘over’ hen spreekt. Ten tweede draait het stuk de rol van de ‘barbaar’ in het discours over de vluchtelingencrisis om. Waarmee het impliceert dat Europa zich ‘barbaars’ gedraagt in haar weigering mensen binnen te laten. Ten derde destabiliseert het stuk het ‘wij’/‘zij’-denken dat dit discours onderlegt doordat de constante perspectiefwisselingen en vermengingen de ‘talige’ constructie van identiteiten inzichtelijk maken en ondermijnen. Daarnaast wijst het stuk de schijnheiligheid van en het racisme in een discours aan dat Europese mensenlevens belangrijker acht dan non-Europese mensenlevens. Ten slotte stelt het stuk de hegemonische kwaliteiten van ‘taal’ tentoon, en probeert het deze te doorbreken door ‘taal’ als een materiaal te zien waarmee een (humoristisch) ‘spel’ gespeeld kan worden. De ‘taal’ moet als het ware een stapje terugdoen in zijn machtsuitoefening. Alhoewel dit laatstgenoemde aspect van het stuk in *Grensgeval* gedeeltelijk een vertaalslag vindt in de vorm van een poëtische zoektocht naar woorden, die in *Coda* een minder prominente rol speelt. Daarmee draagt *Grensgeval* eerder op subtiele wijze uit dat ‘taal’ niet in staat is tot sluitende omschrijvingen, terwijl de harde spot van *Coda* deze in beginsel niet kloppende veronderstelling grondig onderuit trapt. Als laatste rest nog op te merken dat het opvallend is dat fascisme in het Nederlandstalige *Grensgeval* een minder belangrijke positie inneemt als thema. Net zoals het opvallend is dat *Grensgeval* stelt dat ‘mensen’ in principe ‘drek fabriceren’, en daarmee dus afstand doen van een zekere verantwoordelijkheid. Enerzijds vallen deze verschillen te verklaren vanuit een verschil in historische context aangaande het origineel en de Nederlandstalige tekst. Bekeken vanuit de Nederlandse en Belgische nationale geschiedschrijving is

fascisme immers het eigendom van de ‘ander’, ‘de bezetter’, en zou deze niet tot het ‘zelf’ behoren. Anderzijds spreken deze aanpassingen boekdelen over de witte onschuld en ontkenning van fascisme in het Nederlands taalgebied, die overigens met hetzelfde op afstand zettende gebaar het discours omtrent vluchtelingen bemoeilijken.

## Geciteerde werken

Arteel, Inge en Evelyn Deutsch-Schreiner. "New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit." *Modern Drama* 61:3 (2018): 352-379.

Fiddler, Allyson en Karen Jürs-Munby. "Introduction: Elfriede Jelinek in Multiple Arenas." *Austrian Studies* 22 (2014): 1-7.

Honegger, Gitta. "Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31:1 (2007): 285-306.

Honegger, Gitta. "Translator's Preface." "Scenes of Translation: Notes on Coda and Appendix," en "Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek." In *Charges (The Supplicants)*. Seagull Books, 2016. vii-xiv, 83-85 en 146-200.

Jelinek, Elfriede. "Coda." In *Charges (The Supplicants)*, vertaald en voorzien van inleiding door Gitta Honegger. Seagull Books, 2016.

Jelinek, Elfriede. *Coda. Die Schutzbefohlenen*. Rowohlt Theater Verlag, 2016. *Müchner Kammerspiele Website*, <https://www.muenchener-kammerspiele.de/inszenierung/lesung-70-geburtstag-elfriede-jelinek>. Laatst geraadpleegd op 26 oktober 2019.

Jelinek, Elfriede. *Grensgeval: (Die Schutzbefohlenen, Coda)*. Bewerkt en vertaald door Tom Kleijn, 2016.

Jelinek, Elfriede. "I want to be shallow." *Elfriedejelinek.com*. <https://www.elfriedejelinek.com/>. Laatst geraadpleegd op 26 oktober 2019.

Jelinek, Elfriede. "Sidelined." *PMLA* 120:3 (2005): 858-865.

Jelinek, Elfriede. "Viennese whirl." In *Index on Censorship*, interview en vertaling door Barbara Honrath en Amanda Hopkinson 29:5 (2000): 168-174.

Jürs-Munby, Karen. "Parasitic Politics: Elfriede Jelinek's 'Secondary Dramas' *Abrahamhalde* and *FaustIn and out*." *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance*, geredigeerd door Jerome Carroll, Steve Giles en Karen Jürs-Munby. Bloomsbury Publishing, 2013. 209-231.

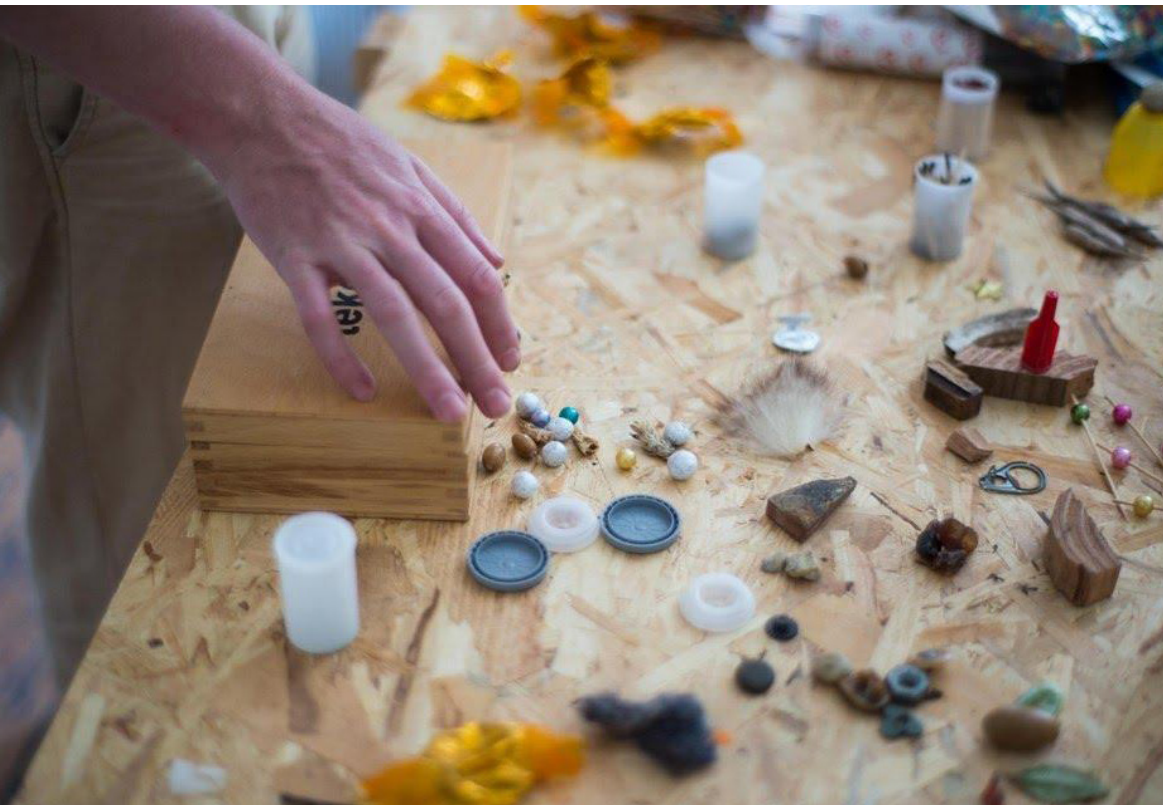
Jürs-Munby, Karen. "The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen." *Performance Research* 14:1 (2009): 46-56.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Vertaald en voorzien van introductie door Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.

Pound, Ezra. *The Cantos*. Faber and Faber, 1975.

## Noten

- 1 Een voorbeeld van Jelinek's moeilijk te vertalen gevoel voor humor: in *Grensgeval* vertaalt Kleijn als volgt: "Alleen zwemmen zou hij ook nog moeten kunnen, maar dat is teveel verlangd van een motor, want in het water maakt hij niets klaar. En u moet bedenken: door het schommelen van de boot waar hij niets aan kan doen, is vast en zeker vuil in de tank losgeraakt dat niet verwijderd kan worden. Dat is net als met die tirannen in het thuisland, aan wie het volk aanzien verleent. Dat moeten ze wel teruggeven. Geleend is geleend. Als we rijk waren, zou het beter gaan, maar rijkdom wordt niet verleend" (10). Terwijl het origineel *Coda* luidt: "Bloß schwimmen sollte er auch noch können, doch das ist zuviel verlangt von einem Motor, denn im Wasser macht er schlapp. Und bedenken Sie: Durch das Schaukeln des Bootes, für das es nichts kann, ist doch sicher Dreck im Tank hochgeschwemmt worden, der nicht entfernt werden kann, das ist wie mit den Wüterichen daheim, denen das Volk Würde verleiht, die müssen sie aber wieder zurückgeben. Geliehen ist geliehen. Der Reichtum könnte es besser, aber der wird nicht verliehen" (92). In het origineel is er dus sprake van verregaande seksuele humoristische referenties op basis van de woorden 'Bloß', 'schlapp', en 'Tank' (die symbool staat voor het vrouwelijk geslachtsorgaan), en de Duitse gelijkenis van het woord 'Reichtum' met 'rectum', die niet vertaald worden.
- 2 In "Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek" omschrijft Jelinek zelf daarom haar toe-eigening van de stem van een vluchteling ook als volgt: "something I am not at all entitled to, I live comfortably in prosperity and peace, I practically throw myself at them" (154).
- 3 In "New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit" omschrijven Inge Arteel en Evelyn Deutsch-Schreiner de oorspronkelijke betekenis van 'barbaars' als afkomstig van het Griekse *barbaros* dat gebruikt werd om iemand die onbegrijpelijk sprak te omschrijven. In dezelfde tekst bieden Arteel en Deutsch-Schreiner een nog veel uitgebreidere discussie over het concept 'barbaars' in verband met de Duitse taal en welke rol het speelt in de hoofdtekst van *Die Schutzbefohlenen* (363).
- 4 In de tweede Canto maakt Pound gebruik van de frase: "Ivy upon the oars" (7).
- 5 Het deel dat geschraapt is valt in *Grensgeval* op pagina 10, in de Engelstalige versie vertaald door Honegger op pagina's 99-100, en in het oorspronkelijke Duits op bladzijden 91-92 (Jelinek, *Grensgeval*; "Coda"; *Coda*).
- 6 Het gaat om een passage die in de Engelse versie op bladzijden 95-96 te vinden is, in de Nederlandse op bladzijden 17-18, en in de Duitse op bladzijden 88-89 (Jelinek, "Coda"; *Grensgeval*; *Coda*).



Afbeelding 1: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).  
© Leontien Allemeersch

**‘Notre paradis ...  
ne serait-ce pas les autres ?’**

**‘Ons paradijs ...  
zou het niet *de anderen* zijn?’**

**Het *objeu* in *Onduidelijke  
Correspondenties* van  
Menzo Kircz**

-- Marie Peeters --

De manier waarop we de wereld voorstellen vormt een belangrijk thema in het antropoceendebat. Zoals Bruno Latour en Jane Bennett argumenteren is de onteigening van de aarde zoals we die vandaag zien enkel mogelijk wanneer de aarde stabiel en dus als inert en passief wordt voorgesteld (Latour, Oog in oog met Gaia197-209; Bennett, *Vibrant Matter* vii). Dat terwijl het aardsysteem steeds duidelijker reageert op ons handelen als mensheid en materie zich dus allesbehalve passief toont (Latour, *Waar kunnen we landen?* 100). Deze afbeelding van de mens als actief en materie als passief, spiegelt zich in de representatie van objecten in (podium)kunst. Dit artikel heeft als doel om een alternatieve verhouding tussen object en subject te onderzoeken in de podiumkunsten. Daarvoor werd het (her)creatieproces van de voorstelling *Onduidelijke Correspondenties* van Menzo Kircz van dichtbij ontrafeld door participatieve observatie. De alternatieve verhouding tussen object en subject in dit creatieproces conceptualiseer

ik aan de hand van theorieën van Jane Bennett en Bruno Latour, prominente denkers binnen het discours rond ecologie en het niet-menselijke, en Francis Ponge, een Franse dichter die objecten steeds opvoert als het centrum van zijn universum.

Keywords: Menzo Kircz / *Onduidelijke Correspondenties* / participatieve observatie / object-subject verhoudingen, ecologie

En als het dus typisch menselijk is om je stem te verheffen te midden van de menigte zwijgende dingen, heb het dan op zijn minst nu en dan ook over hen.

(Francis Ponge, *Proëmia* 61)

Vandaag zijn het decor, de coulissen, het achtertoneel, het hele gebouw het toneel opgeklommen en betwisten ze de acteurs de hoofdrol. Dat verandert alle scripts, suggereert andere ontknopingen. Mensen zijn niet langer de enige acteurs, al krijgen ze nog steeds een rol toevertrouwd die veel te belangrijk voor hen is.

(Bruno Latour, *Waar kunnen we landen?* 56)

De hals van een bierflesje, snoepkaartjes, pepermuntjes, stenen, een oranje stukje plastic, een stuk hout, allerhande propjes, twee okkernoten, kroonkurken, een stukje veiligheidsdeken, een rood-oranje en een wit bierviltje, een man, lijmdopjes, blauwe kralen, een stuk bruin glas, blaadjes, een wit kleefding, stukken ijzerdraad (*Afbeelding 1*) ... Een zon komt op, een bos ontwaakt, een stad ontstaat vanuit het bos, een rivier doorkruist de stad, op de rivier vaart een boot, de stad verandert in een zee, op de zee vormt zich een eiland van spullen waar een vogel zijn nest maakt, uit een ei komt een andere vogel ... *Onduidelijke Correspondenties* (2018-2020) is een voorstelling die Menzo Kircz (°1989 Amsterdam) telkens mee heeft in een tekendoos, waarmee hij langsgaat bij mensen thuis, op

café of op theaterfestivals. Het publiek van de voorstelling zijn alle mensen die rond een tafel passen. Iedere vertoning van *Onduidelijke Correspondenties* is anders omdat Kircz voor elke vertoning de voorstelling herwerkt, of eerder, opnieuw maakt. Bij iedere nieuwe voorstelling wordt een andere weg uitgetoet, wordt een aantal nieuwe objecten geïntroduceerd. *Onduidelijke Correspondenties* bestaat uit een verzameling voorstellingen die elk een weg uit gaan, om dan steeds weer in het midden opnieuw te beginnen.

Omdat de objecten in *Onduidelijke Correspondenties* niet louter dienen als decor voor een menselijk verhaal, maar eerder zelf als personages optreden, impliceert de voorstelling een uitzonderlijke verhouding tussen mens (zowel de performer als het publiek) en object. De personages die de objecten spelen zijn vooral andere objecten, zoals flatgebouwen, bomen, bergen, een rivier, een fabriek ... die samen een landschap vormen.

De mens is het zeer aanwezige afwezige personage, verbeeld door de hand van Kircz die tijdens de voorstelling een paar keer doorheen het steeds veranderende landschap loopt. Het publiek van *Onduidelijke Correspondenties* vormt de omgeving. Ze zijn de wind die de wolken laten voorbij drijven, ze laten de sterren aan de hemel fonkelen en bouwen mee aan een nieuw landschap. De mens als nevenpersonage dus, zonder dat diens invloed op het landschap wordt ontkend. In dit artikel onderzoek ik de manier waarop die bijzondere verhouding tussen object en subject in *Onduidelijke Correspondenties* tot stand kwam tijdens het repetitieproces en het mensbeeld dat die specifieke manier van repeteren spiegelt. Hoe werken object en subject in een creatieproces samen om verbeeldingen te scheppen? En op welke wijze beïnvloedt het werkproces hoe de mens in de uiteindelijke voorstelling verbeeld wordt?

Een van de eerste objecten die Kircz inspireerde voor *Onduidelijke Correspondenties*, was een stuk gouden reddingsdeken. De specifieke materialiteit van het reddingsdeken nodigt uit tot een spel van mogelijkheden: het glinstert, is zeer licht, het knispert, je kan het tot een heel kleine prop maken, als je erop blaast dan beweegt het, als je ermee zwaait dan wappert het, als je het gooit dan zweeft het. Kircz benadert de objecten vanuit hun materiële eigenschappen. De functie van het object als reddingsdeken is van geen belang, meer zijn het de mogelijkheden van het object en de associaties die het

object oproept die Kircz interesseren en die het repetitieproces sturen. Deze manier van objecten benaderen doet denken aan de Franse dichter Francis Ponge (1899-1988). Ponge omschrijft in de verschillende manuscripten van *Soleil placé en abîme: initiation à l'objeu* (1954) het *objeu* als een woordspel en een waarnemingstechniek die opengesteld is voor het niet-representeerbare, en ontstaat uit de specifieke materialiteit van het object zelf, los van elk gebruiksnuut (Pollin 263-264, 266). Ponge beschrijft dat het *objeu* voortkomt uit “de cette énorme quantité (ou profusion) de matières (...), de leur densité inégale et de leur état de fusion – et surtout de cette multiplicité de points de vue” (Ponge in Pollin 266). Het *objeu* is “la bizarrerie farouche de la singularité” (Ponge in Collot 175). Ponge probeert dus met het *objeu* het object langs verschillende kanten en los van gebruiksnuut te benaderen, in zijn volle uniciteit en specificiteit. Maar het *objeu* dient voor Ponge ook als bescherming: hij vergelijkt het met een parasol die de dichter tegen de straling van het object (de zon) beschermt. Door de retoriek van het *objeu* wordt het object meer toegankelijk en vertrouwd. Het zorgt ervoor dat je kan genieten van het gevoelige aan het object, dat totaal losstaat van elke vorm van utilitarisme (Pollin 265-267; Collot 151). Dit concept van het objectenspel of *objeu* zal ik van Ponge lenen als kader om het werkproces van Kircz als spel te kunnen begrijpen, en te kunnen vatten dat juist uit het spel de gelijkwaardige subject-objectverhouding komt. Ik zal naar het spel en dus de manier waarop Kircz in zijn repetitiestudio werkt, verwijzen als het *objeu*. Het verschil met het *objeu* bij Ponge is dat de taal ontbreekt bij Kircz. Het is het *objet-objeu* dat de verbeelding doet spelen, zowel in het repetitieproces als in de voorstelling. Ik zal dus doorheen dit artikel Ponges *objeu* verbreden naar een niet-talige, visuele omgeving, door de manieren waarop Kircz in zijn repetitiestudio werkt van dichtbij te analyseren.

Om de bijzondere verhouding tussen objecten en subjecten in het creatieproces van *Onduidelijke Correspondenties* te kunnen onderzoeken, werd ik als participatief observator deel van twee hercreatieprocessen.<sup>1</sup> De focus op het creatieproces, eerder dan op de afgewerkte voorstelling, en de rol van onderzoeker als participatief observator is geïnspireerd op Bruno Latour (°1947) die argumenteert dat daar waar nieuwe verbindingen gevormd worden, de wisselwerkingen tussen object en subject het meest zichtbaar zijn. Want eens een product afgewerkt is, een gebouw gebouwd, een kunstwerk gemaakt, eens de groepen gevormd zijn, dan zal de mens steeds het

meest zichtbare personage vormen. (Reassembling the social 80, 89). De repetitieuimte en het creatieproces vormen in het geval van een theatervoorstelling plaatsen waar de interactie tussen maker en objecten het duidelijkst naar voren komt: het is daar waar de juiste ‘groep’ voor de voorstelling gezocht wordt. Om deze wisselwerkingen tussen de verschillende actoren binnen het creatieproces volledig te kunnen vatten, was het noodzakelijk dat ik het creatieproces van dichtbij kon observeren. Omdat je als observator onherroepelijk mee het resultaat bepaalt aangezien je deel uitmaakt van het netwerk, werd ik als participatieve observator deel van dit creatieproces. Op die manier kan ik in dit onderzoek fungeren als woordvoerder van de objecten die, net als ik, deel uitmaken van het creatieproces. Ik interpreteer dus wat “de sprakenlozen zouden zeggen als ze konden spreken”, zoals Latour het verwoordt (Oog in oog met Gaia 369). Dit namens de dingen spreken doe ik door de concrete invloed van de objecten op het proces aan te tonen. Ik ben dus tevens de woordvoerder die praat voor het bestaan van de groep (het creatieproces) en degene die de groep probeert te definiëren (Latour, Reassembling the Social 31). Dit is een quasi-onmogelijke opdracht, maar ik neem zoals Jane Bennett (°1957) de ‘uncanny task’ aan om de ‘the call of things’ serieus te nemen en te kijken welke invloed de dingen hebben op het creatieproces. En dus, naar Bennett, woorden te gebruiken om de wisselwerkingen tussen de verschillende lichamen van het creatieproces voelbaarder of zichtbaarder te maken (Powers of the Hoard 240,242). Voor deze methodologie kon ik echter niet enkel teruggrijpen naar modellen van participatieve observatie uit de antropologie en sociologie, omdat die zich enkel focussen op het interageren met andere subjecten.<sup>2</sup> Daarom keek ik eerder naar Latour en Bennett, prominente denkers binnen het discours rond ecologie en het niet-menselijke, en Francis Ponge, een Franse dichter die gedichten schreef over objecten, om mijn methodologie, die vooral gericht is op participatie met objecten, te onderbouwen.

Het *objeu* bij Kircz is een ongrijpbaar, voortdurend veranderend en zich herhalend spel tussen object en subject. Dit *objeu* ontwarren en beschrijven is enkel mogelijk door het uit elkaar te trekken in de tijd, terwijl het zich eigenlijk door de veelvuldige herhalingen a-temporeel toont: het reddingsdoek trekt de aandacht van Kircz, Kircz vindt het reddingsdoek en neemt het mee. In de repetitiestudio wordt het reddingsdoek opnieuw gevonden, en verschijnt het op een hernieuwde manier aan Kircz door zich te tonen in zijn specifieke

materialiteit. Die specifieke materialiteit roept een herverbeelding van het ding op, het ding wordt in samenwerking met Kircz een vogel. Door de herverbeelding van het reddingsdoek als vogel, wordt ook de positie van Kircz als mens op een andere manier verbeeld. Dit uit elkaar trekken in de tijd van het *objeu* is artificieel, want de momenten herhalen zich veelvuldig bij hetzelfde object en lopen soms door elkaar of in elkaar over. Zo is er bij het vinden soms al sprake van een herverbeelding en is er bij de herverbeelding soms een opnieuw vinden en verschijnt het object in al zijn specificiteit doorheen alle momenten van het *objeu*. Maar net zoals Ponge objecten in zijn poëzie poogt te benaderen door hen steeds opnieuw te proberen beschrijven, iedere keer vanuit een ander perspectief om dan vanuit een eerder aangenomen perspectief opnieuw te beginnen, zal ik het *objeu* bij Kircz proberen te beschrijven vanuit vier perspectieven of momenten: het *objeu* dat voor het eerst verschijnt bij het vinden van het object, daarna bij het verschijnen of opnieuw vinden van het *objet-objeu* in de repetitiestudio, bij dit opnieuw vinden speelt het *objeu* een spel van (her)verbeelding, dit herverbeelden van het ding leidt tot een herverbeelding van de mens.<sup>3</sup> Dit is een verbeelding die de mens op een affirmatieve manier radicaal tussen de dingen plaatst.

### Het verloop van het *objeu*

Het is toch in meer dan een opzicht onverdraaglijk te bedenken in welke nietige mallemolen de woorden, de geest, kortom, de menselijke werkelijkheid sinds eeuwen ronddraaien.

Om je daar rekenschap van te geven is het voldoende je te concentreren op het eerste het beste voorwerp: je zult weldra opmerken dat niemand het ooit heeft geobserveerd en dat de meest elementaire dingen daarover nog ongezegd zijn.

(Ponge, *Proëmia* 63)

### Het vinden

De objecten van *Onduidelijke Correspondenties* zijn objecten die Kircz gevonden heeft op straat of in een weiland, gekregen van mensen die de voorstelling zagen of die hij heeft meegepikt van een kerst-

diner. Het vinden wordt gekenmerkt door toeval en een soort van perceptieopenheid, of aandacht voor de dingen, en de verbeeldingen die ze oproepen. Het is een soort aandachtig of gefocust zijn op een open manier. Soms is die openheid beïnvloed, zo beschrijft Kircz dat hij door te lezen over de Australische priefvogel, die blauwe dingen verzamelt voor zijn geliefde, hij meer blauwe dingen begon te vinden. Wanneer er echter een overdaad aan objecten is, wordt het moeilijker om iets te vinden. Zo belandde Kircz ooit na een voorstelling van *Onduidelijke Correspondenties* bij iemand van het publiek thuis die een loods had vol spullen. De man vond, na het zien van de voorstelling, dat Kircz eens moest komen kijken naar zijn verzameling. Want hij had alles en Kircz mocht uit die verzameling iets kiezen, “maar in het aangezicht van alles werd alles niets” en dus koos Kircz een metaalhoudende steen die buiten in een emmer lag (Kircz in Peeters 33-35).

De manier waarop Kircz dingen vindt lijkt op wat Bennett beschrijft als de *calling capacity* van dingen: ze roepen om onze aandacht, laten ons dichterbij komen, laten ons diep gehecht raken aan hen, ze tonen ons hun energetische vitaliteit. Je ziet het ding plots in al zijn specificiteit (Vibrant Matter 4-5; Powers of the Hoard 243-244). Je krijgt de impuls de objecten vast te nemen en langs alle kanten te bekijken, je wordt als het ware naar het object getrokken. Dit vinden is bij Kircz duidelijk geen zoeken. Hij gaat niet gericht op zoek naar een object om het in te passen in zijn stuk. Het object heeft bij het vinden nog niet meteen een functie of rol in de voorstelling, dat zal pas later in de repetitieruimte uitgewezen worden. Kircz heeft eerder een soort perceptieopenheid wanneer hij de dingen vindt. Hij bekijkt de dingen niet naar hun nut of doel, maar benadert de dingen op een speelse en belangeloze manier. Het gaat dan enkel over de materiële specificiteit van het ding. Het vinden bij Kircz is een eerste aantrekkingskracht tot het object, een eerste toenadering, nog voor het object grondig onderzocht wordt in de repetitieruimte. Het is de roep van het ding na de eerste oogopslag, het moment waarop je een tweede keer naar het ding kijkt, omdat het iets met je doet, omdat het uitnodigt nog eens bekeken te worden. Of, met Bennett, *thing power*: “the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle”(Vibrant Matter 6). Het zijn dan vooral de dingen die verloren of gebroken zijn, die out-of-place liggen, die Kircz oprapt en meeneemt voor zijn verzameling. Het zijn die dingen die zichzelf het gemakkelijkst vervreemden van hun

nut, en dus het gemakkelijkst voor een tweede keer, met de speelse belangeloosheid van het *objeu* bekeken kunnen worden. Zo vertelt Kircz bijvoorbeeld hoe hij een aantal armbandjes met blauwe parels van de stoep geraapt en meegenomen heeft omdat hij het mooi vond hoe ze een vorm hebben maar tegelijk vormeloos zijn (Peeters 34).

### ***Het verschijnen of herhaaldelijk opnieuw vinden***

Ik stel ieder de opening van inwendige valkuilen voor, een reis in de dichtheid van de dingen, een invasie van eigenschappen, een revolutie of omverwerping, vergelijkbaar met die van de ploeg of de schop, waarbij, plotseling en voor het eerst, miljoenen kleine deeltjes, schilfertjes, wortels, wormen en kleine beestjes aan het licht gebracht worden die tot dusver onder de grond verstopt waren.

(Ponge, *Proëmia* 65)

Kircz werkt tijdens het (opnieuw) maken van de voorstelling steeds met twee tafels in zijn repetitiestudio. Op de ene tafel liggen allerlei gevonden objecten gecategoriseerd (op grootte, kleur, vorm, textuur ...) en op de andere tafel staat de tekendoos waarin de objecten zitten die al bij de voorstelling horen (*Afbeelding 2*). De ene tafel dient om de objecten opnieuw te vinden, de andere om te experimenteren. Het (her)maken van de voorstelling kenmerkt zich door het steeds heen en weer lopen tussen de twee tafels, objecten op te nemen, aandachtig te bekijken (al dan niet in combinatie met objecten uit de tekendoos) en dan terug te leggen en opnieuw te beginnen met een ander object, of een eerder object opnieuw op te pakken. De tweede tafel is de tafel waar het *objeu* gespeeld wordt. Kircz bekijkt de objecten innig, draait ze, combineert ze met andere objecten, onderzoekt welk geluid ze maken, welke associaties ze oproepen, hoe ze voelen ...los van hun eigenlijke functionaliteit. Ponge bekijkt zijn objecten op een gelijkaardige manier “naïvement et avec ferveur” (Ponge in Willard 317). Dat betekent dat het een

Afbeelding 2: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).  
© Leontien Allemeersch

Afbeelding 3: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).  
© Leontien Allemeersch





kijken is dat niet als doel heeft om de objecten in te zetten om ideeën te bekrachtigen, dat de liefde die de kunstenaar voor het object voelt niet gaat over bezit, maar over een aanpassing van de mens naar het ding. Het ding wordt voor even het centrum van diens universum (Willard 316-317). Een armbandje wordt niet om de pols gedaan, maar verschijnt in andere kwaliteiten in het *objeu*: met kleine stukjes blauw, glinsterend, lang, flexibel. Het is alsof het *objet-objeu* op de tafel van het *objeu* verschijnt zoals Ponge een schaars of onvindbaar object beschrijft:

... we voelen ons door hen 'uit de droom geholpen':  
eindelijk zien we ze, in plaats van ze domweg te gebruiken.  
Hun duurzame karakter wordt nu zichtbaar, hun ware  
betekenis wordt nu onthuld. En tegelijk verandert ook onze  
eigen betekenis in onze eigen ogen: we wegen het aan hen  
af. De wereld wordt ineens weer interessant, net als een  
spelletje als het 'menens' wordt ... (Ponge, ZEEP 121).

Kircz kiest een object en probeert de gebruikelijke betekenis die het object heeft los te laten, en het ding waar te nemen, onbevooroordeeld door wat we ermee kunnen of moeten aanvangen. Een kroonkurk is geen kroonkurk meer, een rolletje plakband zonder plakband verliest zijn betekenis en krijgt hernieuwde betekenissen door de objecten die het omringen (*Afbeelding 3*). Dit verschijnen van het *objet-objeu* bij Kircz hangt samen met wat Bennett "a sensory attentiveness to the qualitative singularities of the object" (*Vibrant Matter* 15) noemt of wat Ponge omschrijft met het verfrissen van de waarneming: "De beste keuze is dus, alle dingen te beschouwen als onbekend en te gaan wandelen of zich onder een boom of in het gras uit te strekken, en weer helemaal bij het begin te beginnen" (*Proëmia* 66). Het vertrouwde wordt vreemd en wordt daardoor opnieuw waarneembaar zonder dat het vervalt in een ready-made perceptie. Dit soort hernieuwde perceptie is echter niet vanzelfsprekend, omdat we zo gewend zijn objecten louter naar hun functie te bekijken. Kircz beschrijft dat er objecten zijn waarvan hij nog niet gevonden heeft hoe ze 'werken'. Zo heeft hij een oordopje, dat hij een heel interessant object vindt door zijn transformerend karakter: je kan het indrukken en dan groeit het weer. Alleen heeft hij nog niet gevonden hoe hij dit oordopje kan 'toepassen' (Kircz in

Peeters 37). Ponge noemt deze zoektocht een zoektocht naar het *corde sensible*. Ieder object heeft volgens hem een *corde sensible* dat vibreert en daardoor een geluid voortbrengt dat kenmerkend is voor dat specifieke object. De taak van de dichter is om die snaar te laten resoneren. Dit kan hij enkel bereiken als hij ontvankelijk is voor het object en hij al zijn aandacht op dat specifieke object richt (Stamelman 413-414). Kircz heeft dus nog niet ontdekt hoe hij het *corde sensible* van het oordopje kan laten resoneren.

Belangrijk voor het *objeu* bij Kircz is de zich herhalende actie van het heen en weer lopen tussen de tafels en steeds opnieuw vastnemen van het object. Hierdoor verdwijnt en verschijnt het object van het *objeu* in al zijn eigenschappen steeds opnieuw. Door de herhaling krijgt het iets van een flikkering. Op dezelfde manier als water toelaat dat je de zon in je ogen kan verdragen beschermt ook de flikkering van het object, zoals Ponge stelt, de mens voor de aanblik ervan, zonder benadering uit te sluiten (Pollin 265; Collot 151). Hoe meer je die waarnemingen van het object herhaalt, en dus hoe intenser de flikkering, hoe vreemder het object zelf lijkt te worden. Hoe verder weg het gaat staan van wat het ooit oorspronkelijk geweest is, hoe meer je de details en specificiteit van het object begint waar te nemen. Het is in de herhaling dat het object ophoudt betekenis te hebben en terug een ding wordt (Ungar 140). Een gebroken flessenhals verandert, of eerder 'verfrist', in het *objeu* van een gebroken flessenhals naar een stuk half doorschijnend bruin stuk glas, dat je kan rollen als het op zijn kant ligt, en dat blijft rechtstaan als het op zijn kop staat. Iets dat een hoog geluid voortbrengt wanneer je er met iets anders van hetzelfde materiaal tegen tikt. Een ding waarin je een ander ding kan steken omdat het hol is. Een ding dat rolt en dus het ding dat je er in steekt mee laat rollen en mee in beweging zet. Iets dat heel glad maar ook scherp is.

Dit moment, waar je een dichte ontmoeting hebt met een ding dat je betovert, een manier van waarnemen die doet denken aan het kinderspel, waarin het object door herhaling ophoudt betekenis te hebben, noemt Bennett *enchantment* (*The Enchantment of Modern Life* 18). Het is een sensuele betovering van de alledaagse wereld die gekenmerkt wordt door een combinatie van verrukking/verwondering en verwarring/ongemak. (*Vibrant Matter* xi). Of met Bennett:

“...*enchantment* entails a state of wonder, and one of the distinctions of this state is the temporary suspension of chronological time and bodily movement.”

(The Enchantment of Modern Life 5)

“...in a way that engenders an energizing feeling of fullness or plentitude – a momentary return to childhood joie de vivre. Enchantment begins with the step-back immobilization of surprise but ends with a mobilizing rush as if an electric charge had coursed through space to you.”

(The Enchantment of Modern Life 104)

“Enchantment seems to require, among other things, the presence of a pattern or recognizable ensembling of sounds, smells, tastes, forms, colors, textures. One could say, then, that enchantment functions by means of a kind of repetition.”

(The Enchantment of Modern Life 36).

Bennett wijst met *enchantment* dus op het creatief en scheppend potentieel van herhaling. Het is juist door de herhaling dat er nieuwe ideeën, perspectieven en identiteiten ontstaan (The Enchantment of Modern Life 40). Het *objeu* bij Kircz toont aan dat ook herhaling in beelden een creatieve perceptie vanuit de materiële singulariteit van het object teweeg kan brengen. Het is het *objet-objeu*, het object dat is losgekomen van haar vanzelfsprekende betekenis en daardoor ‘betekenisopen’ is, dat door de zich herhalende verschijning het subject in betovering brengt. Kircz’ *objeu* is de actie van het steeds opnieuw vinden van het *objet-objeu*. Het object is dus nooit ready-made bij Kircz, maar altijd, en steeds opnieuw ‘in de making’.<sup>4</sup> Een kapotte flessenhals is nooit louter een kapotte flessenhals, maar opent door zijn kwaliteiten juist nieuwe perspectieven en verbeeldingen, het kan steeds opnieuw benaderd worden of op andere manieren verschijnen. Dit ‘in de making’ zijn of de openheid bij het *objeu* heeft ook te maken met de specifieke materialiteit van de gevonden dingen in *Onduidelijke Correspondenties*. Het zijn allemaal verworpen dingen die we niet gebruiken of die geen functie hebben in onze maatschappij. Het interesseert Kircz als iets vanuit een maatschappelijke of gebruikelijke kijk op de zaak geen inherente waarde heeft. Om juist al je aandacht en verbeelding aan die objecten te schenken die normaal voor ons

verborgen worden (Kircz in Peeters 38-39). Dat Kircz vooral afval gebruikt heeft invloed op de inhoud van de voorstelling zelf en op het creatieproces. In het creatieproces is afval een heel waardevolle materialiteit om mee te werken, omdat het heel ‘open’ is. Maurizia Boscagli wijst ook op dit open karakter van afval, ze omschrijft het als een zeer onzekere, kwetsbare, wilde en liminale materialiteit (227). Het stelt een limiet aan het categoriseren en heeft de capaciteit om het overvallende, het verspilde, hetgene dat *out of place* is te verbeelden. Door die eigenschappen laat het volgens Boscagli toe kritiek te geven op de mythes van plezier en vooruitgang van de consumptie- en industriële cultuur (227, 230). De manier waarop Boscagli afval theoretiseert, resoneert met Mary Douglas’ definitie van “dirt” als “matter out of place” (44). Zoals de *dirt studies* terecht opmerken, is materialiteit die niet past binnen de culturele kaders, of die als *het andere* gecategoriseerd wordt, net interessant door de open, productieve, creatieve kwaliteit die hierdoor mogelijk is. Het maakt dat *dirt* een “emancipatory potentiality” heeft (Van der Tuin en Verhoeff 78-80). Het is net door dit buiten de categorieën vallen, dat dirt, of afval, zo geschikt is voor het (her)verbeelden. Of zoals Douglas het verwoordt: “dirt shows itself as an apt symbol of creative formlessness” (199). Omdat afval dus een onzekere en liminale materialiteit is en geen duidelijk ‘nut’ heeft, is het minder ‘gehoorzaam’ aan directe symboliek. Het is een materialiteit die veel meer open is voor een nieuwe verbeelding en dus voor creativiteit. Hierdoor is het een heel dankbare materialiteit om mee aan de slag te gaan in een creatieproces. Een stuk blauw plastic kan van alles zijn, maar een walnoot verwijst op het eerste zicht vooral naar een walnoot. Het is omdat de objecten die Kircz op straat vindt vooral kapotte en weggegooiden dingen zijn, dat hun ‘dingheid’ veel meer benadrukt wordt.

Al is afval minder vatbaar voor directe symboliek, en dus een hele dankbare en open materialiteit om mee te werken, toch zorgt het wel voor een onmiddellijke affectieve reactie. Dicht contact met afval voelt raar, wrang. Zo is een van de voorwerpen van *Onduidelijke Correspondenties* een wit plasticen ding, dat lijkt op een tafeltje, waar vanboven ‘Pizza’ op geschreven staat (*Afbeelding 5*). Het is iets dat er voor zorgt dat de doos waar de pizza in zit tijdens het vervoeren niet in de pizza gaat hangen. Dit is een zeer herkenbaar object, en toch lijkt er niet echt een woord voor te bestaan. Het ziet er heel vreemd uit wanneer het niet in zijn functie wordt getoond.



Afbeelding 4: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).  
© Leontien Allemeersch

Het heeft iets onhandigs en tragisch bijna. Dat tragische komt voort uit het pijnlijke besef dat je dit object direct weggooit, net voor je consumeert wat je eigenlijk gekocht hebt, de pizza, en dat het zo een banaal nut dient, maar wel langer op deze aarde zal rondzwerven dan jijzelf. De vreemdheid van het object uit zijn context wordt extra benadrukt omdat het een object is waarvan je de concrete materialiteit maar zo kortstondig meemaakt. Wanneer je het voor de eerste keer vastneemt is dit direct om het weg te smijten. Tijdens het repetitieve proces van Kircz nemen we die dingen echter wel langdurig vast, waardoor we het op een andere manier kunnen waarnemen, en waardoor het materiële bestaan van het object niet te negeren valt. De

directe omgang met afval maakt je – als deelnemer en maker – meer bewust van de materialiteit en de *driedubbelheid-in-tijd* ervan: afval verwijst naar het gebruiksvoorwerp dat het in het verleden was, zijn verstoring aanwezigheid in het nu en naar zijn toekomst die onze tijdelijkheid als subject ver overstijgt. Het maakt je ervan bewust dat afval nooit echt weg is en veel langer dan het subject in dezelfde materiële samenstelling op de aarde blijft rondhangen. Gay Hawkins beschrijft dit als de “lingering presence” van afval, de “refusal to go away” (Hawkins in Boscagli 229). Door je fysieke interactie met het object wordt het niet-vergankelijke van afval benadrukt. Bovendien speelt er ook het besef dat je zelf onoverkomelijk gelijksoortig afval produceert. Het verontrustende of wrange ligt volgens mij aan die twee inzichten samen. Je produceert zelf afval dat langer op deze aarde zal blijven rondzwerven dan jijzelf. Juist daarom is het pizza-ding zo een ongemakkelijk ding: je hebt het al regelmatig (onvrijwillig) gekocht, je hebt het iedere keer weggegooid, daarna ben je het vergeten, maar hier ligt het, nog steeds onveranderd, in jouw vergankelijke handen.

### *Het (her)verbeelden door het objeu*

Belangrijk voor het *objeu* bij Kircz is niet enkel het verschijnen van het object, maar de verbeelding die die verschijning oproept bij de toeschouwer (het publiek, maar ook de makers, die evenzeer het object aanschouwen tijdens het *objeu*). Het *objeu* laat doorheen de details en materiële specificiteit van een object, los van zijn gebruiksnut, nieuwe verbeeldingen ontstaan. Want het *objeu* is de ruimte van verbeelding waarin de verhouding tot het ding en de plaats van de mens al spelend heruitgevonden wordt. In de voorstelling zelf wordt die verbeelding geleidelijk opgebouwd. Bij aanvang legt Kircz de objecten in rijen per kleur. Daarna verandert het bierflesje van een object dat bruin is, naar een boomstam (door het rechtop te zetten naast andere rechtopstaande bruine objecten), naar een fabriek (met behulp van sigaretblaadjes die de rook vormen). Elk object speelt verschillende rollen in *Onduidelijke Correspondenties*, waardoor ook betekenis steeds in de maak is. Door eerst het bierflesje te laten zien aan de hand van een bepaalde eigenschap, bruin zijn, is het als publiek gemakkelijker om het object van zijn functie te abstraheren en ben je meer opengesteld om het object in verschillende verbeeldingen opnieuw te kunnen waarnemen. Bovendien schep je tijdens de voorstelling als toeschouwer mee met

Kircz nieuwe landschappen. Je verplaatst stenen, lijmopjes, blauwe kralen, ornamentale tandenstokers en inktpotjes op zo een manier dat er een nieuw tafereel ontstaat. Je verbeelding blijft dus niet louter abstract, maar wordt ook echt geactiveerd. Je gaat mee met Kircz op zoek naar nieuwe constellaties, nieuwe verbeeldingen, je speelt tijdens de voorstelling samen met Kircz en de objecten het *objeu*. Op die manier sluipt Kircz' manier van werken ook in de voorstelling zelf, en ben je als toeschouwer mee het *objeu* aan het spelen zoals het in Kircz' repetitiestudio ontvouwt.

De manier waarop Kircz werkt, het steeds opnieuw opnemen van een object en het zeer aandachtig bekijken, los van zijn functionaliteit, maar op basis van zijn mogelijkheid, doet denken aan het (kinder) spel. Er is een soort verbinding tussen subject en object bij het creatieproces van Kircz die Barthes ook opmerkt in het spel (Boscagli 137). Bovendien is er net als in het spel, zoals Huizinga het omschrijft, een absorptie aanwezig (32). Je aandacht wordt gericht op elk detail van het object, je lijkt even overgenomen te worden door het ding zelf. Het is zoals kinderen objecten oprapen en tentoonstellen, om er dan doorheen spel nieuwe betekenissen aan te geven, op basis van hun eigenschappen: "Als je dit uitgedroogd pompoendopje zo bekijkt, dan is het net een vlam" (Kircz in Peeters 33).

