

Concepten en objecten

THEATER TOPICS

Onder redactie van

Maaïke Bleeker, Lucia van Heteren,
Chiel Kattenbelt & Rob van der Zalm

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Concepten en objecten

Theater Topics is een jaarlijkse publicatie over onderzoek in en naar theater. Elk nummer brengt onderzoek bijeen rond een specifiek thema. Het doel is om enerzijds lopend onderzoek grotere zichtbaarheid te geven en anderzijds, door middel van de thematische opzet, het onderzoek nieuwe impulsen te geven. *Theater Topics* richt zich daarbij in de eerste plaats op onderzoek dat plaatsvindt binnen de Nederlands/Vlaamse context.

Theater Topics is een initiatief van de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam, de afdeling Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen, de opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap van de Universiteit Utrecht en het Theater Instituut Nederland en wordt uitgegeven door Amsterdam University Press.

Redactie *Theater Topics*:

Maaïke Bleeker

Lucia van Heteren

Chiel Kattenbelt

Christel Stalpaert

Rob van der Zalm

Eindredactie:

Alice Breemen

Theater Topics is a yearly publication dedicated to research in and into theatre. Thematically organized, each issue centers around a different subject. *Theater Topics* presents a platform for current research, while aiming to stimulate new developments. *Theater Topics* is oriented first and foremost towards the Dutch and Flemish context.

Theater Topics is an initiative of: Department of Theatre Studies, University of Amsterdam; Department of Arts, Culture and Media, University of Groningen; Institute of Theater, Film and TV Studies, University of Utrecht; and the Theater Instituut Nederland (TIN). *Theater Topics* is published by Amsterdam University Press.

Concepten en objecten

Onder redactie van: Maaïke Bleeker,
Lucia van Heteren, Chiel Kattenbelt
en Rob van der Zalm

Amsterdam University Press

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van:
de afdeling Kunsten, Cultuur en Media van de Rijksuniversiteit Groningen;
de leerstoelgroep Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam,
de opleiding Theater, Film- en Televisiewetenschap van de Universiteit Utrecht en
het vakgebied Theaterwetenschappen van de Universiteit van Gent.

Ontwerp omslag/coverdesign: Studio Jan de Boer BNO, Amsterdam
Vormgeving binnenwerk/lay-out: Het Steen Typografie, Maarssen

ISBN 9789053565216
e-ISBN 9789048501250

Amsterdam University Press 2009

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Inhoud: Concepten en objecten

Inleiding: Concepten en objecten

Lucia van Heteren

7

Interactivity

Wolf-Dieter Ernst

15

Sporen zoeken

Over de ‘politics of location’ in Sporenonderzoek

van Dries Verhoeven

Liesbeth Groot Nibbelink

26

Immersie in de schouwburg door emersie op de scène

Robrecht Vanderbeeken

38

**Strange Loops as Cognitive Refuge for Analogical Thought
in the Theatre and Beyond**

Christophe Collard

51

Theater, video en kristallisering van de tijd

Sigrid Merx

61

**The Dumbfounded Participatory Spectator:
The Power of Failure in Contemporary Performance**

Christel Stalpaert

71

**Ik kijk dus ik beweeg
Kinesthetisch invoelen als een vorm van betrokkenheid
bij het kijken naar dans**

Liesbeth Wildschut

84

Intracultural Dialogue as a Conceptual Frame for Community Performance

Eugène van Erven

96

Inleiding: concepten en objecten

Lucia van Heteren

In de afgelopen decennia hebben theaterwetenschappers, mede als gevolg van het steeds interdisciplinairder worden van de kunstpraktijk, geworsteld met de vraag in welke richting de analyse van theater gezocht moet worden. Patrick Campbell leidt zijn poging in *Analysing Performance* (1996) in met de woorden: 'It is scarcely surprising then (...), when the performing arts pose more questions than answers, more strategies than univocal messages, and when representations of the real and the imaginary no longer seem separable (...) that these essays should mirror a collective state of mind that is speculative and interlocutory. What is performance? How do we analyze it? And write about it? How do the live arts function in a culture where the public is assailed by images yet taught to respect words? What is real outside representation? How do we represent the body in performance? How do we bring new theoretical perspectives to performance analysis?' (Campbell, 1996, p.2) Sandra Kemp expliciteert in dezelfde bundel, in navolging van Andrew Benjamin, dat 'Platonic philosophy brings to art an interpretative strategy, a set of expectations about mimesis and representation, that no longer makes sense of what art (and the experience of art) may be.' (Kemp, 1996, p.154)

Alan Read constateert in *Theatre and Every Day Life. An Ethics of Performance*: 'I consider theatre to be an almost infinitely redefinable arrangement of human expressions which are conscious, physical, verbal and witnessed. (...) The theatre is a heterogeneous practice and lacks a critical language which can deal with such variety. An experimental and conceptual understanding of everyday life may reintroduce the contexts of theatre in more subtle and varied ways than theatre currently allows.' (Read, 1993, p.ix).

De verwarring die al enkele decennia woedt, is er in de laatste tien jaar niet minder op geworden. Theatremakers verkennen de grenzen van het artistieke domein, negeren conventies, experimenteren met technologie en brengen de toeschouwer en de reflectant in verwarring. Theaterwetenschappers en critici doen pogingen de ontwikkelingen te duiden, te analyseren en op een of andere wijze inzichtelijk te maken. De immer in beweging zijnde theaterpraktijk nodigt uit tot het bekijken van nieuwe invalshoeken en herzien van bestaande benaderingen.