In het creatieproces ontstaan de herverbeeldingen door het object aandachtig te benaderen en te combineren met andere objecten. Zo testen we uit welke verbeeldingen het object scheidt in welke combinaties, of welke "rijkdom van suggesties" (Ponge, Proëmia 64) het object bevat. Het *objeu* bij Kircz is een zoeken naar een houding van een object of een combinatie met een ander object waardoor er een vormelijke of sensorische associatie ontstaat met een ander object in zijn functie of gebruiksnuut. Een tafel waar allemaal spullen op liggen, in combinatie met een rood bierviltje en een mens die het bierviltje in een boog boven de tafel beweegt, wordt bijvoorbeeld een landschap. Dit zoeken naar verbeeldingen ligt helemaal buiten de functionaliteit van het object en berust louter op materiële eigenschappen. Dat het bierviltje een bierviltje is, wordt irrelevant. Het zijn de eigenschappen van het bierviltje die er toe doen. Moest het bierviltje andere eigenschappen hebben, zou de verbeelding wegvallen. Als het bijvoorbeeld een flessenrek zou zijn dat door Kircz in een boog boven de tafel zou worden bewogen, dan zou de tafel nooit de verbeelding van een landschap vormen, omdat het

flessenrek door zijn materiële samenstelling nooit de verbeelding van een zon zou oproepen. De specifieke materialiteiten van het *objet-objeu* beïnvloeden dus ook de andere spelers in hun actieverloop. In de voorstelling draait Kircz een appelsiensteeltje om, waardoor het iets weg heeft van een boot. Drie armbandjes met blauwe kralen doorsnijden de lijmopjes als een rivier door een stad. Kircz vaart het appelsiensteeltje door de armbandjes. Door de combinatie van de verschillende materiële kwaliteiten van de spelers, verandert de betekenis van het spel. Het is door de lijmopjes en de armbanden dat het beeld van een rivier ontstaat, waardoor het appelsiensteeltje meer de verbeelding van een boot krijgt. De *objet-objeu* "geven toestemming, staan toe, veroorloven, moedigen aan, vergunnen, suggereren, beïnvloeden, blokkeren, maken mogelijk, verbieden..." (Latour, Reassembling the Social 71-72). De materialiteiten vormen dus wat Bennett *creative agencies* noemt: naargelang de verbindingen die ze aangaan met andere lichamen evolueert de voorstelling in een andere richting, zijn er andere tendensen of neigingen (Vibrant Matter 56, 65). De objecten zijn geen passieve decorstukken, stabiele entiteiten of readymades die ingezet worden door het subject, maar het zijn de objecten zelf die bepaalde associaties toelaten. Ze hebben een "interpretative flexibility" zoals Latour dat noemt, het is het object zelf dat toestaat om langs verschillende kanten en op verschillende zienswijzen bekeken te worden, omdat het object die complexiteit toelaat en op die specifieke manier georganiseerd is (Reassembling the Social 116, 145, 146).

De objecten treden bij Kircz op als mediators, zoals Latour die beschrijft. Ze zijn objecten die door hun specificiteit betekenis transformeren, vertalen en verdraaien. Een mediator wijzigt steeds de betekenis die ze draagt (Reassembling the Social 39, 80). Zo wordt een grote, uitgeholde okkernoot in combinatie met confetti en de beweging die Kircz ermee maakt, een komeet die ontploft. Voor deze associatie vertrokken we van een uitzonderlijk grote okkernoot, die de verbeelding van een komeet oproept. Omdat de okkernoot zo groot is, laat die toe dat je er veel in kan steken. Eerst probeerden we een reeks kleine steentjes uit, omdat die door hun vorm en materiaal het meest lijkten op meteorietbrokken. Terwijl we de noot een aantal keer vulden met steentjes om vervolgens de noot te openen, waardoor de brokstukken eruit vielen, merkten we dat het vallen zelf te snel ging, door de zwaarte van de stenen, waardoor je het vallen minder goed kon zien. Daarom besloten we om confetti

te gebruiken. Een object dat weliswaar gemaakt wordt om neer te vallen, maar niet de betekenis van confetti doorgeeft wanneer het uit een okkernoot komt die als een meteoriet boven het landschap ontploft. De confetti is hier, ondanks zijn niet-gewijzigde functie, een mediator die de betekenis van confetti vertaalt naar de betekenis van meteorietbrokstukken, juist omdat het omringd is door andere objecten die op hun beurt betekenis vertalen. Het is juist door de wisselwerking van het bewegen van de okkernoot door Kircz en de specifieke ruwe, rotsachtige vorm van de okkernoot plus de lichte materialiteit van de confetti dat die actie betekenis krijgt. Het is echter niet enkel de visuele specificiteit van het object dat de verbeelding kan ontplooiën, maar ook het geluid dat een object produceert kan betekenis genereren. Zo is een hoop steentjes met daarop een goud snoeppapiertje levendiger een kampvuur wanneer je een snoeppapiertje tussen je vingers tot een propje knispert.

In Kircz' *objeu* zijn er verschillende spelers. Het is niet zo dat het subject de regels van het spel oplegt aan het object dat dienst doet als speelgoed. Het *objet-objeu* is niet zomaar een gevonden of gekozen object, het is een object dat gespeeld wordt, dat zelf speelt en mee de regels van het spel bepaalt. Zo begon het *objeu* bij Kircz, net zoals bij Ponge, met de zon. Het object dat het maakproces van *Onduidelijke Correspondenties* initieerde, was een rood bierviltje dat, wanneer je het langs een tafel in een boog naar boven beweegt en weer onder de tafel laat zakken, net een zon lijkt (Afbeelding 6). Tijdens de voorstelling zelf vormt die beweging van het opkomen en ondergaan van de zon, een reikende hand naar het publiek over de 'kijkrichting' of het perspectief van de voorstelling. Want door de beweging die het bierviltje maakt, wordt alles dat zich onder de zon bevindt een landschap. Net zoals de kijker van *Onduidelijke Correspondenties* door de beweging van de zon beseft dat de objecten op tafel een landschap vormen, creëerde Kircz samen met de objecten een landschap omdat het bierviltje zijn eerste object vormde. Omdat het eerste object de zon is, werd de richting van het maken gestuurd naar een landschap. Het bierviltje werkte dus voor Kircz als 'maakrichting'. Op dezelfde manier veranderde elk object dat aan de voorstelling werd toegevoegd, de score van de voorstelling. Kircz opent bijvoorbeeld in de voorstelling een noot waar een propje goudkleurig stuk plastic uit tevoorschijn komt. Hij strijkt het plastic plat met zijn handpalm, plooit het in twee gelijke delen en neemt tussen duim en wijsvinger de plooi van het



Afbeelding 5: Menzo Kircz, *Onduidelijke Correspondenties* (2018).  
© Leontien Allemeersch

plastic vast. Hij beweegt zijn hand op en neer over de tafel en de objecten die zich daarop bevinden. Door het samenspel van object en subject, of goud plastic en Kircz die beweegt, wordt het beeld van een vliegende vogel opgeroepen. Het is de materialiteit van het goud plastic dat dit beeld toelaat, want met een stuk papier zou je nooit tot hetzelfde beeld komen, in combinatie met de materialiteit van het subject, die de 'vliegende beweging' toelaat. Het is omdat de specifieke materialiteit van het gouden plastic de beweging van het lichaam van Kircz op die manier 'vertaalt', dat dat object op die manier in de voorstelling zit. Zoals Latour omschrijft is een vertaling een relatie die geen causaliteit transporteert, maar een relatie die twee mediators samen laat bestaan (Reassembling the Social 108).

Het *objeu* bij Kircz is dus een collectieve actie tussen object-op-subject-connecties en object-op-object-connecties. Het spel gaat voorbij aan de scheiding tussen object en subject, aangezien het subject en de objecten hier hun handelingsvermogens delen. Zowel subject als object zijn in het *objeu* nodig om het spel te spelen en herverbeeldingen te scheppen. Het subject staat hier niet los van de objecten, maar is er onvermijdelijk mee verbonden. Het subject handelt in het creatieproces niet autonoom. Hierdoor kunnen subject en object onmogelijk nog dialectisch tegenover elkaar geplaatst worden (Latour, Reassembling the Social 74,75; Oog in oog met Gaia 96). Ze creëren samen betekenis. Het *objeu* is een spel van benadering en toenadering tussen mens en object. De objecten van *Onduidelijke Correspondenties* zijn heel alledaagse dingen, maar in de constellaties die Kircz vormt en in correspondentie met elkaar wordt hun poëtische zeggingskracht duidelijk. De voorstellingen lezen als een gedicht: de betekenis wordt niet opgelegd en staat niet vast. De gevonden objecten co-creëren samen met de maker en het publiek betekenis, enerzijds door de wisselwerkingen tussen Kircz en de objecten en tussen de objecten onderling, anderzijds door de verbeelding die de objecten bij het publiek uitlokken. Het zijn, zoals Ponge verwoordt, de verbeeldingen die de objecten uitlokken, die de eigenlijke creatie vormen van *Onduidelijke Correspondenties*:

Dit alles is veel meer, denk ik, dan een doorgevoerde metafoor. Deze zeepbellen zijn in alle (hun eigen) opzichten wezens. Buitengewoon leerzaam. Zij verheffen zich van de aarde, en voeren u met zich mee. Nieuwe onverwachte eigenschappen, tot nu toe onbekend, genegeerd, voegen zich bij de reeds bekende, om tot de volmaaktheid en persoonlijkheid van een wezen-in-alle-opzichten bij te dragen. Zó ontkomen ze aan het gevaar symbolen te worden. En hun aspekt verandert. Ze vertonen niet langer een aspekt van nuttigheid, bruikbaarheid voor de mens. Het gaat hier meer om een creatie dan om een explikatie. (Ponge, ZEEP 101)

## De mens van het *objeu*, de mens tussen de dingen

*Onduidelijke Correspondenties* toont een alternatief voor de modernistische representatie van de mens in de wereld. Het is belangrijk om te onderzoeken hoe dit precies tot stand komt, want zoals Bennett formuleert is er nood aan nieuwe perceptieregimes die ons in staat stellen om beter te luisteren en te reageren op de niet-menselijke wereld rondom ons (Vibrant Matter 108). Podiumkunsten kunnen een rol spelen in het creëren van die nieuwe verbeeldingen en perceptieregimes. Door het herverbeelden van wie of wat handelt op het podium, wordt agency ook daarbuiten herverdeeld: “The ecological problem is as much a matter of culture- and psyche-formation as it is of watershed management and air quality protection” (Vibrant Matter 114).

Kircz’ manier van werken en de manier waarop in zijn proces en in de voorstelling verbeeldingen en betekenissen gecreëerd worden door de speelse mogelijkheden van het *objeu*, spiegelen een ander mensbeeld dan de antropocentrische mens die de aarde ziet als een inert object om te sturen en bezitten. Het is geen afbeelding van de modernistische mens die de hoofdrol opeist, die de dingen rondom het zwijgen oplegt en subject en object als tegenovergestelden ziet. *Onduidelijke Correspondenties* toont een mens die niet boven de dingen staat en hen controleert of manipuleert naar diens wens, maar een mens die tussen de dingen staat en juist door hen beïnvloed wordt. Kircz speelt de mens in *Onduidelijke Correspondenties* niet door van boven af naar het speelvlak te kijken en het te manipuleren naar zijn wil, hij speelt de mens door zijn vingers over het speelvlak, tussen de dingen te laten wandelen. Van daaruit bekijkt de mens van *Onduidelijke Correspondenties* de dingen. Van opzij, langs zoveel mogelijk verschillende benaderingen, dat is de mens van het *objeu*, een mens die wordt gestuurd door alles wat hen omringt. De omgang van Kircz met de objecten uit *Onduidelijke Correspondenties* en de manieren waarop de objecten zich actief en creatief laten zien, tonen een nieuwe verbeelding van wie handelt. *Onduidelijke Correspondenties* is geen readymade, waar de kunstenaar onverschillig een object kiest en betekenis oplegt, waar de actie van het signeren belangrijker is dan het gesigioneerde object. Of zoals Duchamp de readymade beschrijft:

A point which I want very much to establish is that the choice of these 'readymades' was never dictated by esthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia. ...one important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the "readymade".

(Duchamp, *Apropos of Readymade* 47)

In het *objeu* van Kircz zijn geen van de spelers "verdoofd" of "onverschillig", ieder van hen maakt net het verschil. De kunstenaar heeft hier niet de touwtjes in handen, maar de touwen lopen er doorheen alle spelers en verbinden hen, zoals Latour beschrijft, als een netwerk. Het toont de mens temidden van de dingen. De gevonden objecten bij Kircz beïnvloeden de andere objecten en subjecten en sturen op die manier het creatieproces. Het object is hier omwille van zijn specifieke materialiteit een actieve en onmisbare speler.

Het werkproces vormt een *netwerk of assemblage* van objecten en subject, waarbij het subject en de objecten samenwerken om een theatrale betekenis te genereren, zonder dat het subject betekenis oplegt aan het object (Bennett, *Vibrant Matter* 24). Die samenwerking gaat voorbij aan de dichotomie van subject en object, want in het *objeu* zijn beide spelers of *objets-objeux*. Affectieve lichamen vormen in het *objeu* samen nieuwe combinaties. Het subject is hier een lichaam in de ruimte tussen andere lichamen in de ruimte (Bennett, *The Enchantment of Modern Life* 163). Het object is hier niet onverschillig, maar maakt net het verschil. De manier waarop een creatieproces doorlopen wordt, en dus het beslissen wie of wat wel of niet (zichtbaar) een rol mag spelen, is, zoals Latour benadrukt, politiek (Oog in oog met Gaia 135).

De mens die de hoofdrol opeist en een strikt onderscheid maakt tussen object en subject is allesbehalve onschuldig. Bennett beschrijft dat:

"the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption. It does so by preventing us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling)

a fuller range of the nonhuman powers circulating around and within human bodies."

(Bennett, *Vibrant Matter* ix)

Volgens Bennett is het dus onze ethische taak om te erkennen dat de mens participeert in een gedeelde, vitale materialiteit en dat we de mogelijkheid hebben om niet-menselijke vitaliteit te onderscheiden en er zo perceptueel voor open te staan. Want als het beeld van inerte materie leidt tot praktijken die zo schadelijk zijn voor de aarde, dan kan het beeld van vitale materie leiden tot meer ecologisch duurzame houdingen (*Vibrant Matter* 51). We moeten de werkelijkheid kunnen zien als de 'symbiotic real' die ze volgens Timothy Morton eigenlijk is: "a weird, "implosive whole" in which entities are related in a non-total, ragged way" (*Humankind* 1). Een werkelijkheid waarin de mens, zoals Latour voorstelt, radicaal tussen de dingen staat (Oog in oog met Gaia 323-325, 351, 352, 404). Waarin een stuk plastic en een hand nodig zijn om een vogel te maken, waar een hoop spullen zich ongewild verzamelen, waar geluisterd, gekeken en geantwoord wordt naar/op de materiële specificiteit van de dingen. Een werkelijkheid die zich toont in het creatieproces van Kircz' *Onduidelijke Correspondenties*. Of om het met Ponge te zeggen:

Et il faudrait, bien sûr, à ce point de notre réflexion, prendre à bras-le-corps la notion de l'*avec*, c'est-à-dire ce mot lui-même. Qu'est-ce donc qu'*avec*, sinon *av-vec*, *apud hoc* : auprès de cela, en compagnie de cela.

Ne serait-ce donc pas son entrée en société, sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, de la décrocher, décalaminer ? De *se* signifier ? De s'éterniser enfin, dans l'objoie.

Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres* ?

(Ponge, *Le Savon* 128)<sup>5</sup>

Het is dus volgens Ponge misschien net dit "met" zijn, het in gezelschap zijn van de anderen dat het paradijs is, eerder dan Sartres hel. De verbindingen tussen de mens en de dingen worden door Ponge gezien als een bron van creatie, eerder dan frustratie. Het is het con-

tact met de wereld rondom dat de mens vrij maakt. Door het *objeu*, en dus het innig contact met de wereld rondom de mens, ontstaat er een emotie die Ponge *objoie* noemt (Lawall 195, 200, 206). Het *objoie* is de affirmatie, de solidariteit met de wereld die zo hevig op ons inwerkt en waar wij onmiskenbaar deel van zijn. *Objoie* is wat Bennett beschrijft als ze het over de ‘joyful attachments’ heeft die volgen uit *enchantment*: een gevoel van op een affirmatieve manier verbonden te zijn met de wereld, dat het goed is om levend te zijn. Die affirmatieve verbinding met de wereld is volgens Bennett productiever dan cynisme. Ze benoemt de ervaring van *enchantment* als een essentiële component van een ethisch, ecologisch bewust leven. Door *enchantment* kunnen we begrijpen dat ‘wij’ altijd gemengd zijn met “het” en dat “het” ook agency heeft (The Enchantment of Modern Life 13, 99, 128, 156). *Enchantment* kan leiden tot een open zijn voor de verrassingen van andere lichamen en een bereidwilligheid om de wereld te zien als een web van “lively and mobile matter-forms of varying degrees of complexity” (The Enchantment of Modern Life 131). De beweging van *enchantment* gaat van verwondering naar verbinding en van verbinding naar vrijgevigheid (162).

De verbeelding van de mens tussen de dingen bij *Onduidelijke Correspondenties* zou op die manier kunnen zorgen voor een perceptieverandering die duurzamer is dan een korte politieke wil na een voorstelling, een verandering naar een ethischere, zorgzamere en bezorgdere omgang met de wereld. Zoals Bennett aanhaalt definieert Rancière het politieke door het effect dat gegenereerd wordt. Een politieke actie verandert volgens Rancière radicaal wat mensen kunnen zien, wat mensen kunnen waarnemen. Bennett wijst er op dat ook niet-mensen de kracht hebben om een perceptieverandering teweeg te brengen (Vibrant Matter 107). Ook Boscagli beschrijft dat *the play of things* “dramatizes a surreal and unexpected transfiguration of materiality that signals the transformative, unstable and poetic quality of the real qua modern” (155). Dit spel van de dingen wijst naar een buitensporigheid die ingeworteld zit in de logica van de moderniteit, naar een mysterie dat nooit gevat kan worden door het heersende realiteitsstelsel. Het is volgens Boscagli juist die capaciteit om iets opnieuw voor te stellen of te verbeelden dat het moderne subject-als-toeschouwer in een actor, een actieve agent kan veranderen (155): “only the play of its little objects, provides any opening, literally into an ordinary, everyday (and unmodern) counterlife” (174). Ook volgens Kircz kan verbeelding het totalitaire

‘er is geen alternatief’-discours van het neoliberalisme tegenspreken. Verbeelding is een vaardigheid die Kircz vooral toeschrijft aan kinderen en die lijkt in onbruik te raken naarmate men ouder wordt. Vandaar dat hij het belangrijk vindt om aan die vaardigheid van het verbeelden te werken. Dat doet hij in *Onduidelijke Correspondenties* door het publiek geleidelijk aan, doorheen de verbeelding, mee in het spel van het *objeu* te trekken. Door het publiek zelf het landschap te laten herverbeelden. Hierdoor wordt het publiek evenzeer deel van het assemblage dat de voorstelling is, en ontstaat er door het *objeu* ook bij hen een naïeve, affirmatieve *objoie*.

Door dit in de wereld staan en de verbindingen te zien die mensen met de wereld delen, zien we dat we wanneer we een deel van ‘het web’ beschadigen, we onszelf daarmee ook kunnen beschadigen. De ethische taak voor het individu wordt dan, zoals Bennett beschrijft, om kritisch te zijn op de assemblages waaraan we deelnemen. Zijn de assemblages waarin ik deelneem schadelijk? En zijn er andere assemblages in de buurt die minder schadelijk zijn (Vibrant Matter 13, 37-38)? Doordat met het *objeu* en dus ook met *Onduidelijke Correspondenties*, de verbindingen tussen de subjecten en de objecten zichtbaar en voelbaar worden, krijg je als mens een gevoeligheid voor de invloed van de dingen rondom. Je ziet meer in hoeverre je beïnvloed wordt door de verbindingen die je maakt en de invloed die je uitoefent op die dingen. Door die verbindingen expliciet te maken word je kritischer op de aard van mogelijke schadelijke verbindingen. Al is het in het *objeu* ook door de veelvoudige verbindingen, door dat *avec* zijn met de anderen, op zoveel verschillende benaderingswijzen, dat er een affirmatieve solidaire *objoie* ontstaat. Een verbindend affect voor de wereld rondom dat wellicht tot meer vrijgevigheid leidt. Want dat is de mens van het *objeu*, de mens radicaal naast, met, en tussen de dingen. De mens in het paradijs van de anderen.

Men moet de mens terugzetten op zijn plaats in de natuur:  
die is achtenswaardig genoeg.

Men moet de mens terugplaatsen op zijn rang in de natuur:  
die is hoog genoeg.

(Ponge, *Proëmia* 97)



## Geciteerde werken

Bennett, Jane. *The Enchantment of Modern Life. Attachments, crossings, and ethics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Bennett, Jane. "Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency." *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Red. Jeffrey Jerome Cohen. Washington DC: Oliphant Books, 2012. 237–269.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Boscagli, Maurizia. *Stuff Theory. Everyday Objects, Radical Materialism*. Londen: Bloomsbury, 2014.

Clifford, James en Georges E. Marcus, reds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Collot, Michel. "Manuscrits inédits du soleil place en abîme, présentation." *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention) 2* (1992): 151–182.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. Londen: Routledge en Kegan Paul, 1966.

Duchamp, Marcel. "Apropos of Ready-made." *Art and Artists* 1:4 (1966): 47.

Guest, Greg, Emily E. Namey, en Marilyn L. Mitchell. *Collecting Qualitative Data: a Field Manual for Applied Research*. Thousand Oaks: SAGE publications, 2013.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Bungay: Paladin, 1970.

Latour, Bruno. *Oog in oog met Gaia. Acht lezingen over het nieuwe klimaatregime*. Vertaald door Rokus Hofstede en Katrien Vandenberghe. Amsterdam: Octavo, 2017.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Latour, Bruno. *Waar kunnen we landen? Politieke oriëntatie in het nieuwe klimaatregime*. Vertaald door Rokus Hofstede. Amsterdam: Octavo, 2018.

Lawall, Sarah. "Ponge and the Poetry of Self-Knowledge." *Contemporary Literature* 11:2 (1970): 192–216.

Morton, Timothy. "An object-oriented defense of poetry." *New Literary History* 43 (2012): 205–24.

Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Londen: Verso, 2019.

*Onduidelijke Correspondenties*. Door Menzo Kircz. Antwerpen: De Studio. 4 mei 2019.

*Onduidelijke Correspondenties*. Door Menzo Kircz. Gent: huiskamer van Marie Peeters. 17 mei 2018.

Peeters, Marie. Masterproef: *Het 'objeu' in 'Onduidelijke Correspondenties van Menzo Kircz als een alternatief voor de 'readymade'*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen, 2019. <https://anet.be/record/opacuantwerpen/c:lvd:14942079/E>

Pollin, Karl. "L'écriture des choses à l'épreuve du soleil: à propos du soleil placé en abîme de Francis Ponge." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 62:4 (2009): 258–274.

Ponge, Francis. *Het zakboekje van het pijnboombos*. Vertaald door Christian Hendriks. Amsterdam: Koppennik, 2018.

Ponge, Francis. *Le Savon*. Parijs: Gallimard, 1967.

Ponge, Francis. *Namens de dingen*. Vertaald door Piet Meeuse. Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2018.

Ponge, Francis. *Proëmia*. Vertaald door Piet Meeuse. Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2019.

Ponge, Francis. *ZEEP*. Vertaald door Peter Nijmeijer. Leiden: Tango, 1973.

Stamelman, Richard. "The object in poetry and painting: Ponge and Picasso." *Contemporary Literature* 19:4 (1978): 409–428.

Ungar, Steven. "Sartre, Ponge and the ghost of Husserl." *SubStance* 3:8 (1973-1974): 139–149.

Van der Tuin, Iris en Nanna Verhoeff. *Critical Concepts for the Creative Humanities*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2022.

Willard, N.M. "A poetry of things: Williams, Rilke, Ponge." *Comparative Literature* 17:4 (1965): 311–324.

## Noten

- Ik volgde in de periode van oktober 2018 tot juli 2019 het proces van de verschillende versies die Kircz toen maakte, met focus op de voorstelling op Night Shift op 4 mei 2019 en een voorstelling voor Kristof Van Gestel op 21 mei 2019. In totaal zat ik vijf keer samen met Kircz om over de voorstelling te praten en hem opnieuw te maken. Wanneer we repeteerden deed ik actief mee en 'speelde' ik zelf ook met de objecten. Op die manier leerde ik Kircz' manier van werken van binnenuit kennen en was ik zelf actief onderdeel van het (her)creatieproces.
- Zie bijvoorbeeld Guest, Greg, Emily E. Namey, en Marilyn L. Mitchell. *Collecting Qualitative Data: a Field Manual for Applied Research*. Thousand Oaks: SAGE publications, 2013. Of Clifford, James en Georges E. Marcus, reds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Zie Ponges werkwijze in ZEEP of Het zakboekje van het pijnboombos, boeken die steeds opnieuw proberen hun onderwerp te beschrijven. En zie: Stamelman, "The object in poetry and painting," en de manier waarop hij Ponge stilistisch linkt aan de kubistische schilders.
- Ook de herhaling van de voorstelling steeds opnieuw te spelen heeft een invloed op de betekenis van bepaalde acties. Zo wordt een ser-

vet in een propje als je het lichtjes heen en weer beweegt naast het rode bierviltje een wolk. Hoe langer die servetten deel uitmaken van de voorstelling, hoe vliezer ze er beginnen uit te zien, hoe "bewolker de wolken worden". Omdat de servet er vuiler uit ziet refereert hij tegelijk aan het symbool van de wolk en aan zijn functie in het dagelijks leven, je vraagt je als publiek af of die servet wel proper is en of je die dus wel wilt aanraken en het spel meespe-len.

- "En in dit stadium van onze overwegingen zal het, natuurlijk, nodig blijken onze armen om het middel van het begrip met te slaan, d.w.z. van het woord zelf. Wat is dit met (avec) anders dan av-vec, apud hoc: dicht bij, in gezelschap van.
- Zou dit niet z'n functie in de samenleving kunnen zijn, het in gezelschap zijn van iets anders (een wezen of een ding), kortom van een voorwerp, dat, wie dan ook, in staat stelt zich van z'n eigen identiteit bewust te worden, zich los te maken van wat hij niet is, zich te zuiveren, zich te decarboniseren? Zich te betekenen? Zich tenslotte te vereeuwigen in het objool... Ons paradijs, m.a.w., zou het gelegen hebben in de anderen?" (Ponge, ZEEP 127).

## Een portret van de stad als veranderend terrein: *Pavimenti, Scheldetuin* en Antwerpen Zuid.

-- Eléa De Winter --

Dit artikel bespreekt aan de hand van twee hedendaagse kunstwerken de relatie tussen de hedendaagse beeldende kunst, stadsontwikkeling en cultuurbeleid in Antwerpen aan het eind van de jaren tachtig: *Pavimenti* (1987, Hugo Roelandt) en *Scheldetuin* (1987, Maria Nordman). Via de analyse van onuitgegeven archivalisch materiaal (foto's en briefcorrespondentie) en secundaire bronnen (catalogi en kranten) zal blootgelegd worden hoe deze twee locatiegebonden werken zich engageren met stedelijke transitie, alsook de mate waarin die kunst een geldig perspectief vormt om de verandering van een stad te lezen en te begrijpen. Een studie naar de artistieke inzet, de receptie en de lotgevallen van deze twee kunstwerken, die jarenlang deel uitmaakten van de stedelijke beleving in het Zuidelijk stadskwartier, toont aan hoe diverse ideeën circuleerden over de mogelijke rol van de kunst en cultuur in de regeneratie van een postindustriële stad bij verschillende betrokken partijen – van de kunstenaars, critici, burgers en cultuurfunctionarissen tot politici. De geografische focus van het onderzoeksproject waarbinnen dit artikel kadert, biedt een tegenwicht aan de overheersende hegemoniale studies naar moderne kunst en stadsgeschiedenis die zich richten op mondiale (hoofd)steden en grootstedelijke gebieden.

Keywords: Hedendaagse kunst / Stadsvernieuwing / Postindustriële stad: plaats en/of onderwerp voor kunst

Omstreeks mei 1987 werd in Antwerpen in de Wapenstraat 9 een huis betegeld met straatstenen. Een stratenblok verderop aan de Scheldekaaien in dezelfde periode werd een zeventigtal bomen geplant in de nabijheid van een achthoekige kuil. Soortgelijke tafereelen doordrongen het stadsbeeld in deze periode; Antwerpen was in transitie, huizen werden afgebroken of opgeknapt, en parken aangelegd. Beide 'werkzaamheden' in het Zuidelijk stadskwartier of 'Het Zuid' waren van artistieke aard en vonden plaats in het kader van de voorbereiding van twee verschillende tentoonstellingen: voor de negentiende Middelheim-biënnale en de tentoonstelling *Inside-Outside. An aspect of contemporary sculpture*. De twee geselecteerde kunstwerken uit deze tentoonstellingen, *Pavimenti* van Groep Hugo Roelandt en *Scheldetuin* van Maria Nordman, zo zal betoogd worden in dit essay, leveren samen een boeiende lens om de relatie tussen de hedendaagse beeldende kunst en stadsontwikkeling te bekijken in een provinciale havenstad als Antwerpen in de jaren tachtig.

Het onderzoek *Een portret van de stad als veranderend terrein: Kunst en Antwerpen (ca. 1980–2000)* waarbinnen dit artikel kadert, wil nagaan hoe beeldende kunst in de laatste twee decennia van de 20<sup>e</sup> eeuw zich met de stad Antwerpen engageert en hoe de transitie van de stad, en de gevolgen daarvan, in die kunst aan de orde worden gesteld. Het unieke aan de hedendaagse kunst is dat het ontwikkelingen en fenomenen in de maatschappij en de bredere wereld *beeldend* interpreteert en vertaalt: ze geeft geen duiding bij die wereld, maar biedt ons middels een beeld een potentieel andere kijk op en begrip van die wereld. Deze unieke kwaliteit van de hedendaagse beeldende kunst wordt ingezet om naar het veranderend terrein van een laat-20<sup>e</sup>-eeuwse stad te kijken. In die periode hebben immers tal van kunstenaars werken over, in en met de stad Antwerpen gemaakt: welk portret van de stad, zo stel ik mij de vraag, kan er opgeroepen worden als men deze werken in detail bestudeert? Mijn onderzoek, waarvan dit artikel een eerste proeve vormt, heeft de ambitie om de rol, positie en betekenis van hedendaagse kunst in de laat-twintigste steden van België in kaart te brengen, met een focus op de stad Antwerpen.<sup>1</sup> Significante studies hierover ontbreken tot op heden. Het moet gesteld dat het merendeel van kunsthistorische studies en tentoonstellingen die de relatie tussen kunst en stad(sontwikkeling) reeds onderzoeken, voornamelijk de inmiddels gecanoniseerde (kunst)hoofdsteden of grootstedelijke gebieden van het einde van de 20<sup>e</sup> eeuw bestuderen zoals New York, Londen of Parijs.<sup>2</sup> Kleinere,

meer perifeer gelegen steden hebben (nog) niet de aandacht gekregen die ze verdienen. Dit onderzoeksproject geeft dan ook gehoor aan de vraag binnen de kunst- en stadsgeschiedenis om een tegenwicht te bieden aan de overheersende hegemoniale studies die zich louter richten op de economische, politieke, sociale, culturele en ruimtelijke transformaties van mondiale, en vaak hoofdstedelijke, steden en grotere metropolen (zie Beke; Robinson; Bell en Jane; Joselit 51-60). *Pavimenti* en *Scheldetuin*, de twee werken die centraal zullen staan in dit artikel, onderscheiden zich binnen het rijke palet aan werken in Antwerpen dat zich voor onderzoek aandient. In tegenstelling tot vele andere kunstwerken die tot de twee tentoonstellingen behoorden, kenden beide werken een leven na de tentoonstelling en maakten ze nog jarenlang deel uit van de stadsbeleving in Het Zuid. Bovendien snijden beide site-specific werken het medium van de performancekunst aan. *Pavimenti* was het werk van De Groep Hugo Roelandt, een collectief van kunstenaars rond de Belgische performer, installatiekunstenaar en fotograaf Hugo Roelandt (1950-2015), een centrale figuur binnen de avant-garde in Antwerpen in de jaren 1970 en 1980. *Scheldetuin* was het werk van Maria Nordman (1943), een Duits-Amerikaanse die focust op de toeschouwer als participant en coauteur van haar locatiegebonden werken waarbij directe ervaring centraal staat.

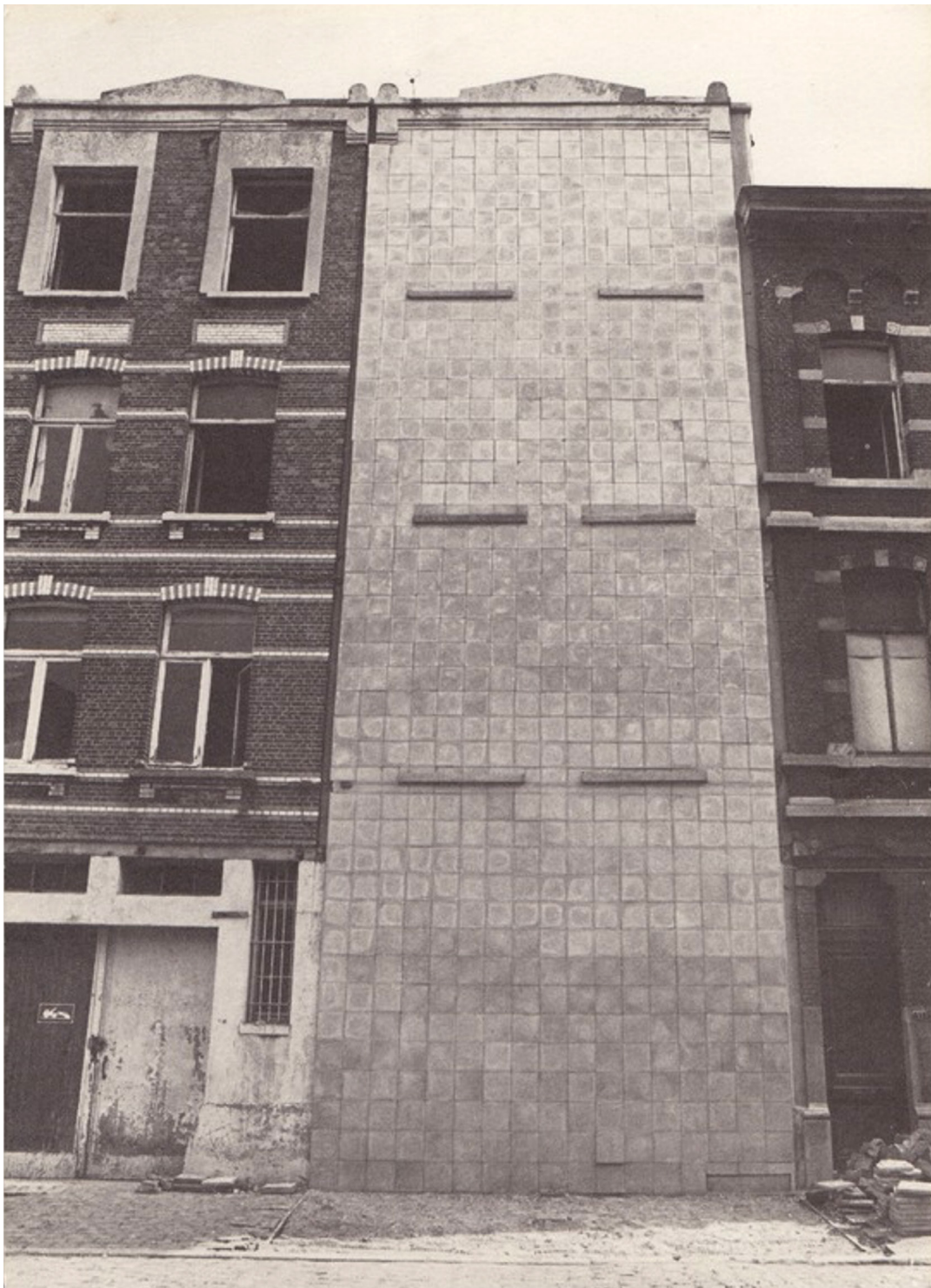
Via een bespreking van de artistieke inzet van beide werken, met aandacht voor de tentoonstellingen waarvan ze deel uitmaakten alsook de buurt waarin ze tot stand kwamen, gevolgd door een uiteenzetting over hun kritische en publieke receptie en latere lotgevallen, zal dit artikel duidelijk maken dat aan het eind van de jaren 1980 uiteenlopende ideeën circuleerden bij verschillende betrokken partijen – van de kunstenaars, critici, cultuurfunctionarissen tot politici – over de mogelijke rol van de kunst en cultuur in de regeneratie van een transformerende en wankelende stad.<sup>3</sup> Door een analyse van onuitgegeven archiefmateriaal (zoals briefwisselingen en foto's) en uitgegeven bronnenmateriaal (waaronder kranten) wordt de wijze waarop de kunst reageert op de stedelijke veranderingen en de gevolgen daarvan blootgelegd, alsook de mate waarop die kunst ons toestaat om die stedelijke veranderingen te lezen en te begrijpen.

## *Pavimenti* en *Scheldetuin*

In mei 1987 werd in de Wapenstraat 9 te Antwerpen een gevel van een woonhuis dichtgemetseld met 1500 cementen straattegels van 30 bij 30 centimeter. Het plaveisel maakte een hoek van 90 graden, werd verticaal doorgetrokken en ging op in de gevel. Het oplopende trottoir van ongeveer 14 meter hoog en 6 meter breed was onmogelijk te betreden door voetgangers, automobilisten of andere weggebruikers (*Afbeelding 1*). Op een hoogte van 4 meter bevonden zich op de gevel horizontaal twee smalle, rechthoekige betonblokken van ongeveer 1 meter lang en op een halve meter afstand van elkaar. Tien stoeptegels naar boven waren er opnieuw 2 rechthoekige betonblokken horizontaal aangebracht op de gevel. Nog eens 10 straattegels omhoog werd dit een derde keer herhaald. De reeks van 3 keer 2 ranke betonblokken werd op dezelfde hoogte geplaatst als de vensterbanken van de ramen van de gevel ernaast. De 6 betonblokken verdeelden het plaveisel in wat op (evenveel) parkeerplaatsen lijkt (Holthof 118-119; *Foto's Pavimenti* 1987). De gevel werd bekleed door de Groep Hugo Roelandt bestaande uit de fotograaf en performancekunstenaar Hugo Roelandt, kunstcriticus Marc Holthof (1951) en fotograaf Greet Verlinden, en droeg de titel *Pavimenti*.<sup>4</sup>

Een stratenblok verderop ter hoogte van de Cockerillkaai 13 was een octogonale uitsparing te vinden in de kasseien van de Scheldekaaien (*Afbeelding 2*). Rondom de achthoekige kuil met een doorsnede van 5 meter waren 77 bomen aangeplant – een variëteit aan boomsoorten, veelal eiken, beuken en lindebomen. De bomen waren opgesteld in een lineair patroon, waardoor een halve rechthoek ontstond. Twee rijen kleine, witte kalkstenen op het grondvlak omringden de achthoekige uitsparing in de Scheldekaai. Tegen de wand van de achthoekige, uitgespaarde vorm werd een muur van 3 kinderkoppen diep gecementeerd, waardoor een zitbank in de kuil ontstond (*Brief Nordman* 21/07/1987). In een zone die het stadsbestuur en de stadsbewoners als een stuk niemandsland beschouwden – een enorme, uitgestrekte vlakte, de vroegere plaats waar de schepen hun lading losten – was plotseling een kuil met een zitgelegenheid en een tuin aanwezig. De zitkuil was vervaardigd door de Duits-Amerikaanse kunstenaar Maria Nordman en was getiteld *Scheldetuin* (*Ensemble*).

Hoewel *Pavimenti* en *Scheldetuin* quasi simultaan in het voorjaar van 1987 zijn gemaakt en op een gegeven moment gelijktijdig te



beziichtigen waren op een boogscheut van elkaar, werden ze gerealiseerd in functie van twee verschillende tentoonstellingen. *Pavimenti* maakte deel uit van *Beeld in de Stad*, een randproject van de negentiende Middelheim-biënnale (Beneden 11). Aan de biënnale, getiteld *Monumenta*, namen zestig hedendaagse kunstenaars uit binnen- en buitenland deel. Hun kunstwerken moesten, zo stelden de curatoren in de inleiding van de catalogus, inzicht bieden in "... de hedendaagse ontwikkeling van het begrip *monument*." De organisatoren wilden ook buiten het museumpark treden en uitbreiden naar de stad (Beneden 10). Parallel aan de biënnale waren daartoe ook vier andere evenementen die elders in de stad plaatsvonden. In de zeventiende-eeuwse Sint-Augustinuskerk was een kunsthistorische documentaire expositie te bezoeken, *Omtrent het monument* (*Persmededeling Monumenta* 1987). In het stadspark waren tien monumentale werken uit staal te bezichtigen die de neerslag vormden van een internationaal symposium voor beeldhouwers in Krefeld. Gelijktijdig vond de derde biënnale van de Antwerpse galerijen plaats (Torfs 9). *Beeld in de Stad* ten slotte had de ambitie om de hedendaagse beeldhouwkunst onder de aandacht te brengen en het beeld in de stad te brengen (Beneden 10). Tweehonderdtwintig Belgische beeldende kunstenaars onder de 40 jaar, veelal beeldhouwers, werden aangeschreven met de oproep een voorstel uit te werken om een ruimtelijk werk in de stad te vervaardigen dat zich verhield tot de publieke ruimte, of dat ingreep in het stadsbeeld. De locatie was vrij te kiezen, maar het werk zou daarna moeten verdwijnen. Eenendertig kunstenaars werden geselecteerd een project te realiseren (Totds 762-63; *Persmededeling Beeld* 1987).

*Scheldetuin* kwam tot stand naar aanleiding van *Inside-Outside, an aspect of contemporary sculpture* (hierna *Inside-Outside*), een groepstentoonstelling over hedendaagse beeldhouwkunst in het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (hierna MUHKA).<sup>5</sup> De tentoonstelling bevatte 59 kunstwerken van 50 nationale en internationale kunstenaars en was de tweede tentoonstelling in het pas geopende museum.<sup>6</sup> De curatoren hadden kunstenaars geselecteerd van wie hun werk de relatie exploreerde "...tussen de binnen- en

Afbeelding 1: Scan van analoge foto van het kunstwerk *Pavimenti* in 1987. © Hugo Roelandt. [*Foto's van Hugo Roelandt van de bouw van "Pavimenti"*, HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_02, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1987).]

de buitenzijde van een sculptuur alsook de verhouding van een sculptuur tot de omgevende ruimte” (Foncé 8). Aangezien volgens het artistieke team de geselecteerde kunstwerken even complex, heterogeen en gevarieerd waren als de hedendaagse beeldhouwkunst zelf besloten ze de werken niet te contextualiseren of historisch te situeren, maar deze te presenteren in al hun verscheidenheid aan de hand van een “inclusief formeel thema”, *Inside-Outside*, en 18 andere tegengestelde begrippenparen die fungeerden als aanvullende synoniemen (Foncé 30, 164-164, 182; Bex 5). Daarvoor waren er niet alleen werken binnen de muren van het instituut te bezichtigen, maar ook 5 werken die buiten de muren van het museum traden. Deze werken bevonden zich alle in de nabijheid van het museum, op de straat of langs de Scheldekaaien. Net als de organisatoren van Middelheim was het artistieke team van het MUHKA van mening dat, om de toeschouwer te laten kennismaken met hedendaagse kunst, de kunst ook buiten de muren diende te treden en de openbare ruimte moest opzoeken. Het feit dat er niet alleen binnen, maar ook buiten een handvol werken te zien was, maakte dat het museum eveneens een deel van de titel van de tentoonstelling letterlijk waarmaakte. *Scheldetuin* was 1 van de 5 werken dat zich buiten bevond (Bex 6).

### Cultuur, beeldende kunst en het Antwerpse Zuid

*Pavimenti* en *Scheldetuin* bevonden zich in het Zuid, het voormalige, negentiende-eeuwse zuiderkwartier, een stadsdeel van Antwerpen dat midden jaren tachtig tegelijkertijd verwaarloosd en volop in ontwikkeling was. De ongelijkmatige transformatie van de wijk was een exponent van wat in de urbane literatuur benoemd wordt als de ‘postindustriële crisis’ en ‘transitiefase’ die West-Europese havensteden als Antwerpen doormaakten in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw (Broeck et al. 82).<sup>7</sup> De havenindustrie had zich in de naoorlogse periode door uitbreiding naar het Noorden uit het centrum weggetrokken en maakte in een ijtempo plaats voor kantoren en winkels. De groei van de financiële en dienstensector veranderde niet alleen de industrie en het type arbeidskrachten, maar de tertialisering wijzigde ook ingrijpend het uitzicht van de binnenstad. Waar vroeger in de wijken het wonen, het werken en de faciliteiten voor de vrijetijdsbesteding werden gecombineerd, had de ongecontroleerde en snelle uitbreiding van de commerciële en financiële sectoren bepaalde wijken doen transformeren in



Afbeelding 2: Foto van het kunstwerk *Scheldetuin* in 1987.  
© Maria Nordman, M HKA. [Maria Nordman, *Scheldetuin*, Ensemble databank (Antwerpen: M HKA [ID=5890], 2018).]

hoofdzakelijk plekken voor werk of consumptie. Er ontstond een groeiende spanning tussen de leefbaarheid voor degenen die nog in het hart van de stad woonden en de bereikbaarheid voor degenen die er dagelijks kwamen werken of consumeren (Timmerman 149; Deutsche 74; Broeck et al. 65, 314).