Reinelt en Roach onderschrijven die noodzaak tot voortdurende herbezinning in hun in 2007 grondig herziene uitgave van hun oorspronkelijk in 1992 uitgebrachte *Critical Theory and Performance*. Waar bijvoorbeeld begin jaren negentig van de vorige eeuw semiotiek en fenomenologie nog een aparte status kregen als onderzoeksrichting

binnen de theaterwetenschap, constateren zij dat deze richtingen vijftien jaar later teruggebracht kunnen worden tot een subcategorie onder de wel erg algemene paraplu 'voorstellingsanalyse'. De auteurs verleggen de focus en ruimen plek in voor aandachtsgebieden als Postcolonial Studies en Critical Race Studies; ze verbreden de aandacht voor feminisme, dat in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw sterk gericht was op kritische reflectie op man-vrouwrolpatronen en het doorbreken van re- en presentatiemodellen van het lichamelijke in voorstellingen; en ze benadrukken het belang dat anno 2007 gegeven moet worden aan het genderperspectief en seksualiteit in een bredere context. Interdisciplinaire ontwikkelingen hebben geresulteerd in het ontstaan van Performance Studies en krijgen bij Reinelt en Roach een eigen hoofdstuk. En de technologische ontwikkelingen van de laatste jaren zijn zo ingrijpend en voltrekken zich zo snel dat geen enkele theaterwetenschapper daar meer omheen kan. Of zoals Reinelt en Roach stellen: '(...) the burgeoning influence of technological innovation has made serious theorizing of the virtual and the global a necessary part of what we do.' (Reinelt and Roach 2007: xi)

De interdisciplinaire ontwikkelingen, maar veel meer nog de invloed van nieuwe media en technologie in theater en de rol van de toeschouwer, zijn een rode draad gebleken in dit alweer vierde deel van de serie *Theater Topics*. Als redactie van de serie hebben we als doel: het bieden van een forum aan onderzoekers in en naar theater in de brede zin van het woord. Voor dit deel, met de titel *Concepten en objecten*, kozen we als vertrekpunt de stellingname van Mieke Bal in haar *Travelling Concepts in the Humanities* (2002): 'Interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in concepts rather than methods.' In haar verkenning van onderzoek in het interdisciplinaire veld constateert Bal dat de systematische theorie waaruit concepten genomen worden niet de tegenhanger van deze concepten vormt, hoewel ze erkent dat deze theoretische achtergrond van belang is. Ook gaat het haar niet om de geschiedenis van het concept in zijn filosofische of theoretische ontwikkeling, of de context waarin een concept bestaat. De pendant van het concept is voor haar dat wat het object van analyse bevat. In *Travelling Concepts in the Humanities* analyseert ze zelf enkele concepten die geen traditionele discipline als thuisbasis hebben maar die, zoals zij dat beeldend verwoordt, reizen van de ene naar de andere discipline en in het grijze gebied ertussen, de interdisciplinaire ruimte. Ze demonstreert concepten als metafoor, narrativiteit, mythe, niet alleen uitgewerkt als abstracte of theoretische noties, maar als hanteerbare modellen die behulpzaam zijn bij de analyse van concrete objecten. Zij kiest daarbij doelbewust voorbeelden uit literaire werken, beeldende kunstwerken en ook performances.

Bij onze oproep voor bijdragen aan dit deel van *Theater Topics* hadden we in gedachten dat de door Mieke Bal voorgestelde invalshoek ook voor de recente ontwikkelingen in de bestudering van theater vruchtbaar zou kunnen zijn.

Concepten en objecten omvat acht bijdragen die de dualiteit concept-object als uitgangs-

punt hebben. Deze bijdragen bieden een eerste verkenning van het potentieel aan concepten (oud en nieuw, bezien vanuit theater, dans of beide) met als doel het analyseren, creëren en begrijpen van hedendaags theater en dans. Iedere bijdrage heeft een specifiek concept als uitgangspunt. Iedere auteur laat daarbij eveneens zien hoe het door hem of haar voorgestelde concept dienst doet als analyse van een specifiek object (of specifieke klasse van objecten), of hoe het bijdraagt aan het begrijpen van een specifiek aspect van de theater- en danspraktijk. Hierbij is gereflecteerd op de verschillende manieren waarop concepten hun objecten vormen en met welk doel ze dat doen. Door het vaak tentatieve karakter van deze onderzoeken is ook geproblematiseerd wat de grenzen van de toepasbaarheid van het concept zijn.

In de bijdragen bleek al snel een rode draad te vinden. Het merendeel van de auteurs onderzoekt de rol van nieuwe media in theater en het effect, resultaat, of probleem dat die nieuwe media opleveren. Deze rol wordt zowel op metatheoretisch als op concreet uitvoerend niveau geproblematiseerd.

De eerste bijdrage draait om de effecten van interactiviteit, de rol van internet en digitalisering in het theater van de laatste decennia. **Wolf-Dieter Ernst** stelt zich in zijn bijdrage *Interactivity* de vraag wat deze media nu eigenlijk doen voor de autonomie van zowel acteur als toeschouwer. Hij plaatst om te beginnen het begrip interactiviteit in een historische context. De traditionele wijze van analyse draait eeuwenlang om het aandeel van de esthetische vorm waarin een theaterproductie gepresenteerd wordt. Maar de theaterpraktijk van de laatste decennia is veranderd: voor theatermakers draait het in toenemende mate om de wijze waarop de vorm geconstrueerd wordt, het actieve proces van formeren. Hierdoor heeft ook in het analytisch proces een verschuiving moeten plaatsvinden, aldus Ernst, van een focus op betekenisgeving naar het zelf moeten voltrekken van lichamelijke handelingen door de kijker. In dit nieuwe concept van interactiviteit wordt het sociale (de participatie van de toeschouwer) net zo belangrijk als het esthetische (van het object, de voorstelling). Vooral daar waar theatermakers kiezen om digitale middelen in te zetten blijkt dit concept behulpzaam. Als voorbeeld neemt hij de voorstelling *Call Cutta* (2005) van het Duits-Oostenrijkse theatercollectief Rimini Protokoll, waarin de toeschouwer door de theatermakers via interactieve media in een bijzondere positie wordt gebracht.

Liesbeth Groot Nibbelink (*Sporen zoeken. Over de 'politics of location' in Sporenonderzoek van Dries Verhoeven*) is naast Ernst de tweede auteur die het gebruik van nieuwe media centraal stelt. Zij kijkt naar wat nieuwe media betekenen voor wat tot recentelijk nog gezien werd als een van de meest onderscheidende kenmerken van theater ten opzichte van andere kunstdisciplines: de gelijktijdige aanwezigheid van acteur en toeschouwer. Door gebruik van nieuwe media kan die conventie doorbroken worden. Om te analyseren welke waarnemingsstrategieën mogelijk zijn op het moment dat er distantie is gecreëerd tussen acteur en toeschouwer, neemt ze de door Adrienne Rich in 1984 geïntroduceerde notie 'politics of location'. Deze notie is door Kathleen Kirby verder theoretisch ontwikkeld in een concept dat uitgaat van een bewustzijn van het individu over

de locatie waar hij zich bevindt. Groot Nibbelink werkt dit verder uit voor het kijken naar theater. Als voorbeeld van de mogelijkheden die dit concept biedt voor voorstelingsanalyse neemt ze de voorstelling *Sporenonderzoek* van de jonge theatermaker Dries Verhoeven. Net als bij *Call Cutta* van Rimini Protokoll is ook in *Sporenonderzoek* sprake van een distantie tussen theatermaker en toeschouwer; ook in deze voorstelling wordt de toeschouwer geleid door een zich op afstand bevindende maker die communiceert via mobiele telefoon. Beide auteurs laten zien dat de wijze waarop makers nieuwe media inzetten om hun verhaal te vertellen de toeschouwer tot een andere rol dwingt.

De derde auteur, **Robrecht Vanderbeeken** (*Immersie in de schouwburg door emersie op de scène*) merkt op dat er in de geschiedenis van de kunsten altijd al sprake is geweest van toeschouwersparticipatie. Door de hele geschiedenis heen, zo stelt hij, zijn toeschouwers geconfronteerd met kunstenaars die hun publiek 'willen onderdompelen in een audiovisuele sfeer'. Ook theater is daar geen uitzondering op. In zijn bijdrage kijkt hij in hoeverre het begrip 'immersie' behulpzaam is als concept. De laatste decennia wordt het begrip immersie vooral gehanteerd in de mediakunst; via multimediale experimenten willen kunstenaars zogenaamde immersieve ervaringen bij een toeschouwer bewerkstelligen. De kunstenaar ziet dit vooral als 'een artistieke uitdaging om de toeschouwer onder te dompelen in digitale emulatie of in een roes van nieuwe zintuiglijkheid', aldus Vanderbeeken. Maar immersie in theater onderscheidt zich daarbij op fundamentele gronden van immersie in de mediakunst. Ten eerste heeft de theatermaker, aldus Vanderbeeken, minder dan de mediakunstenaar louter een artistiek doel voor ogen dat via techniek bereikt moet worden. Bovendien wekt theater een andere beleving op. En tot slot ziet hij een essentieel verschil in de wijze waarop theater tot stand komt. Vanderbeeken tracht in zijn bijdrage daarom opnieuw het begrip immersie te bevragen. Hij wil aantonen dat theater bij uitstek tot immersie oproept juist doordat het emersief is: theater treedt naar buiten en roept reactie op. Daarbij komt hij uit op de constatering dat het hedendaagse theater zijn specifieke identiteit vooral creëert door zijn zogenaamde hypermediale eigenschap: theater hertaalt één medium naar een ander medium waarbij het vormelijke karakter van het gebruikte medium expliciet centraal gesteld wordt. Hoewel het theater traditiegetrouw erop uit was om juist de werkelijkheid na te bootsen, wil het hedendaags theater eerder uitvinden. Drie producties gebruikt de auteur om zijn stelling te onderbouwen: de *BIG-trilogie* van de Superamas, *The Lobster Shop* van Needcompany en de theatercycclus *Tragedia Endogonia* van Romeo Castellucci.

Ook **Christophe Collard** (*Strange Loops as Cognitive Refuge for Analogical Thought in the Theatre and Beyond*) benadrukt de veranderende rol van de toeschouwer in een voortdurend veranderend theaterlandschap. Hij herhaalt nog eens dat drama in het culturele veld een geïnstitutionaliseerde positie heeft verworven, maar dat het in feite op grond van het gebruik van tekensystemen of technieken in een live performance niet onderscheiden kan worden van andere vormen van podiumkunst (dans, opera). Dat idee wordt versterkt door de ontwikkelingen van de laatste decennia en de opkomst van nieuwe technologieën. Deze veroorzaken, aldus Collard, dat de wijze waarop we over theater spreken als ook wat de rol van de toeschouwer is bij voortduring opnieuw gede-

finieerd moet worden. Theater genereert als gevolg van haar veelheid aan betekenis-systemen bij uitstek de mogelijkheid tot het creëren van wat Collard noemt ‘strings of cognitive associations which violate system boundaries’. Hij haalt hier Irving Goffman (1974) bij, die volgens Collard aantoont dat culturele en cognitieve kaders niet alleen betekenis organiseren, maar ook een wederkerige betrokkenheid genereren tussen maker en ontvanger. Hierdoor wordt een gedeeld verwachtingspatroon gecreëerd over wat de essentie is van een gebeurtenis. Waar Collard zich echter zorgen over maakt is dat de populariteit van deze oriëntatie op het raamwerk (een oriëntatie die binnen Performance Studies sterk opgeld doet) zich te weinig rekenschap geeft van de kijkstrategieën en houding van toeschouwers. Collard kiest ervoor om een door de mathematicus en natuurkundige Douglas Hofstadter voorgesteld concept, zijn paradoxale en grensoverschrijdende ‘strange loop-concept’, uit te werken als heuristisch frame. Met behulp van *The Water Engine* bespreekt Collard zo enkele van de benaderingen die zowel in de intermediale theaterpraktijk als in de hybridiserende culturele context voorkomen.

Ook in de bijdrage van **Sigrid Merx** (*Theater, video en kristallisering van de tijd*) draait het om de ontwikkelingen van mediatisering binnen theater. Ook zij constateert dat alle technologische veranderingen in de samenleving van de laatste decennia hun uitwerking op de traditionele vormen van theater niet missen. Uiteraard moet de theaterwetenschap als academische studie proberen te vatten wat deze ontwikkelingen betekenen. Ze concentreert zich hierbij op het gebruik van video in theater en het effect dat video heeft op de wijze waarop toeschouwers op zowel het aanwezige als op het gemediatiseerde lichaam reageren. Anders dan Groot Nibbelink die zich richt op de posities van locatie, gaat Merx’ aandacht uit naar het temporele: de tijdslagen die zichtbaar worden door de gelijktijdige presentatie van het fysiek van een acteur en de gemediatiseerde vorm op video. Met behulp van een concept van Gilles Deleuze, het kristalbeeld, probeert ze de complexiteit van deze relatie te duiden. Het kristalbeeld, aldus Deleuze, kan immers als beeld verwijzen naar een gelijktijdige aanwezigheid van heden en verleden. Op vergelijkbare wijze, aldus Merx, tonen ook voorstellingen die op toneel gebruikmaken van videoregistraties vaak verschillende tijdslagen. Merx illustreert haar benadering met de productie *Proust 3: De kant van Charlus* in regie van Guy Cassiers. Behalve dat ze met het kristalbeeld als concept de temporele complexiteit van de voorstelling probeert te duiden, doet ze tevens een poging om via het specifieke voorbeeld van de productie *Proust 3* het concept van het kristalbeeld voor theater aan te scherpen.