Het snelle proces van de de-industrialisatie had niet enkel het uitzicht en de beleving van de stad grondig veranderd, maar ook

onder de bevolking geleid tot gevoelens van stedelijke malaise en een wijdverspreide perceptie van 'crisis' in Antwerpen (Damme 74). De stad zat in slechte, financiële papieren, de kwaliteit van de woningen ging sterk achteruit en de suburbanisatie zette zich haastig voort (Broeck et al. 261). In het Antwerpen van de jaren 1980 heerste er bij de bevolking een grote ontevredenheid over de verloedering, verkrotting en afbraak van stedelijk erfgoed, alsook angst voor de toenemende diversiteit in het straatbeeld. De havenstad aan de Schelde was vastberaden een antwoord te bieden op de vele stedelijke uitdagingen die het kende in de jaren tachtig. Binnen de vele ambitieuze plannen om de zogenaamde 'postindustriële' stad te revitaliseren, speelden de kunst en cultuur een centrale (trekkers)rol (Broeck et al. 82). Het waren namelijk de burgerplatforms en culturele, artistieke initiatieven die de vernieuwing op gang trokken, vanwege een noodzaak en het gebrek aan onderneming van het stadsbestuur. Pas later zagen de stadsbesturen de cultuur en kunst als de middelen voor de regeneratie van het stadsweefsel. Initieel zag het beleid deze grassroots-ondernemingen omtrent stadsontwikkeling vaak als lastige organisaties – luizen in de pels –, gezien zij kritisch reageerden op de stedelijke ontwikkelingen en met andere belangen keken naar te herwaarderen gebieden (Broeck et al. 72). De stedelijke besturen begonnen echter langzaam aan te beseffen dat ze de cultuur en kunst konden kapitaliseren, aangezien deze het potentieel hadden om de specificiteit en uniciteit van de stad voor een kortstondige periode met grote intensiteit te belichten. In de *site-specific* tentoonstelling zagen de stadsdiensten dan ook een formule die niet alleen de musea, maar ook de zelfpromotie van de stad ten goede kon komen. Het concept van de stadstentoonstelling werd bijgevolg een uitgelezen formule om kunst op te nemen in de logica van de stedelijke politiek (Davidts n.p.). De culturele instellingen haptten gretig toe op de uitgestoken hand van de stadsdiensten. In ruil voor kapitaal of natura konden zij de deuren openen of projecten initiëren en kon de stad aan cityvorming doen. Net als in steden zoals Barcelona en Berlijn, maar ook Glasgow, Marseille en Rotterdam had men in Antwerpen begrepen dat culturele instellingen en evenementen in de publieke ruimte kunnen fungeren als motors van de stadsontwikkeling. De kunst en cultuur werden ingezet als regeneratiemiddelen en parallel werden veelzijdige, nieuwe, culturele instellingen geopend en evenementen in de openbare ruimte geïnitieerd (Broeck et al. 82).

In het Antwerpse Zuid waren de tegenstrijdige effecten van de bovenstaande ontwikkelingen rechtstreeks afleesbaar. De staat van de lap grond tussen de Waalse en Vlaamse kaai, de voormalige Zuiderdokken, was een gevolg van het wegtrekken van de havenactiviteiten uit de stad. Na het dempen van de dokken in 1968 waren de grootschalige watervlakken veranderd in een mistroostige zandvlakte die grotendeels als parking dienstdeed (Tritsmans 209). Het stuk grond achter de Vlaamse en Waalse kaai, de plek waar ooit het variététheater Hippodroom gesitueerd was met de exuberante, eclectische voorgevel gericht naar het Museum voor Schone Kunsten op de Leopold de Waelplaats, was sinds de afbraak in 1972-73 een braakliggend terrein van 5000 vierkante meter groot. Het terrein deed 15 jaar lang, van 1973 tot begin jaren negentig, dienst als *dumping ground* (R.C. *Antwerpse Morgen* 1987). Projectontwikkelaars kochten bouwvallige huizen op in de wijk die ze ongeacht hun historische waarde met de grond gelijkmaakten en vervingen door hoogbouw of parkeerterreinen. Ook de groene ruimten sneuvelden in functie van de bebouwing (Bern et al. 130-134). Samen met de afbraak van het Zuidstation in 1965 resulteerde de optelsom van deze ruimtelijke ingrepen in de Antwerpse Zuiderbuurt in een periode van teloorgang en grootschalige ontvolking. Gepensioneerden, kansarmen en een grote groep tweede- en derdegeneratiearbeidsmigranten (en hun familieleden) bleven. Het Zuid was midden jaren tachtig een gebied in volle postindustriële transitie dat in de ogen van het Antwerpse beleid dringend geherwaardeerd moest worden (Broeck et al. 69-74, 82).<sup>8</sup>

Tegelijkertijd kreeg de buurt een stevige, culturele injectie toen de wens van oud-burgemeester Craeybeckx en een groep artistiekelingen om een eigen culturele instelling, een museum voor hedendaagse kunst, in vervulling ging. Aangezien de toenmalige minister van Cultuur Karel Poma (1981-1985) alles in het werk wilde stellen om dit binnen zijn ambtstermijn te realiseren, was de bouw van een volledig nieuw gebouw geen optie en werd gekozen voor de renovatie van een bestaand pand. De zoektocht was snel voltooid, omdat het Zuid vol leegstaande pakhuizen stond die relatief goedkoop konden worden aangeschaft en de wijk een facelift kon gebruiken. Het museum zou zijn ingang nemen in een voormalige graansilo en discotheek aan de Waalse kaai. Quasi simultaan was de provincie op zoek naar een pand om diens groeiende fotoarchief in onder te

brenge. Ook zij kocht een oud pakhuis aan diezelfde Waalse kaai enkele meters verderop (Broeck et al. 73).

Met de officiële oprichting van het fotomuseum in 1984 en het MUHKA in 1985 in de Antwerpse Zuiderbuurt en de effectieve ingebruikname van beide instituten in respectievelijk 1986 en 1987 ontsproten in de nabije omgeving privé-initiatieven en talrijke nachtclubs, jazzcafés, theatergezelschappen en galeries (R.C. *De Morgen* 1987; Damme 75). Tal van pakhuizen werden omgevormd tot lofts en ateliers (J.D.Z. *Lofts* 1987). Het elan van het Zuid veranderde tot grote vreugde van het stadsbestuur geleidelijk aan door de komst van deze culturele instituten en hun gevolg. De artistiek directeur van het museum voor hedendaagse kunst Florent Bex stelde tevreden vast dat het de komst van het artistieke milieu en de kunstenaars was die de wijk deed opbloeien (J.D.Z. *Bex* 1987). De stad en de Zuiderbuurt veranderden snel en ingrijpend op diverse plaatsen. Deze door de kunst en cultuur aangedreven stadsvernieuwing had echter ook een schaduwkant, meer bepaald sociale verdringing als gevolg van het proces dat tegenwoordig bekendstaat als gentrificatie. De hippe, artistieke wijk trok naast de kunstenaars en andere creatievelingen een nieuw type bewoners aan: hoogopgeleide tweeverdieners (Broeck et al. 73; Damme 74). Geleidelijk werden de voormalige bewoners door de hogere huur- en vastgoedprijzen de wijk uitgeduwd. Tegelijk betekende de culturele regeneratie op het Zuid niet dat de wijk er inmiddels kraaknet uitzag. De komst van de culturele instellingen had niets veranderd aan de onbestemde zone tussen de Waalse en Vlaamse kaai. De gedempte Zuiderdokken waren nog steeds een trieste zandbak. Een woongroep, vzw Buurtwerk 't Zuid, riep dan ook op de Zuiderdokken te verfraaien. Een editie van de *Buurtkrant* uit november 1987 wees het stadsbestuur erop dat de bezoekers “die van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten naar het nieuwe Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen” wilden gaan, zich een weg moesten zoeken “tussen containers, camionwrakken, verlaten platte wagens, olievlekken en rommel. Waarom dus geen wandelweg aanleggen tussen groen en bomen, en verfraaid door een of ander mooi monument?” (*Buurtkrant Kreten* 12).

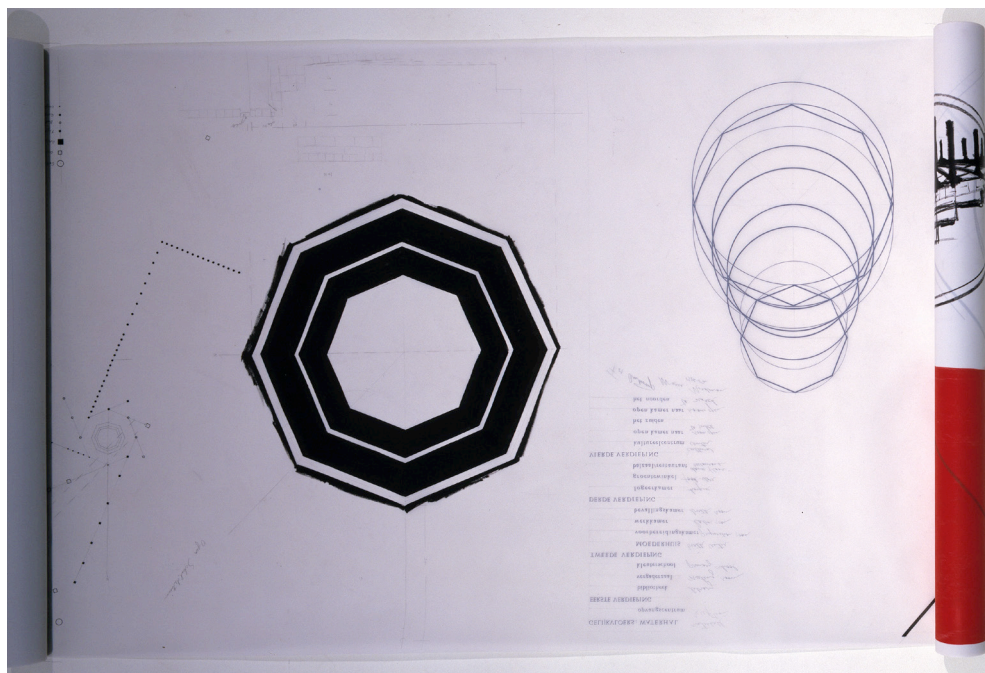
De tentoonstellingen *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside*, waarvoor respectievelijk *Pavimenti* en *Scheldetuin* werden gemaakt, kunnen beide gelezen worden als initiatieven die onwillekeurig op deze bredere ontwikkelingen proberen in te spelen, maar er tegelijk ook

door bepaald worden en er de speelbal van zijn. De kritiek op beide tentoonstellingen is in ieder geval instructief.

## Stadstentoonstellingen

*Beeld in de Stad* stelde zich tot doel de hedendaagse kunst in het stadsbeeld te integreren en individuen zo warm te maken voor de hedendaagse, Belgische sculptuur. Het project werd gedreven door de hoop van de organisatoren en het stadsbestuur dat de hele stad gedurende één zomer lang een groot Middelheim werd (Cools; Beneden 10). Aan de kunstenaars was daarvoor gevraagd ruimtelijk werk te maken dat in relatie stond tot de openbare ruimte of om te interveniëren in het stadsbeeld (Heymans 50; Todts 762). Volgens de kunsthistoricus Herwig Todts misten de werken echter ‘impact’ en kon men zelden spreken van een werkelijke “confrontatie met het stadsbeeld (Todts in *Monumenta en MUHKA* 762).” Hij vroeg zich af of de kunstenaars uitgingen van de “wereldvreemde veronderstelling, dat de hele context in een esthetisch aura zou opgaan?” Het zou althans een verklaring zijn geweest voor “de uitgesproken voorkeur voor de intimistische aantrekkelijkheid van de oude binnenstad.” Todts vond het eigenaardig dat niemand van de deelnemende kunstenaars, waarvan quasi de helft wonende was in de stad en omgeving, de confrontatie met de uitgebreide randstad was aangegaan. De toegangswegen tot de stad en de talrijke open ruimten in de periferie leken angstvallig te zijn gemeden. Het kon dan ook niet anders, concludeerde Todts, dat “drentelaars en de deelnemers van zomerzoektochten” de doelgroepen van deze gebeurtenis waren (762).

De kritiek op *Inside-Outside* was van een andere aard. Het feit dat *Inside-Outside* een handvol kunstwerken bevatte in de openbare ruimte werd afgedaan als een kunstgreep, waarmee het gloednieuwe MUHKA probeerde in te haken op de recente trend van ruimtelijke kunst in de openlucht of in de stad. Het was begrijpelijk dat het kersverse museum zich wilde spiegelen aan de succesvolle locatiegebonden – of site-specific – tentoonstellingsprogramma’s, zoals de Sonsbeek-tentoonstelling in Arnhem of het Skulptur Projekte in Münster, waarbij gepoogd werd om de beperkingen van een beeldenpark of een museum te omzeilen door met hedendaagse beeldhouwkunst de openbare ruimte te betreden (Winkel; Waterschoot 47).



Afbeelding 3: Foto van het kunstwerk *For a new city*, 1987. © Maria Nordman, M HKA. [Maria Nordman, *For a new city*, Ensemble databank (Antwerpen: M HKA [ID=4757], 2022).]

Het fundamentele idee achter dit type tentoonstellingen was om een dialoog te creëren tussen de kunstenaars, de stad en het publiek. Dat wil zeggen dat een dominante drijfveer van dit type tentoonstellingen het streven naar een intensief engagement met de buitenwereld en het dagelijks leven was (Kwon 24). De instituten moedigen daarom de kunstenaars aan projecten te creëren die betrekking hadden op de omstandigheden in de stad, haar architectuur, stadsplanning, geschiedenis, alsook op de sociale structuur van de samenleving in de stad (Kwon 53-54). Het verlangen om de kunst te verbinden met de stad, de maatschappij en dus de wereld en het leven, sloeg ook over op België. In 1986, een jaar voor de Middelheim-biënnale en de tentoonstelling in het MUHKA, vond in Gent *Chambres d'Amis* plaats. Door de kunst binnen te brengen in de woning van de particulieren, veelal kunstverzamelaars, hoopte de curator Jan Hoet de stad en samenleving met de kunst te verbinden (Hoet 10). Ook

de Antwerpse instellingen voor de hedendaagse, beeldende kunst onderzochten hoe zij op deze trend konden inspelen en deze naar hun hand konden zetten.

Echter, het streven van de instituten om in te spelen op de heersende trend met *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside* stuitte dus op kritiek en onbegrip. De curatoriale ambities werden afgedaan als hoogdravend. Dacht het MUHKA effectief om in te kunnen haken op een trend door slechts 5 van de 59 ruimtelijke kunstwerken buiten de muren van het instituut tentoon te stellen? Bovendien, zo stelde een journalist, behoeften 3 van de 5 werken de context van het museum, indien deze als kunstwerk wilden herkend worden (Waterschoot 47). Een soortgelijke kritiek werd destijds ook geuit op *Sonsbeek 71*, maar evenzeer op *Beeld in de Stad*. Een groot deel van het publiek herkende de hedendaagse kunst niet, wanneer deze buiten de institutionele grenzen werd gepresenteerd (J.B. *Monumenta-grap* 1987; Winkel). De Engelstalige titel werd daarnaast weggezet als een slimmigheid om het kersverse instituut internationale allure te geven en in te bedden in het Europese, hedendaagse kunstlandschap (Bekkers).

### Site-specific kunst en verwachtingen

Met *Scheldetuin* lijkt de kunstenaar, Maria Nordman, tegemoet te willen komen aan de wens van de burgers, zoals geformuleerd in de buurtkrant, om in de stad en specifiek in het Zuid, de voormalige industriële (haven)zones die op dat moment ware stortplaatsen waren, te transformeren in groene zones met een parkfunctie. Net zoals de gedempte Zuiderdokken was de lap grond aan de Scheldekaai ter hoogte van het Zuid, waar het werk gesitueerd was, jarenlang een onbestemd gebied. Er was consensus binnen het beleid dat dit gebied geherwaardeerd diende te worden. Over de invulling was er onenigheid. Bij voorkeur moest een bestemming gevonden worden met economische voordelen voor de stad. Een aantal Antwerpse beleidsmakers zag de kade het beste functioneren als woongebied of parkeerplaatsen (Broeck et al. 82-88).

In een scherpe recensie over de tentoonstelling *Inside-Outside* liet Wim van Mulders alvast verstaan dat de kritische inzet van het werk van Nordman hem niet ontgaan was. *Scheldetuin*, zo noteerde de kunstcriticus, wees “vermanend [...] in de richting van diegenen



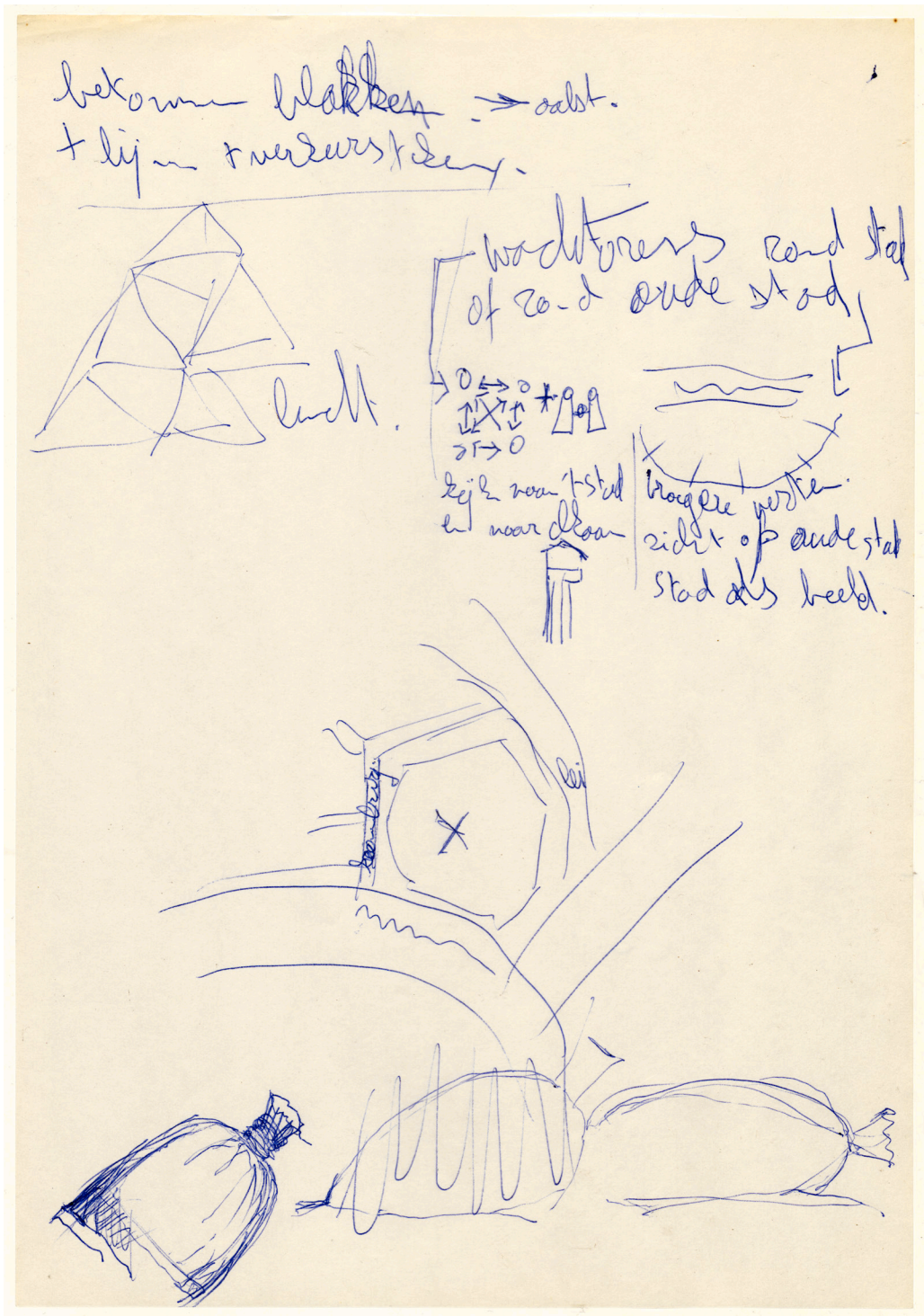
die de kaaien desolaat” achterlieten (Mulders in *Kunst* 18). Na jaren van verwaarlozing deed het werk, een opening in het plaveisel waar burgers elkaar konden ontmoeten, eindelijk iets met dat grote onbestemde terrein. *Scheldetuin* was bruikbaar en accommoderend. Ondanks de weerwil van het beleid toonde het werk het potentieel van deze voormalige havengebieden, als parken en gemeenschappelijke ontmoetingsplaatsen voor de stadsbewoners. Een voorheen nutteloos stuk braakliggend terrein werd door een uiterst zorgvuldige inrichting omgevormd tot een actief stedelijk element. Doordat Nordman de potentie zag van een plek waar vele anderen dit over het hoofd zagen, herinnert het werk ook aan de architecturale en stedenbouwkundige praktijken die de verloren plekken en de lege percelen van de stad nieuw leven wisten in te blazen.<sup>9</sup> Bovendien koesterde Nordman zelf ook een ambitieuze visie op Antwerpen, wat betreft de omvorming van dit type gebieden. Om de uitbreidingsmogelijkheden van *Scheldetuin* in de toekomst te illustreren, leverde de kunstenaar bij het werk ook een tekening op een rol papier met de titel *For a new city* (afb. 3; *Brief Nordman* 28/08/1987). Nordman had voor ogen dat de achthoekige zitkuil en het bomenpark – voor haar een werk dat dialogueerde met de geschiedenis van Antwerpen – zouden uitgroeien tot een park waar nu eens stedelingen zouden samenkomen op bankjes tussen de bomen, maar met de mogelijkheid dat het park van tijd tot tijd ook als een openluchtmuseum zou worden geïnterpreteerd. De ruimten tussen de bomen en de zitkuil zouden dan gebruikt kunnen worden voor tentoonstellingen of als een podium voor performances. In een korte nota over *Scheldetuin* stelt Nordman dan ook dat *For a new city* begrepen kan worden als vehikel, als een instrument om deel te kunnen uitmaken van de burgerdiscussies in Antwerpen, en meer specifiek om de dialoog te stimuleren over het gebruik van de locatie waar het werk zich bevindt als park en/of als openluchtmuseum (*Brief Nordman* 28/08/1987).

*Pavimenti* van Groep Hugo Roelandt staat voor een radicaal andere inzet. Op de oproep voor de tentoonstelling *Beeld in de Stad* diende de groep maar liefst drie voorstellen in bij de organisatoren, alle drie gebruikmakend van cementen plaveien (*Voorstel* 1987). De organisatoren gaven de voorkeur aan het tweede voorstel *Voetpad loopt over gevel*, maar hadden twijfels over de uitvoerbaarheid van de werkzaamheden – meer concreet over de plaats waar dit werk precies zou worden uitgevoerd. Was Roelandt van plan zijn eigen woning te bewerken of had hij een realistische optie in het achter-

hoofd (*Brief Vanderhenst* 1986-87)? De groep had in afwachting van een reactie op zijn voorstellen van de organisatie niet stilgezeten. Anticiperend op deze vraag had de groep al verkennende stappen ondernomen. De dienst Stadseigendommen was gecontacteerd om te informeren of ergens in de stad een leegstand pand beschikbaar was tussen mei en oktober 1987 (*Brief Roelandt* 30/10/1986; *Brief Roelandt* 12/11/1986). Tijdens het voorjaar van 1986 benaderde Roelandt het stadsbestuur om toestemming te verkrijgen voor het artistiek omvormen van de gevel van het stadseigendom gelegen te Burchtgracht 43. Vijftien maanden later deelde het stadsbestuur mee niet in te kunnen gaan op de vraag, gelet op de gebrekkige stabiliteit van het pand zelf in de Burchtgracht, alsook het aanpalende pand (*Brief Roelandt* 8/02/1986; *Brief college* 18/05/1987). Via omwegen kreeg de groep toestemming om te werken aan een pand in de Wapenstraat. In mei 1987 kon de groep beginnen met het plaveien van de gevel.

Het resulterende werk kende, in tegenstelling tot de zitkuil en het park van Nordman, geen enkel nut of gebruik. Terwijl *Scheldetuin* als kunstwerk nog een oplossing trachtte te bieden voor de destijds verzuchtingen probeerde *Pavimenti* niets op te lossen of aan te reiken. *Pavimenti* hield de stad, zijn bewoners en beleidsvoerders een beeld voor. Het werk resoneerde immers op een andere manier met het toenmalige debat over de ontwikkelende stad: waar in Antwerpen is nog ruimte voor de burgers en bezoekers om even te verpozen? Het kunstwerk gaf niet wat de burgers wilden – een park om tijd te spenderen, verfraaid door een of ander bevallige sculptuur –, maar het werk toonde waar ze voor vreesden: dat de stad langzaamaan transformeerde tot een grote parkeerzone. In plaats van parken die de leefbaarheid van de stad bevorderden, werden er parkings aangelegd op de braakliggende zones. Het kunstwerk lijkt dan ook kritiek te leveren op een stadsbestuur dat elk voormalige industrieterrein of open plaats omvormde tot een parkeerplaats. Het werk kan ook gelezen worden als een vraag waar in de stad nog plaats was voor de wandelende, struinende, rollende of fietsende stadsbewoner of bezoeker.

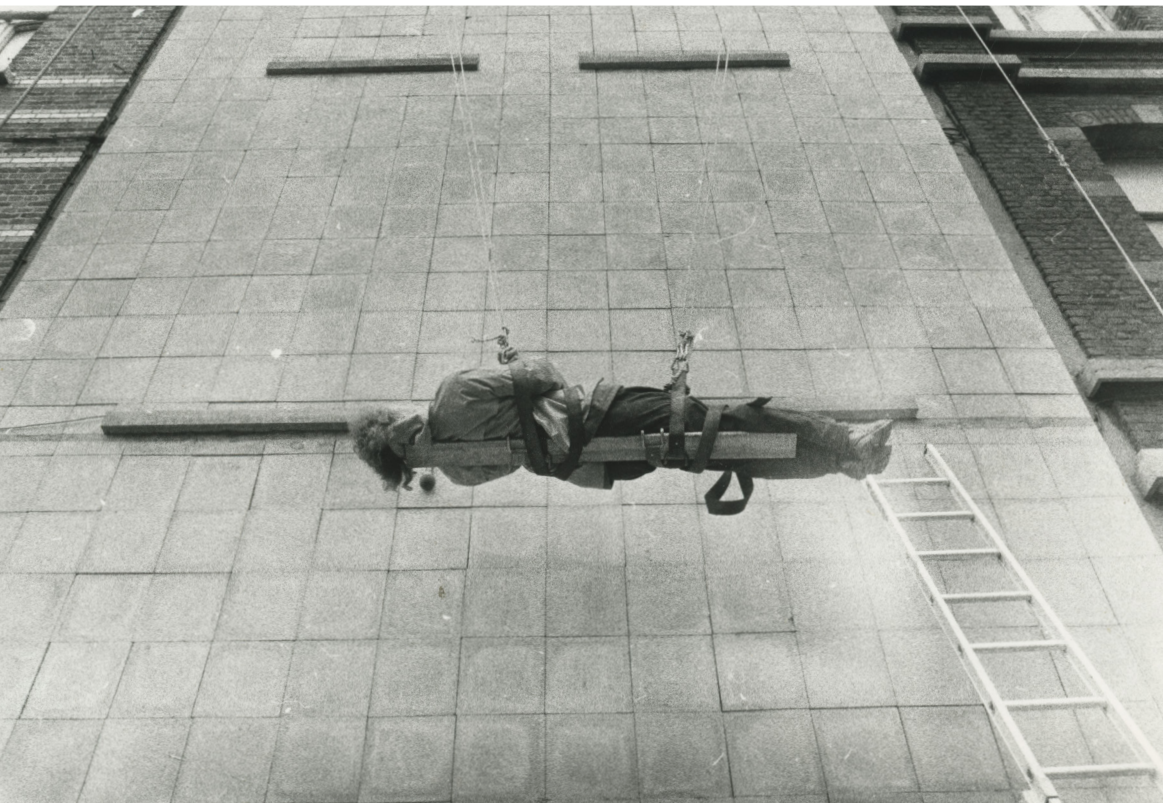
Een map in het Hugo Roelandt-archief met voorbereidende documenten van de deelname aan *Beeld in de Stad* bevat naast de briefcorrespondentie met de organisatoren enkele schetsen, gemaakt met een balpen. De schetsen lijken een van de eerste pogingen voor het



ontwikkelen van ideeën, nadat de oproep van de organisatoren de groep Roelandt heeft bereikt om een werk te creëren dat de stad als onderwerp neemt of erin ingrijpt. Op de tekeningen zijn zinnen en woorden af te lezen als 'Zicht op de oude stad' of 'Voetgangerscircuit'. Dit zijn stedelijke thema's. Op een van de pagina's staat te lezen 'Stad als beeld' (afb. 4; *Schets Hugo Roelandt*). Het is precies dit idee van de stad als een beeld dat de strategie is die door de groep Roelandt is toegepast op *Pavimenti*. Plaveien die normaal worden gebruikt voor de bestrating en betonnen blokken voor het afsluiten en markeren van parkeerplaatsen zijn niet alleen materialen bestemd voor specifieke doeleinden, maar kenmerkende karakteristieken van een stad (Heymans 54). De vormtaal – de materialiteit van de stad – werd het vertrekpunt voor een werk. Deze materialen zijn te vinden in iedere buurt, maar werden nu omgevormd tot een vlak. In een recensie van *Beeld in de Stad* stelde Rika Heymans (53) dat het werk door het gebruik van deze materialen wilde provoceren. Ze vroeg zich af of de gevel moest worden begrepen als een aanklacht van het 'geveltjes kijken' in een 'verkrotte buurt' (53).

In 1987 vroeg de redactie van een buurtkrant in het Zuid de man en vrouw in de straat naar hun oordeel over de te bezichtigen kunstwerken die deel uitmaakten van *Beeld in de Stad* (*Buurtkrant Monumenten* 13-14). Een bewoner was verbaasd dat het van onder tot boven volgeplaveide huis in de Wapenstraat een kunstwerk betrof. De persoon vond dat het er niet uitzag en begreep niet dat als je iets in beton kon maken waarom je "zo iets" zou maken (14). Een andere inwoner vond *Pavimenti* "koel, kaal en onpersoonlijk" en concludeerde dat het niet paste "binnen het geheel van de straat." Het leidde bij de inwoner tot de bedenking of het eigenlijk toch niet beter was geweest om het pand fatsoenlijk op te knappen. Hoewel een minderheid van de burgers de wijkkrant liet weten de hedendaagse kunstwerken enthousiast te ontvangen, en een enkeling zelfs meedeelde de hoop te koesteren dat de hele stad gevuld zou worden met kunst, begreep het gros van de burgers niet waarom deze objecten, alsook de gevel, de wijk en het straatbeeld innamen (13).

Afbeelding 4: Schets in balpen door groep Hugo Roelandt waarop staat te lezen 'Stad als beeld'. © Hugo Roelandt. [*Schets Hugo Roelandt voor Beeld in de Stad*, HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_01, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]



Afbeelding 5: Scan van analoge foto van de performance *Pavimenti* in 1987 waarbij Hugo Roelandt met behulp van katrollen en touw aan de gevel hing. © Hugo Roelandt. [Foto's van de performance 'Pavimenti', HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_03, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]



Abeelding 6: Schermafbeeldingen van de film *My Summer 77 with Gordon Matta-Clark* waarin de Amerikaanse kunstenaar en architect met een passer lijnen en cirkels van houtskool aanbrengt op de buitenmuren van het leegstaande pand aan de Ernest van Dijckkaai in Antwerpen. © Cherica Convents. [My Summer 77 with Gordon Matta-Clark. Geregisseerd door Cherica Convents, 2012, [vimeo.com/ondemand/gordonmattaclarksummer77](https://vimeo.com/ondemand/gordonmattaclarksummer77). Geraadpleegd 20 januari 2023.]

Op de openingsavond bevestigde Hugo Roelandt zich met behulp van katrollen en touw aan de gevel, ter hoogte van de eerste twee horizontale betonblokken (*Afbeelding 5; Foto's performance Pavimenti* 1987). Het beeld dat ontstond van de fotograaf en performancekunstenaar die aan de gevel hing, liggend op de rug op een kleine houten plank, herinnert onwillekeurig aan een performance die tien jaar eerder plaatsvond. In 1977 bewerkte de Amerikaanse kunstenaar en architect Gordon Matta-Clark (1943-1978) een vijf verdiepingen hoog kantoorgebouw aan de Ernest van Dijckkaai in Antwerpen.<sup>10</sup> In een documentaire is te zien hoe Matta-Clark met een passer lijnen en cirkels van houtskool aanbrengt op de buitenmuren van het leegstaande pand. De zwarte lijnen markeerden waar hij de muren zou open- of wegsnijden. Om alle niveaus van het gebouw te kunnen bereiken, liet hij zich zittend op een plank met een touw ophijzen (*Afbeelding 6: My Summer 77; Broeck et al. 52*). Er is niet alleen een visuele overeenkomst waarbij de twee kunstenaars aan de gevel hingen. Beide werken waren gesitueerd in leegstaande panden en handelden over de potenties van de stad in de toekomst. Elke buurt kende een aantal vervallen gebouwen, woonhuizen en kantoren, die waren afgesloten om krakers te voorkomen of die in de steigers stonden in een poging de vele vervallen panden die de stad op dat moment telde op te knappen. Zowel *Office Baroque* als *Pavimenti* kan gezien worden als uitspraken over de stadsontwikkeling. Ze schetsen de donkere kant van een stad die zich razendsnel ontwikkelde, maar waar verschillende vestigingen de verandering niet kunnen bijbenen en tot leegstand leiden. Waar Matta-Clark het kantorencomplex openlegde als reactie daarop, sloot de groep Roelandt het voormalige, leegstaande woongebouw hermetisch af (Heymans 54; Broeck et al. 52).

Het is opvallend dat *Pavimenti* en *Scheldetuin* met hun formele kenmerken als respectievelijk een voorgevel en een zitbank in een park – elementen die elke stad karakteriseren – niet alleen direct reageren op het weefsel van de stad, maar dat beide kunstenaars ook opereerden in de stad. Zowel het plaveien van de façade van een huis als het planten van een zeventigtal bomen zijn ingrijpende acties binnen het stadweefsel. Met dit soort van publieke interventies gaan zowel Roelandt als Nordman met de stad aan het werk, waarbij de stedelijke omgeving tegelijk als onderwerp en setting optreedt. Gedurende hun carrière realiseerden de kunstenaars meerdere locatiegebonden installaties en performances die de fysieke en sociale

aspecten van de stedelijke ruimte vastlegden en weerspiegelden, zoals de geschiedenis, de architectuur en het gebruik ervan.<sup>11</sup> Beide hedendaagse kunstenaars waren sterk beïnvloed door de Fluxus-beweging en avant-gardistische praktijken uit de jaren zestig en trokken de straat op vanuit eenzelfde verlangen om de grenzen tussen kunst en het dagelijks leven af te breken, en meer interactieve en directe vormen van betrokkenheid bij het publiek te creëren. Ook met *Pavimenti* en *Scheldetuin* haken Roelandt en Nordman in op de traditie van de performancekunst, een medium dat in de jaren tachtig langzamerhand de sculptuur vervangt of vergezeld als favoriete tactiek voor interventies in de openbare ruimte (Miles; Goldberg).<sup>12</sup> De stad was voor deze twee kunstenaars een plaats om de kunst de wereld in te sturen en tegelijk een instrument, een werkplaats en een decor om diezelfde wereld te benaderen en eventueel te bekritisieren. Net zoals *Pavimenti* verwijst naar de problematiek en potentieel van leegstaande panden, adresseert ook *Scheldetuin* stadsherwaardering door de situering van het werk in het toenmalige probleemgebied de Kaaien. In tegenstelling tot Roelandt die zijn lichaam daartoe inzet, verlangt Nordman de participatie en ontmoeting van passanten. In de context van een stad waarvan de inwoners worstelden met xenofobie – door de toenemende diversiteit was extreemrechts opgerukt in de jaren tachtig – laat *Scheldetuin* zich eveneens lezen als een reactie op de politieke situatie waarmee Antwerpen kampte. Het werk van Nordman zet stedelingen of passanten letterlijk aan om samen te zitten: het heeft de directe ambitie om dialoog rond de stad te stimuleren en vereist dus de betrokkenheid van een publiek (stedelingen of bezoekers). Beide werken vormen als het ware een voorafspiegeling van de trend die zich vanaf het eind van de jaren 1980 manifesteert en zich in de jaren 1990 zal doorzetten, waarin de hedendaagse kunst via performances steeds meer inzet op politieke en sociale kwesties (Goldberg 175).

## Naleven

Na afloop van de tentoonstellingen *Beeld in de Stad* en *Inside-Outside* werden *Pavimenti* en *Scheldetuin* niet onmiddellijk verwijderd. Beide werken bleven nog meerdere jaren in het stadsbeeld aanwezig. Hoewel de groep Roelandt aan het stadsbestuur had meegedeeld de omgevormde gevel van het pand vlak na de tentoonstelling *Beeld in de Stad* terug in de oorspronkelijke staat te herstellen, gebeurde



Afbeelding 7: Omstreeks 1990 was *Pavimenti* beklad met graffiti en ontbraken cementen plaveien in de gevel. © Hugo Roelandt. [Foto van het ge vandaliseerd project, HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_05, (Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt archief], 1990).]

dat niet. *Pavimenti* was nog vijf jaar lang te bezichtigen. Het werk viel evenwel na afloop van de tentoonstelling snel ten prooi aan verkrotting en verloedering. Aan het begin van de jaren negentig verkeerde de omgevormde gevel in vervallen staat. Enkele betonnen tegels ontbraken en het kunstwerk bleek de ideale ondergrond voor graffiti (Afbeelding 7; Foto ge vandaliseerd project 1990 ). In 1991 werden de plannen voor de vergroting en verbouwing van het MUHKA goedgekeurd. Door de schaalvergroting zouden verschillende huizen onteigend en gesloopt moeten worden. De straat waar het kunstwerk van Roelandt stond, lag binnen de perimeter van de uitbreiding (A.V.W. Buren 1993). Na de bemiddeling door de museumdirecteur nam de gemeenteraad het besluit om *Pavimenti* niet af te breken. In een ongedateerde nota van vóór de museumverbouwing doet de Groep Hugo Roelandt daarom het voorstel aan het

museum en het stadsbestuur om het werk permanent te integreren in de toekomstige uitbreiding. Het voorstel luidde om de voorgevel van de Wapenstraat aan de binnenkant op dezelfde manier te bestraten als de buitenkant. Op deze manier kon de nieuwe, versterkte structuur opgenomen worden in de nieuwe delen van het museum. Een gevel zou het museum zijn binnengetroten, terwijl het kunstwerk naar buiten trad. De kunstenaars waren bereid om de kosten van de betegeling op zich te nemen (*Project kunstwerk* 1990). Het plan werd nooit vervuld. *Pavimenti* en het pand waarop het werd aangebracht, zijn in 1992 gesloopt (*Foto's afbraak Pavimenti* 1992).

De lotgevallen van *Scheldetuin* zijn zo mogelijk nog dramatischer. Hoewel de bijbehorende tekening *For a new city* tijdens *Inside-Outside* werd opgenomen in de collectie volgde de acquisitie van het openbare werk niet. Terwijl er anekdotes circuleren over Antwerpenaren en toeristen die in de kuil met zitgelegenheid samenkwamen en genoten van het uitzicht op de linkeroever van de stad werd het werk na de tentoonstelling steeds vaker aangezien als een gigantische vuilnisbak. Werklui gebruikten het dan weer als een ideale opslagplaats voor hun werkmateriaal (*Brief Bex* 28/08/1987). De medewerkers van het MUHKA bezochten het werk daarom op regelmatige basis om te bekijken hoe het ermee was gesteld. Een van de technici van het museum stelde op een zondag in november 1989 vast dat een groep autoliefhebbers in de bomen van de installatie signaalkegels zagen waartussen geslalomd kon worden. De tuin bleek het ideale autoraceparcours (Afbeelding 8; *Brief Haertjens* 4/04/1991; *Brief Baes* 4/04/1991). Aan het begin van de jaren negentig noemde Bex de toestand van het werk bedenkelijk, gezien van de 77 bomen inmiddels 5 waren gestorven en nog eens 15 stervende waren. In een brief aan burgemeester Bob Cools vroeg Bex of de stadsdiensten het werk konden herstellen in oorspronkelijk staat (*Brief Bex* 1990; *Nota Dewachter* 1990). De museumdirecteur wees op de internationale uitstraling en betekenis van Nordmans *Scheldetuin*.<sup>13</sup> Dit was tevergeefs. Verschillende instanties – zowel privaat als stedelijk – probeerden aan het begin van de jaren negentig aanspraak te maken op hetzelfde onbestemde stuk van de Scheldekaai dat ze maar al te graag wilden kapitaliseren door het om te vormen tot parking, toeristische bestemming of consumeergelegenheid (*Brief Baes* 4/04/1991). Zo werd het werk in 1991 bedreigd door de vzw Antwerpse miniaturstad die door het werk van Nordman heen een spoorweg wenste aan te leggen (*Brief Bex* 1991). Daarop klopte



Bex nogmaals aan bij het stadsbestuur. Hij benadrukte de toestand van het werk aan de kaden en vroeg wederom om een permanente versterking vanuit de stad. Er moest toch een dienst zijn die het werk wekelijks kon controleren en aan een minimum van onderhoud kon voorzien? Bex beklemtoonde dat om in “de toekomst dit gebied verder van de stad Antwerpen ter beschikking” te krijgen, ervoor gezorgd moest worden dat de plek en het werk er ‘keurig’ bleven uitzien. Het werk en diens voortbestaan lagen de directeur immers na aan het hart (*Nota Bex* 26/03/1991; *Brief Baes* 4/04/1991). Eind oktober 2000 vond in de Antwerpse Singel een symposium plaats in samenwerking met het Middelheimmuseum over publieke kunst.<sup>14</sup> In een brief aan Bex, verstuurd enkele dagen na het symposium, haalde Nordman het symposium aan – *Scheldetuin* kwam er ter sprake – als gelegenheid om samen met het museum op korte termijn de exacte staat, alsook de toekomst van het werk te bepalen. Ze herinnerde de directeur eraan dat het werk nooit werd aangekocht door het museum of de stad. Echter, de toekomstplannen werden daarna niet gesmeed. Nordmans werk bleef nadien nog een kleine 20 jaar staan,

Afbeelding 8: Een groep autoliefhebbers zagen in de bomen van de installatie *Scheldetuin* signaalkegels waartussen geslalomd kon worden op zondag 12 november 1989. [*Brief van Mark Haertjens met analoge foto's aan Florent Bex, Nordman, Maria, (Antwerpen: M HKA, 12 november 1989).*]

maar *Scheldetuin* werd uiteindelijk nooit opgenomen in de collectie van het museum. Op basis van de momenteel beschikbare bronnen tekent er zich nog een gebrek aan informatie af over die periode. De put werd omstreeks 2019 dichtgegooid en de bomen werden gerooid. Ironisch genoeg verving een parkeerplaats een tijd lang de bomen en de zitkuil.<sup>15</sup>

Het is op zich niet verwonderlijk dat het MUHKA bij het stadsbestuur destijds probeerde te pleiten voor het behoud van beide kunstwerken na afloop van de tentoonstellingen. In 1993 zou Antwerpen gedurende negen maanden de titel van Europese Culturele Hoofdstad mogen dragen. *Antwerpen 93* (hierna *A93*) zou een veelzijdig evenement worden met kunstwerken in situ, tentoonstellingen en

publicaties, die lokale en internationale kunstenaars bijeenbracht om de stedelijke ruimte van de stad te herwaarderen, culturele inkomsten te genereren en musea, instellingen en cultureel erfgoed zichtbaar te maken. Het gegeven dat *A93* voor de deur stond, zal ongetwijfeld hebben gespeeld in de vraag van Bex om beide kunstwerken te bewaren. Met dit grootse stadsgebeuren in het vooruitzicht was het voor de museumdirecteur het ideale moment om het bestuur te wijzen op de verantwoordelijkheid van het preserveren van beide kunstwerken. De artistieke organisatie van *A93* wilde nota bene onder meer via de hedendaagse kunst in de openbare ruimte het unieke karakter van de stad benadrukken (Antonis). Het stadsbestuur kon deze werken van internationale allure dan toch moeilijk aan hun lot overlaten. Met zijn brief lijkt de directeur in te spelen op het plichtsbesef van het cultuurbeleid van de stad. Waren zij, het stadsbestuur en de culturele instelling, namelijk geen pact aangegaan? In ruil voor de mobilisatie van kunst en cultuur en kunst binnen stadsherwaardering en toerisme, kon het bestuur misschien ook iets terugdoen voor het museum?

Het recupereren van deze werken was immers geen altruïstische daad. Wat het museum in feite probeerde te bewerkstelligen, zo wil ik beargumenteren, was om de kunstwerken uit de openbare ruimte, nu ze in gevaar verkeerden, te recupereren voor de eigen relevantie. Immers, indien het instituut deze werken in samenwerking met de stad kon preserveren, en wie weet op termijn zou kunnen opnemen in de collectie, was de relatie met de buitenwereld structureel verzekerd. Als het museum voor actuele kunsten niet doorlopend de muren van het instituut kon verlaten, hoe kon het dan een verbintenis met de wereld en het leven garanderen, laat staan daarin in te grijpen? Het enige wat erop zat voor de directeur was deze twee werken die zich al in de openlucht bevonden te 'musealiseren' (Kwon 53). Door *Pavimenti* op te nemen zou het museum een kunstwerk bezitten dat zowel met één been in het museum als met één been in de buitenwereld stond. Bovendien hoopte Bex met het oog op de uitbreiding van het museum, zo blijkt uit de correspondentie met de stad, dat in de nabijheid van de sculptuur de mogelijkheid zou ontstaan om structureel vanuit het MUHKA in de openlucht tentoon te stellen. Dat Nordman de uitgesproken wens had geformuleerd om *Scheldetuin* uit te breiden tot een tentoonstellingspark in de openlucht kwam de museumdirecteur ook goed uit (*Nota Bex* 26/03/1991; *Brief Baes* 4/04/1991). Het behoud van zowel *Pavimenti* als *Scheldetuin* zou de

directeur credibiliteit geven om het museum te promoten als een unieke plek. Een aardige bijkomstigheid was dat het hem extra legitimiteit kon geven om in de toekomst aanspraak te maken bij de stad op het stuk Scheldekaai in de omgeving van het museum (Kwon 53). Ongeacht Bex' ambitie om *A93* en de uitbreiding van het museum te gebruiken als momentum om de kunstwerken duurzaam te behouden en zo een langdurige relatie met de buitenwereld te installeren, gaf de stad om vooralsnog onbekende redenen geen gehoor aan zijn verzoek.

## Conclusie

Ook al werden *Pavimenti* en *Scheldetuin* destijds regelmatig met weinig meer dan onbegrip ontvangen, retrospectief gezien bieden de twee werken een stevige aanleiding voor de reflectie op een stad die te kampen kreeg met de gevolgen van een postindustriële transitie. Onwillekeurig adresseren ze, weliswaar op radicaal uiteenlopende wijzen, de frustraties en het onbegrip omtrent het toenmalige, stedenbouwkundige beleid – in het bijzonder de besluiteloze omgang van het Antwerpse stadsbestuur met de leegstaande panden en de ongebruikte, voormalige industrieterreinen, maar ook het schrijnende gebrek aan bereidwilligheid om te zorgen voor kunst in de openbare ruimte. Dit laatste is verrassend, want het was net dit type kunst dat het stadsbestuur had gekapitaliseerd voor de eigen regeneratie, maar de nazorg ervan was niet zijn bekommernis – ondanks dat het zijn erfgoed betrof. *Scheldetuin* gaf de stad, zijn bewoners en beleidsvoerders een park om te verpozen. *Pavimenti* hield hen een beeld voor. De institutionele wens om de openbare werken te kapitaliseren en te verbinden met het museum viel op een koude steen. De twee kunstwerken raakten voorzichtig aan enkele debatten die leefden in een stad die het hoofd probeerde te bieden aan de naweeën van een reeks stedelijke veranderingsprocessen, maar wat hen ten beurt viel, was onverschilligheid. Het relaas van de lotgevallen van de twee kunstwerken legt de soms onverenigbare verwachtingen, vooronderstellingen en ideologieën bloot die destijds verbonden waren met de publieke functie van de kunst en de rol van de kunstenaar. Beide kunstwerken zinspeelden op de (openbare) ruimte en het functioneren van kunst daarin, alsook op een transformerende stad, zijn geschiedenis en inwoners. Voor de werken zelf is evenwel geen plaats in de geschiedenis bewaard.

## Geciteerde werken

### Onuitgegeven bronnenmateriaal

*Brief van Bart Baes aan de Dhr. F. Bex.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 4 april 1991.

*Brief van Clara Vanderhenst aan Hugo Roelandt, 22 oktober 1986.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

*Brief van Florent Bex aan de Burgemeester,* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1990.

*Brief van Florent Bex aan de Heer G. Portael,* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1991.

*Brief van Florent Bex aan het bestuur.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 28 augustus 1987.

*Brief van het college van schepenen aan Hugo Roelandt, 18 mei 1987.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

*Brief van Maria Nordman aan Flor Bex en Leen de Bakker.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 21 juli 1987.

*Brief van Maria Nordman aan Florent Bex.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 28 augustus 1987.

*Brief van Mark Haertjens met analoge foto's aan Florent Bex.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 4 april 1991.

*Brief van Roelandt aan het college van burgemeester en schepenen, 30 oktober 1986.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

*Brief van Roelandt aan het stadsbestuur (8 februari 1986).* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

*Brief van Roelandt aan organisatie Beeld in de Stad, 12 november 1986.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1986-87.

*Foto van het ge vandaliseerd project.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_05. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

*Foto's afbraak Pavimenti.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_05. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1992.

*Foto's van de performance 'Pavimenti'.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

*Foto's van Hugo Roelandt van de bouw van "Pavimenti".* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_11\_02. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

Nordman, Maria. *Scheldetuin.* Ensemble databank [ID=5890]. Antwerpen: M HKA, 2018.

*Nota van Florent Bex aan de Heer Bart Baes,* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 26 maart 1991.

*Nota van Liliane Dewachter aan Florent Bex.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 1990.

*Nota van Maria Nordman aan Flor Bex.* Nordman, Maria. Antwerpen: M HKA, 20 juli 1990.

*Persmededeling Beeld in de Stad,* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_07. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

*Persmededeling Monumenta zomermanifestatie.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_07. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1987.

*Project kunstwerk in en buiten het museum.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_03. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

*Schets Hugo Roelandt voor Beeld in de Stad.* HR, 0004\_2\_1\_4\_17\_01. Antwerpen: Centrum voor Kunstarchieven [Hugo Roelandt-archief], 1990.

*Voorstel 'Monument in de stad' '87 "Pavimenti".* Roelandt, Hugo. Antwerpen: M HKA, 1987.

### Uitgegeven bronnenmateriaal

"Kreten en gefluister. Lezers schrijven." *Buurtkrant*, oktober-november 1987, 11-12.

"Monumenten." *Buurtkrant*, oktober-november 1987, 13-14.

A.V.W. "Buren van MUHKA: 'Centen nu of grond terug.' Huizen onteigend, 30 miljoen." *Gazet van Antwerpen*, 10 juni 1993, n.p.

Aikens, Nick, e.a. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics and Identities: a Collection of Microhistories.* Amsterdam: Valiz, 2018.

Antonis, Eric red. *Antwerpen 93: programmaboek.* Antwerpen, Antwerpen '93: 1992.

Asher, Michael, Kees Berendsen, Koen Brams, Daniel Buren, Jean-Pierre Charbonneau, Wouter Davidts, Christophe Depreter, Jan Fabre, Paul Robbrecht, Anne-Mie Van Kerckhoven, Bob Van Reeth, Koen Van Synghel, Denys Zacharopoulos, Joep van Lieshouten en Camiel van Winkel. *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen.* Antwerpen: Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, 2000.

Bekaert, Geert. *A.W.G. b0b Van Reeth architecten.* Gent: Ludion, 2000.

Beke, László. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s.* Red. Luis Camnitzer e.a. New York: Queens Museum of Art, 1999.

Bekkers, Ludo. "Koncepten boeiender dan uitwerking. Inside-Outside toont beelden zonder diepte." *Standaard*, 29 september 1987.

Bell, David, en Mark Jayne. *Small Cities: Urban Experience Beyond the Metropolis.* Abingdon: Routledge, 2006.

Beneden, Ben Van. "Beelden en monumenten in de stad." *Monumenta, Beelden en monumenten in de stad Antwerpen*, red. Geertrui Ivens. Antwerpen: s.n., 1987.

Bern, Bobb, Mandy Nauwelaerts, Jean F. Buyck, Willem Houbrechts, en Herbert Binneweg. *Antwerpen: De jaren zestig.* Schoten: Hadewijch, 1988.

Bex, Florent e.a. *Kunst in België na 1975.* Antwerpen: Mercatorfonds, 2001.

Bex, Florent red. *Inside-Outside, An Aspect of Contemporary Sculpture.* Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst, 1987.

Bianchini, Franco, Mark Fisher, John Montgomery en Ken Warpole. *City Centres, City Cultures: The Role of the Arts in the Revitalisation of Towns and Cities.* CLES: Manchester, 1988.

Bille, Trine en Günther Schulze. "Culture in urban and regional development." *Handbook of the Economics of Art and Culture: Vol. 1*, reds. Viktor A. Ginsburgh en David Throsby. Amsterdam: Elsevier Science, 2006. 1051-1100.

Breitbart, Myrna Margulies, red. *Creative Economies in Post-Industrial Cities: Manufacturing a (Different) Scene.* Londen: Routledge, 2016.

Broeck, Jef Van Den, Stijn Oosterlynck, Albeda Ympkje en Peter Vermeulen. *Antwerpen herwonnen stad? Maatschappij, ruimtelijk plannen en beleid: 1940-2012.* Brugge: Die Keure, 2015.

Carter, Donald K. *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North America and Europe.* New York: Routledge, 2016.

Caves, Richard E. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce.* Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Cools, Hubert Bob. "Beelden en monumenten in de stad." *Monumenta, Beeld in de Stad*, red. Geertrui Ivens. Antwerpen: s.n., 1987.

Damme, Ilja Van. "Een culturele en creatieve dynamiek." *Historische Atlas van Antwerpen: Stad van droom en daad.* Bussum: Thoth, 2022.

Davidts, Wouter. "Het museum buiten spel gezet: over stadstentoonstellingen." *De Witte Raaf* 15:88 (2000): n.p.

Deutsche, Rosalyn. "Uneven development: Public Art in New York City." *Evictions art and spatial politics.* THE MIT PRESS: Cambridge, 1996.



Foncé, Jan. "Aspecten van de internalisering van ruimte als dominant structureel kenmerk van de moderne beeldhouwkunst." *Inside Outside, An Aspect of Contemporary Sculpture*, red. Flor Bex. Antwerpen: Museum van Hedendaagse Kunst, 1987. 8, 164-164, 182.

Gerrewey, Christophe Van, Verschaffel, Bart en Cleppe Birgit. *bOb Van Reeth architect*. Brussel: A+ Editions / Bozar Books, 2013.

Giedion, Sigfried. *Ciam 8: The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, red. Jaqueline Thyrrwhitt. London: Humphries, 1952.

Goldberg, RoseLee. "Living Art c.1933 to the 1970s" en "The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 2000." *Performance Art: From Futurism to the Present*. Repr. Londen: Thames en Hudson, 2006.

Heymans, Rika. "MONUMENTa - moNumenta Monument versus moment." *Streven, cultuur maatschappelijk maandblad* 55 (1987): 48-61.

Hoet, Jan. "Chambres d'Amis: een museum op avontuur." *Chambres d'Amis*. Gent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986.

Holthof, Marc, red. *Hugo Roelandt: Let's Expand The Sky*. Londen: Occasional Papers, 2016.

J.B. "Monumenta-grap siert gazon voor Crest-hotel." *Nieuwe gazet*, 4 augustus 1987, n.p.

J.D.Z. "De lofts: wonen op een voetbalveld en slapen in een balzaal." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

J.D.Z. "Florent Bex; Het artistiek milieu doet wijk weer bloeien." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, xv.

Joselit, David. "Globalization, Networks, and the Aggregate as Form." *Art since 1900. Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, red. Hal Foster. Londen: Thames en Hudson, 2016. 51-60.

Kwon, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. THE MIT PRESS: Cambridge, 2002.

Meyer, Ronald De, en Lut Prims. *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890): Architectuur en maatschappij*. Schoten: Druk. Continental, 1993.

Miles, Malcom. *Art, Space and the City*. Londen: Routledge, 1997.

Mulders, Wim Van. "De berekende misstappen van recente sculptuur. Over het MUHKA en 'Inside-Outside.'" *Kunst en Cultuur*, december 1987, 18-19.

*My Summer 77 with Gordon Matta-Clark*. Geregisseerd door Cherica Convents, 2012, [vimeo.com/onde-mand/gordonmattaclarksummer77](https://vimeo.com/onde-mand/gordonmattaclarksummer77). Geraadpleegd 20 januari 2023.

Pas, Johan. *Beeldenstorm in een spiegelzaal: Het ICC en de actuele kunst 1970-1990*. Leuven: Lannoo Campus, 2005.

R.C. "Cools en de eerste impulsen." *De Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

R.C. "Het blijvend litteken van de Hippodroom." *De Antwerpse Morgen*, 24 oktober 1987, n.p.

Robinson, Jennifer. *Ordinary Cities: Between Modernity and Development*. Abingdon: Routledge, 2006.

Timmerman, Georges. *De uitverkoop van Antwerpen*. Antwerpen, Uitgeverij EPO, 1994.

Todts, Herwig. "Monumenta en MUHKA." *Ons Erfdeel* 30:5 (1987): 761-763.

Torfs, Freya. "Twintig biënnales." *Openbaar kunstbezit Vlaanderen* 42:2 (2004): 9-23.

Tritsmans, Bart. *Bomen zijn waardevolle bijkomstigheden: Stedelijk groen in Antwerpen, 1859-1973*. Leuven: Universitaire pers, 2016.

Vanreusel, Jef. *Antwerpen Ontwerpen*. Antwerpen: Blondé, 1990.

Waterschoot, Hector. "Binnen en buiten. Echte kunstenaars overbodig." *Artsenkrant*, 9 oktober 1987, 47.

Winkel, Camiel Van. "Dertig jaar buiten de perken. Gesprek over Sonsbeek 71 met Cor Blok, Judith Cahen en Lambert Tegenbosch." *De Witte Raaf* 91 (2001).

## Noten

- Dit artikel kadert in het doctoraatproject *Een portret van de stad als veranderend terrein: Kunst en Antwerpen (ca. 1980-2000)* dat wordt uitgevoerd in samenwerking met de onderzoeksgroepen Kunst in België sinds 1945, die verbonden is aan de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, Universiteit Gent, en het Centrum voor stadsgeschiedenis, departement Geschiedenis, Universiteit Antwerpen. De auteur dankt promotor prof. dr. Wouter Davidts (UGent) en copromotor prof. dr. Ilja Van Damme (UA) alsook de anonieme lezers en redactieraad voor hun stimulerende commentaar.
- In de voorbije decennia zijn er meerdere studies verschenen over de rol van steden binnen artistieke ontwikkelingen. Deze onderzoeken zijn vaak geflankeerd door tentoonstellingen in belangwekkende musea en kunstinstellingen. In deze studies en tentoonstellingen gaat de aandacht vooral naar de stad als artistiek knooppunt waarbij wordt nagegaan hoe de lokale kunstscène zich verhoudt tot de internationale kunstwereld of wordt gefocust op een morfologisch aspect van de stad, zoals de straat, om werk uit verschillende steden tegelijk samen te brengen; zie onder meer: Centre Pompidou [FR], tentoonstellingreeks door P. Hulten, e.g. Paris-Berlin en Paris-Moscou (1978); Tate Modern [UK], *Century City series* (2001); MoMa [USA], *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976* (2009); MAXXI [IT], *The Street. Where the World Is Made* (2018-19).
- Van zowel de negentiende Middelheim-biënnale als *Inside-Outside. An aspect of contemporary sculpture* zijn er catalogi voorhanden. In beide gevallen worden de werken slechts oppervlakkig beschreven. De expo's worden vermeld in Belgische kunsthistorische overzichten waaronder *Kunst in België na 1975* (Bex). *Pavimenti* wordt beknopt besproken in het monografisch overzicht *Hugo Roelandt: Let's Expand The Sky* (Holthof), maar een diepgaande analyse van beide werken is in feite niet voorhanden, laat staan een studie die deze contextualiseert binnen het (veranderende) stadsweeffel. Dat is niet vreemd aangezien kunsthistorisch onderzoek omtrent de kunstscène in Antwerpen zich vooralsnog eerder beperkt tot een geschiedenis van gebeurtenissen en personen (zie Bex et al.; Pas; Aikens et al). Een groot aantal werken van (inter)nationale kunstenaars actief in Antwerpen, dat deel uitmaakte van tentoonstellingen of het straatbeeld in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw, is nauwelijks in kaart gebracht en bestudeerd.
- De persoonsgegevens van Greet Verlinden zijn niet bekend om redenen van privacy. Sinds c. 1975 werkte Hugo Roelandt samen met andere individuen voor de realisatie van kunstwerken en performances onder de naam 'Groep Hugo Roelandt' of 'Hugo Roelandt en groep'. De samenstelling van de groep varieerde per project. (Holthof 23-25.)
- De Belgische kunstenaar Christophe Terlinden (1969) wijzigde in 2009 de naam MUHKA naar M HKA. Het kunstwerk van Terlinden was een interventie om de mentale ruimte tussen het museum en zijn publiek opnieuw vorm te geven. Aangezien het grootste deel van dit artikel zich afspeelt in de periode dat de naam van het instituut nog met een U luidde, wordt in dit artikel MUHKA gebruikt.
- Het museumgebouw werd op 20 juni 1987 in gebruik genomen. De eerste tentoonstelling van het MUHKA stond in het teken van het oeuvre van de Amerikaanse kunstenaar en architect Gordon Matta-Clark (1943-1978): *Een retrospectief overzicht 1968-1978*. De expositie was te bezichtigen van

- 21 juni tot 16 augustus 1987. *Inside-Outside* liep van 12 september tot 25 november 1987 en werd beschouwd als de openingstentoonstelling van het instituut omdat het de eerste gecureerde expositie was en het geen collectiepresentatie betrof.
- 7 Voor meer informatie over Europese en West-Amerikaanse steden die te maken hadden met een postindustriële transitiefase zie o.a.: Franco Bianchini e.a., *City Centres, City Cultures: The Role of the Arts in the Revitalisation of Towns and Cities* (CLES: Manchester, 1988); Richard E. Caves, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce* (Cambridge: Harvard University Press, 2000); Trine Bille en Günther Schulze, "Culture in urban and regional development", in *Handbook of the Economics of Art and Culture: Vol. 1*, onder redactie van Viktor A. Ginsburgh en David Throsby (Amsterdam: Elsevier Science, 2006), 1051-1100.; Donald K. Carter, *Remaking Post-Industrial Cities: Lessons from North America and Europe* (New York: Routledge, 2016); Myrna Margulies Breitbart, red., *Creative Economies in Post-Industrial Cities: Manufacturing a (Different) Scene* (Londen: Routledge, 2016).
- 8 Het verval was in het Zuiderkwartier eigenlijk al ingezet aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw maar nam toe in de tweede helft. Voor meer informatie zie: Ronald De Meyer en Lut Prims. *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890): Architectuur en maatschappij* (Schoten: Druk. Continental, 1993) en Bart Tritsmans, *Bomen zijn waardevolle bijkomstigheden: Stedelijk groen in Antwerpen, 1859-1973* (Leuven: Universitaire pers, 2016); (Broeck et al. 69-74, 82)
- 9 Quasi simultaan met de periode waarin Nordman met het M HKA communiceert over de plannen voor Scheldetuin en het kunstwerk realiseert c. 1986-1987, zijn er vanuit architecturale en stedenbouwkundige hoek eveneens partijen die zich via projecten bekommeren over de verkommerende Scheldekaaien. Zo wordt door de ArchitectenWerkGroep A.W.G. waartoe de Belgische architect b0b van Reeth behoort, in 1985 de eerste ontwerpplannen gemaakt voor het Huis Van Roosmalen. Het gebouw, gerealiseerd in 1986-1988 en gelegen op nauwelijks 250 meter van de *Scheldetuin*, diende als expressief gebaar om aandacht te vestigen op het potentieel van de voormalige kade. VZW Stad aan de Stroom rolde in de periode van 1989 tot 1994, twee jaar nadat Nordman *Scheldetuin* opleverde, een reeks stedenbouwkundige projecten uit om na te denken over de herwaardering van de oude havengebieden. Een ontwerpprijsvraag met zes internationaal erkende architecten en stedenbouwkundigen, alsook een reeks evenementen errond – waaronder een hedendaags kunstenprogramma getiteld *Stroomversnelling* – moesten toekomstvisies formuleren voor drie probleemgebieden: het Eilandje, het Zuid en de Kaaien. Voor de laatste zone werd de vraag gesteld of het een plek moest worden voor grootstedelijke centrumactiviteiten die in die periode uit de stad wegtrokken? Of moest dit in hoofdzaak een grote openbare ruimte worden waar zowel bezoekers als inwoners van de stad van het uitzicht over de Schelde konden genieten? Daarnaast herinnert de *Scheldetuin* onder meer aan de praktijk van architect Aldo Van Eyck die aan het eind van de jaren 1940 en de vroege jaren 1950 via doordachte ruimtelijke composities speeltuinen ontwierp voor Amsterdam waarmee braakliggende of verloren terreinen werden omgevormd tot betekenisvolle plekken voor de stad en haar bewoners. Voor meer informatie zie: Geert Bekaert, *A.W.G. b0b Van Reeth architecten* (Gent: Ludion, 2000), 56-63.; Christophe Van Gerrewey, Bart Verschaffel en Birgit Cleppe, *b0b Van Reeth architect* (Brussel: A+ Editions / Bozar Books, 2013), 102-107.; Jef Vanreusel, *Antwerpen Ontwerpen* (Antwerpen: Blondé, 1990) inleiding, 127-191.; Sigfried Giedion, in *Ciam 8: The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, onder redactie van Jaqueline Thyrrwhitt et al., (Londen: Humphries, 1952.).
- 10 Matta-Clark realiseerde dit werk op uitnodiging van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) ter gelegenheid van het Rubensjaar. Het kunstwerk kreeg de naam *Office Baroque* als eerbetoon aan Rubens. (Broeck et al. 52.)
- 11 Roelandt was hoofdzakelijk actief in België veelal te Antwerpen en Aalst. Nordman realiseerde verschillende locatiegebonden werken verspreid in Europese en West-Amerikaanse steden bij Nordman, zie onder meer: Holthof en Maria Nordman, *De Sculptura, Works in the city*, (Schirmer/Mosel, 1986).
- 12 Voor meer informatie over performancekunst en de evolutie ervan in de jaren 1970-1990, alsook het belang van het medium voor openbare kunst zie: Malcom Miles, *Art, Space and the City* (Londen: Routledge, 1997); RoseLee Goldberg "Living Art c.1933 to the 1970s" en "The Art of Ideas and the Media Generation 1968 to 2000" in *Performance Art: From Futurism to the Present* (Repr. Londen: Thames en Hudson, 2006).
- 13 De galerie Micheline Szwajcer die Nordman omstreeks 1990 representeert – er loopt een tentoonstelling met Nordmans werk in de galerie van 6 juni tot 31 juli 1991 – doet eveneens regelmatig in naam van de kunstenaar beklag bij het museum over de staat van het werk. Ook zij oppert de vraag of de stad zich niet over het kunstwerk kan en wil ontfermen. Bovendien schrijft Nordman in deze periode in een brief aan de museumdirecteur dat ten gevolge van de huidige en onderkomen staat waarin het werk zich bevindt, zij de tuin op dat mo-
- ment niet als één van haar werken beschouwt. (*Brief Bex* 1990; *Nota Nordman* 1990).
- 14 Het symposium *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen*, vond plaats van 26 tot 27 oktober 2000. Voor meer info hierover zie: Michael Asher e.a., *Niet voor het museum? Over kunst in de openbare ruimte: actoren, processen, beslissingen, ervaringen* (Antwerpen: Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim, 2000).
- 15 Het werk werd verwijderd in functie van de heraanleg van de 6,7 km lange Scheldekaai. De werken grijpen plaats onder de naam 'De kaaien worden weer van ons' en zijn gestart in 2017. De realisatie kent verschillende fasen en zal in totaal zo'n 15 jaar in beslag nemen.

## Institutionele dramaturgie: een leemte binnen de (kunst) institutionele kritiek.

-- Lena Vercauteren --

In een tijd waar er steeds meer discussie in het professionele veld komt over de waarde van kunstinstellingen is het belangrijk om te bekijken welke vernieuwende praktijken er in een instelling kunnen worden ingebracht. Binnen de kunstinstitutionele kritiek zijn de situaties van musea al geanalyseerd, maar daarin is de positie van het theaterhuis tot nog toe onderbelicht gebleven. De hoge menselijke factor bij theaterhuizen zorgt echter voor een bijzondere dynamiek die de relatie tussen mens en instelling in een ander licht toont. Dit artikel exploreert de specifieke mogelijkheden binnen theaterhuizen door te focussen op de positie van de dramaturg binnen een theaterhuis zoals Internationaal Theater Amsterdam. Hiermee worden er bijzonderheden aangestipt en het middel van tijdelijkheid binnen langdurigheid wordt geïdentificeerd als institutioneel middel dat verder ingezet zou kunnen worden om van institutionele bastions ruimtes van artistieke autonomie te maken.

Keywords: Institutionele dramaturgie / Internationaal Theater Amsterdam / kunstinstitutionele kritiek; commoning

## Inleiding

Hoe kunnen rigide instellingen nog waardevol blijven in het huidige theaterlandschap, waar nieuwe makers juist veel meer inzetten op fluïde werkvormen? Of is een institutionele werking inherent dominant en daarom nadelig voor het bredere veld? Hebben ze voor het veld een essentiële waarde of slokken ze geld en middelen op? Binnen de institutionele kritiek werd er al veel ingegaan op de mogelijkheden van moderne, open instellingen en de nood van de juiste personen die verandering teweeg kunnen brengen. Kunstinstellingen komen daarbij naar voren als ideale ruimtes waar een artistieke autonomie gedijt en zelfs wordt beschermd.

Kunstinstitutionele kritiek heeft zich tot nog toe bijna uitsluitend gefocust op de institutionele werking van musea als logge, verouderde instellingen. De verhouding tussen kunstenaar en instelling heeft binnen museale contexten een vastomlijnde wisselwerking die zich centreert rond een kunstobject dat beschikbaar wordt gemaakt voor een publiek. Institutionele kritiek heeft gepoogd om nieuwe methodes te zoeken voor deze interactie, waarbij de conclusie vaak is dat onder andere interpersoonlijke en menselijke relaties de sleutel zijn tot een vernieuwing van de institutionele werking. Deze vernieuwing zou het tegengif zijn voor decennia aan dominante institutionele invloeden en ervoor zorgen dat de waarde van instellingen – meer bepaald het beschermen van artistieke autonomie, zoals denkers als Pascal Gielen en Gerald Raunig dit beschrijven – versterkt wordt. Deze (her)waardering van het interpersoonlijke en het menselijke kan echter moeilijk getransponeerd worden naar een kunstinstitutionele kritiek van theaterhuizen en andere theaterinstellingen. Daar is een belangrijke reden voor: de intermenselijke relaties tussen verschillende factoren (performer, toeschouwer, medewerkers) maakt namelijk al inherent deel uit van diens institutionele werking. Dit bijzondere kenmerk van de werking van theaterhuizen vormt een impuls om een leemte binnen de institutionele kritiek te onderzoeken. Als de conclusie van de moderne kunstinstitutionele kritiek is dat er meer intermenselijke interacties nodig zijn binnen de institutionele ruimte, is het belangrijk om ruimtes te onderzoeken die al een hoge graad aan intermenselijke interacties bevatten. Binnen dergelijk onderzoek kan het institutionele inzicht verbreed

en verdiept worden. Zowel 'nieuwe' als 'verouderde' voorstellingen worden immers (nog steeds) gemaakt door en gespeeld met actuele lichamen. Instellingen binnen het theaterveld vormen dus een cruciaal gebied om verder te analyseren, aangezien een dergelijke analyse een verscherpt inzicht kan brengen in de relatie tussen instelling en mens.

Voor dit artikel wordt een specifieke casus gebruikt om aan te tonen waarom het belangrijk is om theaterinstellingen verder te onderzoeken en te analyseren welke praktijken daar al aanwezig zijn: de institutionele dramaturgie als positie en als bredere artistieke lijn bij Internationaal Theater Amsterdam. De keuze voor het perspectief van de dramaturg is gestoeld op de specifieke positie die dramaturgie inneemt binnen de hiërarchie van een instelling. Als artistiek onderzoeker, raadgever en medewerker bevindt de huisdramaturg zich dicht bij de artistieke werking van een instelling en dus bij de artistieke autonomie en vrijheid die in de moderne institutionele kritiek als (mogelijk) centraal middel geïdentificeerd wordt. De analyse die volgt in dit artikel vloeit daarbij voort uit mijn persoonlijke ervaring als stagiair dramaturgie bij ITA in het voorjaar van 2022. Vanuit de beschrijving van mijn eigen ervaring en hoe die zich verhoudt tot het algemenere concept van dramaturgie, wordt de bescherming van artistieke autonomie onderzocht met een blik op het interpersoonlijke. Hiermee brengt deze analyse ook meer dan een analyse van de kunstobjecten die in de instelling aanwezig zijn – in de zin van theatervoorstelling – maar brengt het de processen die het artistieke mogelijk maken onder de aandacht.

Daarnaast wordt het intermenselijke verder onder de loep genomen door te kijken naar bredere voorbeelden van interacties tussen ITA en het culturele veld en tussen ITA en de werknemers. Als het gaat over de invloed die mensen kunnen uitoefenen op de instelling is de lopende problematiek van de hoge werkdruk bij de technische ploeg een essentiële situatie om te analyseren. De verschillende tijdsschalen waarbinnen deze situatie zich heeft ontwikkeld en nog verder zal evolueren binnen ITA toont de interactie aan tussen het kunstproces en het menselijke binnen de theaterinstelling aangezien hierbij het intermenselijke een directe invloed heeft op het artistieke. Deze twee tijdsschalen samen belichten de specificiteit van het theaterhuis binnen een institutionele context.

'Institutionele dramaturgie' als concept kan gedefinieerd worden als huisdramaturgie met een besef van het institutionele. Deze positie heeft een belangrijke plaats doordat het een grote focus kan leggen op langdurige verandering vanuit het artistieke. Door niet enkel na te denken over wat er geproduceerd wordt, maar hoe en waarom, kan institutionele dramaturgie mee zorgen voor de nieuwe praktijken van *commoning* die door Gerald Raunig worden beschreven in zijn hoofdstuk in *Institutional Attitudes*. Volgens Raunig is *commoning* een meervormige praktijk die niet enkel kijkt naar een *common* inhoud, maar ook een participatieve productie van een bepaalde inhoud. De grootste uitdaging voor instellingen en voor institutionele dramaturgie blijft het evenwicht vinden en behouden tussen traditie en moderniteit, geschiedenis en toekomst. Er zijn institutionele structuren die zowel voor verdieping als rigiditeit zorgen. Het is een kwestie van praktijken vinden die *commoning* als participatieve productie bevorderen op een manier die waardevol is voor een instelling. De positie van de huisdramaturg is mogelijks een krachtige functie om gedurende lange tijd voor vernieuwing te zorgen zonder het artistieke proces te belemmeren, maar juist via de inhoud aan vernieuwing te werken. Interventies en korte ingrepen, zoals een staking, zijn soms nodig om dominante institutionele praktijken in vraag te stellen. Ze zijn echter niet het enige middel om voor duurzame vernieuwing te zorgen. Breuken kunnen waardevol zijn, maar bruggen kunnen dat evenzeer; en de dramaturg is de bruggenbouwer bij uitstek.

### Moderne (kunst)institutionele kritiek

In *Institutional Attitudes* focust socioloog Pascal Gielen op verschillende perspectieven binnen de institutionele kritiek. Het centrale vraagstuk is de waarde van (verticale) verdieping binnen instituten in een tijd waar er meer (horizontale) uitbreiding verwacht en gevraagd wordt. Binnen de diversiteit aan meningen en argumenten in *Institutional Attitudes* positioneert Gielen zich eerder aan de kant van het instituut<sup>1</sup> en de bescherming ervan. Hij is er namelijk van overtuigd dat binnen instellingen, ongeacht hoe competitief ze zich opstellen, er nog steeds op z'n minst de *herinnering* aan artistieke autonomie, transgressie en verbeelding aanwezig is (29). Hierbij ziet hij de groei in vernetwerking en horizontaliteit juist als een proces waarbij instituten ontworteld kunnen raken (2).

In de visie van Gielen zijn instellingen ‘verticalizatiemachines’, waarbij ze niet enkel staan voor denkbeeldige hoogtes, maar ook voor een historische verdieping en een fundament waarop gebouwd kan worden (14). Daarbij zijn ze echter ook onbuigzame, hiërarchische structuren. Gedurende de moderne geschiedenis van de institutionele kritiek is deze structuur bekritiseerd, waarbij een voorkeur groeide voor democratische, alternatieve structuren die niet vasthangen aan rigide hiërarchieën. Voor Gielen heeft deze strijd zijn nut, maar zet het ook de deur open naar een vervlakking van de kunstwereld (15-16). De instellingen als verticalizatiemachines zijn ruimtes die ervoor kunnen zorgen dat de culturele hiërarchie niet wegerodeert door een marktlogica van vraag en aanbod. Ze zouden zo juist essentiële bondgenoten kunnen zijn in de institutionele kritiek (18, 29).

Raunig beargumenteert dan weer in *Institutional Attitudes* dat horizontalisering an sich geen negatief iets is. Hij legt eerder een focus op duurzame *commoning* als belangrijke vernieuwende praktijk binnen instelling (169). Daarbij moeten instellingen niet verdwijnen, maar moeten ze wel kunnen omgaan met de huidige institutionele crisis. Het is voor Raunig belangrijk om praktijken te vinden voor “instituting the common” (170). Zeker het dynamische aspect van dit project wordt benadrukt, aangezien *commoning* meer is dan een statisch, passief openstellen van het instituut. Het kan namelijk te gemakkelijk gebeuren dat instellingen enkel de deuren openen zonder hun institutionele werking echt aan te pakken. Het begrip “*common*” is dan niet zomaar een categorie van kunst waar een instelling zich op kan richten, het is een praktijk die gecultiveerd moet worden. Deze praktijk gebeurt volgens Raunig ook op twee tijdsschalen: “the moment of instituting” en “continual multiplication of instituting” (177). *Commoning* gebeurt niet met één knal of interventie, maar is ook niet *enkel* een werk van lange adem. Als instellingen een waardevolle evolutie willen doormaken, moeten ze dus op beide tijdsschalen inzetten.

Kunstinstellingen nemen binnen deze institutionele kritiek ook een bijzondere plaats in ten opzichte van andere (staats)instellingen. Dat betekent niet dat kunstinstellingen ineens de staat kunnen hervormen, maar de specifieke mix van autonomie, interesse in het experiment, vanzelfsprekendheid van kritische perspectieven en aandacht voor het politieke draagt veel potentie in zich om vrije ruimtes te ontwikkelen en te beschermen (Raunig 173). Als in-

stellingen tot een werking kunnen komen die artistieke processen stimuleert en een plaats geeft, kan dit voordelen hebben voor het bredere veld en misschien zelfs voor andere instellingen buiten het kunstenveld. Binnen deze analyses van het potentieel van kunstinstellingen worden er naar twee institutionele analyseobjecten gekeken: of ‘het kunstinstituut’, een abstract amalgaam van institutionele werkingen, of musea. Daarbij is het museum voor veel denkers een passend voorbeeld van een oude constructie met een koloniaal, imperialistisch verleden. Niet elke kunstinstelling werkt echter op dezelfde wijze als het museum, zeker niet wanneer het gaat over theater, performance en andere podiumkunsten. Een theaterhuis is niet op dezelfde manier een kunstinstelling als een museum dat is.

Het verschil ligt daarbij niet enkel in het kunstobject zelf, maar ook in het productie- en ontwikkelingsproces van kunst en van de kunstenaar. Aangezien institutionele kritiek binnen de kunsten juist focust op de relatie tussen instituut en kunstenaar, vraagt een andere relatie in een instituut een andere kritische benadering. Ondanks de gelijkaardige insteek van de missie – een plaats geven aan kunst voor een breed of meervormig publiek – heeft een theaterhuis al een hoger gehalte aan intermenselijke wisselwerking. Dit betekent ook dat er vanuit een analyse van de relatie tussen kunstenaar en huis misschien belangrijke inzichten kunnen komen over open instellingen die verbeeld kunnen worden in de institutionele kritiek.

## Dramaturgie binnen de instelling

Curator Je Yun Moon vermeldt in haar nieuwe visie op de mogelijkheden van curatorieel onderzoek dat curatorschap kan komen vanuit een “complex network of exchanges of knowledge” (33). Het resultaat is een fragmentarisch artistiek onderzoek dat kan bijdragen aan een *commoning*-praktijk, aangezien het een veelheid aan kennis en ideeën binnenbrengt in een artistiek proces. Deze manier van het curatorieel benaderen kan als progressief gezien worden binnen het curatorieel discours, maar een vergelijking van deze beschrijving met de meeste definities van dramaturgie toont een bijzondere gelijkens aan. Het begrip ‘dramaturg’ of ‘dramaturgie’ heeft een hoog gehalte aan flexibiliteit naargelang de specifieke context, maar over het algemeen wordt de dramaturg gezien als iemand die binnen een artistieke constellatie (gezelschap, theaterhuis, ...) voor ondersteu-

ning zorgt via een “process of working on actions” (Georgelou et al. 40). Deze invulling is vrijer dan een klassiek beeld van de curator als “Über-Curator” die auteurschap wil opeisen over een tentoonstelling (Moon 34). Dit type van (co-)auteurschap is historisch gezien afwezig gebleven bij veel invullingen van dramaturgie.

De positie van de dramaturg in een artistiek proces is echter niet altijd even vanzelfsprekend voor mensen in het veld. Dramaturg Marianne Van Kerkhoven hield in haar reactie op een opinietekst van Bart Meuleman, die zich sterk afzette tegen de positie van de dramaturg in het artistiek proces, een pleidooi voor de functie van de “interlocuteur”. Dit type persoon is niet enkel in het theater aanwezig, maar neemt verschillende vormen aan bij veel andere kunsten (“Van de kleine en de grote dramaturgie”). Binnen haar eigen visie op de kleine en grote dramaturgie ziet ze de dramaturg dan als verbindingsfiguur tussen de verschillende elementen, niet enkel binnen de productie, maar ook daarbuiten. Dit verschilt per productie en elke dramaturg heeft in elke situatie een andere functie of rol. Dramaturgie en de dramaturg dragen een flexibiliteit omdat in principe *iedereen* een bepaalde expertise of praktijk kan hebben die een dramaturgisch doel kan dienen. Als “interlocuteur” neemt de dramaturg een positie in die niet autoritair is of auteurschap opeist, maar wel vanuit een praktijk van luisteren, onderzoeken en kijken meewerkt aan de kunstobjecten die gemaakt worden. Dramaturgisch onderzoek wordt namelijk niet uitgevoerd voor de eigen maakpraktijk van de dramaturg, maar als middel om door te geven aan regisseurs die zich verbinden aan het theaterhuis. Ook binnen een ‘verouderde’ werking – een werking die door moderne spelers in het veld als verouderd bestempeld zou worden – heeft een huisdramaturg telkens een blik op het menselijke dat aanwezig is in het huis en in het werk dat zich daarin bevindt.

Voor het verdere onderzoek naar het effect van de positie van de dramaturg binnen een institutionele werking en voor de casus van mijn persoonlijke ervaring als stagiair bij ITA, is het belangrijk om het over ‘institutionele dramaturgie’ als begrip te hebben, in tegenstelling tot het concept van de huisdramaturgie. Deze verschuiving van zwaartepunt is essentieel voor een verdiepende analyse van de mogelijkheden van een dramaturgie binnen een institutionele context. Hiermee blijft ook het belang van die werking voor de praktijk van de dramaturg zichtbaar. Het begrip is hiermee ook niet enkel

een synoniem voor huisdramaturgie, maar een type dramaturgie dat het besef van het institutionele in zich draagt. Op dit moment is het begrip ‘huisdramaturgie’ nog steeds het meest gangbare in een professionele context.

Huisdramaturgie in het werkveld neemt verschillende concrete vormen aan naargelang de context, maar de overkoepelende intentie is om de dramaturgie en ‘stem’ van de instelling te volgen en te ontwikkelen. Bij ITA wordt er binnen de huisdramaturgie een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de bureaudramaturgie en de productiedramaturgie. De takenpakketten en verantwoordelijkheden binnen deze twee functies worden zelfs redelijk strikt afgebakend. Dit zorgt ervoor dat een productiedramaturg zich minder zal bezighouden met repertoirekeuzes voor de volgende seizoenen en een bureaudramaturg geen dramaturgische adviezen zal geven tijdens een repetitieproces. Qua personeelsbezetting is de bureaudramaturgie en productiedramaturgie bij ITA gelijk verdeeld. Hoofddramaturg Johan Reyniers houdt zich bezig met de bureaudramaturgie, afhankelijk van de periode samen met een stagiair.<sup>2</sup> Voor productiedramaturgie is er doorgaans één productiedramaturg en één stagiair die meeloopt.

Een belangrijke verantwoordelijkheid van de bureaudramaturg bij ITA is het langdurige repertoireonderzoek en de ondersteuning bij repertoirekeuzes van regisseurs en de artistieke leiding. Een bepaald repertoirestuk wordt deels gekozen vanuit de adviezen van de afdeling dramaturgie. Repertoirekeuzes zijn binnen dit proces altijd een uitkomst van conversatie. Voorstellen komen van alle deelnemers aan het gesprek, maar worden doorgaans bekeken en onderzocht door de bureaudramaturgen. Het specifieke onderzoek van repertoireteksten is een exclusieve bezigheid van de bureaudramaturg bij ITA. Dit onderzoek wordt voornamelijk schriftelijk vastgelegd in leesverslagen van teksten, maar gebeurt in sommige gevallen mondeling. Het mondelinge proces sluit dichterbij een vloeiender dramaturgisch proces, zoals de ‘interlocuteur’ van Marianne Van Kerkhoven, maar het schriftelijke proces wordt gewaardeerd voor zijn archiveringsmogelijkheden. Het bewaren van oudere leesverslagen heeft het praktische voordeel dat er later teruggekeken kan worden naar oudere adviezen. Teksten kunnen namelijk in verschillende seizoenen weer overwogen worden binnen het repertoireonderzoek. Het goed- of afkeuren is een dynamisch, con-

text-gebonden proces. Een tekst die nu niet werkt voor een bepaalde regisseur, kan wel werken in andere tijden of met andere mensen. Het repertoireonderzoek binnen ITA poogt bijgevolg geen canonieke of literaire waarde aan een tekst toe te kennen, maar enkel een concreet artistiek advies vanuit onderzoek en een dramaturgische blik. De leesverslagen zelf zijn niet vrij beschikbaar voor andere medewerkers buiten het bureau dramaturgie.<sup>3</sup> Hierdoor moet het leesproces van een stagiair ook geen rigide vorm volgen, maar is er vrijheid voor elke stagiair om een eigen oordeel te ontwikkelen in het leesverslag.

Bijzonder aan het bureau dramaturgie is dat het moeilijk in de institutionele hiërarchie te plaatsen is. Het bureau fungeert vaak als informatiepunt voor andere afdelingen wanneer bepaalde kwesties concretere informatie over een productie nodig hebben. Het gaat dan om informatie over een toekomstige productie voor bijvoorbeeld een development-project met externe personen, een interview met een acteur, of communicatieteksten. Afhankelijk van de beschikbare kennis en expertise werden deze taken verdeeld tussen hoofddramaturg en stagiair. Soms werden vragen breder gesteld aan meerdere afdelingen, omdat het niet altijd duidelijk was wie de juiste informatie had. Over het algemeen was er wel de veronderstelling dat het bureau dramaturgie over de meest complete informatie beschikte met betrekking tot voorstellingen en artistieke processen in het huis. Het bureau dramaturgie bevindt zich dus in een wisselwerking met de artistieke kern en de andere afdelingen en komt daarbij dicht bij de rol van de bruggenbouwer, zoals beschreven door Van Kerkhoven (“Over dramaturgie” 13). De bureaudramaturg overbrugt namelijk de brede kennis van het repertoire en de concrete informatie die nodig is voor praktische uitwerkingen. De artistieke lijn kon dus vaak geen abstract, cerebraal object blijven, aangezien de terugkoppeling naar de realiteit via productie, communicatie of publiekswerking steeds belangrijk bleef.