De volgende drie auteurs hebben het wel over de relatie theatermaker / toeschouwer, maar zonder daar specifiek de ontwikkelingen op het gebied van nieuwe media in te betrekken. **Christel Stalpaert** (*The Dumbfounded Participatory Spectator: The Power of Failure in Contemporary Performance*) vraagt zich af wat de verworvenheden zijn van het interactieve theater dat de laatste decennia zo populair is geworden. Dat de toeschouwer vanaf de 20ste eeuw actiever moet zijn en hij door de kunstenaar gedwongen wordt te denken, te handelen, te participeren is inmiddels een *fait accompli*. Maar Stalpaert constateert dat

de toeschouwer in een paradoxale situatie terecht is gekomen. Aan de ene kant biedt het interactieve theater de toeschouwer een esthetische ervaring en vrijheid in interpretatie en cognitieve voldoening; het traditionele cognitieve model blijft erkend. Aan de andere kant kan datzelfde zogenoemde interactieve theater 'zo manipulatief zijn als de traditionele dramatische esthetiek' waar het zich tegen zou afzetten. Stalpaert poneert Gilles Deleuzes rhizomische ontologie als mogelijkheid om dit interactieve theater met zowel aandacht voor het fysieke als het mentale nader te beschouwen. Ze kijkt daarbij vooral naar voorstellingen die mislukt lijken in hun interactieve intentie. Als voorbeelden bespreekt ze drie voorstellingen die problematische reacties oproepen: *Auf den Tisch!* van Damaged Goods, de tentoonstelling van Hermann Nitsch en zijn *Orgien Mysteriën Theater en Pick-a-Country* door beeldend kunstenaar Jeanne van Heeswijk.

De tweede auteur die zich richt op een specifieke invulling van de rol van de toeschouwer is **Liesbeth Wildschut** (*Ik kijk dus ik beweeg. Kinesthetisch invoelen als een vorm van betrokkenheid bij het kijken naar dans*). Het is eveneens de enige bijdrage die dans als focus heeft. In 2003 voltooide Wildschut haar dissertatieonderzoek naar de vraag: wat gebeurt er in de geest en het lichaam van kinderen bij het kijken naar dansvoorstellingen? (*Bewogen door dans*, 2003) De noties kinesthetische empathie en identificatie met dansers werden daar zowel theoretisch als empirisch uitgewerkt. Theoretisch door analyse van het proces van transformatie dat plaatsvindt als een toeschouwer bij het kijken naar een danser de neiging kan krijgen diens bewegingen te imiteren; empirisch door een uitgebreid onderzoek te houden onder enkele honderden kinderen naar hun ervaring na het zien van een voorstelling. In de bijdrage aan *Concepten en objecten* gaat Wildschut verder door op dat proces van kinesthetisch invoelen. Zij onderscheidt deze notie van de automatische gegenereerde fysieke reacties (zoals bijvoorbeeld het glimlachen om een grap), die zij als 'expressie van emoties' duidt. Om inzicht te verschaffen in wat er wel verstaan moet worden onder die bijzondere en veelvoorkomende vorm van invoelen, probeert ze deze geïsoleerd te bespreken. Nieuwe inzichten daarbij worden geleverd door nieuw onderzoek binnen de neurowetenschap. Vragen op gebied van het functioneren van het menselijk brein die voorheen nog veel reden tot speculatie en interpretatie gaven, kunnen nu via hersenscans concreter beantwoord worden. Zo kunnen bijvoorbeeld nu bij proefpersonen concrete hersenbewegingen waargenomen worden terwijl zij kijken naar vormen van dans. De uitwerking van dit concept van kinesthetisch invoelen lardeert Wildschut met voorbeelden uit *Enemy in the Figure* van William Forsythe, *Burn* van Dylan Newcomb, *Bacon* van Nanine Linning en *VSPRS* van Alain Platel.

Intracultural Dialogue as a Conceptual Frame for Community Performance van **Eugène van Erven** vormt de afsluiting van deze bundel. Van Erven richt zich met zijn onderwerp wellicht het meest tot de kern van wat theater historisch gezien vermag: de plaats bieden voor dialoog tussen deelnemers aan één en dezelfde samenleving. Om deze reden, zo stelt ook Van Erven, krijgt community theater de laatste jaren minstens zoveel aandacht als de meeste innovatieve technologische experimenten en hun consequenties.

Alleen: de aandacht die beide ontwikkelingen genereren komen uit verschillende hoeken. Waar de discussie over wat nieuwe en digitale media betekenen voor de ontwikkeling van theater vooral gevoerd wordt door theoretici en een jonge generatie theatermakers, komt de aandacht die community theater genereert meer uit de hoek van gemeenschappen, lokale beleidsvoerders en belangengroepen. Zij zien in community theater een mogelijkheid andere doelen te realiseren dan louter artistiek esthetische.

Van Erven richt zich op twee concepten die wat hem betreft de essentie vormen van de discussie over wat community art nu eigenlijk is: het 'dialogische' en het 'interculturele'. Zo benadrukt hij dat voor hem de kern van community theater is: die projecten waarbij de persoonlijke ervaringen van gewone burgers gemaakt worden tot een productie. Het doel (het voeren van een dialoog over specifieke problemen of ervaringen) is belangrijker dan het uiteindelijk artistieke resultaat. Hij noemt dit hard-core community theater, naast de soft-core: de producties die nog wel uitgaan van een artistiek concept maar waarbij de gemeenschap een inbreng heeft.

Met die verschillende doelen is het ook lastig de diverse producties van community theater te evalueren: welke criteria moeten er gehanteerd worden bij producties waar de productiekwaliteit niet op dezelfde manier geëvalueerd en gewaardeerd wordt als bij een kunstkritische benadering? Zijn vragen uit de sociale wetenschappen wellicht geschikter voor evaluatie? Vragen als: hoe voltrekt het werkproces zich, wat is de context, de impact op deelnemers en toeschouwers, op welke manier is de productie gemaakt en dient het haar doel?