Binnen mijn stage-ervaring bij ITA waren de positie van het huis in het veld en de institutionele stem belangrijke elementen om mee te (leren) werken. Mijn stage op de afdeling dramaturgie van ITA liep vanaf 28 februari tot en met 24 mei. Ik deed wat beschreven werd als een “stage bureaudramaturgie”. De aanwerving gebeurde via een open vacature die online beschikbaar was via de verschillende kanalen van ITA. Daarbij werd er gevraagd naar derde- of vierde-

jaarsstudenten in een relevante opleiding (dramaturgie of theaterwetenschap) (“Vacature stagiaires dramaturgie”). Doordat de vacature publiek beschikbaar was, was de drempel om een kandidatuur in te dienen relatief laag. Het profiel dat gevraagd werd was dan weer redelijk specifiek en lag minder open. Er wordt daarbij dus een persoon gezocht die al relevante kennis heeft vanuit een opleiding, waardoor geïnteresseerden mogelijks al aan zelfselectie deden.

Als stagiair nam ik een dramaturgische positie in. Voor de aanvang van de stage werd vastgelegd dat het een onderzoeksobject zou vormen; dit werd ver op voorhand eenmalig gecommuniceerd. Er werden echter geen bijkomende onderzoeksmethoden zoals interviews of gesprekken gepland voor tijdens de stageperiode. Het doel hiervan was om geen zichtbare onderzoekerspositie op het bureau in te nemen, maar juist de blik te laten beïnvloeden door een puur dramaturgisch perspectief. Het takenpakket binnen mijn stage was duidelijk gericht op het repertoireonderzoek en het bekijken van wat de artistieke ontwikkeling van ITA is en nog kan zijn. Als dramaturg en als onderzoeker was dit een hybride positie waar er zowel invloed mogelijk was als een helder perspectief werd opgebouwd van de werkwijze van het bureau dramaturgie bij ITA. In mijn stageperiode waren er veel wisselwerkingen tussen mij, de hoofddramaturg/stagemontor Johan Reyniers en andere mensen in het huis. Het merendeel van de gesprekken over het artistieke onderzoek gebeurde tussen Johan Reyniers en mij. Hierin speelde repertoire een belangrijke rol. Deels omdat ITA en de afdeling dramaturgie zich voornamelijk bezighoudt met repertoire, maar deels ook omdat repertoire en theaterteksten belangrijke middelen kunnen zijn om hedendaagse visies aan af te toetsen. Uit de gesprekken kwamen namelijk vaak adviezen of oordelen over de relevantie of speelbaarheid van een bepaalde tekst. Doordat deze werden gebaseerd op beargumenteerde meningen en niet zomaar persoonlijke voorkeuren, werd er steeds een bepaalde institutionele dramaturgie gevolgd en verder opgebouwd. Het is daarbij wel belangrijk om op te merken dat deze gesprekken vooral plaatsvonden op het bureau van de afdeling dramaturgie en relatief geïsoleerd waren van de rest van de instelling. Mijn eigen invloed ten opzichte van de instelling werd dus over het algemeen nog steeds gemedieerd door de hoofddramaturg, die besloot op welke manier een oordeel of advies werd doorgegeven.

De invloed van een stagiair is dus vaak beperkt tot wat toegelaten wordt binnen een afdeling en tot wat de stagiair zelf kan proberen te beïnvloeden. Zelfs wanneer een stagementor of iemand anders op de afdeling beslist om een stagiair meer invloed uit te laten oefenen, is dit nog steeds afhankelijk van de acties van de stagementor. Dit is niet per se iets negatiefs, aangezien dit vaak de beste manier is om te verzekeren dat het werk van de stagiair past binnen de institutionele dramaturgie. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat een institutionele werking ook steunt op de arbeid van stagiairs. Naast vrijwilligers kunnen stagiairs er namelijk voor zorgen dat bepaalde taken, die minder prioritair zijn voor de vaste medewerkers, toch uitgevoerd worden. Het feit dat ITA regelmatig stagiairs aanneemt, zorgt ervoor dat de structuur zich hieraan onvermijdelijk aanpast. De invloed die een stagiair heeft, zal vaak noodgedwongen onzichtbaar zijn, maar niet onbestaande. Zelfs wanneer het geen grote veranderingen zijn, blijven ze raders die belangrijk zijn binnen de machine van de instelling.

Hiermee brengt een stagiair ook vaak een nieuwe blik binnen die ook weer een interactie veroorzaakt met de gangbare institutionele dramaturgie. Wanneer Raunig praat over het belang van praktijken bij *commoning*, dat wil zeggen een bepaalde *omgang* met een object, wordt er hier ook een mogelijkheid zichtbaar voor vernieuwing binnen een instelling. Soms werd mijn persoonlijke levensperspectief, bijvoorbeeld als jonger persoon met kennis van queer thema's, aangeduid als belangrijk element voor het beoordelen van een tekst. Het persoonlijke moest hierbij natuurlijk gestaafd worden met een degelijke argumentatie, maar de dramaturg als positie binnen de afdeling werd niet als een onpersoonlijk, objectief iets waargenomen, maar als een meervoudige praktijk. Hierbij komt dramaturgie, zelfs in een eerder klassieke instelling zoals ITA, dicht bij de "complex network of exchanges of knowledge" waar Je Yun Moon op focust binnen haar visie van een vernieuwd curatorschap (33). Via repertoire- en artistieke kennis werkt een afdeling dramaturgie naar een complex netwerk van mondelinge interacties en een schriftelijk archief.

De aanwezigheid van bureaudramaturgie binnen ITA zorgde voor een plaats waar continu kennis en discussies ontwikkeld werden. Onafhankelijk van een echt artistiek eindproduct was er plaats om na te denken over de verschillende mogelijkheden binnen de artistieke stem van ITA. De institutionele situatie gaf ook richting aan

dat onderzoek, waardoor vragen en gesprekken gericht gevoerd werden en kennis dus steeds verbonden werd aan een specifieke situatie. Het zit hiermee ook geconnecteerd aan de vele mensen in het huis. Het is dus een verticalisatie-beweging, dieper in de artistieke geschiedenis van het huis, die echter ook *commoning*-praktijken opzoekt. Enerzijds gebeurt dit door steeds op een bewuste manier een mogelijke repertoiretekst te lezen met het oog op de hedendaagse maatschappelijke context en de oorspronkelijke historische context in het achterhoofd. Anderzijds zorgt de influx van nieuwe perspectieven via stagiairs ervoor dat er onverwachte wisselwerkingen kunnen gebeuren. Deze wisselwerking tussen het kortdurende werk van de stagiair en het langdurige werk van de hoofddramaturg zorgt ook voor een connectie tussen de twee tijdsschalen die Raunig in zijn theorie benadrukt. Er wordt steeds gebouwd aan een groot artistiek onderzoek, waarbij de maatschappelijke context van dat moment steeds weer overdacht wordt.

Naast een intermenselijke focus, draagt huisdramaturgie ook een bepaald potentieel in zich om nieuwe praktijken voor het artistieke te voeden binnen een institutionele context. Binnen deze positie kan het natuurlijk nog steeds bepaalde dominante hiërarchieën verderzetten. De aanwezigheid van een dramaturg binnen een instelling is dus geen waarborg voor een *commoning*-praktijk, maar wel een belangrijk middel om via het artistieke naar een duurzame *commoning* te geraken binnen een institutionele werking. Voor de "Über-Curator" van Je Yun Moon bestaat niet echt een equivalent binnen dramaturgie, aangezien het loslaten van 'bezit' inherent deel is van een dramaturgische praktijk. Het onderzoek van repertoire wordt telkens uitgevoerd zonder auteurschap als doel. De huisdramaturg, en in het bijzonder de bureaudramaturg bij repertoiretheater, is dagelijks bezig met de vraag welke teksten belangrijk zijn om op te voeren, om te lezen en/of om iets te zeggen over de huidige staat van de wereld. Het antwoord daarop is geen universeel antwoord, maar een werkantwoord voor andere mensen in het huis.



## De grenzen van (bureau)dramaturgie

Er zijn natuurlijk, realistisch gezien, grenzen aan de mogelijke invloed van bureaudramaturgie als specifieke discipline en huisdramaturgie als groter concept. Binnen de institutionele werking is het bijzonder om een rol te hebben die zo bewegelijk mogelijk is. Bij ITA is de discipline van bureaudramaturgie, als plaats waar de bredere institutionele stem centraal staat, echter iets minder bewegelijk in de institutionele structuur aangezien de bureaudramaturgie redelijk afgescheiden is van de productiedramaturgie. Tussen de twee disciplines is er weinig overlap. Deze scheiding laat enerzijds verdieping toe in de werkzaamheden van de bureaudramaturgie, gezien de ritmes van de producties en het ritme van het repertoireonderzoek anders liggen. De producties kennen namelijk verschillende pieken in activiteit, terwijl het repertoireonderzoek eerder continu is. De langdurigheid van repertoireonderzoek verwacht een vast ritme, waarbij de flexibiliteit van repetities een obstakel kan vormen.

Het zorgt er anderzijds voor dat de bureaudramaturgie steeds geïsoleerder wordt, terwijl het wel voorbereidend werk is voor toekomstige producties. Bureaudramaturgie riskeert hiermee op lange termijn een afstand te creëren tussen de theorie van het repertoireonderzoek en de praktijk van het insceneren en spelen van repertoire. Tijdens het repertoireonderzoek wordt er, verbaal of in leesverslagen, een oordeel gegeven over de mogelijkheden van een tekst om opgevoerd te worden. Aangezien dit oordeel over de potentiële productiedramaturgie in brede zin gaat, kan er beargumenteerd worden dat dit oordeel gevoed wordt vanuit een eigen productiedramaturgische praktijk. Kijkervaringen hebben ook een belangrijke plaats in het ontwikkelen van een inzicht in repertoire, maar dit is nog iets anders dan tijdens een repetitieproces ervaren welke tekst voor problemen zorgt, welke spanning er is tussen de inscenering en de historische context. Informatie over dit proces is beschikbaar via de mogelijke connecties in het huis, maar de ervaring zelf wordt niet opgebouwd bij een strikte scheiding tussen bureau- en productiedramaturgie.

Buiten de grenzen van de bureaudramaturgie is het ook belangrijk om naar de grenzen van dramaturgie in het algemeen in een institutionele context te kijken. Een dramaturg heeft, naar gelang het huis, veel invloed op de programmatie en artistieke beslissingen. Hiermee

ligt er potentieel bij de huisdramaturg om praktijken van *common-ing* te vinden binnen de dramaturgie van het huis. De complexe problematiek van instellingen gaat echter verder dan het verwerken van artistieke inhoud. Als we kijken naar de algemene problemen op vlak van burn-outs, financiële precariteit en onduurzame werksituaties, is een realistische conclusie dat huisdramaturgie op dat vlak weinig kan uithalen. In crisissituaties kan een dramaturg niet echt ingrijpen of een directe invloed uitoefenen. Als een technische ploeg op de juiste dag staakt, kan een première niet doorgaan. Als een dramaturg een dag staakt, blijft een tekst ongelezen of wordt er een nagesprek geannuleerd.

Als het gaat over welke invloed andere medewerkers op de brede institutionele dramaturgie kunnen uitoefenen, is het in de context van ITA belangrijk om een moment te bespreken waar werknemers ervoor zorgden dat de institutionele machine 'stilviel'. Op 17 mei 2022 werd er een artikel gepubliceerd in De Volkskrant waarin theatertechnici anoniem getuigden over een te zware werkdruk bij ITA, wat leidde tot een staking van de technische ploeg van *De Toverberg* van FC Bergman (Wensink). De fysieke uitputting van een theatertechnicus tijdens een try-out was een katalysator voor de technische ploeg om het werk neer te leggen, waardoor de première op 16 april niet kon doorgaan. In navolging van het artikel van Wensink klonken er ook verschillende stemmen van andere technici, zowel bij grotere theaterhuizen als kleinere organisaties. Het belangrijke verschil bij ITA was echter dat er hierbij echt een interventie plaatsvond met zichtbare en voelbare gevolgen.

Een actie zoals een staking breekt tijdelijk de werking van een huis en stelt de bredere institutionele dramaturgie in vraag. De kritiek vanuit de technische ploeg ging namelijk over het primeren van de artistieke ideeën over zorgzame werkpraktijken. Zeker wanneer deze kritiek dan naar buiten komt, komt er een duidelijke vraag om dingen te herdenken. Bijzonder bij de algemene situatie in de cultuursector is het dilemma dat veel technici voelen tegenover het werk. Zo getuigde een technicus dat er ook een bepaalde trots is om te kunnen werken aan indrukwekkende producties (Wensink). De technische ploeg geeft dus wel om de artistieke processen in het huis, maar wil nieuwe praktijken zien om deze inhoud te produceren.

De staking van de technici bij ITA had een direct voelbaar effect. Er werden voorstellingen van *De Toverberg* geannuleerd. Dit verlichtte de werkdruk, maar riskeerde ook voor spanningen te zorgen met de acteurs die minder vaak hun werk konden tonen. In de keuzes die gemaakt werden binnen de institutionele werking was er dus altijd een voelbaar effect bij de mensen die verbonden zijn aan de instelling. Anders dan een schilderij dat weggenomen wordt uit een tentoonstellingszaal, zorgt de annulering van één of meerdere voorstellingen ervoor dat een artistiek proces gestopt of veranderd wordt. Dit komt omdat de productie van kunst op elk moment van uitvoering weer afhankelijk is van het intermenselijke en de kwaliteit van de praktijken binnen de instelling. Het artistieke staat voor veel mensen binnen een theaterhuis voorop, maar is niet ongenaakbaar, ook niet in een rigide institutionele structuur.

De staking legde op lange termijn ook druk op de instelling doordat het vanaf dat moment duidelijk was dat de theatertechnici bereid waren dit middel in te zetten in hun interactie met het theaterhuis. In de rest van het seizoen 2021-22 leek de situatie rustig te blijven. Op 24 november 2022 werd echter aangekondigd dat ITA de programmering van het voorjaar 2023 zou aanpassen om de werkdruk verder te verlagen. In hun eigen persbericht vermeldden ze hierbij het incident van *De Toverberg* ("ITA past programmering voorjaar 2023 aan"). Deze beslissing werd gemaakt op basis van het advies van een onafhankelijke deskundige en een technische commissie. Deze aanpassingen hadden een effect op de institutionele werking en dus ook op de institutionele dramaturgie, waarbij er meer aandacht gaat naar de concrete werkcondities van alle medewerkers, in het bijzonder bij een artistiek proces.

Hierbij was de positie van de dramaturg geen essentieel perspectief om aan deze nieuwe praktijken te werken. Er zitten dus duidelijk grenzen aan de kracht van dramaturgie. Dit betekent echter op breder institutioneel vlak dat binnen theaterhuizen de institutionele dramaturgie steeds beïnvloed kan worden door het intermenselijke. Protest van binnenuit kan een aanzienlijk effect hebben. Zelfs wanneer de machine moet blijven draaien – "the show must go on" is niet voor niets een populaire zin in de cultuursector – zijn er mogelijkheden voor werknemers die betrokken zijn bij het proces om het te laten stilvallen. Belangrijker, deze middelen worden daadwerkelijk aangewend.

De grotere tijdsschaal waarop een dramaturg doorgaans werkt, zorgt ervoor dat de invloed zich spreidt en dus op een gegeven moment niet direct voelbaar is of compleet onnodig is. Op lange termijn kan een dramaturg wel inwerken op processen binnen een instelling, maar wanneer het gaat over concrete (zorg)praktijken is dramaturgie niet de juiste positie van waaruit kan worden ingegrepen. De huisdramaturg is een essentiële schakel in het vernieuwen van een gesloten institutionele werking, maar niet de enige noodzakelijke schakel. In al deze schakels is het intermenselijke echter bijzonder aanwezig, waardoor het dus verder binnen de kunstinstitutionele kritiek interessant kan zijn om te kijken naar de middelen die binnen theaterhuizen aangewend worden om invloed uit te oefenen op de werking van het huis en op welke kunst er geproduceerd wordt.

### **Verdere evoluties binnen institutionele dramaturgie**

Binnen de institutionele werking van dramaturgie als positie ga je als stagiair ook niet verloren. Ik bezat tijdens mijn stageperiode niet dezelfde concrete middelen als bijvoorbeeld acteurs, regisseurs en technici om producties stil te leggen, maar ik werkte wel mee aan een groter repertoireonderzoek. Als tijdelijke werknemer nam ik mijn eigen visie mee op theater en repertoire, zelfs wanneer ik mee onderzocht welke stukken geschikt zouden zijn voor de instelling. Ik probeerde ook niet actief de instelling te saboteren of constant kritiek uit te oefenen, maar in mijn eigen lezingen kwam wel mijn eigen intersectioneel perspectief naar boven. Als dramaturg werk je zonder auteurschap, maar niet zonder eigen stem.

Deze stem uit zich echter niet in concrete producties, maar in de (artistieke) gesprekken die in een dramaturgische ruimte (het bureau dramaturgie, repetities, etc.) worden gevoerd. De invloed van gesprekken op een bureau mag niet onderschat worden. Het biedt voor vaste medewerkers een referentiepunt van jonge beginnende dramaturgen of makers die andere literatuur relevant vinden en nieuwe theorieën hebben gelezen. Het blijft daarbij niet enkel bij een sporadisch gesprek, maar wordt een volwaardige samenwerking gedurende een bepaalde periode. Dit zorgt ervoor dat gesprekken verdergezet kunnen worden en verschillende aanknopingspunten kunnen gebruiken. Het voordeel hiervan is dat het geen 'debatten'

zijn, waarbij het vaak gaat om een kant kiezen. Gesprekken zijn vloeibaarder en zorgen ervoor dat er een dramaturgische praktijk gevormd wordt binnen het bureau zelf. De stagiairs zijn niet enkel nieuwe stemmen, maar ook nieuwe luisteraars, die reageren op wat ze krijgen op een dramaturgische manier.

Als het gaat over de vernieuwing van een institutionele werking, is het interessant om terug te grijpen naar de twee tijdsschalen van Raunig. Wanneer een stagiair binnen een positie binnenkomt die zo dicht bij de artistieke ontwikkeling van de instelling staat, is er mogelijkheid om invloed uit te oefenen op zowel de “moment of instituting” als de “continual multiplication of instituting” (Raunig 177). Stagiairs werken voor een korte periode met de institutionele praktijk van een instelling. Ze leren deze praktijk aan, maar binnen een dramaturgisch bureau, waar de werkzaamheden zich ook steeds steunen op de eigen kennis en het intermenselijke, waar deze rol nooit volledig passief is. Zelfs in de langdurige werking van een instelling heeft tijdelijkheid, in de vorm van bijvoorbeeld stagiairs, een belangrijke meerwaarde. Via tijdelijke werknemers kunnen er op kortere tijd verschillende blikken hun sporen achterlaten in het repertoireonderzoek en de huisdramaturgie. Er kunnen hedendaagse titels voorgesteld worden die onbekender zijn bij de hoofdramaturg. Omdat ze ook eerder voor repertoireonderzoek worden voorgesteld dan voor een volledige productie, is er meer ruimte om de hedendaagse relevantie te onderzoeken en daarover sporen achter te laten in bijvoorbeeld een leesverslag. Hoe meer dit gebeurt, hoe meer een bepaald besef kan groeien via inhoudelijke middelen. Een betoog over de nood van dekolonisering is waardevol, maar binnen de institutionele werking van een kunstinstelling is het nodig om concrete obstakels en voorstellen naar voren te brengen. Binnen het theater hebben verhalen altijd al gewerkt als een mediërend middel tussen het mogelijke en het reële. Ook instellingen hebben al een cruciale rol gespeeld in het slaan van bruggen tussen de realiteit en de verbeelding (“Institutional imagination” 13). Dit potentieel zit er nog steeds, maar dan moeten er wel vanuit de inhoud voldoende impulsen komen.

Tijdelijkheid is *an sich* geen probleem. Ondanks de waarde van de grote tijdschaal van een theaterhuis, blijft het belangrijk om nog steeds mee te zijn met de actuele samenleving. Stagiairs hebben vaak recent, in diverse contexten, bepaalde teksten en theorieën

gelezen over dekolonisering, intersectionaliteit of zorg. Tijdelijke aanwezigheden of zelfs interventies zijn belangrijke momenten waarbij het heden in het theaterhuis kan worden ingebracht. Het zorgt voor een effect op de institutionele werking op een bepaald moment in de tijd, “the moment of instituting” (Raunig 177). Het samengaan van langdurigheid en tijdelijkheid is ook een centraal element bij de “caring as a dramaturgical structure” van Rebecca M. Groves. In haar artikel over “caring” (zowel in de betekenis van “zorgen voor iets” als “geven om iets”) en dramaturgie, constateert ze dat, om betekenis te consolideren, er zowel nood is aan “particular sequences of experience and thought over time” als aan “seemingly spontaneous moments of judgment” (311). De verschillende tijden zijn dus niet enkel essentieel voor institutionele werking, ze zorgen er ook voor dat waarde gegenereerd kan worden. Groves benadrukt dat “caring”, als in “geven om iets”, afhankelijk is van de acties die uitgevoerd worden. Hoe meer verschillende stemmen geven om iets, hoe waardevoller het wordt. Het is juist de actie van “caring” die iets belangrijk maakt (Groves 311). Dominante denkbeelden kunnen op vlak van dramaturgie vastroesten, maar het is ook via dramaturgie dat vastgeroeste denkbeelden weer losgeweekt kunnen worden.

Tijdelijkheid kan dus een handige ‘tool’ zijn. Daarbij mag de financiële realiteit echter niet vergeten worden. Een dergelijke stage bij een cultuurhuis is namelijk niet vanzelfsprekend voor mensen die financieel in een precaire situatie zitten. Een besef van de vele factoren die meespelen bij de ontwikkeling van een bepaalde intellectuele achtergrond is belangrijk om ervoor te zorgen dat er geen belangrijke stemmen vergeten worden. Tijdelijkheid kan waardevol zijn door zijn diversiteit, zeker wanneer er nog steeds een vaste dramaturgische lijn is die behouden wordt. Als de paden naar die tijdelijkheid echter enkel bewandeld kunnen worden door mensen die al binnen dominante identiteiten passen, verliest die tijdelijkheid veel van zijn kracht. Als institutionele dramaturgie, als positie én als artistieke stem, de claim op maatschappelijke relevantie wil kunnen maken, moet het ook voldoende plaats maken voor de maatschappij. Er is via tijdelijkheid in een institutionele werking een opportuniteit om een nieuwe wind door het bureau te laten waaien. Het ontwikkelen van een duurzame diverse tijdelijkheid, zonder daarbij stabiliteit, zorg en een langdurige visie in gevaar te brengen, is een grote uitdaging voor de institutionele dramaturgie. De manier waarop stagiairs dramaturgie in de context van ITA kunnen werken is al

een bijzonder begin. Deze positie en alternatieve posities kunnen bijgevolg ook een interessant perspectief bieden als onderzoeker.

In een tijd waar het institutionele in vraag wordt gesteld omdat het oude denkgeregimes propageert, is het belangrijk om te kijken hoe nieuwe denkgeregimes geïnstalleerd kunnen worden op een waardevolle manier die de ontwikkeling van artistiek werk niet in de weg staat. In haar tekst over “Fantastic Institutions” spreekt Sarah Vanhee de volgende hoop uit: “I desire art institutions that practice alternative politics instead of presenting art programs about alternative politics”. Via artistiek onderzoek kunnen we blijven praten over wat die praktijken zijn of kunnen zijn. Deze mediërende rol bestaat al langer binnen de dramaturgie, maar lijkt nog relatief nieuw te zijn binnen het curatorschap. Hierbij moeten curatoren niet vervangen worden door dramaturgen. Er ligt echter wel een mogelijkheid binnen de institutionele dramaturgie om praktijken en structuren te vinden die in het bredere kunstenveld waardevol kunnen zijn om vernieuwing te brengen in de institutionele werking. In het bredere institutionele discours is de verbindende positie van de dramaturg en de curator een belangrijk punt waar vernieuwing in de instelling ingebracht kan worden.

## Conclusie

In de hedendaagse kunstinstitutionele kritiek is er al veel aandacht geweest voor de verschillende problemen en praktijken die aanwezig zijn in instellingen zoals musea. Theorieën over curatorschap en het curatorische en over het ontwikkelen van een *commoning*-praktijk komen vaak tot de conclusie dat het belangrijk is om meer verbinding te stimuleren binnen de institutionele werking en om meer aandacht te hebben voor het intermenselijke. Door deze conclusie wordt het echter eigenaardig dat theaterhuizen een onderbelicht onderzoeksobject zijn in de kunstinstitutionele kritiek. Als we moeten herdenken hoe we voor *commoning* zorgen en voor connectie tussen verschillende mensen die zich verbinden aan een instelling, is het waardevol om te kijken naar de specifieke werking van een theaterhuis.

Volgens denkers zoals Pascal Gielen en Gerald Raunig zijn er veel mogelijkheden binnen kunstinstitutionen om vernieuwende praktijken

te ontwikkelen die invloed hebben op het veld. Instellingen zijn “verticalizatiemachines” die een artistieke vrijheid kunnen waarborgen (“Institutional imagination” 14). Daarbij kunnen kunstinstitutionen een invloedrijk voorbeeld vormen wanneer ze deze vrijheid kunnen beschermen tegen een neoliberale marktlogica. Voor Raunig ligt de focus minder bij een verticale beweging en meer op het duurzaam opentrekken van de instelling via *commoning*-praktijken. Daarbij is het ook belangrijk dat de *common* niet enkel een ding is, maar een manier van werken die zowel op specifieke momenten als binnen een langdurige werking aanwezig moet zijn.

Een grote instelling zoals ITA steunt enorm op de werkzaamheden van de verschillende mensen in de instelling. Theater en andere podiumkunsten in brede zin zijn afhankelijk van de aanwezigheid van mensen om te bestaan. Dieper in de instelling, bij de afdeling dramaturgie, vinden we nog meer het belang van het intermenselijke in het ontwikkelen van het artistieke en het beschermen van diens autonomie. Het lezen van teksten mag dan misschien een eenzame activiteit zijn, het hele dramaturgische proces daarrond, met zijn vele gesprekken, overleggen en bruggen naar de maatschappelijke context, is het dan allerminst. Een dramaturg functioneert over het algemeen niet als een curator. Deze laatste kan het zich in principe veroorloven om zich enkel en alleen bezig te houden met de kunstobjecten, en niet met de mensen achter het kunst(net)werk. Binnen het hedendaagse curatorschap wordt deze positie sterk herdacht, maar dit is een relatief recente evolutie. Zelfs een bureaudramaturg zal nog steeds in gesprek gaan met de artistiek leider, met de regisseur die het werk zal regisseren en met de vele andere afdelingen in het huis die het mogelijk maken voor een werk om in de instelling geproduceerd en getoond te worden. Op deze manier waarborgt ITA ook een bepaalde artistieke autonomie, aangezien de eerste ontwikkelingen van een productie bijna altijd bij het repertoireonderzoek zit dat artistieke motieven volgt en geen marktlogica.

Breder bekeken kan ook bij ITA opgemerkt worden hoe verschillende actoren in de institutionele werking invloed kunnen hebben. De staking van de technici had een sterk en duidelijk effect op korte termijn bij *De Toverberg* en op lange termijn bij de programmering van het voorjaar 2023. Bij het aankondigen van deze laatste keuze toonde ITA ook in hun berichtgeving dat ze focusten op een dialoog en op expertise van buitenaf om tot een degelijke oplossing te ko-

men voor de problemen die werden aangekaart door de actie van de technici. Wat er zich intern precies heeft afgespeeld, is onduidelijk, maar als actie naar het veld toe toont het wel dat de institutionele dramaturgie niet ongenaakbaar is. *The show must go on*, maar dat betekent dus ook dat de instelling zich bereid moet stellen om offeringen te maken. Binnen deze praktijken is er veel minder waarde in een dramaturgische positie. De grenzen van de invloed van een dramaturg moeten dus realistisch bekeken worden.

Als het gaat over artistieke *commoning*-praktijken zitten er echter wel wat mogelijkheden binnen institutionele dramaturgie als positie. Een mogelijk middel, het inzetten van tijdelijkheid binnen een kader van langdurigheid, heeft al een bepaalde uitwerking binnen ITA, al zijn er nog vragen te stellen bij de duurzaamheid van de praktijk bij ITA. ITA werkt met een publieke vacature voor het aanwerven van stagiairs, maar een dergelijke praktijk draagt niet bij aan het wegwerken van de verschillende obstakels die ervoor zorgen dat sommige belangrijke stemmen hun weg niet vinden naar een dramaturgische positie. Tijdelijkheid als middel kan dus nog beter ontwikkeld worden binnen een institutionele context. Dit betekent echter ook dat deze tijdelijkheid binnen langdurigheid verder onderzocht kan worden in andere kunstinstellingen.

Het institutionele draagt veel potentieel in zich, zowel goed als slecht. Instellingen kunnen een dominante werking hebben op het veld, maar met de juiste duurzame vernieuwing bestaat ook de mogelijkheid dat kunstinstellingen steeds meer de artistieke autonomie in het culturele veld waarborgen. Een belangrijke factor hierin is de positie van de dramaturg als persoon die dicht bij de artistieke ontwikkelingen in het huis staat zonder eigen auteurschap te willen opeisen. Binnen ITA is deze ontwikkeling aanwezig in de discipline van de bureaudramaturgie, al durft deze werking soms te geïsoleerd te zijn. Het takenpakket zelf, dat wil zeggen het repertoireonderzoek en het fungeren als (artistiek) informatiepunt, is echter een belangrijk middel binnen het vinden van nieuwe praktijken. Belangrijk voor het vernieuwen van een kunstinstitutionele werking, zodat artistieke autonomie beschermd blijft, zijn de verschillende menselijke factoren die nieuwe praktijken kunnen inbrengen. Een dramaturg bevindt zich daarvoor op de juiste positie om via de artistieke praktijk van een instelling na te denken over wat een instelling kan zeggen over de maatschappij waar het zich in bevindt.

## Geciteerde werken

Georgelou, Konstantina, Efrosini Protopapa en Danae Theodoridou, reds. *The practice of dramaturgy. Working on actions in performance*. Amsterdam: Valiz, 2017.

Gielen, Pascal. "Introduction. When flatness rules." *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 1-7.

Gielen, Pascal. "Institutional imagination. Instituting contemporary art minus the 'contemporary'." *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 11-32.

Groves, Rebecca M. "On Performance and the Dramaturgy of Caring." *Interviews in performance philosophy. Crossing and conversations*. Red. Anna Street, Julien Alliot en Magnolia Pauker. London: Palgrave Macmillan, 2017. 309-318.

"ITA past programmering voorjaar 2023 aan." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/nl/nieuws/internationaal-theater-amsterdam-past-de-programmering-van-voorjaar-2023-aan/3254834/>. Laatst geraadpleegd op 6 december 2022.

Lamers, Thomas. "De stilte van de grote instellingen in Nederland is verontrustend." *Theaterkrant*, 27 februari 2022. <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/thomas-lamers-de-stilte-van-de-grote-instellingen-in-nederland-is-verontrustend/>. Laatst geraadpleegd 15 november 2022.

Moon, Je Yun. "Curatorial research as the practice of commoning." *Institution as praxis. New curatorial directions for collaborative research*. Red. Carolina Rito en Bill Balaskas. Berlijn: Sternberg Press, 2020. 32-42.

"Over ITA." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/nl/over-ita/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Raunig, Gerald. "Flatness rules. Institution practices and institutions of the common in a flat world." *Institutional*

*attitudes. Instituting art in a flat world*. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 167-178.

"Vacature stagiaires dramaturgie." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/en/vacature-stagiaires-dramaturgie/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Vanhee, Sarah. "The Fantastic Institutions." <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-fantastic-institutions/>. Laatst geraadpleegd op 14 augustus 2022.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie. Pleidooi voor een 'interlocuteur'." *Etcetera* 68 (1999). <https://e-tcetera.be/kleine-en-grote-dramaturgie/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Van Kerkhoven, Marianne. "Over dramaturgie." *Theaterschrift* 5/6 (1994): 8-33.

Wensink, Herien. "Onvrede en staking onder technici van Internationaal Theater Amsterdam: 'Het is net als bij Schiphol'." *De Volkskrant*, 17 mei 2022. <https://www.volkskrant.nl/cs-b04af923>. Laatst geraadpleegd 15 november 2022.

## Noten

- 1 Gielen gebruikt de Engelse woorden "institute" en "institution". Voor dit artikel zullen respectievelijk de woorden "instituut" en "instelling" gebruikt worden.
- 2 Voor seizoen 22/23 is er een extra dramaturg aangenomen. Tijdens stageperiodes zullen er dan in totaal 3 personen aan de bureaudramaturgie van ITA werken, al doen ze dat niet voltiids.
- 3 Met "het bureau dramaturgie" wordt specifiek de plaats bedoeld waar de bureaudramaturgie gebeurt en geen productiedramaturgie. Dit begrip mag niet verward worden met "de afdeling dramaturgie" die wel ook de productiedramaturgie bevat.

## Postdrama in de klas: naar een geïntegreerde hedendaagse theaterdidactiek aan de hand van Provoost en Veldhuis' *Matisklo* (2018)

-- Marthe De Ruyscher --

-- Steff Nellis<sup>1</sup> --

Dit artikel legt enkele pijnpunten bloot die de huidige theaterdidactiek in de derde graad van het secundair onderwijs kenmerken. Er wordt een antwoord gezocht op de onderzoeksvraag: in welke mate biedt het onderwijs in de derde graad vandaag handvaten om naar hedendaags postdramatisch theater te (leren) kijken? Aan de hand van de voorstelling *Matisklo* (2018) van Bosse Provoost en Ezra Veldhuis worden oplossingen voor de pijnpunten aangereikt in de vorm van concrete lessuggesties. Deze zijn onderverdeeld in twee componenten die de stand van zaken van de theaterdidactiek bepalen: de leraar en de methode. Het geheel van deze studie is een uitnodiging aan de leraar Nederlands om postdramatisch theater uit de coulissen van het klaslokaal te halen.

Keywords: theaterdidactiek / postdrama / Bosse Provoost / Ezra Veldhuis / Paul Celan

Net als poëzie, proza en film maakt theater in het vak Nederlands een fundamenteel onderdeel uit van de lessen literatuur. Toch kunnen we stellen dat theater vaak nog stiefmoederlijk behandeld wordt. Dit blijkt onder andere uit een eerder beperkt lesaanbod rond theater in handboeken, de laattijdige aandacht voor theater in het zesde jaar van het secundair onderwijs, en het geringe aantal recente (wetenschappelijke) publicaties over theaterdidactiek. Ook in het lopende curriculumdiscours voor het secundair onderwijs is de aandacht voor cultuur in het algemeen en voor theatereducatie in het bijzonder ondermaats. Jan Staes, *teaching artist* aan de Specifieke Lerarenopleiding drama, dans en muziek aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen stelt dat we niet om het medium theater heen kunnen als we onze leerlingen willen stimuleren om actief aan cultuur te participeren (23). Cock Dieleman, universitair docent theaterwetenschap aan de UvA, gaat nog een stap verder en beargumenteert dat we theater niet alleen nodig hebben om cultuurparticipatie te bevorderen, maar ook om de participatie aan de samenleving te stimuleren (2015). Dit artikel deelt deze visie op het onderwijs en de theaterdidactiek. Recente PISA-resultaten (2019) tonen allerm minst een fraai beeld van het onderwijs in Vlaanderen. Daarbij valt voornamelijk de devaluatie van het talenonderwijs op. De Vlaamse regering en het Vlaams Talenplatform vragen dan ook dringend om actie opdat het talenonderwijs weer wordt versterkt.

In dit artikel ligt de focus op het postdrama. De keuze hiervoor heeft als doel om een al te vaak traditionele benadering in het Vlaamse onderwijsveld tegen te gaan, waarbij vooral en vaak zelfs uitsluitend wordt vertrokken van een eerder klassiek, Westers theateraanbod, met nadruk op de canon en het repertoire. De focus op postdrama kan immers bijdragen tot de intrinsieke motivatie van jongeren voor hedendaags theater. Het doel van productieve lessen theater moet zijn dat jongeren, vanuit een open en nieuwsgierige houding, hun weg vinden in de diverse, vaak complexe culturele omgeving. Dat vraagt om een initiatie in het aanbod, de ontwikkeling van geletterdheid met betrekking tot de theatertaal en het oefenen van vaardigheden die bijdragen aan een diepgaande beschouwing en ervaring van hedendaags theater. Maar worden de leerlingen in het secundair onderwijs van vandaag hierin op voldoende wijze meegenomen? In hoeverre biedt het theateronderwijs in de derde graad van het algemeen secundair onderwijs vandaag voldoende en

geschikte handvatten om naar hedendaags theater te (leren) kijken? En hoe kan de leraar hierbij een enthousiasmerend rolmodel zijn voor zijn/haar/hun leerlingen?<sup>2</sup>

In wat volgt, wordt allereerst een beknopt beeld geschetst van het huidige theaterdidactische landschap. Daarbij is er aandacht voor wat wordt onderwezen, hoe dit wordt onderwezen, en de mate waarin het aanbod tegemoetkomt aan de eindtermen. De analyse hiervan levert een overzicht op van pijnpunten en lacunes binnen het actuele theateronderwijs. Aan de hand van een concrete case study, de theatervoorstelling *Matisklo* (2018, Toneelhuis) van Bosse Provoost en Ezra Veldhuis, wordt een voorbeeld van een lesontwerp over het postdrama aangereikt dat niet alleen uitgaat van de (analyse van de) theatertekst als tekstsoort, maar in plaats daarvan aanstuurt op theaterervaring, integratie in de algemene lescontext, en activering van de leerling als geëmancipeerde toeschouwer.

### Theater in de derde graad secundair onderwijs

Zowel in de tweede als in de derde graad secundair onderwijs behoort theater tot een vast onderdeel van het leerplan Nederlands. Maar er is een nuanceverschil tussen de wijze waarop het thema behandeld wordt in beide. Waar in de tweede graad de klemtoon op theater als tekstvorm ligt, ligt bij de derde graad de nadruk op de opvoering en de analyse daarvan. In de tweede graad onderzoeken de leerlingen in welke mate de vormelijke en de inhoudelijke aspecten binnen een theatertekst verschillen met die in andere literaire tekstsoorten. Het verkennen en het herkennen van een theatertekst staat bij deze doelgroep centraal. Zo schrijft Jan Staes: “Theater en film voor 15-16-jarigen behandelen is in hoofdzaak laten ervaren, bewustmaken en is nog niet gericht op historische achtergrond of grondige analyse” (23). Hierbij kunnen ze gebruikmaken van de volgende begrippen: (jeugd)theater, toneeltekst, en verhaalelementen zoals personages, spanning, thema, tijd en ruimte. In de derde graad moeten leerlingen bij de tekstervaring en de tekstbestudering van theater niet alleen verkennen en herkennen, maar ook interpreteren, analyseren en evalueren. Hierbij maken ze gebruik van een begrippenkader rond dramatiek: de theatersemiotiek, die bestaat uit elementen zoals decor, mimiek, kostuum, licht, geluid, muziek, enzovoort. De focus van dit artikel ligt op de derde graad en dus

de koppeling tussen tekstervaring en tekstbestudering van zowel de theatertekst als de theateropvoering, van waaruit aspecten van interpretatie, analyse en evaluatie zouden moeten worden getraind.

In de lessen theaterdidactiek wordt de Westerse theatergeschiedenis vanaf het ‘ontstaan’ tot het heden, onderverdeeld in vijf tijdvakken: het Griekse en Romeinse theater, toneel in de middeleeuwen (ca. 500-1500), het vroegmoderne theater (ca. 1500-1800), het laatmoderne theater (negentiende eeuw) en het hedendaagse theater (eind van de negentiende eeuw tot en met het heden) (Crombez et al. 5-7). De verschillende tijdvakken binnen de theatergeschiedenis bouwen voort op de eeuwenoude traditie van het Aristotelische drama. In zijn *Poëtica* definieert Aristoteles theater als een kunstvorm met een publieksgerichte opbouw, uitgewerkte karakters en herkenbare, psychologisch gemotiveerde personages, een spanningsboog en catharsis. Tekst is te allen tijde het belangrijkste theaterteken. Daarnaast is het theater gevormd vanuit de principes ‘eenheid van handeling’, ‘eenheid van tijd’ en ‘eenheid van plaats’. Na de Tweede Wereldoorlog kwam deze dominante visie op wat theater is en/of zou moeten zijn, onder druk te staan. Er kwam een nieuwe theatrale golf die zich radicaal anders ging verhouden tegenover de dominante Aristotelische traditie: het zogenaamde postdramatische theater (Van den Dries, 2004; Swyzen & Vanhoutte 27-37; Crombez et al. 23-26; 248).

Een hedendaagse theaterstroming waarin dat verzet tegenover het klassieke Aristotelische drama sinds eind jaren 1960 prominent op de voorgrond treedt, is het postdramatische theater. De Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann benoemt de stroming voor het eerst als dusdanig in zijn werk *Postdramatisches Theater* (1999), in het theaterlandschap ook wel ‘de nieuwe bijbel’ of ‘een manifest voor een nieuwe theaterpraktijk’ genoemd. Lehmann onderzoekt in dit werk een nieuw begrippenkader om over dit actuele theater te kunnen spreken. Hij kenmerkt theater dat onder de noemer ‘postdramatisch theater’ valt als een theater waarin de scenische dynamiek en het visuele gebeuren centraal staan in plaats van de narratieve ontwikkeling. In het postdramatische theater doen acteurs bovendien niet langer ‘alsof’. Ze pretenderen niet om ‘iets’ of iemand te representeren: ze ‘zijn’. Ook de toeschouwer krijgt een andere, actievere, rol toebedeeld. Zo wordt er van de toeschouwer verwacht dat hij/zij/die openstaat voor de zintuiglijke beleving en

de losstaande elementen tot zich laat komen. The Wooster Group, Romeo Castellucci, Ivo van Hove en Jan Fabre\* zijn enkele van de toonaangevende namen binnen de stroming van het postdramatische theater.

Terwijl Griekse tragedies zoals *Oresteia* van Aischylos en *Medeia* van Euripides en voorstellingen zoals *Wachten op Godot* (1953) van Beckett, *Romeo en Julia* (1597) van Shakespeare, *Het gezin Van Paemel* (1903) van Cyriel Buysse en *Wat kost het ijzer?* (1939) van Bertolt Brecht zowel in handboeken als in de lespraktijk domineren, lijkt er weinig aandacht voor de stromingen na pakweg 1950. Leraren die deze praktijk aanhangen wekken daardoor bij hun leerlingen de foute indruk dat de ontwikkeling van het theater stopt bij het laatmoderne theater. Maar hoe komt het dat het postdrama wordt vergeten? Eén ding is zeker: het ligt niet aan de eindtermen en de leerplannen. Deze vermelden immers dat leerlingen uit de derde graad in staat moeten zijn om teksten uit het verleden én het heden te interpreteren, te analyseren en te beoordelen. Dat houdt een uitnodiging in om ook het onderbelichte hedendaagse theater – zoals het postdrama – in de schijnwerpers te plaatsen in de klas.

## Theaterdidactiek (her)bekeken

De lacunes en pijnpunten met betrekking tot de huidige stand van zaken binnen de theaterdidactiek situeren zich dus zowel op het niveau van de leraar, als op het niveau van de methode. Een eerste van de mogelijke verklaringen voor het ontbreken van theaterdidactische aandacht voor het postdrama is dat het leraren Nederlands vaak ontbreekt aan een persoonlijke ervaring en affiniteit met theater doordat ze er ook zelf (te) weinig aan participeren. Onbekend maakt onbemind. Een tweede verklaring dient gezocht te worden in de aangereikte methode. Aangezien de toeschouwer een andere rol krijgt toebedeeld in postdramatische voorstellingen, volstaan de klassieke theorieën waarin theater vandaag nog al te vaak wordt aangereikt in de klas niet langer om tegemoet te komen aan de theatrale ervaring van heel veel hedendaagse voorstellingen. In wat volgt staat ter discussie wat de hiaten zijn en hoe we deze kunnen aanpakken.

## De leraar

### *De geëngageerde leraar*

Eenzelfde barrière blijkt tijdens de lessen theaterdidactiek steeds terug te keren: de motivatie van de leerlingen voor hedendaags theater. Leerlingen snappen het nut van theater niet. Hoe stimuleer je jongeren om naar het theater te gaan? Hoe zorg je ervoor dat ze open staan voor theater? Joop Dirksen stelt dat naast de ouders ook de leraren een bepalende rol spelen bij het evoceren van culturele interesse. Ervaart het kind geen culturele stimulans van thuis, dan betekent dit volgens hem niet dat het uitbouwen van een 'liefde voor de kunst' onbegonnen werk is voor een leraar. Dirksen stelt dat een leraar zijn leerlingen de liefde voor theater sowieso kan 'bijbrengen'. Middelen daartoe zijn volgens hem introductie, gewenning en herhaling. Echter, het enthousiasme en de motivatie van de leraar zijn daarbij onontbeerlijk om te vonk te laten overspringen. Van de leraar verwacht hij dat die zich engageert om op de hoogte te blijven van wat er leeft in het theaterlandschap. Daartoe moet die leraar het initiatief nemen om zich regelmatig in dat landschap te begeven en te bewegen: «Waar de docent grijs is (ik heb het niet over de haarkleur), is het onderwijs grijs», aldus Dirksen (26).

Helaas botsen de verwachtingen op dat vlak regelmatig tegen een harde realiteit. Leen Thielemans stelt dat slechts weinige leraren een <theaterrolmodel> zijn voor hun leerlingen. Ze herkent in hen ook niet altijd een <goede toeschouwer>. Dit zou te wijten zijn aan de zeer beperkte plaats die kunst en kunstbeleving in het curriculum van de lerarenopleidingen krijgen: de leerlingen zijn afhankelijk van de interesse en van de <goodwill> van de individuele leraar (56). Theater komt dan ook haast nauwelijks als specifiek thema aan bod in nascholingen. Het aanbod voor leraren Nederlands is meestal eerder gericht op de verkenning van (nieuwe) leerplannen, de (theoretische) kennismaking met didactische werkvormen, nieuwe methodes, klasmanagement of bijvoorbeeld overkoepelende thema's als <literatuur> in het algemeen. Op de vraag of er professionaliseringsnoden zijn wat betreft theateronderwijs is het antwoord volmondig ja, zo blijkt onder andere uit de recente studie "Naar een talenonderwijs in topvorm: een bevraging van de Vlaamse taalleerkracht" (Arteel et al., 43). Leraren geven toe dat ze over onvoldoende inhoudelijke kennis en didactische vaardigheden beschikken om op een enthousiaste,



zinnvolle en zelfzekere manier les te geven over het thema. Zonder verandering, bijscholingen, aanvullende vorming op structureel niveau, blijft het een vicieuze cirkel.

### ***De communicatieve leraar***

Naast het gebrek aan enthousiasme en motivatie bij de leerlingen én het gemis aan professionaliteit dat de leraren ervaren, blijkt het gebrek aan bruikbaar en interessant beeldmateriaal bij (hedendaagse) voorstellingen nog een barrière waar veel leraren tegenaan stoten. Leraren houden al te vaak vast aan het traditionele repertoire, hetgeen ook door de methodes wordt bestendigd. Wanneer leraren zelf materiaal ontwikkelen hergebruiken ze dit vaak jarenlang, en circuleert dezelfde les onder parallelcollega's. Een tweede argument is dat het niet mogelijk is om nieuw materiaal te ontwerpen voor de lessen theater, omdat er geen geschikt beeldmateriaal beschikbaar is. Hierin schuilt een duidelijke en algemene vraag naar makers en cultuurhuizen om (meer) materiaal online beschikbaar te stellen.

Echter blijkt dat educatieve mappen en pakketten die de educatieve werknemers, makers of gezelschappen zelf bij (school)voorstellingen aanbieden nauwelijks worden gebruikt.<sup>3</sup> Het materiaal wordt vaak als te lijvig, te weinig aansluitend bij de lesinhoud van het moment, te dwingend of te omslachtig ervaren. Hoe komt het dat zelfs die kant en klare en op maat van de doelgroep ontworpen didactische niet aanslaan? Volgens Thielemans (55-56) is het antwoord hierop duidelijk: (jeugd)theaters en het onderwijs staan niet op één lijn. Er heerst een gebrek aan communicatie en samenwerking tussen beide partijen. Dieleman stelt deze discrepantie tussen de verschillende belangen of het verschil in visie op kunstonderwijs en kunstbeleving eveneens vast:

Veel scholen proberen het theaterbezoek te veel in te passen in hun manier van lesgeven of zien het uitsluitend als een welkome afwisseling van het leerstofgerichte programma, die vooral 'leuk' moet zijn. Jeugdtheatergezelschappen willen de kinderen juist over de grenzen van hun eigen wereld heen laten kijken, ook al is het aan de andere kant van die grenzen misschien niet altijd even 'leuk'. (38)

De verantwoordelijkheid voor het gebrek aan constructieve communicatie tussen cultuurinstellingen en onderwijs en voor het beschouwen van de verschillende belangen als complementaire polen, ligt echter bij beide partijen. Zo vult Dieleman aan dat niet enkel de leraren zich op cultureel gebied dienen bij te scholen, maar dat ook culturele instellingen het initiatief horen te nemen om op de hoogte te zijn van de kerndoelen, de doorlopende leerlijnen en het opbrengstgericht werken. Er dient geïnvesteerd te worden in duurzame samenwerkingsverbanden tussen de culturele instellingen en de scholen (30). Dat wordt bevestigd door de Nederlandse Taalunie (Vanhooren, Pereira en Bolhuis 25).

### ***De eigentijdse leraar***

Uit de praktijk blijkt dat leerkrachten de klemtoon in de lessen hedendaags theater, als die al aan bod komen, leggen op repertoiretheater. Postdramatisch theater blijft daardoor vaak buiten beschouwing. Leraren hebben schrik dat de voorstellingen te moeilijk zijn voor leerlingen, dat ze het nut van de voorstelling niet zullen inzien, dat ze het 'te vaag' zullen vinden. Maar zijn abstracte en gestileerde tekens uit het postdramatische theater ook werkelijk te moeilijk voor jongeren? Theater hoeft geen hapklare brok te zijn. Het is des te uitdagender wanneer er in een theatervoorstelling een beroep wordt gedaan op het verbeeldingsvermogen van de toeschouwer. Zo kan het theater juist een uitnodiging zijn om op een andere manier naar de wereld te kijken en de creativiteit en het kritisch vermogen te prikkelen.

Postdramatische voorstellingen puilen uit van abstracte beeldtaal. De 'dramatekst' krijgt hier een ander statuut dan in een klassiek drama. De dramatekst – als deze al mondeling, hoorbaar of verstaanbaar tot de toeschouwer komt – is nevens geschikt aan de andere theatertekens. In de meeste gevallen schittert de tekst zelfs door afwezigheid. In postdramatisch theater is het niet alleen de tekst die het verhaal vertelt. Alle andere theatertekens zoals het decor en de kostumering spelen hun rol en krijgen hun deel in de vertelling. Het is niet toevallig dat het postdramatische theater tijdens de komst van de massamedia onder die noemer 'tot leven' is geroepen en hoogtij vierde. In *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* verklaren Swyzen en Vanhoutte hoe de gemediatiseerde

samenleving ook binnen het theater voor een nieuwe context zorgde “waarin het beeld boodschapper wordt van het nieuwe, een evolutie die door de digitale snelweg exponentieel wordt versterkt en die het theater ertoe aanzet zich opnieuw uit te vinden” (16).

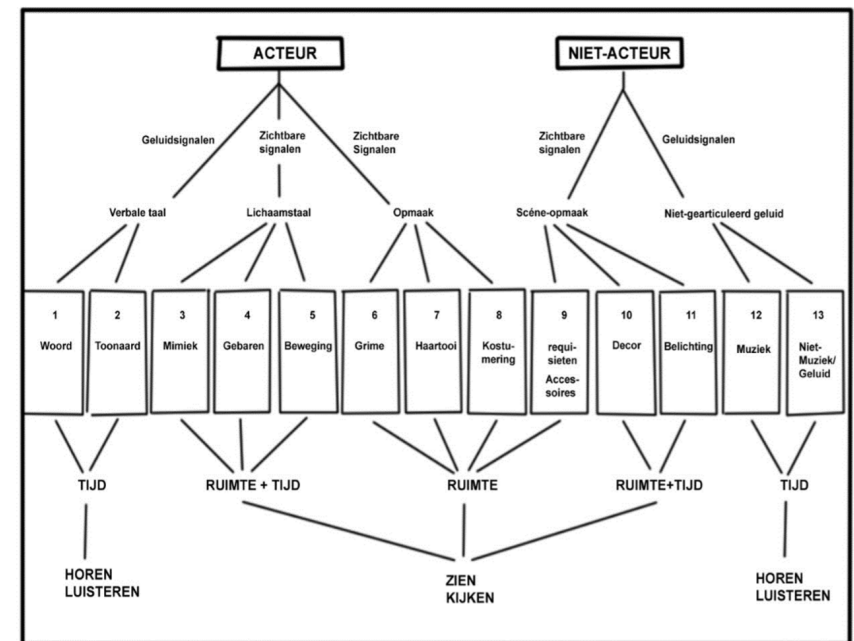
Leraren en hun leerlingen leven eveneens in die modene, gemedia-tiseerde samenleving. Beelden zijn overal: op straat, de computer, de smartphone, televisie... Luk Van den Dries (2004) merkt dan ook op dat de thematiek van postdramatisch theater en het gevoel dat de toeschouwer krijgt bij het kijken naar zo een opvoering nog nooit zo herkenbaar is geweest als voor de moderne mens. In een sterk gemedia-tiseerde samenleving waarin de digitalisering elke vorm van communicatie dreigt over te nemen, hebben mensen nood aan een theater waarin de toeschouwer geconfronteerd kan worden met zichzelf, met de eigen leegte. Het is de dramaturgie van ‘de lege toeschouwer’ die Van den Dries aanhaalt, die zo kenmerkend is voor het postdrama. Wie kan het gevoel van leegte beter begrijpen dan tieners die voortdurend vanop een afstand via hun gsm of computer toeschouwers zijn van elkaars leven?

## De methode

In de eindtermen van de derde graad Nederlands staat dat leerlingen vanuit een tekstervarende én een tekstbestuderende manier een literaire tekst zoals theater uit het heden en het verleden moeten kunnen interpreteren, analyseren en evalueren. De praktijk toont echter dat aan tekstervaring meestal wordt voorbijgegaan. Als het al aan bod komt, begint en eindigt die lesfase vaak bij de vraag wat de leerlingen van de theatertekst of de opvoering vonden. De gehanteerde methodes zijn hiervoor verantwoordelijk. Meestvoorkomend zijn het schema van Kowzan om de theatertekens te leren (her)kennen en hanteren, en het model van Geljon om het handelingsverloop van de voorstelling onder de loep te nemen. Maar is de wijze waarop deze methodes worden aangeboden ook adequaat voor het bespreken van postdramatisch theater? In welke mate volstaat het gehanteerde begrippenkader om de leerlingen een coherent beeld te verlenen van het postdramatische en hedendaagse theaterlandschap? Is er – net als in de theaterwereld – ook binnen de theaterdidactiek nood aan een ‘nieuw’ of aangepast begrippenkader om het postdrama te ervaren en te analyseren?

## Het schema van Kowzan

Het schema van Kowzan (1975) wordt gebruikt als instrument in de analyse van een opvoering. Het is een structuur waarin de verschillende theatertekens onderverdeeld worden in twee groepen: de acteurgebonden theatertekens en de niet-acteurgebonden theatertekens. In totaal worden dertien categorieën van elkaar onderscheiden die elk waarneembare signalen in een voorstelling omvatten (zie figuur 1). In principe is het schema van Kowzan een prima hulpmiddel om de waarneming bij een voorstelling te ordenen. Het biedt structuur. Het dient als vertrekpunt voor verdere activiteiten, als een eenvoudige en duidelijke basis, aldus Van Hoey (34). Het probleem is echter dat het schema vaak niet als middel maar als doel benaderd wordt en het eerder als eindhalte fungeert dan als vertrekpunt. Het is daarbij allerminst bevorderlijk – zowel voor de theaterervaring als voor de theaterbestudering – om de theatertekens als onafhankelijke elementen te beschouwen.



Figuur 1: Het schema van Kowzan

In een opvoering staan de theatertekens namelijk steeds in verband met elkaar. Ze vertellen samen een verhaal. Theatertekens evolueren door de voorstelling heen, zo merkt ook Veerle Pessemier op: Het kan interessant zijn om die veranderingen eerst afzonderlijk te bestuderen, als er nadien wordt gezocht naar een verband tussen de evoluties van de verschillende tekens. Pas wanneer die koppeling wordt gemaakt, kunnen leerlingen op een gefundeerde wijze de voorstelling interpreteren. Wanneer de tekens echter uiteenrafelt, bestaat het risico dat de magische ervaring van het geheel verloren gaat (271). In postdramatisch theater vervagen de door Pessemiers aangehaalde grenzen tussen de theatertekens des te meer: er zijn grenzen aan de semiotiek.<sup>4</sup> Wanneer er dan vanuit wordt gegaan – en zo wordt de leerlingen aangeleerd – dat de theatertekens zoals in het schema van Kowzan als dusdanig herkenbaar zijn in een voorstelling, zullen ze ongetwijfeld op tilt slaan tijdens een postdramatische voorstelling. Het is belangrijk om de leerlingen als toeschouwers erop te wijzen dat makers in het postdramatische theater aan de haal gaan met de verschillende theatertekens en er een eigen spel mee spelen. Dit spel wordt in vergelijking met dat in klassiek drama op een hoger level gespeeld. De tekst bepaalt niet langer het basis-schema van de voorstelling. De leerkracht dient de leerlingen aldus te helpen om hun verwachtingspatroon aan te passen. Pas wanneer de postdramatische verwachting losgekoppeld wordt van die bij het klassiek drama, kan een noodzakelijk open houding verwezenlijkt worden (Swyzen & Vanhoutte 5).

### ***Het model van Geljon***

Naast het schema van Kowzan, wordt theater ook vaak bestudeerd aan de hand van het model van Geljon (1988). Geljon onderscheidt bij de drama-analyse drie lagen in een voorstelling: de betekenislaag, de boeiende werking en het handelingsverloop. In het artikel “Toneelteksten in de klas” in *Vonk* beschrijft Geljon deze verschillende lagen. Maar in postdramatische theatervoorstellingen wordt de toeschouwer net uitgedaagd om de vele zintuiglijke prikkels die op hem/haar/hen worden afgestudeerd op te vangen. Hij/zij/die selecteert en ordent ze in eigen concepten en in een voor hem/haar/hen (be)grijpbaar geheel. Wat betreft het zoeken naar de betekenislaag in een voorstelling, veronderstelt het verwerkingsproces bij postdramatische voorstellingen meer dan ooit een open en actieve houding van de toeschouwer. Het vinden van ‘de’ boodschap of ‘de’

betekenis van een voorstelling is ondergeschikt aan de zintuiglijke ervaring (Geljon 65; Jans 55).

De boeiende werking in een voorstelling is nodig om de aandacht van de toeschouwer vast te houden. Om het publiek te blijven boeien zet de maker een arsenaal aan middelen in. In het klassieke drama zal de maker in het begin van de voorstelling de toeschouwer gaandeweg extra informatie geven. Zo schrijft Geljon (1988: 67-68).

In de eerste scènes, ook wel expositie genoemd, wordt de kennisachterstand van het publiek met stukjes en beetjes verkleind, vaak door schijnbaar irrelevant informatie uit hoofd- en neventekst. [...] Maar de expositie biedt meer dan informatie, ze creëert ook bewust witte plekken, d.w.z. ze roept vragen op die voorlopig niet beantwoord worden.

Dat gebeurt zeker ook in postdramatisch theater, maar op een minder expliciete wijze. Veel vragen blijven onbeantwoord. De toeschouwer moet ervoor openstaan dat de voorstelling een haast wit canvas is. De makers prikkelen en inspireren hem om het canvas te kleuren. Maar de toeschouwer moet met de confrontatie van het witte vlak overweg kunnen om tot kleuren te komen. Dit kan bevreemdend zijn voor toeschouwers die louter klassiek drama gewend zijn en verwachten terecht te komen in eenzelfde, gelijkaardige leefwereld. In postdramatisch theater ontstaat er vervreemding tussen de toeschouwer en wat er op scène gebeurt en tussen de toeschouwers onderling.

De derde laag die Geljon (64) bij drama-analyse onderscheidt, is het handelingsverloop (zie figuur 2). Het verloop van een klassieke, dramatische voorstelling ziet er als volgt uit: begin – expositie – verwickelingen – climax – afloop en/of slot. In postdramatisch theater schittert een logisch-causale samenhang tussen gebeurtenissen in afwezigheid. Een conflict blijkt dus ook meestal uit, net als een hechte ontwikkeling. Het valt soms voor dat tussen het begin en het einde nauwelijks een verschil op te vallen is. Een definitie zoals hierboven weergegeven, is dan ook problematisch te noemen binnen de theaterwetenschap. Het theaterlandschap leeft en beweegt. Het is dan ook essentieel om daar op te anticiperen en je eraan aan te passen. Zo stelt Jans dat het nieuwe niet met verouderde woorden kan beschrijven en dat je dat ook niet moet proberen te doen:



Figuur 2: Het handelingsverloop volgens Geljon

De concepten die we hanteren bij het beschrijven en evalueren van theatervoorstellingen zijn veelal afkomstig uit het teksttheater en hebben geen duidende kracht meer wanneer plot, handeling, personages en psychologische ontwikkeling nauwelijks of geen rol meer spelen. (54)

Theatereducatie dient zijn definitie van theater aan te passen. Is het bovendien niet juist het doel van (theater)onderwijs om kritische jongeren te vormen en hun de woordenschat te bieden die verder reikt dan de bevindingen 'goed' en 'niet goed'?

### Naar een postdramatische theaterdidactiek: interpretatie via integratie

Ondanks hierboven reeds werd geduid op het nut van de modellen van zowel Kowzan als Geljon ten aanzien van de theatersemiotiek en het dramatisch verloop van een voorstelling, zijn beide methodes inmiddels wat verouderd. Bovendien blijken ze, precies omwille van hun rigide, semiotische en dramatische focus, niet geheel toereikend ten aanzien van veel hedendaagse voorstellingen, vooral niet ten aanzien van de analyse van het postdrama. Nog meer dan bij klassiek drama, draait het bij postdramatisch theater namelijk om de theatrale totaalervaring. Zo stelt Hans-Thies Lehmann dat de

theaterruimte binnen het postdramatisch theater beschouwd moet worden als een 'ontmoetingsplek' van ervaringen. Het is een vrije speelruimte waarbij elk individu die de theatrale ervaring beleeft vrije associaties legt. Verschillende toeschouwers kunnen aldus een hele andere betekenis aan een stuk geven. Die betekenissen kunnen bovendien erg afwijken van de oorspronkelijke betekenis die de maker eraan geeft. Echt interessant wordt het dus wanneer deze ervaringen en de verschillende interpretaties samenkomen en gedeeld worden. Precies daarom wordt in wat volgt een aantal suggesties verwoord die de integratie van een theaterdidactiek die inclusief is voor het postdrama kan bewerkstelligen.

### Geïntegreerde theaterdidactiek

Theater wordt bijna altijd als een afzonderlijk onderwerp behandeld. In "Zweten in de les Nederlands: geïntegreerd literatuur-, lees- en schrijfonderwijs" stellen Caroline Wisse-Weldam en Gerdineke van Silfhout vast dat een geïntegreerde lesaanpak niet alleen mist binnen het thema theater, maar ook in het volledige vak Nederlands. Daardoor ontdekken leerlingen vaak geen samenhang tussen de verschillende vakonderdelen en zien ze het nut van de losse oefeningen en thema's niet in (183). Er mist met andere woorden een meer diepgaande verwerking van de lesinhouden, of een reflectie daarop. Het thema theater komt zo doorgaans slechts eenmalig aan bod, of maximum drie keer verspreid doorheen het semester (bijvoorbeeld een lessenreeks over Grieks theater, één over absurd theater en één over episch theater). Elk onderdeel wordt dan afzonderlijk geëvalueerd aan de hand van een klassieke toets.

Eerder onderzoek toonde echter reeds aan dat een geïntegreerde lesaanpak meer doeltreffend is, zowel ten aanzien van de leerwinst, als ten aanzien van een gunstig klasklimaat. Ten aanzien van de leerwinst betekent een geïntegreerde aanpak, waarbij theater in erg diverse lesontwerpen kan worden ingezet, dat het onderwerp verschillende keren terugkeert. Hierdoor wordt de leerstof breder gedragen en verspreid over het schooljaar en de gehele schoolcarrière waarbij de leerlingen op eigen tempo vertrouwd kunnen raken met het medium theater. Wat betreft het klasklimaat bleek een geïntegreerde aanpak ook zeer effectief voor het behandelen van heikele onderwerpen. Meer nog, het onderzoek van Nellis (2021) naar de toegankelijkheid van Queer thema's wees reeds op de efficiëntie van

een geïntegreerd theaterdidactisch lesontwerp. Immers worden moeilijke thema's via het theater op een impliciete manier geïntegreerd. De leerplannen van het secundair onderwijs moedigen een dergelijke aanpak binnen het vak Nederlands – en in principe ook daarbuiten – overigens ten zeerste aan.

### ***Ervaring – Bestudering – Interpretatie***

In desbetreffende leerplannen staat ook aangegeven in welke leerlijn literatuuronderwijs door de graden heen dient te worden aangeboden. In de eerste graad staat de ervaring centraal. De leerlingen leren te genieten van literatuur (proza, poëzie, toneel en muziek). In de tweede graad komt naast die tekstervaring ook tekstbestudering aan bod. De leerlingen maken kennis met een begrippenkader dat ze kunnen hanteren bij het onder woorden brengen van de tekstervaring. Zo zoeken ze naar een antwoord op vragen zoals: Waarin verschillen een fictionele tekst en een toneeltekst van elkaar? Welke twee personages spelen de hoofdrol in dit fragment? Waar speelt het verhaal zich af? Hoe ziet de omgeving eruit? Wanneer speelt het verhaal zich af? Waar leid je dat uit af? Enzovoort. In de derde graad streeft men ernaar om de culturele geletterdheid en de literaire competentie te ontwikkelen door tekstervarend, tekstbestuderend én tekstinterpreterend te lezen. De leerlingen spreken in dat geval over hun leesbeleving met de leraar en met elkaar. Althans, zo staat het in de theorie beschreven. De praktijk vertelt een ander verhaal. Zo ligt de klemtoon vanaf de derde graad voornamelijk – en in sommige gevallen zelfs louter – op tekstbestudering. Aan tekstervaring of tekstinterpretatie wordt vaak niet meer gedaan.

Theaterdidactiek volgt ook in de derde graad doorgaans nog een erg rigide structuur: theatergeschiedenis, theorie met betrekking tot de tekentaal en een introductie van begrippen zoals het 'vierde-wandprincipe'. Het bestuderen van een fragment uit een dramatekst of een videofragment waarbij de aangeleerde principes worden toegepast, is vaak de enige manier waarop leerlingen met theater in aanraking komen. Een grondige reflectie op dergelijke opdrachten volgt doorgaans zelfs niet. Waarom deze methodes niet aan te raden zijn, beschrijft Gea Van Soest in "Toneelteksten beleven" (183). Van Soest bekritiseert het feit dat theater(geschiedenis) al te vaak aanbodgericht onderwezen wordt. De nadruk ligt op analyse van de inhoud, de opbouw en de kenmerken. Deze kennis wordt vervolgens

individueel geëvalueerd aan de hand van een klassieke toets met kennisvragen over de theatergeschiedenis en een toepassingsopdracht van de aangeleerde tekentaal op een (on)gezien fragment. Vragen die hierbij doorgaans gesteld worden zijn bijvoorbeeld: In welke tijd zijn deze theaterteksten geschreven? Wat zijn de kenmerken van die tijd? Hoe zijn toneelteksten opgebouwd? Wat gebeurt er als een toneeltekst verbeeld wordt in het theater? Welke theatertekens herken je in het videofragment? Meestal wordt een toets aangevuld met een schrijftaak zoals het schrijven van een recensie na het bekijken van een schoolvoorstelling. Van Soest stelt vast dat de kennis op deze manier de leerlingen niet beklijft. Meer nog, theater wordt niet beleefd. En is dat niet juist essentieel?

Joop Dirksen (1999) en Rudi Wuyts (2006) stelden eerder al dat beklijvende kennis zich koppelt aan ervaringen: de combinatie tussen tekstervaring en tekstbestudering levert dan ook een interessant huwelijk op. Hoewel proza zowel bij Dirksen als bij Wuyts het onderwerp vormen, zijn deze inzichten ook van toepassing op theaterdidactiek. Theater is namelijk een complete ervaring en moet ook als dusdanig benaderd worden in de les. Zo stelt Van Hoey (33): "de zintuigen nemen de prikkels op (ook de olfactorische!), om dan verder in te werken op de affectie en de cognitie. Op deze driedeling is de menselijke kennis gestoeld." Tekstervaring en tekstbestudering gaan dus hand in hand. De ervaring is nodig om tot een degelijke studie te komen. Helemaal wanneer je als leerkracht de leerlingen tot een degelijke interpretatie van een postdramatische voorstelling wil uitdagen.

### **Een geïntegreerd samenspelen in de postdramatische speeltuin *Matisklo***

In de poëtische voorstelling *Matisklo* verbeelden Bosse Provoost en Ezra Veldhuis de wereld van Paul Celan (1920-1970). Celan is een Duitstalige dichter die in zijn poëzie op een eigenzinnige wijze dicht over gevoelens zoals angst en eenzaamheid. Provoost en Veldhuis gaan aan de slag met de vertaling van Celans dichtbundels: *Atemwende* (1967), *Fadensonnen* (1967) en *Schneepart* (postuum 1971) die de drie sequenties in *Matisklo* markeren. Ze worden naar de scène vertaald door het samenspel tussen twee acteurs, het decor, ambigue figuren – of zoals ze het zelf graag noemen 'hoopjes bezielde mate-

rie' – zoals 'de bolster' en 'de houtman', het licht en de muziek. Af en toe wordt een gedicht van Celan niet uitgebeeld, maar uitgesproken door de acteurs. Verder is er geen tekst. De podiumbeelden vormen samen eerder een visuele performance waarbij de tekst volledig wordt losgekoppeld van dialoog, narratief en fictieve vertelling. Toch is het niet louter 'beeldend theater'. De makers zoeken namelijk juist naar een manier om woord en beeld met elkaar in overeenstemming te brengen. De (on)grijpbaarheid van zowel beeld als taal wordt in vraag gesteld. Precies daarom valt de hedendaagse voorstelling *Matisklo* onder de noemer 'postdramatisch theater'.

Maar hoe kan je er voor zorgen dat ook leerlingen een open kijkhouding aannemen om een postdramatische voorstelling als *Matisklo* te analyseren? Jongeren meteen confronteren met de abstractie van de (beeld)taal die in de voorstelling gehanteerd wordt, lijkt geen aan te raden keuze. Daarom maken de leerlingen in verschillende lesfasen kennis met de voorstelling aan de hand van "Een doos vol brokstukken *Matisklo*", een 'eerste impressie' via een fragment, en een theoretische inleiding tot het theater van Bosse Provoost en Ezra Veldhuis, de gedichten van Paul Celan en het postdramatisch theater als hedendaagse stroming. Vervolgens krijgen de leerlingen ook een 'training in beeldgeletterdheid'. Van daaruit kan over worden gegaan op de laatste fase van interpretatie, analyse en interpretatie. Aan de hand van een concreet lesontwerp in verschillende fases geven we in het laatste deel van dit artikel aldus een voorbeeld van hoe een hedendaagse, postdramatische voorstelling kan worden behandeld in de derde graad van het algemeen secundair onderwijs. We hopen dat hieruit bredere lijnen kunnen worden gedestilleerd voor een meer abstracte methode in mogelijk vervolgonderzoek.

### ***Een doos vol brokstukken***

Het doel van Provoost en Veldhuis in *Matisklo* bestaat eruit de wereld van Celan op scène te verbeelden als een 'vrije beleefruimte'. Die poëtische wereld van Celan roept stevast associaties op die polyinterpretabel zijn, maar neemt op sommige momenten ook een 'betekenisvlucht'. Provoost beschrijft het als momenten waarop de lezer – en in de voorstelling dus de toeschouwer – vluchtig een glimp

Afbeelding 1: Scènebeeld uit *Matisklo*. © Pieter Dumoulin



van betekenis meekrijgt. Op de grens tussen waanzin en nonsens surft Celans poëzie op golven van betekenis. Zo neemt hij zijn lezers gericht mee naar een realiteit waarin betekenis slechts deels vastligt. Provoost en Veldhuis geven die wisselwerking ook aan de toeschouwer mee. Enerzijds laten ze zoveel mogelijk ruimte voor vrije interpretatie. De voorstelling roept veel persoonlijke vragen op bij de toeschouwer. Daarin schuilt precies de bruikbaarheid van de voorstelling voor het didactisch project: niet alles in een postdramatische voorstelling behoeft een antwoord. Anderzijds biedt de voorstelling de toeschouwer toch ook een betekenisvlucht. De makers geven namelijk aanknopingspunten mee, opdat de toeschouwer niet verdwaalt in louter persoonlijke associaties. Op die manier vermijden ze dat de toeschouwer afhaakt bij de gedachte dat er 'niets' valt te begrijpen.

Zo bieden ze vooraf een brochure met achtergrondinformatie over Celan aan waarin de toeschouwers reeds kennis maken met enkele thema's die in de voorstelling schuilen: de Holocaust, verlies, angst, pijn, machteloosheid, de onmacht van de taal... Daarnaast geven de acteurs de toeschouwers bij het betreden van de zaal ook een blaadje met een gedicht van Celan erop. Dit kader van informatie en poëzie biedt de onwetende toeschouwers van meet af aan een ingang in de absurde wereld van Celan. Dergelijke aanknopingspunten zorgen ervoor dat de toeschouwer niet enkel blijft hangen in de ervaring, maar dat hij/zij/die ook een deel van de achterliggende betekenissen meekrijgt. Precies daarom is het belangrijk om ook met de leerlingen niet alleen op de subjectieve toeschouwerservaring te focussen, maar tevens een semiotische analyse op gang te trekken die gericht is op postdramatische betekenisgeving. Pas dan komen receptie, reflectie en productie samen en ontmoeten de toeschouwers en de makers elkaar. Maar daarvoor heb je wel de juiste tools en een aangepast begripkader nodig.

In het voorgestelde lesontwerp krijgen de leerlingen in lesfase 1 net als de toeschouwers van *Matisklo* bij aanvang wat informatie. Dit keer echter geen gedicht of brochure, maar naar analogie met de hoeveelheid aan 'brokstukken' in de voorstelling een doos waarin verwijzingen zitten naar de voorstelling zelf: een houten stokje, een afbeelding van het kostuumontwerp, de titel van het stuk, afbeeldingen van Celan, Bosse Provoost en Ezra Veldhuis, een gedicht, woorden uit gedichten en een scènebeeld. Verdere achtergrondinformatie

bij de makers en Celan krijgen de leerlingen nog niet om de eerste kijkervaring tijdens lesfase 2 zo open mogelijk te houden. Dit vermijdt dat leerlingen meteen – zoals ze het gewend zijn – beginnen met het analyseren van de fragmenten. Het hoofddoel in deze eerste fase is namelijk om de kijkverwachting op te roepen. De klas wordt hiervoor onderverdeeld in twee groepen. Per groep associëren ze de afbeeldingen, voorwerpen en begrippen uit de doos met elkaar. Welke zaken zullen met elkaar in verband staan en waarom denk je dat? De leerlingen bespreken dit mondeling in groep. Ze zullen ontdekken dat ze het niet altijd met elkaar eens zijn. Dat is net goed: er is geen juist of fout in deze vrije associatieoefening.

### ***Een introductie tot Matisklo***

Na de associatieoefening kijken de leerlingen in lesfase 2 naar de eerste twintig minuten van de voorstelling. De eerste kijkervaringen en reacties delen ze wederom in dezelfde groep. Dit doen ze met behulp van de vragen uit het vragenspel van Aidan Chambers.<sup>5</sup> Chambers is een Britse schrijver, ex-leraar en wordt ook wel eens de 'leesbevorderingsexpert' genoemd. Hij ontwikkelde dit vragenspel om leesbevordering bij jongeren te stimuleren en om hen hierover met elkaar in gesprek te laten gaan. Jongeren leren zo hun mening te uiten, hun beleving en interpretatie onder woorden te brengen en te toetsen aan die van anderen. Ze ontdekken bovendien dat eenzelfde tekst, en dus ook theaterervaring, andere interpretaties kan hebben. Het doel hiervan is dat leerlingen vertellen wat de voorstelling met hen doet, hoe deze hen raakt, wat ze erbij voelen, welke elementen ze boeiend vinden, enzoverder. In deze fase leren de leerlingen theater te onderzoeken, te bevragen en vooral te beleven. Op basis van deze eerste 'ervaring' met *Matisklo* bespreken de leerlingen in de twee groepen onderling of ze na de gesprekken en de kijkervaring de elementen uit de doos anders met elkaar zouden associëren. Om extra aanknopingspunten voor de leerlingen te creëren, geeft de leerkracht in lesfase 3 vervolgens een klassieke introductie over Paul Celan, Bosse Provoost en Ezra Veldhuis aan de hand van een klassiek onderwijsleergesprek.

### ***Een training in beeldgeletterdheid***

Uit recent onderzoek van de Nederlandse Taalunie (2017) blijkt dat nieuwe cultuurvormen sterk op beeld zijn geënt. Omdat het voor kinderen en jongeren vaak niet evident is om inzicht te verkrijgen in hoe dergelijke beelden hun eigen gedachten, ideeën en emoties beïnvloeden, heeft het onderwijs Nederlands een belangrijke taak om leerlingen te wapenen voor een breed gamma aan culturele uitingen (Vanhooren, Pereira, en Bolhuis 22). Om de wereld van vandaag te begrijpen, alsook om er deel van uit te maken, is het leren lezen van beelden een must, zo stellen Demeulenaere, Hermans & Pieters in *Beelden lezen en schrijven* (3). Het doel van lesfase 4 is daarom een training in beeldgeletterdheid. De leerlingen leren bewust, actief, creatief en kritisch omgaan met beelden door na te denken over de boodschap van een beeld en op die manier de gedachtegang en de bedoeling van de makers van beelden te doorgronden. De strategie die we daarvoor aanreiken is gekend onder de titel “Visual Thinking Strategies” (VTS). Met VTS interpreteer en bespreek je beelden via drie vragen die de waarneming ordenen (Pijpers; Demeulenaere, Hermans & Pieters 20-21): Wat gebeurt er in dit beeld? (de narratieve laag); Wat zie je waardoor je dit zegt? (de filmische laag); Wat gebeurt er nog meer? (de semantische laag). Aanvullend kan het interessant zijn om deze vragen nog aan te vullen met de vraag: Waarvan wil de maker van dit beeld jou overtuigen? Op die manier stimuleer je naast de objectieve beschrijving van beelden ook het ideologische aspect.

Idealiter werd de VTS-methode reeds aangereikt in een voorgaande les, bijvoorbeeld over krantenartikels en de manier waarop beeldmateriaal daarbij opereert. ‘Post Truth’ en ‘Fake News’ zijn hot topics in de lessen Nederlands vandaag, waarbij er gerust plaats kan worden voorzien voor het leren lezen van beelden. Het doel van de methode is immers dat leerlingen ervaren dat in elk beeld een zekere ambiguïteit heerst en dat beelden verschillende interpretaties hebben die tevens gekleurd worden door de eigen kennis en waarden. Bij de VTS-methode is het dan ook niet de bedoeling om de waarheid achter een beeld te ontdekken, wel om te leren leven met de vaststelling dat jouw interpretatie gekleurd is en anders kan zijn dan die van iemand anders. Met betrekking tot *Matisklo* krijgt elke leerling in lesfase 4 dan ook een gedicht van Paul Celan. Ze lezen dit individueel en in stilte. Nadien krijgen de leerlingen

enkele beelden uit de voorstelling te zien via videofragmenten. In deze beelden worden gedichten van Paul Celan verbeeld. Wanneer een leerling denkt dat het verbeelde gedicht zijn gedicht is, gaat die rechtstaan. Aan de hand van de drie vragen van de VTS-methode beargumenteert hij/zij/die de interpretatie van het beeld en de link met het gedicht. Ook uit deze oefening zal blijken dat op sommige momenten meerdere leerlingen rechtstaan met een ander gedicht of dat de ene leerling gaat rechtstaan en de andere leerling met hetzelfde gedicht blijft zitten. Ze leren postdramatisch theater niet alleen te lezen en te ervaren, maar ook onder woorden brengen in hoeverre dergelijke voorstellingen polyïnterpreteerbaar zijn.

### ***Kowzan en Geljon herbekeken: het verloop van scènes analyseren aan de hand de postdramatische theatersemiotiek***

In lesfase 5 maken de leerlingen vervolgens op een interactieve manier kennis met de theatertekens. Elke leerling krijgt daarbij een kaart met daarop een theaterteken en een korte beschrijving van dat theaterteken. Op deze kaart staan ook enkele vragen die hen kunnen helpen bij het bestuderen van dat teken. Nadat de leerlingen de kaart eerst aandachtig en individueel lezen, bewegen ze zich vrij doorheen het klaslokaal, dat dienstdoet als ‘ontmoetingsplek’ tussen de theatertekens. De leerlingen gaan met elkaar in gesprek, zoeken samen naar theatertekens die van elkaar afhankelijk zijn. Wat is bijvoorbeeld de relatie tussen de kostumering, de personages en de acteur? Wat is de verhouding van het decor tot de personages? Afhankelijk van de interpretaties zullen groepen aan theatertekens ontstaan. Het doel van deze opdracht is dat leerlingen gaandeweg en zelfstandig ondervinden dat alle theatertekens aan elkaar gelinkt kunnen worden.

Vanuit deze lesfase gaan de leerlingen over tot diepere theaterbestudering aan de hand van een fragment uit de voorstelling *Matisklo*: de scèneovergang tussen de dichtbundels *Draadsonnen* en *Sneeuwpartij*. In deze overgang komen technici op scène die het decor verbouwen: ze draaien de vloer om, waardoor een wit vlak verschijnt. Eén van de acteurs draagt ondertussen het gedicht ‘In mijn armen je ogen’ voor. Dit is één van de scènes waarin de makers naar het voorbeeld van Celan de toeschouwers meenemen op een betekenisvlucht. Elke decor-, kostuum- en rolverandering draagt bij aan het veranderen



van de sfeer die op scène wordt gecreëerd en vertelt het verhaal van Celans wereld die – letterlijk – uit elkaar valt. In de loop van de bundel *Draadsonnen* belandt Celan namelijk in de psychiatrie. Hij beschrijft erin het gevoel van leegte dat hem overvalt, weerspiegelt in de voorstelling doordat de grond letterlijk vanonder de voeten van de acteurs verdwijnt. Er wordt op scène een nieuwe wereld gecreëerd die voor even afstand neemt van de opgebouwde fictie. Hierdoor wordt de toeschouwer plots geconfronteerd met zijn eigen aanwezigheid in de theaterzaal. De makers noemen het zelf ‘de metalaag’ in de voorstelling: door de veranderingen op scène (de technici die de scène verbouwen, de tl-lichten die inkijk geven op de coulissen en de zichtbare theatermuren) belandt de toeschouwer terug in de ijskoude realiteit die via deze ingrepen het theater binnenvalt.

Samen met de decorwissels en de tussenkomst van de technici bekrachtigt het gedicht dat de acteur op scène voordraagt het gevoel van leegte en verval. Hij herhaalt het voortdurend in woorden die gaandeweg verbrokkelen. Niet alleen de wereld, maar ook de taal valt uit elkaar. Het lijkt alsof hij iets in stand wil houden, maar tegelijk machteloos staat tegenover de verandering en het verval. De omgang van de acteur met het gedicht wordt ook muzikaler omdat het steeds minder vanuit een gedachte komt. Hij benadert de tekst gaandeweg op een meer vormelijke manier. Als toeschouwer voel je dit verval met de acteur mee: je hebt het gevoel dat de sfeer waarin je aanvankelijk meegevoerd werd plots wegvalt. Het is het ritmisch breekpunt in de voorstelling. Wanneer de lichten terug veranderen voeren de makers de toeschouwer wederom naar een nieuwe ‘fictie’. De verandering van het landschap in een witte vloer en de nieuwe sfeer die door licht, de acteurs en de gekleurde doeken achterin op de scène gecreëerd wordt, luiden een nieuwe dichtbundel in: *Sneeuwpartij*.

Bij deze lesfase is het belangrijk om de leerlingen eerst deelgenoot te maken van de zoektocht. Na het bekijken van het fragment delen ze hun primaire, emotionele en instinctieve reacties. Dit doen ze wederom via de drie vragen van de VTS-methode: “Wat zie je?”, “Wat zie je waardoor je dit zegt?”, en “Wat zie je nog meer?”. Vervolgens polst de leerkracht ook naar de persoonlijke kijkervaring. Vanuit die vragen gaan de leerlingen over tot tekstbestudering. Ze leren de koppeling tussen hun ervaring en theateranalyse te maken aan de hand van de theatertaal die ze in vorige lesfase aangeleerd hebben.

Dit via de vragen: Welke ingrepen hebben de makers gedaan om die ervaring bij jou los te maken? Hoe werken de theatertekens samen om dit gevoel te bekomen? Zo zullen ze ontdekken dat hun ervaring gestuurd wordt door de keuzes die de makers op voorhand gemaakt hebben en dat niet alles wat op scène gebeurt willekeurig is. De makers hebben over hun keuzes bewust nagedacht en vertellen er ook een verhaal mee. Door de leerlingen hier zelf achter te laten komen met behulp van gerichte vragen, krijgen ze meer zelfvertrouwen als toeschouwer. Ze ontdekken gaandeweg waarover de abstracte scènes, en dus ook de voorstelling in het algemeen, gaat en linken die betekenis aan de artistieke keuzes van de makers.

Na dit gesprek maken de leerlingen dan ook expliciet kennis met desbetreffende artistieke keuzes van de makers. Ze krijgen opnieuw de scène te zien, maar deze keer vergezeld door een analyse van de makers zelf. Zij leggen in voice-over uit welke keuzes ze hebben gemaakt en waarom. Na het bekijken van dit fragment reflecteren de leerlingen op hun eigen analyse: Waarin komt hun persoonlijke interpretatie overeen met die van de makers? Waarin verschilt ze? Waaraan zou dat kunnen liggen? Dit is de fase waarin de makers van het stuk en de leerlingen elkaar ontmoeten. Het doel is om de leerlingen gaandeweg te laten ontdekken dat theatertaal complexer is dan gewone taal. Net zoals de personages in de voorstelling op de grenzen van de taal botsen, ervaren de leerlingen dat niet alles in woorden te vatten is. Door met elkaar in gesprek te gaan, ontdekken ze dat theater niet eenduidig benaderd kan worden en dat niet alles begrepen kan en hoeft te worden. De (postdramatische) voorstelling daagt de toeschouwer uit en neemt die mee op zoektocht, eerder dan hem/haar/hen alle sleutels te laten vinden om de ‘theatercode’ te kraken.

In de laatste lesfase kijken de leerlingen tot slot samen naar het derde en laatste deel van de voorstelling: de verbeelding van *Sneeuwpartij*. Nu ze de volledige voorstelling gezien hebben, wordt aan hen gevraagd om op een papier te beschrijven wat de climax (het hoogtepunt, cf. Geljon) in de voorstelling voor hen was. Wanneer iedereen hiermee klaar is, verzamelt de leraar de notities. Deze worden willekeurig terug uitgedeeld in de klas. Elke leerling leest de aangereikte climax van een klasgenoot waarna de leerkracht vraagt om recht te staan wanneer ze het hier niet mee eens zijn en mondeling te beargumenteren waarom. Het doel van deze lesfase

is dat leerlingen ontdekken dat ook de structuur in postdramatisch theater op een subjectieve manier geïnterpreteerd kan worden. Zo ontdekken ze op inductieve wijze dat de afwezigheid van (een duidelijk omliggende) ontwikkeling eveneens typisch is voor postdramatisch theater.

## Conclusie

De huidige theaterdidactiek biedt onvoldoende inhoudelijke en didactische handvatten om op een boeiende manier met postdrama aan de slag te gaan. Daardoor wordt deze theaterstroming niet alleen zelden aangereikt, er wordt ook al te vaak een verouderd en foutief begrippenkader gehanteerd dat allerm minst geschikt is om hedendaags theater te interpreteren, te analyseren en te evalueren. De pijnpunten situeren zich op twee niveaus: op het niveau van de leraar en op het niveau van de methode.

Eenzijds bepalen de vakinhoudelijke kennis en persoonlijke passie van de leerkracht het succes van het aanbod. Om de vicieuze cirkel 'onbekend maakt onbemind' te doorbreken sporen we aan tot een mentaliteitswijziging en is verdere professionalisering van zowel de onderwijspraktijk als de lerarenopleiding onontbeerlijk. Er is daarbij bovendien een grote nood aan verbindende communicatie tussen scholen en cultuurhuizen opdat beide elkaar zouden leren over de eindtermen en leerplannen, alsook over de ervaringsgerichte kijk op kunst. Op deze manier kunnen zowel het didactisch ontwerp van eventuele materialen die bij de voorstelling worden aangeboden door de cultuurhuizen, alsook de theaterdidactiek van de individuele leerkrachten verbeterd worden. Anderzijds werd vastgesteld dat de aandacht in de theaterdidactische methode overwegend uitgaat naar tekstbestudering. Deze wordt doorgaans als doel beschouwd, eerder dan als middel om de beleving onder woorden te brengen en te vatten of te begrijpen. Daardoor wordt theater niet meer beleefd. Methodes die meermaals terugkomen zijn voornamelijk het schema van Kowzan en het model van Geljon. Deze studie heeft echter aangetoond dat deze modellen niet zomaar kunnen toegepast worden tijdens lessen over postdramatisch theater.