Bij de discussie die zich hierbij ontpint, komt de hegemonie van het westerse denken al snel om de hoek kijken. Van Erven constateert dat ondanks decennia van maatschappijkritiek op de dominantie van de westerse samenleving, de evaluatie van community theater daar nog steeds onder lijdt. Waar de kunstkritische benadering kijkt naar een af product en dit met haar esthetische criteria van eeuwen beoordeelt, draait het bij community theater om een complex geheel van maakprocessen dat ook nog voortduurt tijdens de voorstelling. Van Erven stelt voor om Bakhtins concept van het dialogische te nemen als uitgangspunt voor het uitwerken van een geschikter kritisch raamwerk voor het begrijpen en waarderen van community theater. De kritische discussie over de westerse waardenhegemonie bespreekt hij aan de hand van Bharucha's kritiek op de term 'intercultureel'. Vervolgens probeert hij een concept te formuleren om community voorstellingen te analyseren die deelnemers met verschillende (culturele, religieuze) achtergronden maken. De productie die hij als casus gebruikt is *In the Name of the Fathers*, een productie waarbij dertien mannen van acht verschillende culturele achtergronden, leeftijden en sociale herkomst samenkomen.

Lucia van Heteren is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen, bij Kunsten, Cultuur en Media, afdeling theaterwetenschap. Ze schreef over theaterontwikkelingen in de twintigste eeuw, in het bijzonder de Nederlandse; het absurdisme; en het functioneren van de theaterkri-

tiëk. Haar huidige onderzoek richt zich op de relatie tussen theoretische reflectie (theatertheorie) en praktisch georiënteerde kritische reflectie (theaterkritiek).
e-mail: l.d.m.e.van.heteren@rug.nl

LITERATUUR

- Bal, M. (ed.), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford, 1999.
- Bal, M., *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, 2002.
- Bharucha, R., *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Delhi, 2001.
- Benjamin, A., *Art, Mimesis and the Avant-garde*. Londen, 1991.
- Campbell, P. (ed.), *Analysing Performance. A Critical Reader*. Manchester, 1996.
- Goffman, E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, 1974.
- Kemp, S., 'Reading difficulties'. In: P. Campbell, *Analysing Performance*, p. 153-174. Manchester, 1996.
- Read, A., *Theatre and Everyday Life. An Ethics of Performance*. London/New York, 1993.
- Reinelt, J. and J.R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor, 1992.
- Reinelt, J. and J.R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*. Revised and enlarged edition. Ann Arbor, 2007.
- Wildschut, L., *Bewogen door dans. De beleving van theaterdansvoorstellingen door kinderen, academisch proefschrift UU*. 2003.

Interactivity

Wolf-Dieter Ernst

Prologue

The internet and the digitalisation of all aspects of theatre and dance are, to an increasing extent, calling into question the notion of the autonomous actor and spectator, fostering in its place concepts of collective interaction.

Whereas conventional aesthetic analyses attempt to examine medial configurations in theatre in terms of their aesthetic *form*, the concept of *interactivity* defines these aesthetics as *dynamic formations*. It calls for a paradigm shift from that of meaning towards a paradigm of bodily action. As a notion that shifts between the social and the aesthetic, the concept is particularly useful for describing the transformational potential of digital configurations.

As I will show, interactivity can be useful for analysing how and for what purpose artists make use of digital and telematic set-ups within theatre and performance. In the performance *Call Cutta* (2005), for example, presented by the Berlin-based collective Rimini Protokoll, the spectator was escorted through a guided tour of Calcutta (and also Berlin in a second run). The guide, however, situated in a professional call centre somewhere on the outskirts of the city, interacted with the participant via mobile phone, thus making use of a very popular form of interaction between humans and computers. At the same time, the performance also questions the concept of interaction itself by drawing the spectators and/or users into a strange and uncanny intimacy with the other: one becomes aware that, without any practical information about where to go and how to behave, there will be neither an end to the walk nor will there be any performance in terms of a specific mode of perception.

Introduction

Perhaps the clearest and most certain thing that can be said about interactivity in theatre is that it is a very unclear and very much contested concept.¹ While some celebrate interactivity as a new form of theatre and as an emancipation from the changing constraints of the proscenium stage, others have condemned it for making artwork accessible to a broader public in an inappropriately naïve and exploratory way. However, the controversy about interactivity in theatre extends far beyond questions relating to its usefulness. Over the last two decades, theatre practitioners and researchers have been

confronted with a rapid development in new media art, mediated theatre, dance and installation art which has had major repercussions on the traditional role models of the beholder, the user and the producer. In a broader sense, interactivity reflects the tendency in 20th century avant-garde theatre and media art to actively involve and influence the receptive onlooker (i.e. audience member). In social sciences and computer engineering the related term of (symbolic) interaction became an established concept in the post-war period for explaining and understanding mass-mediated and computerised communication. Thus the scope and character of interactivity probably lies in the challenges that it poses to other related concepts (such as beholder, artwork, high- and low-culture codes, artist and self) by reflecting the impact of mediated communication on both art and social life.

The term 'interactivity' has a strong social relevance given its literal meaning, indicating, as it does, that at least two entities are in a position to engage with each other in reciprocal action. They form a certain space, an 'inter' which lies in between 'me' and 'us'. To put it more simply, interactivity is understood as containing an anti-hierarchical and subversive component extending beyond the rather fixed role concepts of society, group and self that are prevalent within philosophical aesthetics and art theory.

I shall concentrate on clarifying the concept's diverse meanings and claims, focusing in particular on sociological and technological issues as well as other topics and theories relating to interactivity that impact on aesthetics. To begin with, I will provide a brief historical overview of how interactivity evolved during the course of the past century from being a specific artistic movement to becoming a notion of very general social and cultural significance. I will then explore the somewhat thorny tangle of ambiguities and tensions inherent in the concept of interactivity, demonstrating its critical value in a case study on recent interactive theatre.