Theatertekens vertellen in postdramatisch theater namelijk samen een verhaal en kunnen niet los van elkaar beschouwd worden. De

theatertaal dient wel aangereikt en geoefend te worden zodat leerlingen hun ervaring, mening en interpretatie op gepaste wijze kunnen verwoorden, maar niet op een afgelijnde manier. Theatertaal dient als een vocabularium aangereikt te worden waarmee leerlingen verder actief aan de slag gaan bij het bestuderen van theater, en de relaties tussen de tekens onderling proberen blootleggen. Postdramatisch theater is immers gericht op de zintuiglijke waarneming van zijn toeschouwers. Het is een ontmoetingsplek van individuele ervaringen. Het lesontwerp rond de voorstelling *Matisklo* die in dit artikel als case study wordt besproken, is net als de voorstelling zelf gestoeld op een ervaringsgericht karakter. Via een sterk beeldende manier van insceneren bieden Provoost en Veldhuis de toeschouwer kansen om aan zelfreflectie te doen. Daarvoor wordt echter van de kijker verwacht dat hij/zij/die een open kijkhouding aanneemt en de verwachtingen die hij/zij/die heeft bij het klassiek drama los durft te laten. Het is belangrijk dat leraren die open houding ook bij hun leerlingen bewerkstelligen. Dit door hun leerlingen niet meteen te confronteren met de abstracte beelden in de voorstelling, maar door stapsgewijs en vanuit de theaterbeleving voorzichtige stapjes richting theateranalyse te zetten. Een voorafgaande training in beeldgeletterdheid werkt immers drempelverlagend. Door samen beelden te leren 'lezen' via de Visual Thinking Strategies-methode, kunnen leerkrachten een brug maken tussen de concrete en tastbare leefwereld van de leerlingen en de abstracte beeldtaal in postdramatische voorstellingen.

Kortom, een geëngageerde, communicatieve en eigentijdse leraar die op een geïntegreerde, ervaringsgerichte, analytische en activerende manier hedendaags (postdramatisch) theater samen met zijn leerlingen ontdekt, is de leraar die met plezier en passie de deur richting theaterzalen voor jongeren opent. Wanneer hij/zij/die daarbij investeert in een op het medium afgestemde methode en begrippenkader, verhoogt de slaagkans om van leerlingen belevende, kritische en zelfstandige toeschouwers te maken, ook na schooltijd.

## Geciteerde werken

Arteel, Inge, Lars Bernaerts, Lieven Buysse, Ine Corteville, Julie Lippens, en Tanja Mortelmans. *Naar een Talenonderwijs in topvorm: Een bevraging van de Vlaamse taalleerkracht*. Vlaams Talenplatform, 2022.

Crombez, Thomas., Luk Van den Dries, Karel Vanhaesebrouck, Jelle Koopmans, en Frank Peeters. *Theater. Een westerse geschiedenis*. Tilt: Lannoo, 2015.

Demeulenaere, Andy, Bert Pieters, en Sanne Hermans, rreds. *Beelden lezen en schrijven*. Brussel: Imec vzw, 2019. <https://mediawijs.be/tools/beelden-lezen-en-schrijven>. Laatst geraadpleegd op 20 juni 2021.

Dera, Jeroen. "Gedichten als smokkelwaar." 6 augustus 2019. <https://jeroendera.wordpress.com/2019/08/06/gedichten-als-smokkelwaar/>. Laatst geraadpleegd op 20 juni 2021.

Dieleman, Cock. "De moeizame samenwerking tussen jeugdtheater en basisonderwijs in Nederland." *Cultuur+Educatie* 13:36 (2013): 26-40.

Dieleman, Cock. "Maak van theatereducatie een volwaardig en uitdagend onderdeel in het curriculum." 23 juni 2015. [https://www.lkca.nl/opinie/maak-van-theatereducatie-een-volwaardig-en-uitdagend-onderdeel-in-het-curriculum/?fbclid=IwAR0Xt1kb3U9k\\_P6rBaczNwxM1ep-mvCnNKHvF9NPh7Zp7hoqEDEOfqgmGkTs](https://www.lkca.nl/opinie/maak-van-theatereducatie-een-volwaardig-en-uitdagend-onderdeel-in-het-curriculum/?fbclid=IwAR0Xt1kb3U9k_P6rBaczNwxM1ep-mvCnNKHvF9NPh7Zp7hoqEDEOfqgmGkTs). Laatst geraadpleegd op 20 juni 2021.

Dirksen, Joop. (1999). "Dat komt er nou van...- veertig-plussers over de effecten van hun literatuur- en kunstonderwijs." *Tsijp/Letteren*, 9 (1999): 21-26. [https://www.dbnl.org/tekst/\\_tsj001199901\\_01/](https://www.dbnl.org/tekst/_tsj001199901_01/). Laatst geraadpleegd op 20 juni 2021.

Geljon, Cor. "Toneelteksten in de klas." *Vonk* 18:2 (1988).

Jans, Erwin. Theater voorbij het drama?" *Etcetera* 18:73 (2000): 54-59.

Nellis, Steff. "Impliciete aanpak, expliciet beleid: Een onderzoek naar de

praktische implementatie van Queeronderwerpen in het Vlaams secundair onderwijs." *Tijdschrift voor onderwijsrecht en onderwijsbeleid* 1-2 (2021): 45-60.

Pijpers, Remco. "Online workshop over 'Beeldgeletterdheid' voor leraren van Stichting Kennisnet." 8 oktober 2019. [https://maken.wikiwijs.nl/188709/Workshop\\_Mediawijsheid\\_\\_beeld\\_en\\_analyse\\_van\\_beeld](https://maken.wikiwijs.nl/188709/Workshop_Mediawijsheid__beeld_en_analyse_van_beeld). Laatst geraadpleegd op 20 juni 2021.

Staes, Jan. "Theater als film, film als theater." *Vonk* 30:4 (2001): 23-34.

Swyzen, Claire en Kurt Vanhoutte. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Antwerpen: UPA, 2015.

Thielemans, Leen. "Theater voor scholen. Of hoe het veld naar de zaaier kijkt." *Vonk*, 26:4 (1997): 55-58.

Van den Dries, Luk, Steven De Belder en Koen Tachelet. *Verspeelde werkelijkheid: Verkenningen van theatraaliteit*, 21-38. Leuven: Van Halewyck, 2002.

Van den Dries, Luk. "Val in de leegte." *Etcetera* 22:92 (2004): 11-14.

Van Hoey, Johan. "Theatertaal." *Vonk* 19:6 (1990): 32-45.

Vanhooren, Steven, Carlijn Pereire, en Maryse Bolhuis. "Iedereen taalcompetent! Visie op de rol, de positie en de inhoud van het onderwijs Nederlands in de 21<sup>ste</sup> eeuw." *Nederlandse Taalunie*, 2017. <https://taalunie.org/publicaties/19/iedereen-taalcompetent>. Laatst geraadpleegd op 29 november 2022.

Van Soest, Gea. "Toneelteksten beleven." *33<sup>ste</sup> Conferentie Onderwijs Nederlands* (2019): 182-186.

Wentzel, Karen en Bert De Vos. "Praten over teksten: waarom en hoe?" *34<sup>ste</sup> Conferentie Onderwijs Nederlands* (2021): 79-83.

Wisse-Weldam, Caroline en Gerdineke van Silfhout. "Zweten in de les Nederlands: geïntegreerd literatuur-, lees- en schrijfonderwijs" *30<sup>ste</sup> Conferentie Onderwijs Nederlands* (2016): 182-186.

Wuyts, Rudi. "Tekstervaring en tekstanalyse: aparte werelden of toch een?" *Vonk* 36:1 (2006): 21-28.

## Noten

- 1 Dit artikel is de herwerking van de educatieve masterthesis van Marthe De Ruyscher, getiteld *Hedendaags postdramatisch theater in de klas: van onzichtbaar personage naar antagonist. Een retrospectieve handleiding die hedendaags postdramatisch theater uit de coulissen van het klaslokaal haalt met als casestudy Matisklo (2018) van Bosse Provoost en Ezra Veldhuis* (2021). Grote dank gaat uit naar Prof. dr. Jordi Casteleyn voor de begeleiding en de constructieve momenten van feedback, alsook naar theatermakers Bosse Provoost en Ezra Veldhuis die zich erg bereidwillig en constructief opstelden tijdens het onderzoek dat aan deze publicatie voorafging. Steff Nellis herwerkte de proef met goedkeuring van De Ruyscher tot voorliggend artikel voor *Documenta: Tijdschrift voor Theater*.
- 2 Disclaimer: Er wordt gekozen voor een bespreking van theaterdidactiek in de derde graad secundair onderwijs uit verschillende overwegingen. Enerzijds omwille van de eigen achtergrond: beide auteurs zijn immers het meest vertrouwd met de context uit de tweede en derde graad secundair onderwijs en spreken vanuit de eigen ervaring met een concrete lescontext. Daarnaast speelt ook de epistemologische overweging dat postdrama binnen de lessen theater (geschiedenis) vandaag voornamelijk binnen de richtingen die zowel in doorstroom als in dubbele finaliteit zitten, wordt behandeld. Dit artikel is daarbij een aansporing tot grondige reflectie over de algemene inzetbaarheid van lessen theater in diverse lescontexten. We bepleiten dat dit een start is tot de exploratie van de theaterdidactiek in een zo breed mogelijke variatie van onderwijsvormen.

- 3 Er zijn heel wat initiatieven van cultuurhuizen en makers uit om lesmateriaal uit te bouwen waarin leraren achtergrondinformatie, expressieoefeningen, lessuggesties, historische context, link met de actualiteit, aanknopingspunten, enzovoort terug kunnen vinden. Deze educatieve ondersteunde mappen kunnen meteen na het bekijken van de voorstelling toegepast worden in de klas. De leraar wordt wel uitgenodigd om de lesmap aan te passen aan de doelgroep en hierbij rekening te houden met het niveau van de klas. Naast lesmappen bieden de pedagogische werkingen van theaterhuizen vaak dienstverlening en/of cursussen met betrekking tot theatereducatie en dramatische werkvormen, workshops met de makers enzovoort. Voorbeelden van cultuurhuizen die dergelijke initiatieven behartigen zijn Bronks jeugdtheater in Brussel, het paleis in Antwerpen, Canon en Cultuurcel van het departement onderwijs. Naast het educatieve materiaal nemen dergelijke cultuurhuizen ook het initiatief om leraren Nederlands uit te nodigen op de generale repetitie, zodat de leraren de voorstelling zelf al eens hebben gezien en beleefd alvorens deze met de klas bij te wonen.
- 4 Zie wat dit betreft het artikel van Luk van den Dries. "De grenzen van de semiotiek." In Van den Dries, Luk, Steven De Belder en Koen Tachelet, *Verspeelde werkelijkheid: Verkenningen van theatraaliteit*, 21-38. Leuven: Van Halewyck, 2002.
- 5 <https://www.onderwijsdatabank.nl/84159/vragenspel-van-chambers/>

Documenta: tijdschrift voor theater

Voor verzamelaars als ons  
is Documenta een echte  
speeltuin. 40 jaar is een  
hele tijd maar was het wach-  
ten meer dan waard, al was  
het maar op dat ene, ultieme  
nummer over Eric De Volder.  
Proficiat! Sarah & Rik

Voor meer informatie surf naar [www.documenta.ugent.be](http://www.documenta.ugent.be)  
or mail naar [documenta@ugent.be](mailto:documenta@ugent.be)



Documenta: tijdschrift voor  
theater

t.a.v. Christel Stolpaert & Bram Van  
Oostveldt

Ugent

Vakgroep Kunst - Muziek - & Theater -  
Wetenschappen

Sint - Pietersnieuwstraat 41

Technicum Blok 4/A

9000 Gent

Ontwerp: Ana Cuzovita

**S:PAM**  
Studies in Performing Arts & Media

# PORTFOLIO

# Kan pessimisme leiden tot activisme? Een onderzoek naar de dramaturgie van de postproductie in Milo Rau's *The New Gospel* (2019)

-- Remi Cosijn --  
-- Rojda Gülüzar Karakuş --  
-- Eline Van den Broeck --

In 2019 werd Milo Rau (°1977) gevraagd een film te maken in het kader van Matera als culturele hoofdstad van Europa. De Zwitserse regisseur en directeur van NTGent ging naar Matera met het idee een Bijbelfilm te maken in de traditie van Pier Paolo Pasolini (1922-1975) en Mel Gibson (°1956). Toen Rau er echter aankwam, zag hij de menonwaardige omstandigheden waarin de migrantenarbeiders er (over)leven. Hij begreep dat hij geen film kon maken zoals Pasolini's *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) zonder de sociale realiteit erbij te betrekken: "Zonder terug te keren naar het evangelie, naar de sociale revolutie, die Jezus verdedigde in zijn tijd" (*The New Gospel*). In *The New Gospel* wordt daarom een 'Rivolta della Dignità' ('De opstand van de waardigheid') naar voren geschoven, een beweging onder leiding van hoofdrolspeler Yvan Sagnet (°1985). Sagnet is een Kameroense activist die vecht voor de rechten van arbeidsmigranten die naar Italië zijn gekomen door de Middellandse Zee over te steken. Deze arbeiders uit verschillende Afrikaanse landen zijn een steunpilaar geworden in de Italiaanse landbouw. Ze beschikken niet over de juiste papieren, maar zijn intussen wel onmisbaar geworden voor de teelt van, bijvoorbeeld, goedkope tomaten. Zo worden ze naar tomatenvelden in de omgeving van Matera gestuurd, waar ze onder grote druk en onderbetaald werken en leven in sloppenwijken onder onmenselijke omstandigheden. Vaak is er geen warm water of

elektriciteit in hun verblijfplaatsen aanwezig. De arbeiders fungeren er aldus als goedkope handarbeid. Het systeem dat deze onmenselijke werking in stand houdt, heet 'caporalato' en verwijst naar de zogenaamde 'caporali', die optreden als tussenpersonen tussen de migranten en de landeigenaars. Rau tracht dit corrupte systeem in zijn film aan te klagen.

Maar wat inspireerde de regisseur om deze film te maken? Rau geeft in verschillende interviews aan dat de combinatie van revolutionair engagement, de zoektocht naar een nieuwe vorm van solidariteit en een leven in waardigheid voor de tomatenarbeiders zijn voornaamste drijfveren waren. Hij wil van de huidige wereld een betere plek maken door de blik en het bewustzijn van de kijker te veranderen. Waar politiek te kort schiet, tracht hij samen met zijn crew in te grijpen. In deze portfoliobijdrage trachten wij daarom te bundelen op welke manier Raus film dan ook daadwerkelijk 'de wereld verandert', hetgeen wij de dramaturgie van de postproductie hebben genoemd. Maar wat houdt dergelijke dramaturgie van de postproductie precies in voor dit project? Om dit te onderzoeken, gingen we op zoek naar zo veel mogelijk informatie, making of-video's en kritieken met betrekking tot de film. We gingen daarnaast ook in gesprek met Giacomo Bisordi, de dramaturg van de productie, en richtten tevens een website op waarop we al deze elementen centraliseerden.

## **De esthetiek van de film: tussen realiteit en fictie**

Stilistisch gezien combineert *The New Gospel* realiteit met fictie. Zo zien we langs de ene kant een re-enactment van het Bijbelse passieverhaal en langs de andere kant een verbeelding van de sociale strijd van Sagnet en zijn bondgenoten: de 'Rivolta della dignità'. Deze twee krachtlijnen lopen in elkaar over en becommentariëren elkaar voortdurend. In documentaire passages zien we, bijvoorbeeld, hoe Sagnet praat met bewoners van een sloppenwijk, waarbij zij worden uitgenodigd om zijn apostelen te spelen. In de volgende, fictieve, scène verschijnen zij vervolgens als Bijbelse personages. De grens tussen realiteit en fictie vervaagt voortdurend gedurende de film. Wanneer Sagnet een speech geeft aan zijn volgelingen en hierin Bijbelse metaforen verwerkt, wordt dit heel duidelijk:

De rol van Jezus die ik speel, in zijn religieuze betekenis, is niet wat me interesseert. Ik ben gelovig. Maar... Het gaat veel verder dan dat. Wat we hier vandaag doen, met dit project, is iets wat religie overstijgt. C'est une lutte. Het is een strijd. C'est une union de lutttes. Het is een verbond van strijden. Het is een nationale en supra-regionale boodschap. Het is een hulpcampagne, zodat al deze gevallen een stem krijgen. Deze verschillende kwesties zijn de reden waarom ik aan dit project deelneem. Omdat dit project tot doel heeft om de realiteit te veranderen. (*The New Gospel*).

Sagnet komt hierdoor naar voren als een modern Jezusfiguur, maar dan zonder toga. De fijne lijn tussen realiteit en fictie maakt dat de kijker zich de vraag stelt: "Wat zou Jezus vandaag doen?", en daaropvolgend: "Wat kan ik zelf doen?" Rau spreekt in dat licht van een utopische documentaire: een realisatie en een verfilming van een broodnodige strijd. Er wordt een revolte getoond van de beschaafde maatschappij tegen de verdorvenheid van het 'caporalato-systeem'. Of tenminste tegen de cynische manier waarop overheden hun ogen dichtknijpen voor deze sociale problematiek ("Press kit: The Revolt of dignity & The New Gospel" 15). *The New Gospel* is tegelijk een realisatie én een verfilming van hetgeen nodig is om een economie op mensenmaat te bewerkstelligen volgens Rau. De veranderingen die teweeg zijn gebracht door Sagnet en 'Rivolta della dignità' zijn ook effectief gerealiseerd. Door deze te tonen hoopt Rau op een verandering binnen het denkkader van de kijker, die zich dan zou afvragen wat hijzelf van verandering teweeg kan brengen in de maatschappij.

Daar waar Matera in de media geportretteerd wordt als Europese culturele hoofdstad van 2019 en gezien wordt als het Jeruzalem van de filmgeschiedenis door de Christusfilms van Pasolini en Mel Gibson, toont Milo Rau een pijnlijke sociale realiteit: de stad wordt omringd door verschillende vluchtelingenkampen die in stand worden gehouden door een maffioos systeem. In de film vertolkt Sagnet de rol van Jezus. De Italiaanse boeren, migrantenarbeiders, sekswerkers en activisten spelen zijn apostelen. Daarnaast vertolken andere lokale Italianen de resterende personages van het Passiespel. Hiermee gaat Rau eveneens verder in de traditie van Pasolini die ook met amateurs werkte. Meer nog, hij geeft een duidelijk sociaal

commentaar door Jezus en zijn apostelen te laten spelen door migranten: wat zou Jezus doen in de huidige tijd? Voor wie en waarvoor zou hij strijden? De micro-dramaturgische elementen van verzet die in de film worden getoond slaan dus ook duidelijk een brug naar een macro-dramaturgische kritiek op de samenleving. Maar welke vruchten leverde dat op?

### **De vruchten van de film: Rivolta della Dignità en NoCap**

Toen we op zoek gingen naar hoe de aanname van Rau om 'de wereld te veranderen' na de film gecontinueerd wordt, merkten we al snel dat we vastliepen. Langs de ene kant gaat er in de film wel degelijk veel aandacht naar wat er reeds gerealiseerd is in de strijd van Sagnet en zijn bondgenoten. Ze wordt er getoond hoe de 'Rivolta de la dignità' zich Casa Sankara toe-eigende, een wijk van tijdelijke woningen geplaatst door de Italiaanse regering die al jarenlang leegstaat. Zo komen we te weten dat de revolutionaire beweging daarbij bovendien niet enkel gebruik maakte van de woningen, maar de omliggende, ongebruikte wijngaard opnieuw cultiveerde om de inwoners van Casa Sankara van tewerkstelling te voorzien en hen aldus zelfvoorzienend te maken. Langs de andere kant lijkt het of de vruchten van Rau's film, dat wat er verwezenlijkt is door het maken van de film en na haar distributie, slechts een kanttekening is. Dit blijkt reeds uit de aftiteling, waarin wel wordt vermeld dat het project ervoor heeft gezorgd dat de landarbeiders in Zuid-Italië betere leefomstandigheden hebben, maar dit slechts helemaal op het einde, wanneer de doorsnee cinemabezoeker al lang de zaal uit is of de online kijker de laptop al heeft dichtgeklapt. Ook in nieuwsartikelen wordt zelden verwezen naar de vruchten van de film. Rau zelf claimt dan ook dat hij niet verantwoordelijk is voor alles wat het project mogelijk gemaakt heeft in Matera. Hij heeft de strijd van de arbeiders immers niet eigenhandig opgericht. Sagnet protesteert al sinds 2011 tegen de onmenselijke omstandigheden waarin de tomatenarbeiders verkeren, en probeert aldus medestanders op de been te krijgen.

Het is echter wel zo dat er door de film meer mogelijk is gemaakt voor de sociale strijd van Sagnet. In die zin kunnen we stellen dat Rau niet alleen Sagnet heeft gebruikt voor het maken van zijn film,

maar dat Sagnet Rau in zekere zin ook gebruikte om een grotere spreekbuis voor zichzelf en zijn strijd te creëren. Door *The New Gospel* hebben de tomatenarbeiders immers een bepaalde ‘waardigheid’ teruggekregen: er is een wet doorgevoerd in Italië tegen het caporalatosysteem dat de toevoer van arbeiders afkomstig uit Sub-Saharaans Afrika in de hand houdt. Daarnaast hebben de producten van het fairtradelabel voor tomaten ‘NoCap’ hun ingang binnen Duitse, Zwitserse en Oostenrijkse supermarkten gevonden. Het label werd kort voor de creatie van Raus film opgericht door Sagnet en verwijst naar “No Caporalato” (Gillis). Het is een organisatie die slaafvrije tomatenproducten verkoopt, als alternatief voor het maffiose systeem van de caporali. Sagnet richtte de organisatie op omdat hij begreep dat slavernij inherent is aan het corrupte systeem. Hij richt zijn pijlen daarbij echter niet alleen op het systeem zelf, maar ook op de supermarkten. Immers kopen de supermarktketens de producten uit het zuiden van Italië aan om ze te verkopen over de hele wereld. Dat gaat gepaard met een voortdurende strijd voor de laagste prijs, waarmee supermarkten de regels van de markt dicteren. “Dit jaar gaan de tomaten negen cent per kilo kosten”, klinkt de boodschap aan de landbouwer, “te nemen of te laten”. De druk op de zwakste schakel in de keten neemt zo toe, want de landeigenaar wil in het systeem blijven. Degene die het land bewerkt, betaalt het gelag. ‘No Cap’ werd aldus in de eerste plaats opgericht opdat mensen zich meer zouden afvragen waar een tomaat vandaan komt: wie heeft hem geplant en onder welke omstandigheden? In het ‘NoCap’-systeem wordt elke stap gecontroleerd en wordt iedereen correct vergoed. De consument kan zo ten minste een bewuste keuze maken.

Door de aandacht voor de sociale problematieken die gepaard gaan met het in stand houden van het caporalato-systeem, heeft Raus project er mee voor gezorgd dat de arbeiders in Zuid-Italië betere huisvestingen kregen – en nog steeds krijgen – en dat er druk wordt gezet op de Italiaanse regering omtrent de wantoestanden op de tomatenvelden. In de laatste twee jaren is er ook veel verwezenlijkt om de leefomstandigheden van de tomatenarbeiders te verbeteren. Naast betere huisvestingen zijn ook de lonen van de arbeiders aanzienlijk verhoogd. Arbeiders verdienen er nu tussen de 1300 en de 1700 euro per maand. Bovendien is er een groeiend bewustzijn ontstaan bij de Italiaanse burgers omtrent het caporalato-systeem. Door de georganiseerde revolte wordt het corrupte caporalato-systeem – eindelijk – blootgelegd: de onrechtvaardigheden van deze

wereld mogen niet langer genegeerd worden en dus moet er een strijd gevoerd worden. Een strijd voor de immigranten, armen en vrouwen. De ‘Rivolta’ werpt zijn vruchten af. De acties worden bovendien tot op de dag van vandaag doorgetrokken door Yvan Sagnet, die nog steeds optreedt als de voortrekker van de ‘Rivolta’. Ook ‘NoCap’ wordt nog steeds doorgetrokken in verschillende landen. In die zin is het project duurzaam en gebeuren er vandaag de dag dus nog steeds verschillende positieve dingen. Sagnet woont er tussen de arbeiders en kan, door de verschillende connecties die hij heeft gemaakt via het project, kansen bieden aan hen via een structurele ondersteuning.

Het klopt dat Rau en zijn crew geen aanspraak doen op wat er bereikt is na het project. De betere huisvesting, de loonsverhoging, de regularisatie, zijn allemaal verdiensten van de ‘Rivolta’ (en dus van Yvan Sagnet) zelf. Ook voor de productie en distributie van ‘NoCap’ geldt dit: ondanks het feit dat het fairtrade tomatenlabel een enorme boost heeft gekregen door het produceren van de film, blijken uit het interview dat we met dramaturg Giacomo Bisordi afnamen voor Rau voornamelijk de vriendschapsbanden die ontstaan zijn tijdens en in de nasleep van het project de grootste verdiensten te zijn. Dat Yvan Sagnet tijdens de periode van het project in contact gekomen is met een aantal belangrijke en machtige personen, zien Bisordi en Rau als een bijzaak. Een bisschop van de Italiaanse Kerk zakte bijvoorbeeld af naar Matera om met Sagnet te praten over de acties die hij voerde, waarna deze een aantal productionele zaken voor komende acties financierde. Zou dit zonder de film ook mogelijk zijn geweest?

### **Kritiek op de film:**

#### **Milo Rau als docu-toerist of white saviour?**

Milo Rau focust zich binnen zijn artistieke praktijk voornamelijk op theater en film. Hij richtte in 2007 het theater- en filmproductiebedrijf International Institute of Political Murder (IIPM) op en in april 2017 werd hij aangesteld als artistiek leider van NTGent. Vanaf de start van zijn carrière focust hij zich vooral op socio-politieke conflicten. Zoals in zijn andere werken is Rau in *The New Gospel* geïnteresseerd in het verleden, het heden en de toekomst. Hierdoor kunnen we stellen dat zijn werk onder de noemer ‘utopian documentarism’ valt.



“Utopia means ‘no place’, and we try to create utopian places, ‘no places’, that exist for a time”, aldus Milo Rau. Volgens hem betekent ‘utopian documentarism’: het creëren van een gezamenlijke situatie, en dan documenteren we die situatie. Die documentatie draagt bij tot de verdere ontwikkeling van het utopische project, van de situatie (“As a director I want to show my own failure”). Dit gaat gepaard met het idee om de wereld niet slechts af te beelden, maar ook daadwerkelijk te veranderen, hetgeen in het Gentse manifest wordt bekrachtigd (“The Ghent Manifesto”). *The New Gospel* volgt dit ideaal: in de film loopt de door hem gecreëerde situatie, in dit geval het maken van een film met professionals en activisten rond Matera, samen met een grote campagne voor de rechten van mensen.

Om dit te bewerkstelligen hanteert Milo Rau voornamelijk een ‘making-of-performance’-stijl: “The process of jointly developing a script or screenplay and then rehearsing and performing it is a crucial part of artistic research and (anthropological) knowledge production in general” (Schauble). Deze stijl brengt echter een aantal mogelijke kritieken met zich mee: ‘elendstourismus’ en ‘white saviourism’ liggen al snel op de loer (Climenhaga, 258-65). Zo kan Rau beschouwd worden als een docu-toerist die elementen verzamelt op locatie om een hoger artistiek doel te bereiken. Uit ons gesprek met Bisordi blijkt echter een ander perspectief. Zo zouden de beelden van de arbeiders die dag in dag uit uitgebuit worden een shockeffect bij de kijker moeten genereren, hetgeen mogelijk zelfs deprimerend is om te zien. Rau en zijn team gaan er namelijk van uit dat het tonen van wantoestanden in de wereld, zoals de uitbuiting in Matera, mogelijk verglijdt tot veranderingen in gedrag van het individu en zelfs tot collectief protest: pessimisme kan leiden tot activisme.

Het is echter niet altijd even gemakkelijk om vooraf opgestelde wensen te verwezenlijken. Om de toeschouwers tot activisme te laten aanzetten, interageren Rau en crew als Westerse kunstenaars met de mensen die in ‘ellende’ leven. Het is dan ook niet moeilijk te voorzien dat een conflict tussen kunstenaar en ‘de anderen’ mogelijks ontstaat na een dergelijke ontmoeting. In *Orestes in Mosul* (2019), bijvoorbeeld, trad deze problematiek op. Dit project was een samenwerking met acteurs zowel afkomstig uit Europa als uit Irak. Rau focuste ook hier op zijn (politieke) artistieke doel en schuift met de kus tussen Orestes (Risto Kübar) en Pylades (Duraid Abbas) de thematiek van homoseksualiteit naar voor. De kus tussen twee mannen is echter

nog steeds een groot taboe in Irak. In de achtergrond maakten de acteurs uit Mosul zich daarom zorgen, want de kus tussen twee mannen zou niet goed ontvangen door hun gemeenschap volgens Alissa Rubin’s interview met de Iraakse deelnemers van *Orestes in Mosul* (Rubin). Hoe ver kan een regisseur gaan en hoeveel mag deze op het spel zetten om zijn artistieke doel te bereiken?

Ook in *The New Gospel* treedt een dergelijke situatie op. Anders dan bij *Orestes in Mosul* komen alle conflicten binnen *The New Gospel* echter openlijk in beeld. Aan de helft van de film zegt een activist die ontevreden is over de werkmethode van Rau het volgende: “we are not in a movie, damn it (...) I am not making a movie. I am organizing the political fight” (*The New Gospel* 50:42-52:01). De moeilijkheden beletten Rau en zijn team niet om door te zetten en de film te maken. In een artikel verschenen in *Etcetera* gebruikt Rau een beroemde quote van Samuel Beckett als titel van een tekst die deze doorzetting aantoont: “Try again. Fail again. Fail better.” Door inhoudelijke discussies en conflicten op artistiek vlak, en ook zichzelf, te implementeren in de uiteindelijke film, toont Rau zijn eigen falen: “as a director I want to show my own failure in the film” (Rau). Meer nog, deze verklaring verduidelijkt ook een andere kwestie. In de film confronteert Rau de toeschouwer rechtstreeks met de kwestie van ‘White Saviourism’: als witte regisseur een film maken over een Afrikaanse migrantenbevolking. De regisseur is zich echter wel bewust van deze mogelijke kritieken en stelt dan ook dat de film nog steeds vanuit een onvermijdelijk Europees perspectief werd gecapteerd om juist te wijzen op die kwestie (Climenhaga 266). Aan de andere kant zorgt dit echter voor vragen bij de toeschouwer: wie vertolkt nu eigenlijk de Jezusfiguur? Rau of Sagnet?

Kortom: de herhalende zichtbaarheid van Milo Rau in de film kan begrepen worden als een machtsrelatie tussen zowel de Europeanen en de Afrikaanse migranten, als tussen de regisseur en de anderen in de film. In haar onderzoek wijst Climenhaga wat dat betreft op Woodward’s *The Politics of visibility: Being there* (2015) en voegt eraan toe:

Rau and his team make a specific dramaturgical choice when they include him in the shot, because it means that the film becomes about Rau rather than just about the politics... As the director Rau is at the top of this hierarchy. His presence

in the film is significant, because, for a portion of the audience, these films are about Rau and his journey into the unknown. (Climenhaga, 264)

Zijn zichtbaarheid en hegemonie, niet alleen in de film maar ook in de pers, zijn zeer omstreden kwesties. Rau claimt bijvoorbeeld dat de film de eerste 'black-Jezus film' zou zijn. Zijn uitspraak werd gebruikt verder door verschillende journalisten (cfr: "Milo Rau lanceert film met zwarte Jezus," "The first black Jesus film in the European film history"). Climenhaga weerlegt dit en schrijft: "*Das Neue Evangelium* is certainly not the first film to feature a black Jesus. It is part of a short, but already existing tradition" (Climenhaga 252). Anderzijds kunnen we niet ontkennen dat Raus zichtbaarheid ook leidt tot een positief effect; op social media zorgt de zichtbaarheid van Rau voor een interactie en transparantie naar de buitenwereld toe. Deze beelden maken ook alle activisten die betrokken zijn bij de film zichtbaarder. Bovendien, het feit dat de film telkens op een nieuw streamingplatform beschikbaar is, zorgt ervoor dat de foto's van de film, Milo Rau, en 'Rivolta della Dignità' steeds blijven circuleren op sociale media. Anders dan bij een live performance, heeft een veel groter publiek toegang tot het project. Rau benadrukt: "in a globalized world there are no more 'struggles of others'" ("Playful Dogmatism"). In dit geval is het belangrijk om de film globaal te maken voor 'struggles of others' en dat doet *The New Gospel* letterlijk via sociaal media. Als we het hebben over het veranderen van de wereld, speelt sociale media daarin misschien wel een cruciale rol. Daarnaast maakt het digitale publiek, dat is aangesloten op het lopende sociale mediaproces, het project duurzaam. Uit het interview met Giacomo Bisordi blijkt echter dat er geen bewust sociale media-plan was met als doel het project duurzaam te maken. Rau wou namelijk – in de mate van het mogelijke – zoveel mogelijk wegblijven van kapitalistische mechanismen.

De duurzaamheid van het project leidt echter niet altijd tot een effectieve verandering bij het de toeschouwer. Daarom vroegen we aan Bisordi of de toeschouwer, de kijker van de film, ook effectief zijn gedrag zal veranderen na het kijken van de film: bereikt de film genoeg awareness om ook effectief de consumptie van tomaten uit blik van 40 cent te beperken? Bisordi antwoordde dat zijn moeder de film heeft gezien en als gevolg koopt zij niet langer goedkope tomaten uit blik. Misschien, zoals Bisordi daarboven claimt, is dit door het

schokeffect van ellende-toerisme en white souverism. Dit voorbeeld is misschien banaal, maar toont aan dat verandering grotendeels start vanuit het individu. Het neoliberalisme is sterk gefocust op het individu en op het feit dat je als consument of burger steeds op zoek bent naar winst: wat kan ik hier persoonlijk uithalen? Mensen vergeten binnen een dergelijk systeem naar 'the bigger picture' te kijken. Individuele verandering kan een belangrijke schakel zijn naar het grotere plaatje: als ik kleine elementen uit mijn persoonlijk leven en gedrag aanpas, kan dit in relatie staan met een groter doel.

## Conclusies

De informatie over de verwezenlijkingen van de film is enorm verspreid over het internet. Hoe komt het dat al het positieve wat na het project gerealiseerd is niet tot bij de toeschouwer raakt? Vanwaar komt deze afkeer van erkenning? Vanuit deze ideeën gingen we op zoek naar de dramaturgie van de postproductie ten aanzien van dit project.

Ten eerste, keken we naar de esthetiek van de film. Deze schippert continu tussen realiteit en fictie. Hiermee probeert Rau de kijkers van de film aan te moedigen om zelf actie te ondernemen. Rau gelooft dat, door niet enkel verandering te tonen maar ook te bewerkstelligen, er een kentering kan komen in de kijker. Door een film te bekijken die deels opgezet is als fictie, maar ook gezorgd heeft voor reële positieve hervormingen, kan de kijker zich de vraag stellen: "hoe kan ik het nu *ook* beter doen?"

Ten tweede gingen we dieper in op de werkelijke vruchten van de film. Het project heeft heel wat positieve zaken gerealiseerd. Maar hoe komt het dan dat deze realisaties de toeschouwer niet bereiken na de film? De postproductie lijkt niet genoeg aandacht te krijgen bij de toeschouwer: enerzijds doordat Rau en zijn team geen verwezenlijkingen willen claimen, anderzijds door de verbrokkelde informatie wat betreft de positieve realisaties na het project. De film heeft er echter wel voor gezorgd dat tot op de dag vandaag Yvan Sagnet door de Rivolta de nodige zorg kan geven aan de gastarbeiders in het zuiden van Italië. Ook de distributie van 'NoCap' als fairtrade tomatenlabel kwam erdoor in een stroomversnelling: Sagnet beseft dus heel goed dat dit project de nodige kracht heeft bewerkstelligd

om reeds bestaande initiatieven te doen groeien. De film legde verschillende wantoestanden bloot maar zorgde ook voor structurele positieve veranderingen en mogelijkheden in Matera. Alleen lijken deze expliciete vruchten voor Rau niet de voornaamste verdiensten te zijn. De banden en connecties die door het project zijn ontstaan, zijn waardevoller voor hem.

Tot slot hebben de activisten vaak een grote naam nodig om de aandacht van het publiek te vestigen op hun strijd, ook al brengt die naam kritiek met zich mee. Rau creëert immers bewustzijn omtrent de problematiek bij publiek en draagt via het project bij om de zichtbaarheid ervan te vergroten. Wat echter belangrijk is, is het feit dat we als kijker ons moeten vragen of dit sociale bewustzijn duurzaam is. De grote media-aandacht ging over de film en de sociale realiteit die Rau ermee aangeklaagd heeft. Het project zorgde dan wel voor een positieve beweging wat betreft betere huisvesting voor de plukkers, maar hoe is de situatie vandaag? Is er sindsdien nog iets verwezenlijkt?

In onze zoektocht naar de 'dramaturgie van de postproductie' blijkt dat alle onlinecommunicatie ver verspreid staat van elkaar. De informatie is bovendien slechts in een aantal talen beschikbaar. Daarenboven blijken de websites van de projecten rond 'NoCap' en 'Rivolta della Dignità' nauwelijks up to date. Dit kan beter, dachten wij, van waaruit we besloten zelf een website te maken en alle informatie die wij bij elkaar sprokkelde te verzamelen op een centrale online ontmoetingsplek. We nodigen u er graag toe uit.

Hier kunt u via <https://newgospelmilorau.wordpress.com>.

## Geciteerde werken

Climenhaga, Lily Maeve. "An unopened can of tomatoes." *Lostdramaturgininternational*, 11 september 2020. <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2020/09/11/an-unopened-can-of-tomatoes-miloraus-das-neue-evangelium-or-the-new-gospel/>. Laatst geraadpleegd op 6 november 2022.

Climenhaga, Lily Maeve. *(Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder*. 2021. University of Alberta, Ph.D. thesis.

"Gesprek Met Dramaturg Giacomo Bisordi." *The New Gospel / Rivolta Della Dignità*, 30 mei 2022. <https://newgospelmilorau.wordpress.com/gesprek-met-dramaturg-giacomo-bisordi/>. Laatst geraadpleegd op 6 november 2022.

"Press kit: The revolt of dignity & The New Gospel: Campaign, spectacle and film by Milo Rau and partners." Ntgent, 13 mei 2019. [https://www.ntgent.be/assets/files/general/20190513\\_The-New-Gospel\\_Press-kit.pdf](https://www.ntgent.be/assets/files/general/20190513_The-New-Gospel_Press-kit.pdf). T

Rau, Milo. "As a director I want to show my own failure, my own intrusion in the films I make: Milo Rau on his Venice premiering The New Gospel." Interview door Lauren Wissot. *Filmmaker Magazine*, 10 september 2020. [https://filmmakermagazine.com/110251-as-a-director-i-want-to-show-my-own-failure-my-own-intrusion-in-the-films-i-make-milorau-on-his-venice-premiering-the-new-gospel/#.YqEOPC\\_OIAY](https://filmmakermagazine.com/110251-as-a-director-i-want-to-show-my-own-failure-my-own-intrusion-in-the-films-i-make-milorau-on-his-venice-premiering-the-new-gospel/#.YqEOPC_OIAY). Laatst geraadpleegd op 7 juni 2022.

Rau, Milo. "Can a theatre director change the world?" Interview door Daniel Mufson. *EXBerliner*, 2 november 2017. <https://www.exberliner.com/stage/utopian-realism-milo-rau/>. Laatst geraadpleegd op 7 juni 2022.

Rau, Milo. "Try again. Fail again. Fail better." *Etcetera*, 15 april 2020. <https://e-tcetera.be/try-again-fail-again-fail-better-2/>. Laatst geraadpleegd op 26 november 2022.

Rau, Milo. "Van tomatenplukker tot hedendaagse Jezus. 'Ongelijkheid aanpakken kunnen we alleen samen'." Interview door Arne Gillis. *MO (Mondiaal Nieuws)*, 24 februari 2021. <https://www.mo.be/interview/tomatenplukker-tot-hedendaagse-jezus-ongelijkheid-aanpakken-kunnen-we-alleen-samen>. Laatst geraadpleegd op 6 november 2022.

Rau, Milo, en Joachim Ben Yakoub. "Playful Dogmatism: Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in conversation." Interview door Sébastien Hendrickx. *The Theatre Times*, 7 oktober 2018. <https://thetheatretimes.com/playful-dogmatism-milo-rau-and-joachim-ben-yakoub-in-conversation/>. Laatst geraadpleegd op 27 november 2022.

Rubin, Alissa J. "Can a Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?" *The New York Times*, 17 april 2019. <https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html>. Laatst geraadpleegd op 5 november 2022.

Schauble, Michaela. "A political passion play: review of The New Gospel." *Society For Cultural Anthropology*, 25 maart 2021. <https://culanth.org/fieldsights/a-political-passion-play-review-of-the-new-gospel>. Laatst geraadpleegd op 7 juni 2022.

Stanford, Eleanor. "A director turns an immigrant into a modern day Jezus." *The New York Times*, 10 september 2020. <https://www.nytimes.com/2020/09/10/movies/milo-rau-the-new-gospel.html>. Laatst geraadpleegd op 7 juni 2022.

"The Ghent manifesto." *NT Gent*, 1 mei 2018. <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>.

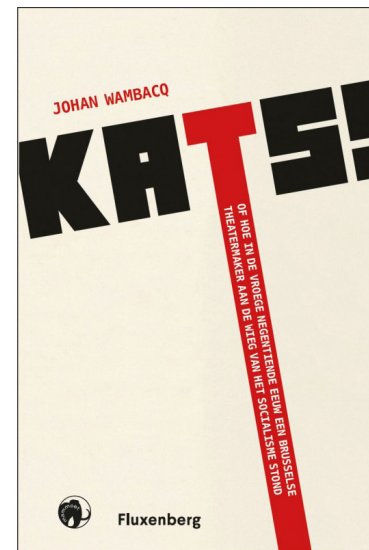
*The New Gospel*. Geregisseerd door Milo Rau, Fruitmarket Kultur und Medien, 2020. <https://www.mylum.tv/nl/films/the-new-gospel>. Laatst geraadpleegd op 7 juni 2022.

Woodward, Kath. *The Politics of In/Visibility: Being There*. Palgrave Macmillan, 2015.

# RECENSIES

JOHAN WAMBACQ

***Kats! Of hoe in de vroege negentiende eeuw een Brusselse theatermaker aan de wieg van het socialisme stond.***



Antwerpen: Mammoet/  
Fluxenberg, 2021, 296p.  
(ISBN: 9789462673304)

In haar uitgebreide studie over de politieke economie van het Franse theater in de vroege negentiende eeuw, *Théâtre et Liberalisme* (2021), merkt Stéphanie Loncle op dat de organisatie van het theater blijkbaar een heuse prioriteit vormt voor de revolutionairen van februari 1848. Ongeveer gelijktijdig met de definitieve afschaffing van de slavernij op Frans territorium, beslist het voorlopig bewind, met de romantische dichter Alphonse de Lamartine als woordvoerder-volksmenner, ook over de reorganisatie van het theater, en wel in het voordeel van de directeurs van de *théâtre secondaires*, de commerciële theaters die concurreerden met de officiële *théâtres primaires*, in de eerste plaats de *Comédie-Française*. De belangrijkste bekommernis daarbij is de kwalificatie van de theateropvoering als commercieel product, als *commodity*, dat zoals elk ander product onderworpen moet zijn aan de logica van de vrije markt (Loncle 2017). Dit gebeurt onder andere ten koste van de acteurs, die zich in

de jaren voordien tot op zekere hoogte hebben geëmancipeerd ten opzichte van de almachtige toneelschrijvers, georganiseerd in de SACD, ooit opgericht door Beaumarchais. De opbrengsten van de schrijftuur gaan – niet onlogisch – naar de auteurs, de winst van de opvoeringen gaat helemaal naar de directies, acteurs werden monddood gemaakt als loonslaven, op enkele sterren na, zoals Frédéric Lemaître.

In februari 1848 heeft de meest liberale fractie van de bourgeoisie in Frankrijk de macht gegrepen. Loncle geeft aan dat de reorganisatie van het theater, en het klaarblijkelijke grote politieke belang hiervan, doet vermoeden dat dit het eindpunt is van een ideologisch proces. Daarin heeft de (commerciële) theatersector, met zijn ingewikkelde productieverhoudingen, als laboratorium gediend voor een *laissez-faire* economische politiek, die ervan uitgaat dat de markt niet alleen juiste prijzen, maar ook correcte machtsverhoudingen oplevert. Tegelijk consolideert die politiek de Napoleontische notie van eigendom – absolute macht over een materieel of immaterieel goed – als hoeksteen van de economische orde die het industriële tijdperk moet domineren.

Die innige relatie tussen theater en politiek is ons volstrekt

vreemd geworden. Als beide begrippen vandaag in één adem genoemd worden, dan gaat het meestal over iets heel anders: Brechtiaanse vervreemding – de acteur die de maatschappelijke positie van zijn personage expliciet toont –, de activistische methodiek van Augusto Boal waarin met theatrale middelen onrecht wordt aangeklaagd en soms hersteld, of, nog heden-daagser, provocatieve manifestaties met een overvloed aan neobarokke theatraliteit, zoals het werk van Christoph Schlingensief. We weten dat, sinds de opkomst van de bourgeoisie als politieke machtsfactor in de achttiende eeuw, theaters vaak de plek zijn waar meer of minder halfbakken politieke ideeën met elkaar geconfronteerd werden – vaak ook in fysieke zin, zoals Jeremy Ravel beschrijft (Ravel 1999). In de negentiende eeuw verovert de burgerij in Europa steeds meer de politieke instituties, in diverse constellaties: min of meer representatieve democratieën (Verenigd Koninkrijk, België ook), variaties op populistisch imperialisme (Frankrijk onder Napoleon III, later Duitsland onder Bismarck). In die samenlevingen blijft het theater een bevoorrechte plek om, onder zo groot mogelijke publieke belangstelling, discussies over de maatschappelijke veranderingen te voeren. En dus ook een plek die

de aandacht van deze regimes trekt én die zowel economisch als inhoudelijk een voorbeeldfunctie zou moeten hebben, als ‘ideologisch apparaat’. Het is de vraag of zo’n controle wel altijd lukt. We zien immers dat theaters, ook als ze zich iets solider proberen te verankeren, zeg maar institutionaliseren, die gematigd subversieve functie als schaamteloos discussieforum blijven uitoefenen: de waanzinnig populaire figuur van Robert Macaire, vereeuwigd door Frédéric Lemaître, illustreert dat goed. De gênante combinatie, symbiose zelfs, van de criminele oplichter (en moordenaar) en de protserige stijl van de nieuwe bourgeois wordt een icoon in de negentiende-eeuwse maatschappijkritiek. Elk sociaal of politiek fenomeen dat verontwaardiging uitlokt kan in de karikatuur van Robert Macaire belichaamd worden, en de censuur staat quasi machteloos (Lemaire 2018).

In het België van de negentiende eeuw bestaat er één figuur die deze dubbelzinnigheid – commercieel liberaal cultuurregime en politieke subversie – op bijzonder interessante wijze belichaamd heeft: Jacob Kats, arbeider, journalist, pamflettist, activist, theatermaker, geboren in 1804, overleden in 1886. Johan Wambacq schreef er een boek over, dat zowel de levensloop van

deze Brusselaar als het culturele en politieke klimaat van het pas onafhankelijke België probeert te vatten, en daar ook in slaagt: *Kats! Of hoe in de vroege negentiende eeuw een Brusselse theatermaker aan de wieg van het socialisme stond*. Er bestaat weinig literatuur over de specifieke rol die Jacob Kats, letterlijk en figuurlijk, speelde in de Belgische arbeidersbeweging. Wambacq put ruim uit de lichtelijk geromantiseerde biografie uit 1930 van Julien Kuypers voor feitelijkheden (Kuypers 1930). De doctoraatsthesis van Carlos Tindemans, *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1815-1914*, behandelt uitgebreid de thema’s van Kats, zoals die in zijn personages vorm kregen, maar de relatie tussen Kats’ politiek activisme en zijn toneelfiguren komt daarin niet aan bod: dit is een genrestudie van realistisch-burgerlijk drama (Tindemans 1973). In het werk van Gita Deneckere krijgt de politieke betekenis van Kats meer reliëf, als sleutelfiguur van het zogenaamde ‘vroegsocialisme’ in België, en het verdienstelijke is dat zij Kats niet zonder meer beschouwt als een voorloper in de richting van een ideologische en strategische vervolmaking van het socialisme, maar de volwaardige rol van de meeting-beweging beklemtoont (Deneckere 1997). Ook in Els

Witte's studie van de Belgische republikeinen in de eerste helft van de negentiende eeuw krijgt Jacob Kats een plaats die hem toekomt, als inspiratiebron voor sociale actie, inclusief de nieuwe strijdmiddelen: theater en meetings (Witte 2020). In encyclopedische theatergeschiedenissen krijgt Kats geen ernstige plaats: Alfons Van Impe spreekt heel kort over Kats, "een sociaal-militant onderwijzer", en dat is het (Van Impe 1978, 154). Naar mijn weten is de enige tekst die het theaterwerk en het politiek activisme van Kats met elkaar verbindt het artikel van Stijn Bussels en Bram Van Oostveldt, "Wij zijn geen crapuul! Jacob Kats' strijd als vroegsocialistisch theatermaker, redenaar en journalist" (Bussels en Van Oostveldt 2012). Bert Brouwers schrijft in 1971 wel over de 'verburgerlijking' van de Vlaamse literatuur in de aanloop én in de nasleep van de revolutie van 1848 (*Literatuur en revolutie, deel II. De Vlaamse literatuur en de revolutie van 1848*), maar zijn streng-marxistische analyse belet hem de betekenis van Kats, ideologisch en activistisch, anders dan anekdotisch te duiden (Brouwers 1971).

Wambacq behandelt de activiteiten van Jacob Kats keurig per hoofdstuk: de arbeider, de theatermaker, de satirische journalist, de activist, de netwerker,

politicus, de pleitbezorger voor cultuur. Toch ontstaat niet de indruk dat het om afgebakende levensfasen gaat, die elkaar opvolgden: theater en politiek activisme zijn altijd met elkaar verbonden, theater is altijd een lens om de blik op de onrechtvaardige werkelijkheid scherp te stellen. Wambacq gaat niet zover om de meeting-beweging als een soort activistische theatraliteit voor te stellen, politiek theater *next level*, maar de documentaire methode – een vorm van 'autofictie' – die de toneelschrijver Kats hanteert, wordt doorgetrokken in de retorische *Gestus* die Kats en de zijnen op hun meetings opvoeren. Nogmaals, dat is mijn indruk, niet de conclusie van Wambacq. De optie van de auteur om het levensverhaal van Kats uitgebreid te illustreren met alle mogelijke tekstmateriaal – drama, satire, pamflet, fait-divers, ... – doet deze naadloze overgang van scène naar spreekgestoelte nog beter uitkomen. Bovendien kadert Wambacq de figuur Kats in de vroegste geschiedenis van onafhankelijk België. Dominante én oppositionele politieke krachten waren vooral op zoek naar strategische oplossingen om hun tegennatuurlijk verbond dat de onafhankelijkheid mogelijk maakte – het zogenaamde 'unionisme' – te transformeren in een meer duurzame politieke invloed. Dat is geen persoonlijk

verhaal, en bovendien was Kats niet echt een sleutelfiguur bij die bewegingen: hij vertegenwoordigt en articuleert een sociale onderstroom die sinds de Belgische onafhankelijkheid, in 1830, steeds belangrijker is geworden. Wambacq geeft aan dat de Belgische revolutie, die ontstond in de *slipstream* van de Juni-revolutie in Parijs – het einde van de Bourbon-monarchie – onmogelijke contradicties bevatte: proletarische stoottroepen, maar politiek gestuurd door de *haute bourgeoisie*, republikeinse volksmenners, maar een autoritaire monarchie (erger dan de Oranjes), een uiterst liberale grondwet, maar een zeer strikt cijnskiesrecht en systematische repressie van onwelgevallige meningen. Dat is een analyse die door de meeste (academische en andere) auteurs – Els Witte, Marc Reynebeau, Geert Van Istendael (Wambacq 2021, 16-19) – reeds langere tijd gemaakt is, al dan niet ingegeven door orangistische sympathieën. Het is vooral de tegenstrijdigheid tussen constitutionele vrijheid (van vereniging, van meningsuiting) en reële repressie (staatsveiligheid, politie en gerecht) die het publieke leven van Jacob Kats in belangrijke mate zal bepalen. Soms gaat het om de vrijheid van meningsuiting *an sich*, maar essentiëler is de uitdrukking van de frustraties van de werkende bevolking – het proletariaat dus

– dat bij elk revolutionair moment na korte tijd moet vaststellen dat niet hun emancipatie de eigenlijke inzet van de opstand vormt, maar de versteviging van de macht van een bourgeoisie die zich, als klasse, sinds 1789 wél politiek ontvoogd heeft. Ideologisch heeft dat ongenoegen nog niet de gedaante aangenomen van een rationele analyse van het structurele onrecht in de samenleving, van de dialectiek van de klassenverhoudingen: dat zou pas met het 'wetenschappelijk socialisme' van Marx gebeuren. De intellectuele grondslagen van het sluimerende activisme lagen elders, bij de Franse liberale katholiek Lamennais, ooit zelf ultramontaan en royalist, die omwille van zijn geschriften – *Paroles d'un croyant* uit 1834, dat al enkele maanden later in het Nederlands verschijnt (de la Mennais 1897) – uit de kerk werd gezet. Hoewel paus Gregorius XVI elke vorm van liberalisme veroordeeld had – te beginnen met de encycliek *Mirari Vos*, 1832, waarop Lamennais had gereageerd – zullen restanten van dit gedachtengoed zullen later nog opduiken in de sociale leer van de kerk. Paus Leo XIII publiceert de encycliek *Rerum Novarum*, 1891, over de sociale leer van de kerk en in politiek België ontstaat het Daensisme, als lokaal 'anti-socialisme'. Van enige rechtstreekse verbinding

tussen Lamennais en Daens is evenwel geen spoor, ook omdat het Vaticaan en het Belgische episcopaat de ‘lamennaisianen’ efficiënt tot zwijgen had gebracht (Gevers 1997, 29, Aubert 1968, 15). Naast dit sociaal-katholicisme werd Kats’ wereldbeeld (en activisme) gevormd door Lucien Jottrand, uitgever van een republikeinse krant en aanhanger van de utopist Saint-Simon. Zij werden vrienden voor het leven. Wambacq staat niet lang stil bij de voorgeschiedenis – afkomst, jeugd, leven als arbeider – van Jacob Kats, tenzij waar dit relevant is voor zijn latere leven als theatermaker/militant. Dat is een goede keuze, want zo kan alle aandacht gaan naar die toch wel merkwaardige verstrengeling tussen een volkse én idealistische theaterkunst en nieuwe vormen van politiek activisme,<sup>1</sup> zoals het fenomeen van de meetings, dat overal in Europa de politiek zou beheersen en dat zowel voor social(istisch)e als voor national(istisch)e oppositie een bruikbare strategie zou blijken te zijn.

Met de toneelvereniging De Verbroedering zet Jacob Kats, in 1835, de toon voor zijn militante loopbaan als theatermaker, maar ook als satiricus en volksman, want in datzelfde jaar richt hij het satirische blad *Uylenspiegel* op, dat hij zelf ongeveer helemaal

vol schrijft, en zijn voorstellingen gaan stelselmatig gepaard met levendige politieke nagesprekken. De vijf toneelstukken die hij dat jaar schrijft gaan allemaal over de systematische wijze waarop ‘kleine luyden’ bedrogen worden door notabelen en clerus, vaak gebaseerd op ware gebeurtenissen. In sommige gevallen is het bijna documentair theater (Bussels en Van Oostveldt 2012, 36), maar net zo goed gebruikt hij lange pamflettaire monologen, waar de verontwaardiging van af spat. Hij schrijft een opruiende versie van de *Brabançonne*, de nationale hymne – pure *agitprop*, eigenlijk – maar hij aarzelt evenmin om schaamteloos gebruik te maken van de melodramatische technieken die in Frankrijk, dankzij Pixérécourt,<sup>2</sup> zo succesvol bleken. Meteen duikt de repressie op, de burgerlijke pers heeft het over “un dégoûtant spectacle”, staatsveiligheid en politie provoceren relletjes, men intimideert zaaleigenaars, zodat Kats zijn stukken niet meer kan spelen. De regering dient een wetsontwerp in om theatercensuur in te stellen, met een rechtstreekse verwijzing naar Kats’ werk, waarop hij zelf, scherpzinnig en satirisch, reageert (Wambacq 2021, 62). Maar onder die druk verandert Kats, een jaar later, wel het geweer van schouder, hij verlaat de omweg van (melo)drama en satire en kiest compromisloos,

samen met geestesgenoten als Jottrand, voor directe politieke actie: voortaan zal hij meetings organiseren, in alle soorten zaaltjes, groot en klein, nog steeds met een scherp verwoorde boodschap die sociaal-katholiek geïnspireerd blijft, en voorzichtig republikeins. Het democratische cijnskiesrecht, reeds een thema in het toneelwerk, is een opvallend doelwit: slechts 50.000 Belgen, op 4 miljoen inwoners, mochten stemmen, wie geen eigendom bezat, werd uit de politieke samenleving uitgesloten (Brouwers 1971, 39). Kats, meer een opiniemaker dan een leidersfiguur, wordt regelmatig gearresteerd, beboet, tot korte gevangenisstraffen veroordeeld, net als zovelen wier ongeorganiseerd politiek engagement tot ergernis – en erger – bij het heersende regime leidt. Het fenomeen van de meetings deint uit over heel België, en telkens vermoedt men dat Kats of zijn omgeving erachter zit, bij de hongermarsen, bij het katoenoproer in Gent: politie en staatsveiligheid zijn ‘aanklampend’, zoals dat vandaag heet (Wambacq 2021, 126-140). Pas na 1840, wanneer de economische crisis zijn hoogtepunt bereikt, wordt ook het Belgisch regime zich bewust van wat lang de ‘sociale kwestie’ zal heten. Edmond Ducpétiaux, veteraan van de onafhankelijkheid en, met Jottrand, ontwerper van de

Belgische vlag, formuleert in een koninklijke commissie redelijk verregaande voorstellen, in de lijn van de vroeg-socialistische ideeën die op de meetings van Kats en de zijnen bepleit werden: ze werden afgewezen als te radicaal, de tijd was niet rijp. En de revoluties in 1848 in Frankrijk – in februari valt de monarchie, en de junirevolutie is wellicht de eerste échte socialistische opstand én een cultureel trauma (Oehler 1988) – zorgen ervoor dat de Belgische politiek zich wil consolideren, op burgerlijk-conservatieve grondslagen. De karikatuurale poging om ‘Parijs 1848’ naar België te exporteren – twee uur schermutselingen in het (destijds) West-Vlaamse grensdorp Risquons-Tout – is een gemakkelijke aanleiding om de repressie op te voeren, een stok om de hond te slaan. Kats heeft zich enigszins teruggetrokken uit de organisatie van de meetings, gelooft volgens sommigen ook niet in het revolutionair potentieel van 1848 (Brouwers 1971, 69). Hij gaat zich nog meer bezighouden met het Brusselse theaterleven: een vaste speelplek voor het Nederlandstalig toneel, en een begin van professionalisering.<sup>3</sup> Toch is hij niet helemaal ongevoelig voor het revolutionaire élan, hij is een gewaardeerd spreker bij de oprichting van de *Association Démocratique Internationale* in Brussel, in 1847, met Karl

Marx, in Belgisch ballingschap, als vice-voorzitter. Ook Friedrich Engels was daar aanwezig, samen met Marx zou hij binnen het jaar het Communistisch Manifest schrijven en verspreiden (Marx en Engels 1848). Deze club, een voorloper van de eerste Internationale, valt echter snel uiteen, door een hoogoplopend conflict tussen Marx en voorzitter Jottrand (Wambacq 2021, 190-191), hoewel de uitwijzing van Marx en enkele Duitse revolutionairen in zijn kielzog volgens anderen de belangrijkste verklaring is (Haenisch 1937, 102). Maar met het reactionaire *réveil* na de affaire-Risquons-Tout verdwijnt Jacob Kats, gefrustreerd wellicht, van het politieke toneel, al kaderen zijn inspanningen voor de versterking van het Nederlands in Brussel, in het bijzonder door het theater, in een visie die eerder sociaal-emancipatorisch dan cultureel-identitair is: bij de voorlopers van de Vlaamse beweging is dat niet uitzonderlijk, integendeel (Gubin 1979). Hij zou zich de laatste jaren van zijn leven concentreren op het bouwen van de fundamenten voor wat de Koninklijke Vlaamse Schouwburg zou worden. Met het Vlaamsch Toneelverbond zet hij een bescheiden stap naar professionalisme, maar in 1959 gaat dit initiatief failliet, mede door de Vlaams-vijandige onwil van het Brusselse stadsbestuur. Maar

anderen, waaronder de auteur Felix Van de Sande zetten zijn lobbywerk voort,<sup>4</sup> middels het Vlaamsch Kunstverbond: vanaf 1875 speelt men in het afgehuurde Alhambratheater, aan het Brouckèreplein, in 1887 koopt en verbouwt de stad Brussel, mede dankzij de inzet van de Nederlandstalige burgemeester Karel Buls, het wapenarsenaal aan de Lakensestraat: vandaag nog steeds de KVS. Eén jaar eerder is Kats overleden, moegestreden. Jottrand was al in 1877 overleden, met andere oude strijdmakers had hij geen contact meer, wel met enkelingen van de nieuwe generatie, waaronder César De Paepe, medestichter van de Belgische Werkliedenpartij, in 1885 – ook een socialistisch flamingant. Bij de dood van Kats schrijft De Paepe een ontroerend *in memoriam* in *Le Peuple*, en Rosa Luxemburg zou in een essay de betekenis van Kats voor het ontstaan van de arbeidsbeweging in België benadrukken (Wambacq 2021, 253-256).

Meer dan eens suggereert Johan Wambacq, ook tussen de regels, dat het toneelwerk van Jacob Kats ook voor een hedendaagse toneelpraktijk relevant kan zijn. Hij stelt dat Kats' teksten echte 'speelteksten' zijn, zonder literaire pretenties, maar materiaal dat in handen van spelers interessante figuren kan opleveren, perso-

nages die nooit helemaal met de acteurs mogen samenvallen, die de grenzen tussen feit, fictie en abstract idee verkennen (Wambacq 2021, 42). De gedachte om melodrama te herwaarderen is niet geheel nieuw. Het essay *T 68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*<sup>5</sup> (Claus, Tindemans en van Royen 1968), dat pleitte voor een theatervernieuwing die de eigen theatraliteit voluit erkent en verkent, suggereert, naast veel meer, om Pixérécourt te lezen en te actualiseren – niemand die het ooit gedaan heeft overigens. Maar melodrama blijft, of men dat nu toegeeft of niet, een sterke ondertoon van de *mainstream* in film en theater, eventueel in post-dramatische vorm, zoals *Wilde Lea*, de bewerking van Nestor De Tière's stuk waarmee Luk Perceval's Blauwe Maandag Compagnie beroemd werd. Het politieke vormingstheater van de jaren 1970, zeker in die varianten die theatrale fictie naadloos wilde doen aansluiten bij verhoopt zelfbewustzijn van de slachtoffers van het kapitalisme, volgde dezelfde logica als de jonge Kats van de Verbroedering – door Wambacq niet zonder reden een 'sociaal-artistiek project' genoemd (Wambacq 2021, 27). Dan gaat het niet zozeer om het opzweepende feest van *Mistero Buffo* (1972), maar eerder over voorstellingen als *Een dag uit het leven van Martha*

*Coenen* (1978) en *Ik hou van jou van Het Trojaanse Paard*, die gebruik maken van technieken uit het forumtheater van Boal: men nodigt het publiek uit om in te grijpen in het (nood)lot van personages, om 'betere' personages te maken (Geerts 2008, 108-110). In een (zelf)analyse van het politieke theater geeft Marianne Van Kerkhoven, medeoprichtster van Het Trojaanse Paard, aan hoe het militante theater van de jaren 1970 worstelt met emotionaliteit, zelfs met personages *tout court*, omdat steeds het risico dreigt dat het individuele, particuliere lot van de figuren de bovenhand haalt, met andere woorden melodramatisch wordt: daar kon Boal een gedeeltelijk antwoord op zijn (Van Kerkhoven 1981).

Waar het politieke theater van de jaren 1970 zich het hoofd brak over de dialectische verhouding tussen theater en politieke actie, lijkt dat bij Jacob Kats nooit echt het geval te zijn. In de negentiende eeuw, misschien ook juist dankzij het melodrama – zeker in de versie van het 'macairisme' – lag de meeting, als militante actievorm, onmiddellijk in het verlengde van de theatrale schetsen van de ellende van boeren en arbeiders, zoals Jacob Kats die in zijn stukken evocerede, met al het retorisch effectbejag vandien. Kats' teksten bieden, in hun simplistische brutaliteit,



nog weerstand aan het (klein) burgerlijk realisme van o.a. Felix Van de Sande en Nestor De Tière – maar vooral gebetonneerd door Hendrik Conscience – in de tweede helft van de negentiende eeuw: dat hebben sommige van Kats' figuren gemeen met Robert Macaire, ook voorwerp van censuur onder de Franse Juli-monarchie en het *Second Empire*. Dit eerherstel – niet in de vorm van een borstbeeld, zoals dat van Van de Sande in Koekelberg of van De Tière in het Schaarbeekse Josaphatpark – is zinvol, op een moment dat het onrecht schreeuwt, aan de rand van het 'beschaafde' Europa, in de rest van de wereld. De verdienste van Johan Wambacq bestaat er in dat hij artistieke vormen van militantisme – van een soort die spontaan overging in effectieve politieke actie – een geschiedenis geeft, een Vlaamse geschiedenis zelfs. Kats heeft niet enkel als voorbode van 'wetenschappelijk' socialisme of 'professioneel' theater een betekenis, maar hij levert materiaal dat een waarde op zichzelf heeft, en het hoeft zelfs geen kunst te zijn. De discussie over de artistieke waarde van sociaal-artistiek theater, een uitloper van de afrekening met het politiek theater van Het Trojaanse Paard en consoorten, door de 'Vlaamse golf' van de jaren 1980, is zowat uitgedoofd: het is de impact die telt, indivi-

dueel en collectief. Nieuwe generaties, niet onder de indruk van de 'krijgers van de schoonheid' die onze scènes jarenlang beheersten, verkennen de openbare ruimte als politieke ruimte, en ze doen dat met zéér theatrale middelen, bijvoorbeeld met een leger van clowns dat meeloopt in betogingen, zoals John Jordan's Clandestine Insurgent Rebel Clown Army.<sup>6</sup> Hun opstand mislukt vaak, lukt soms, maar hun engagement boort oprecht gevoelens aan en het scherpt de geesten aan, ook de meest cynische.

KLAAS TINDEMANS

#### Geciteerde werken

- Aubert, Roger. «L'Église et l'État en Belgique au XIXe siècle.» *Res Publica* 10 (1968): 9-31.
- Brouwers, Bert. *Literatuur en revolutie. Deel II. De Vlaamse literatuur en de revolutie van 1848*. Meppel: Boom, 1971.
- Bussels, Stijn, en Bram Van Oostveldt. „Wij zijn geen crapuul! Jacob Kats' strijd als vroegsocialistisch theatermaker, redenaar en journalist.” *Brood & Rozen* 4 (2012): 30-53.
- Claus, Hugo, Carlos Tindemans, en Alex van Royen. *T 68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*. Edegem: eigen beheer, 1968.
- de la Mennais, Félicité. «Paroles d'un croyant.» *BnF Gallica*. 1897. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5525178m.textelimage>. Laatst geraadpleegd 7 juli 2022.
- Deneckere, Gita. *Sire, het volk mort. Sociaal protest in België, 1831-1918*. Antwerpen/Baarn/Gent: Hadewijch/AMSAB, 1997.
- Geerts, Ronald. ““Iedereen kan theater maken, zelfs theatermakers”. Spelen op het strijdtoneel.” *Documenta* 26:2-3 (2008): 101-116.
- Gevers, Lieve. “Voor God, Vaderland en moedertaal. Kerk en natievorming in België, 1830-1940.” *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis* 3 (1997): 27-53.
- Gubin, Eliane. *Bruxelles au XIXe siècle. Berceau d'un flamingantisme démocratique (1840-1873)*. Brussel: Crédit Communal de Belgique, 1979.
- Haenisch, Walter. “Karl Marx and the Democratic Association of 1847.” *Science & Society* 2:1 (1937): 83-102.
- Kuypers, Julien. *Jacob Kats, agitator*. Brussel: De Wilde Roos, 1930.
- Lemaire, Marion. *Robert Macaire: la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social. 1823-1848*. Paris: Honoré Champion, 2018.
- Loncle, Stéphanie. *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830-1848)*. Paris: Classiques Garnier, 2017.

Malzacher, Florian, red. *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*. Berlijn: Alexander Verlag, 2015.

Marx, Karl, en Friedrich Engels. “Het Communistisch Manifest.” *Marxists Internet Archive*. 1848. <https://www.marxists.org/nederlands/marx-engels/1848/manifest/cm.pdf>.

Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Ravel, Jeffrey S. *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1999.

Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1984.

Tindemans, Carlos. *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1815-1914. Een systematische analyse van de thematiek van het burgerlijk-realistische drama*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1973.

Van Impe, Alfons. *Over theater. Vlaamse kroniek van het komediantendom*. Tielt: Lannoo, 1978.

Van Kerkhoven, Marianne. «À la recherche du personnage perdu. Het personage als vorm en als uitdrukking van de emotionaliteit.” *Het politieke theater heeft je hart nodig. Het theater tussen emotionele werking en politieke werkelijkheid*, red. Dina van Berlaer-Hellemans, Marianne Van Kerkhoven en Luk Van den Dries, 133-173. Antwerpen: Soethoudt, 1981.

Waling, Geerten. *1848. Clubkoorts en revolutie. Democratische experimenten in Parijs en Berlijn*. Nijmegen: Vantilt, 2016.

Witte, Els. *Belgische republikeinen. Radicalen tussen twee revoluties (1830-1850)*. Kalmthout: Polis / Pelckmans, 2020.

Wouters, Nico. “Cats, Jacob.” *NEVB Online*. 2019. [https://nevb.be/wiki/Kats,\\_Jacob](https://nevb.be/wiki/Kats,_Jacob).

## Noten

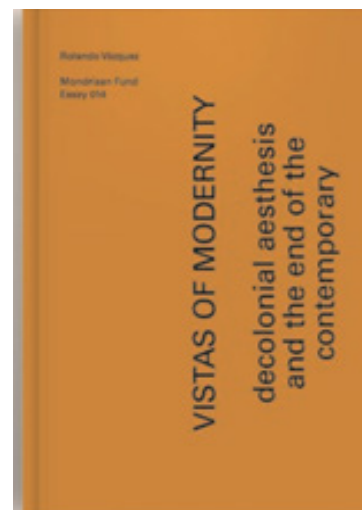
- 1 Over de strategische veranderingen in politiek activisme in een steeds liberaler Europa, zie ook het uitstekende, levendige boek van Geerten Waling, *1848. Clubkoorts en revolutie. Democratische experimenten in Parijs en Berlijn* (Waling 2016).
- 2 Pixérécourt was zelf overigens niet zo gelukkig met de verschuiving, in het melodramatisch genre, naar passionele, laat staan politieke actie, weg van zijn eigen (conservatief) moralisme (Thomasseau 1984, 53)
- 3 In de 'canonieke' versie van de Vlaamse geschiedschrijving, de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, beklemtoont Nico Wouters dit cultureel flamingantisme, weliswaar sociaal bewogen, maar gaat hij niet in op zijn vroegsocialisme: na 1848 zou dit helemaal weggedeedsterd zijn (Wouters 2019).
- 4 Felix Van de Sande was exemplarisch voor het burgerlijk realisme in het 19de eeuwse drama, zijn personages belichamen alle stereotypen van het burgerlijk conservatisme waarin een hogere middenklasse, in de tweede helft van de negentiende eeuw, zich wentelde – tot en met het cliché van de woekerende Jood (Tindemans 1973, 88)
- 5 Het essay was de postume neerslag van een gefaald voorstel tot radicale theatervernieuwing, esthetisch en institutioneel, in Vlaanderen, op initiatief van acteur Alex Van Royen, die Carlos Tindemans en later Hugo Claus erbij betrok: het ging ten onder aan het provincialisme – letterlijk: men wilde hen in West-Vlaanderen neerplanten – van het Vlaamse cultuurbeleid, eind jaren '60, dat bij de uitrol van de cultuurspreiding (de 'culturele centra' blijkbaar vergat dat er ook

behoefte was aan eigentijdse inhoud en theatraliteit.

- 6 Over de actuele urgentie van politiek theater verscheen enkele jaren geleden *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*, met bijdragen van o.a. Julian Boal (zoon van Augusto Boal) en John Jordan, die ook in snel veranderende tijden relevant blijven (Malzacher 2015).

VÁZQUEZ, Rolando

### ***Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary. Essay 014.***



Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020, 182p.  
(ISBN: 9789076936536)

The first time I heard of 'decolonial aesthetics' must have been around the Spring of 2015, when I took part in the Decolonial Summer School in Middelburg. As I myself am engaged in various autonomous artistic projects in

Brussels in different neighborhoods and simultaneously doing research on the aesthetics of revolt in Tunisia, I was drawn to the course by the proposed reflection on the intersection of art and politics and by my desire to gain more in-depth understanding of the decolonial turn that was starting to gain momentum in Belgium. There were some writings on 'decolonial aesthetics', mainly in Spanish, some in English, but it was still a burgeoning poetics, which held the promise to grow into a communal space where one could think about artistic practices, making sense of and sensing the world differently. Needless to say, I was very excited when I found out that Rolando Vázquez was about to publish *Vistas of Modernity*, a book long awaited by many, that helps to fundamentally clarify what we mean when we talk about contemporary arts, decoloniality, the decolonial in the arts or about decolonizing the arts and the end of the contemporary.

With the support of Walter Mignolo, Vázquez has annually organized the Decolonial Summer School since 2010 at the University College Roosevelt. I had the chance to participate in

the 2015 edition on the theme of 'Stolen Memories: Museums, Slavery, and (de)coloniality', an intense two-week course in which we had the honour to be with and exchange thoughts with important scholars and artists among which Jeannette Ehlers, Fabián Barba and Jean Casimir, and with Maria Lugones and Alanna Lockward, two refined decolonial practitioners that now precede us as ancestors—may their soul be guarded. This immersive period helped us make sense of the decolonial turn that was well underway in Belgium, as it confronted us with the lived reality of the colonial difference, with the simple wisdom that in modernity the enjoyment of the few is inevitably entangled with the suffering of the many. That possession and dispossession always go hand in hand. That western civilization is inseparable from the violence of coloniality that constitutes it. That the veil of modernity always hides, even erases its hideous reverse, the logic of coloniality. It helped us understand how colonization did not only erase and still erases the lives, livelihoods, stories and cultures to steal the land or extract the resources and minerals from these stolen lands, but that in its modern legitimation it also erases these erasures. In our seemingly inexhaustible exchanges during the summer

school, it became clear that the colonial difference is therefore not something theoretical, developing outside ourselves, but rather something we inhabit, experience every day, something ancestral, something that precedes us, something lived, incarnated and embodied.

In *Vistas of Modernity* Vázquez further develops this colonial difference and presents to us a deep excavation of the double erasure and the variegated ways it produces the modern subject as consumer and spectator, as an always deviant copy of the Vitruvian man or Le Corbusier's Modulor. Torn by the vortex of the colonial difference, this normative man cannot but reproduce his inherited colonial wounds. In the light of the irreparability of what has been erased, eviscerated and dis-membered, in his spiral mode of writing Vázquez underlines the importance of precedence and provenance of re-membering and reparations, mourning and healing. As he emphasizes, decolonial thought is grounded in the inherited experience of mass enslavement, genocide, colonization, and more importantly in the guiding precedence of refusal, the lingering option of delinking that facilitates various ways to overcome and undo the logic of coloniality and in the end allows for new forms

of re-existence beyond gender, beyond race and class. Hence the central ethical question of the book: how to undo the colonial difference, how to detach the enjoyment of the few, from the suffering of the many?

Zooming into the image of the Eiffel tower in Paris on the Philips postcard – which could easily be replaced by a postcard of the Atomium in Brussels – Vázquez points to the impossibility to inhabit the modern universal god's eye perspective, the pure and abstracted zero-point epistemology, the view from above, the panorama, as he insists on a more grounded and relational perspective. Fundamentally humbling the unmarked male, sovereign colonial gaze from nowhere/everywhere, Vázquez holds space for reception, for every-one-body who wishes to relate with and listen to all earth-beings, to overcome the worldlessness, earthlessness and timelessness that consumes and empties our present, always from a very specific and always communal and ancestral point of view. Not as an individual 'I' driven by the will to power that owns his knowledge as an author, but as a collective 'We' that is moved by the will to life and love and can foster political life beyond the enclosed separated realities of the self-centered social me-

dia consumers, beyond the 'I' eaten, digested and formed by the never-ending contemporary spectacle, lost in a simulacrum that reduces reality into mere representation, all the while turning that representation into an enclosed and innocent plane of experience. A 'We' that owes to ways of understanding that preceded them, always situated in geopolitics and geopoetics of knowing and sensing, allowing for a pluriversality of worlds to re-emerge.

Here in Belgium we were re-acquainted with the decolonial approach in 2005, through the echoes of the politicizing work of Indigènes de la République reverberating in anti-racist milieus in Brussels and beyond, a now infamous movement founded in France by Sadri Khiari and Houria Bouteldja. Re-acquainted, as this approach has been around since the very first explorers in the Congo overstepped their bounds and is as old as the initial refusal of the colonial project itself. In 2011 Olivia Rutazibwa further heightened our curiosity, with her personal account in a TEDx Talk that went viral and started the long process of "decolonizing our minds". The collective Decolonize Belgium had formed to take up again the contestation of our colonial present through its monumentalization

since 2014.<sup>1</sup> More than a theory, the decolonial in Belgium gained traction as a grassroots movement, bringing about a radical, autonomous, discursive space from which a new stream of politicized collectivity emerged, in the wake of what Nadia Fadil, post 9/11, in newspaper *De Morgen* called the A.E.L. generation. From 'failed' multiculturalism, diversity, super-diversity and the turn in securitization through the misnomer of radicalization, processes of inclusion/exclusion are for the first time being discussed on the conditions and in the terms of the primary concerned, reopening and challenging the archives of anticolonial struggle, decolonization and international solidarity.

At the same time, no one can refute decolonization became the talk of the day, no one can neglect what Maddee Clark and Neika Lehman justly dubbed the "Unbearable Hotness of Decolonization". The growing demand for decolonization has been taken up enthusiastically by various mainstream white institutions, which have been spreading confusion by implementing words and discourses in an often disembodied fashion, separated from possible praxes of liberation. Universities organize workshops, seminars and conferences, arts institutions produce festivals on

decolonization, theaters claim it as an artistic mission in conjunction with intersectionality, and art centers appropriate all sorts of radical poetics as soon as they enter the cultural lexicon. The militant rallying cry seems to have been hijacked to serve as a new strategic institutional concept, but stripped from its poetics, this risks reproducing the same obsolete practices, structures and economies and thus reinforcing the existing power relations in the world of the arts. The solidity of the critique and the productivity of the movement paradoxically reduced decolonization to a mere metaphor, as Eve Tuck and Wayne Yang have reminded us.

It is not so remarkable that the institutional sphere where the talk on decolonization gains the most traction is not the neoliberal academic sphere, nor the media, formal civil society or the trade unions, but the artistic sphere. The artistic sphere is one of the very few still relatively autonomous spheres left, where one still has the relative liberty to re-imagine a radically different world, a different world where many different worlds fit, to paraphrase the Zapatista adagio often used by Vázquez. What is often omitted however is that in order to reimagine a pluriversal world in the arts, one also needs

to make space for a radically different art world, a different art world where many different art worlds fit. It is along this line that Olivier Marboeuf diagnosed "this sudden decolonizing fever that seizes the trembling bodies of the most renowned institutions in the art world" and is developing a plea to "re-arm the decolonial gesture". And this is exactly what Vázquez is doing with *Vistas of Modernity*—it sharpens the decolonial "so that it pierces again the lips of those who pronounce it" (Marboeuf). The postface of the book moreover explicitly reaches a gentle hand to these academic and cultural institutions – in particular to the university and the museum – and helps them answer the question of what it really means to decolonize.

Pointing to historical continuities and similarities in the order of representation proper to the colonial postcards discussed in the book and the aesthetic and epistemic order of academic and cultural institutions, Vázquez asks some questions that should resonate broadly in the decision centers of these still monocultural, still very exclusive institutions:

Who is speaking in the museum or in the canon of aesthetics? Who is representing and who is

being represented? Are the intersectional axes of discrimination along gender, racial, economic, and cultural lines not sustained and replicated in the divisions between (...) who curates the exhibitions, who are the authors (...) in contrast with who attends to the cleaning, catering and security services of these institutions? ([161])

To these institutions who want to contribute to an inclusive and plural society, Vázquez reaches out providing a generous decolonial path, through which they can enforce what he calls an intersectional transformation, i.e. a transformation that not only requires a diversification of the personnel of the institutions, or to broaden and reach out to the public, but most importantly to profoundly alter the epistemic and aesthetic depths of their curatorial practices, their canons and collections.

To do this, mobilizing aesthesis from the underside of the colonial difference is strategically key, as our artistic projects – in Brussels or Belgium at least – are often dismissed as outdated, excluded from the plane of the contemporary that appropriat-

ed and emptied the now as aesthetic standard, as merely social, or at best socio-cultural or social-artistic, always incomplete, lagging behind, out of place, at times racialized, even animalized, but for sure always lacking the required quality to flourish and excel in the monocultural, anthropocentric and eurocentric canon of the arts. In this light, it feels important indeed to refuse and delink from the desire of recognition, transparency and representation and to continuously rehearse how Vázquez poetically demarcates aesthetic, from aestheSis, all the while demanding what Édouard Glissant called “the right to opacity” in the communal building of one world in relation (204).

Even though the practices that it describes are as old as the history of colonialization itself, the critique of decolonial aesthetics as developed throughout *Vistas of Modernity* is rather recent. It was introduced in Anglophone literature with the publication of the Decolonial Aesthetics Manifesto by what was then called the Transnational Decolonial Institute.<sup>2</sup> Authors such as Aníbal Quijano and Walter Dignolo pointed out the coloniality of knowledge and power, while authors such as Sylvia Wynter and Nelson Maldonado-Torres wrote about the coloniality of

being. Subsequently, artist and activist Adolfo Albán Achinte pointed to the coloniality of aesthetics in 2003 (Palermo).

It was later written in Spanish by Zulma Palermo and in English by Dignolo, Alana Lockward and Vázquez among many others as decolonial AestheSis, referring to the sensuous aspect of decoloniality. It also found an entrance in the French debate, where it was further elaborated by Françoise Vergès and the collective *Décoloniser les Arts*.

The references to aesthetic and aestheSis in *Vistas of Modernity* have little to do with the rational judgement of beauty; rather, they engage with the critique of modernity as a world image, as a particular worldview after the conquest of the world as picture and the flattening of the world as artifice, as worldview and choreography. In Vázquez’ understanding, aesthetic is worlding the world as representation by turning visual representation into the reality of experience, deflating it to mere spectacle, all the while subjugating its reverse to various forms of social death. The postcards that demarcate the different chapters of the book then turn into mirrors, and the archeology of the modern colonial gaze transforms into an excavation of the distanceless

and timeless sovereign but enclosed, at times monstrous and delusional self, of what Enrique Dussel called the “ego conquiro” (in Maldonado-Torres 2007). After unpacking the aesthetic order of modernity, and its regime of representation by unearthing different nineteenth-century tourist postcards – from different monuments, exhibitions, human zoos, safaris and other explorative endeavours that make up modern structures of feeling – *Vistas of Modernity* holds space for different art practices. The variegated praxis of Jeanette Ehlers, Rana Hamadeh, Fabián Barba, Patricia Kaersenhout, Saodat Ismailova and Amanda Piña discussed in the book have some traits in common, as they all seem to be engaged in different form of decolonial aestheSis, as they undo the processes of erasure proper to coloniality, facilitating the re-emergence of silenced stories, and ways of coming into place and inhabiting a pluriversality of worlds. Each in their own way, they position themselves as an option against the presupposed universality of the codified but unmarked normative male colonial gaze and subvert it. Subverting the all-seeing gaze from nowhere/everywhere, centralizing the sensuous reception, the artistic practices discussed in the book make room for different modes of listening.

If aesthetic points at the modern control over representation and over the field of experience, hiding the subjugation and erasure it stands and strives on, then aestheSis points to the always preceding possibility to keep on reimagining different ways to undo the colonial difference, to re-world the world and inhabit the earth in relation, communally, to breathe and move, to simply love and live again.

Having woven together these words with his own poetics, Vázquez gives us a solid base for a possible remedy to this sudden decolonizing fever, by helping us find the right words to “re-arm the decolonial gesture so that it makes the lips of those who pronounce it tremble again” (Marboeuf). But there is still a question that has long haunted my mind in relation to the decolonial option: is it really possible to position oneself outside of modernity? Is there such a thing as an epistemic, ontologic and aesthetic outside to modernity? Asking this question seems to be key for the lingering, but maybe – thanks to *Vistas of Modernity* – almost finalized, internal debate between postcolonial and decolonial approaches to aesthetics. In the book Vázquez anticipates, in a very convincing way, possible postcolonial critiques on decolonial thinking as a logic that would

reinforce Manichean dichotomies between modernity and coloniality, colonizer and colonized, romanticizing forms of authentic otherness and pastness. Whereas in the ever-fluctuating postcolonial critiques these categories pretend to be more ambiguous and fluid, decolonial perspectives speak from and are built around a lived and embodied awareness and history of coloniality. Stating there is no epistemic, ontologic and aesthetic outside to modernity, like postcolonial critiques often do, would for Vázquez hide the locus of enunciation of the critique, overall neglecting the intersectional, communal and relational positionality and situatedness of decoloniality. But is that really so? Indeed, positioned and situated poetics have the power to ground the everlasting debate between universalists and relativists alike. Moreover, when speaking from a decolonial perspective, we engage in a movement that goes beyond and overcomes certain dichotomies as key ordering principles of modernity. This movement then would open up to other ways of sensing, experiencing and being in the world that have different roots, routes and trajectories, in touch with, without belonging to modernity, always in relation, opening up to a pluriversality. That is certain, without a doubt. But when postcolonial critiques

state there is no vantage point outside the actuality of relationships and thus outside of modernity, are they not exactly tackling the Zero-Point Hubris, the pure and abstracted, transparent and non-marked god-eye perspective from nowhere/everywhere? As Trinh T. Minh-Ha reminds us, are presupposed outsides or elsewhere not always also somewhere within?

JOACHIM BEN YAKOUB

## Works cited

- Clark, Maddee, and Neika Lehman. "The unbearable hotness of decolonization." *UN Magazine*, 1 October 2018.
- Fadil, Nadia. "Wij behoren tot de AEL-generatie." *De Morgen*, 26 May 2008.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Khiari, Sadri, and Houria Bouteldja. *Nous sommes les indigènes de la république*. Editions Amsterdam, 2012.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the coloniality of being." *Cultural Studies* 21:2-3 (2007): 240-270.
- Marboeuf, Olivier. "Variations décoloniales: conversation entre Olivier Marboeuf et Joachim Ben Yakoub." *Toujours debout*, 9 May 2019. 1-16.
- Minh-ha, Trinh T. *Elsewhere, within here: Immigration, refugeeism and the boundary event*. Routledge, 2010.
- Palermo, Zulma, ed. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo, 2009.
- Rutazibwa, Olivia U. "Dekoloniseer de geesten." TEDxFlanders, 27 November 2011.
- T.D.I. + Transnational Decolonial Institute (2011). *Decolonial Aesthetics (I)*. Retrieved from: <http://transnational-decolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>
- Tuck, Eve, and Wayne Yang. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, education & society* 1:1 (2012).
- Vergès, Françoise, Gerty Dambury, & Leila Cukierman, eds. *Décolonisons les arts! L'Arche*, 2018.

## Notes

- 1 See the Facebook page Decolonize Belgium
- 2 T.D.I. + Transnational Decolonial Institute (2011). *Decolonial Aesthetics (I)*.

Forthcoming Issues:

Documenta XLI (1) - Parliament of Practices - Summer 2023

Documenta XLI (2) - Theater and Law - Winter 2023