Historical Overview

There are three different modes in the way the concept of interactivity is applied: in the arts, computer engineering and social sciences. From an anthropological point of view, any given theatrical event can be described in terms of the interaction that occurs between performer and audience. Especially in avant-garde experiments, the idea of interactivity – though not in its literal meaning – has been, and remains a key term. What is typical for the avant-gardes is to focus and reflect on the aesthetics of interaction, a process that has led to the emergence of different forms, e.g. provocation, scandal, invitation, participation or immersion. Hence, interactivity signifies a questioning of the rules of theatrical communication that are usually self-evident and unnoticed. Many of the contemporary media-artists who experiment with interactive stages consider their own work to bear a relation to avant-garde and neo avant-garde experiments such as dada, the futurist movement, fluxus and happening, experimental film, the Experiment in Art and Technology (EAT) and post-modern dance.

With the advent and proliferation of digital technology during the past few decades, the so-called interactive stages and environments have gained considerable popularity, as is reflected in the special awards which such arts festivals as the *Ars Electronica* or the *International Symposia on Electronic Art* bestow for the category of interactive art. Interactive stages equipped with motion-capturing systems, eye tracker and other sensors attached to one's body create stumbling effects of feedback circuits. Whatever the reason might be for reviving McLuhan's notion of (new) media as being an extension of man, it is evident (and most art critics agree) that interactive media call for much more active users or participants than the 'passive' and contemplative onlooker of a supposedly autonomous artwork.

In light of the history of interactive art as outlined above, I shall use the noun 'interactivity' in this article to demarcate the aesthetic significance of the concept which is to keep the common rules and standards of communication between audience and performer in a state of constant flux. The adjective 'interactive' refers accordingly to a potential or possible interaction that may or may not necessarily take place.

If we look for example at a typical avant-garde experiment, the *Untitled Event*, staged by John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor and Merce Cunningham at the Black Mountain College in North Carolina in 1952, some aspects of interactivity as a social formation in a state of flux become apparent. The event took place in the college's dining hall. Participants arrived to find an arena stage with four aisles dividing the audience into four symmetrical groups directly facing each other. The prospective spectator's first task was to choose his or her viewing position within this space. This involved confronting the problem inherent in the audience's juxtaposed symmetrical groupings that there simply is not an ideal vantage point: for the majority of the audience, much of the action that takes place in the aisles cannot be seen. Thus, entering the performance space to see *Untitled Event* is already part of the performance. The choice between four symmetrical options mirrors and disrupts the very process of 'acting together' (i.e. in Latin *communicare*). Each of the groups which collectively comprise the audience automatically looks at another proscenium directly opposite, bringing about a heightened awareness of how we behave, how we sit and look in the theatrical communication set-up of the proscenium stage. Before the first performer enters onto the stage, the performance situation itself has already questioned the process of interaction between audience and performers.

On one occasion an audience member, having chosen his/her vantage point, was then required to make yet another decision: an empty coffee cup was placed on each seat. 'What am I supposed to do with it?' he or she might ask. As reports reveal, some members of the audience chose to use this prop as an ashtray, others put it down on the floor. By the end of the event the artist had served coffee regardless of the spectator's choice. This was, of course, unexpected nonsense which served to give rise to some astonishment and amusement among members of the audience.

To sum up, two aspects are important for classifying *Untitled Event* as an interactive performance. First of all, the show highly depends on the individual spectator's com-

mitment to it: whatever he or she does will be a significant part of the performance. Each consecutive show has to be regarded as a *unique social formation* rather than as a (repeat) programme. Secondly, as a one-off social formation or interactive event, it blurs the boundaries of *form and content*.

As a consequence of this unobvious and unformalised spectator-performer relationship, interactive art is related to ideas of emancipation as well as to the will to resist and subvert existing norms of communication and mass-media. In this context, the German theatre scholar Hans-Thies Lehmann has coined the expression 'Politics of Perception' (Lehmann, 2002). Lehmann tries to describe the difference between political theatre and political theatre-making. The first type of theatre would merely advocate a specific political agenda or ideology whereas the latter demonstrates it in its very process of creating a constant flux of social formations, of which the most evident ones would include the denial of the aristocratic distinctions between director, main characters, minor character parts, technical staff, etcetera. In this understanding of the concept, interactivity is a tool that enables a reflection on the social condition of theatrical communication.

A second and more confined use of the term interactivity is in the design of human-computer interfaces (HCI). Here, interactivity is a general phenomenon and is used both as a noun and a property, e.g. an interactive medium. In his doctoral thesis on the *Sketchpad System* written in 1962, the then MIT student Ivan E. Sutherland described a quick series of data entry and outputs as 'being interactive'. Sutherland experimented with different forms of sensual data input, an interactive screen as well as a head mounted display. Alongside Myron Krueger, Jeffrey Shaw and David Rokeby, he is one of the pioneers in the field of interactive interface technology. While Sutherland's primary intention was to improve the ergonomics of a machine, his thinking about the handling and the social acceptedness of the calculator notorious for its complex nature inadvertently led him to alter the concept of interaction that had already gained certain recognition within the social sciences.

This leads us to the third notion of interactivity, the concept of *symbolic interaction* that is used in social science. Since the 'cybernetic turn' in the 1950s, social scientists, psychologists and communication theorists refer to the concept of 'symbolic interaction' that has its origins in the work of the Chicago-based philosopher George Herbert Mead. By using the term 'interaction', Mead aims to transcend the traditional dichotomy of self and society as advanced by European schools of sociology (e.g. Durkheim, Weber, etcetera). Instead of thinking of society or culture as something pre-existent and independent of the individual, Mead proposes a model which asserts the mutual interdependence of 'self' and 'society'. Society does not consist of a number of individuals just as nature does not consist of a sum of separate objects. Mead proposes an evolution of society and nature.

As a means of outlining his idea of symbolic interaction as constituting society and self, Mead investigates corporeal physical interaction, which, of course, is particularly

interesting for theatre-related issues. In accordance with American behaviourism, Mead observes the actions and behaviours of ordinary people, treating these actions and behaviours as the starting point for his social studies. This in itself was revolutionary because, for Mead, observing an individual's behaviour does not necessarily entail considering his or her intentions, moods, attitudes or cultural background. Instead of asking what people intend to do or who they are – e.g. in terms of their class origins (upper or lower middle-class, proletarian, etcetera) – symbolic interaction examines behaviour on the basis of its face value without presupposing a specific context or regarding it as an expression of a possible intention. The term 'symbolic' differentiates Mead's concept from verbal and intentional interaction which is based more predominately on language. Mead's notion of behaviour is closely linked to the concept of performance as it is known and used in ethnography, ritual and performance studies.

Symbolic interaction in the social sciences is based on three interrelated assumptions:

1. People tend to act in accordance with the meaning (or significance) that a certain object, person or situation may have for them.
2. Meaning is generated in a process of social interaction.
3. Meaning is applied and modified in the interaction between the social actor and his/her environment.

Symbolic interaction does by no means reduce social complexity to a technological level of command and control. On the contrary, it extends the scope of research to include the social, offering three crucial dimensions for cultural analysis:

1. People interact with each other not only verbally and intentionally but also on a physical level.
2. Interactions between people as well as interactions between objects, machines, and collective actors (see: Pedersen and Dobbin, 1997; Tarrow, 1994) are equally of interest.
3. Symbolic interaction implies a feedback loop of actions rather than one single act. As a loop it has neither a definitive starting point nor a definitive end, meaning that we, as observers, are always already part of such loops. In other words, the use of the concept of interactivity necessarily implies that the locus of looking lies *in-between* practices and cultural production (of theories or of artwork for that matter).

Conceptual Ambiguity

The concept's characteristics, as I have sketched out above, shift between the aesthetic, social and technological and, as a result, they contain some inherent ambiguities that require closer scrutiny. I will discuss only two aspects, one of them being the controversy about the intention and creativity of the artist, and the other being the ambiguities of body language.

Considering that the concept cannot be applied in terms of single acts, it seems to

contradict our usual perception of, say, an actor or dancer appearing on stage. While classical aesthetics would grant any degree of freedom of choice to the artist, interactivity would grant any degree of responsiveness to any given act. An action, however singled out it might appear, should be considered as a reaction or, as Richard Schechner has proposed, as 'restored behaviour' (Schechner, 1985, p. 35). One can then ask to what stimulus is this appearance or action a reaction. One answer might be to examine the audience's expectations as one possible source of stimulus. Another may be to consider the impact that 'theatre' as a cultural institution has on the performance. If this model of stimulus and response is an appropriate description of the theatrical process, how then can we ascertain the creative energy and ideas of an artist that are embedded within ongoing social interactions? In other words, how can we differentiate behaviour in theatrical and everyday environments? Or is such a differentiation merely a question of definition?

A second concern of interactivity is the physical and sociological dimension. According to Mead, it is of particular interest that body language is especially capable of revealing how people interact. The American sociologist Erving Goffman shares this interest, as reflected in his examination of mime and gesture in his studies on ritual behaviour in everyday life. As he points out, the symbolic interaction of physical bodies that occurs in their rapid and instinctive exchanges reveal the rules and frames in which social interaction is embedded. With his emphasis on physical practices, Goffman's studies on ritualistic interactivity in everyday communication gain special value for theatre practitioners and researchers in theatre anthropology (Goffman, 1996, p.50-52). Many American avant-garde artists and choreographers, who are influenced by performance and ritual concepts, have, for example, started to investigate the theatricality of everyday life much in the same way. Much of the work of Vito Acconci and Chris Burden as well as the *Relation Work* of Ulay/Abramovic can also be understood as an experimental exploration of certain rules and frames of interaction. While there certainly has been a drive in performance art and body art to redefine theatre in terms of physical interaction, directly opposing the norms of theatre as embodying a character, the lesson that has been learned as a result is a different one: no matter how physical interaction is defined, it is always mediated a priori via language, image, sound and perception. This seems to contradict personal perceptions and experiences of interactivity as something that one feels instantly. There is a question here as to how far we can stretch the concept's meaning to cover both a macro perspective of society and technology as well as a micro perspective of aesthetic experience and perception. The choice to use the concept of interactivity compels one to determine its scope as deemed appropriate to the analysis at hand.

Ambiguous as it is, the concept of interactivity leaves the question unanswered as to what its aesthetic potential could actually be. By way of response, the ongoing discourse in theatre seems to propose two different strategies as outlined in the following. Media artists and computer engineers who develop their own interfaces tend to believe that art and aesthetics will merge with new technology. For them interactivity is part of a

discourse on a second artificial life marked with such catchwords and phrases as ‘genetic art and artificial life’ (Gerber, 2003) and the ‘telematic embrace’ (Ascott, 1995; 2003). Even an end to ‘tired aesthetics’ (Viola, Mchaover and Sellars, 1992) has been foreseen. With the commercialisation of interactive interfaces, however, other more hesitant voices have critiqued the utopian discourse as a mythology. Rather than supporting the hypothesis that aesthetics will merge with socio-technological ideas, they refer to other transformations that the concepts of aesthetics and theatre have undergone, often pointing out that interactivity, like any other concept, has a history. Current tendencies in research seem to favour a network theory approach and a techno-phenomenology of interactivity. Apparently, it will take more effort in practice and in research to disentangle the ambiguities surrounding interactivity and to define it as an aesthetic phenomenon in itself.

Rimini Protokoll’s Call Cutta (2005) - A case study

Call Cutta (2005) is a production of the German group Rimini Protokoll² that was shown in Calcutta/India and Berlin/Germany. Presented as ‘The world’s first Mobile Phone Theatre’³ the piece explores the behaviour of agents and clients in global telephone marketing and service industry. Hiring a ‘real’ call centre on the outskirts of Calcutta, the group merges electronic communication with city space. In a press announcement this set-up is explained as follows:

A member of the audience is guided through Berlin by a call centre employee in India talking to him/her on a mobile phone: he/she has to place his trust in an Indian guide, who himself is unseen, sitting halfway round the world. He opens doors to buildings he/she might never have dared to open on his/her own, sees his/her own city in a way he/she might never have seen it without the directions from India.

(<http://www.goethe.de/kue/the/prj/cak/prj/enindex.htm>)

An eerie atmosphere is evoked by a ghostly invisible tour guide who directs our gaze and poetically circumscribes what the piece is about – the performance is a test on interaction. It is interactive for three main reasons:

1. Throughout the city walk that lasts for more than one hour, a very practical issue is constantly raised in the conversation: how can an agent in India manage to navigate a stranger through an urban landscape that he or she has never seen before. The scripts used by the agent reveal that much of the telephone conversation is about not losing the client. Hence the core thread of the conversation is constituted by practical questions such as ‘Can you see the object?’, ‘Tell me when you have reached the place’, etcetera.
2. As a theatre production, the piece separates the narration from the act of embodiment: the agent becomes the ghostly author of a story (which is apparently centred around an unknown warrior of Indian resistance to the British colonial occupation)

– a story which enters into the physical body of the beholder considering that he or she literally has to walk the storyline. Once the conversation partner loses contact or ceases to move, the narration immediately comes to a halt.

3. Walking with your ear pressed to a stranger's voice (alienated twofold by accent, dialect and electronic transmission) is, in itself, a very special experience. It ultimately entails splitting one's own audio-visual perception. The city's sights, which usually serve as very familiar means of orientation, are transformed metaphorically through the stranger's voice, the constant voice-over, leading your steps into a movie before your eyes. This effect of sensual deprivation is what Shuhei Hosokawa describes as the 'Walkman-effect'⁴ (Hosokawa, 1990). Just as the walkman-user strolling through the city merges real city space with virtual sound space, *Call Cutta* too unfolds through its telematic set-up partly in real space and partly in virtual space.

This *in-between* of interactivity is revealed when Rimini Protokoll stages a lover's dialogue that subtly unfolds during the course of the phone conversation. In the one and a half hours that the walk takes, the agent comments now and then on the listener's voice and person. After seven minutes the agent says: 'You have done everything very well so far! That's why I can now tell you my real name. From now on I can tell you the truth. My real name is (xxx). Your new password is: Ich bin dabei. (I'm going for it)'. After twelve minutes the agent is asked to drop the remark 'You know... I like your voice. It sounds so ... (describe C's voice in some words).' Finally, after 28 minutes, he poses the following open question: 'Have you ever fallen in love on the phone?'

In their comments on the piece, participants agreed that these rather intimate remarks form a component part of professional customer service and they felt quite flattered by them. This experience of a close physical action, that is simultaneously so remote, forms the primary basis for interactivity. It accounts for two different open spaces that are performed in *Call Cutta*: the first space is, of course, the interaction within the frame of autonomous art – art which, in contrast to service, does not allow for any instrumental or logical communication. The second open space is, by contrast, more latent. Due to the visual-aural split in telecommunication, the 'space of the ear' is wider open and receptive to the other's voice: the performance makes use of the traditional notion of resonance, i.e. the transmission of energy and vibration from one physical body to another. Listening to the agent on the phone opens a space of 'my own presence', which allows for 'listening as such not listening to something' (Böhme, 1999). The words, almost tactile in their quality and alienated by the agent's accent, fall into one's ear and lead to instant reactions. As if to highlight the paradox of the relation of near and far, Rimini Protokoll also asks the agent to encourage the participant to laugh, sing, and let him hear the sounds of the city's traffic which would then be answered by Indian sounds, the ringing of rickshaw, the honk of old Calcutta taxis and so on.

At the same time, the telematic feeling and the topic of customer service and globalisation hinder this acoustic experience and both the agent and his interlocutor remain

distant from each other right up until the final scene in which they see each other on a videophone for the first and most likely for the last time. Customer service and globalisation are, by nature, associated with disembodiment. Their appropriation through the artist, however, provides a glimpse of body language and its latent messages. To conclude, the set-up of mobile theatre is far removed from notions of adventure, game or technical experiment. Instead, Rimini Protokoll carefully stages interactivity as the transient and tenuous encounter between ‘two biographies’ (Haug and Wetzel in: Malzacher, 2005).

Conclusion

On mapping the efficacy of the concept of interactivity within the technical, social and aesthetic fields, it appears that it is one of those particular theatre topics which necessarily shifts from one discipline to another. As a result, the term interaction demarcates the differing approaches of theatre practitioners and theatre scholars to formulating their ideas beyond the boundaries of fixed concepts such as aesthetic judgement, social interaction or the technical interaction of mobile computing. At the same time, the cartography of the concepts (and the cartography of the spectator/user within *Call Cutta* for that matter) can reveal that (far from being a relative concept) it is of epistemic value to engage critically with the interplay of perception, action and the rapid circulation of agency as being the characteristics of digital theatre and dance.

Wolf-Dieter Ernst is senior lecturer and works at the department for Theatre Studies at the Ludwig Maximilian Universität München. He has written extensively on the relation between theatre and new media. His current research project concerns performance and mobile computers.
e-mail: w.d.ernst@lrz.uni-muenchen.de

NOTES

- 1 The expression ‘contested concept’ is taken from W.B. Gallie (1964). The extent to which we can exactly determine the legitimacy of a concept is an interesting question in itself. Although ‘interactivity’ is widely used in media art and theatre practice (it has an entry in the interactive content platform Wikipedia), it is not yet listed in English dictionaries or handbooks on aesthetics or sociology. The decision to include an entry specifically on ‘interactivity’ in this volume seems to establish its legitimacy in this context. By way of comparison, please refer to the following: Korsmeyer, 1998; Gaut and Lopes, 2001; Levinson, 2003; Barck et al., 2001. The latter at least provides an overview on ‘communication’ and ‘media of communication’ which touches on the issue of interactivity.
- 2 Rimini Protokoll was founded in 2000. The group’s name is the ‘label’ and compris-

- es three artists, Daniel Wetzel, Helgard Haug and Stephan Kaegi (see: Dreyse and Malzacher, 2007; www.rimini-protokoll.de).
- 3 For a more detailed description of the performance, refer to the documentation on the homepage of the project's partner, the German Goethe-Institut: <http://www.goethe.de/kue/the/prj/cak/deindex.htm>
 - 4 Translation from German by WDE.

REFERENCES

- Ascott, R., 'Interactive Terminology: An Interfacial Glossary'. In: *Interactive Media Festival* (Exhibition catalogue). Los Angeles, 1995.
- Ascott, R. and E.A. Shanken, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art Technology and Consciousness*. Berkeley, 2003.
- Barck, K. et al. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, 2001.
- Böhme, G., *Kants 'Kritik der Urteilskraft' in neuer Sicht*. Frankfurt am Main, 1999.
- Carlson, M., *Performance. A critical Introduction*. London and New York, 1996.
- Dreyse, M. and F. Malzacher (eds.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, 2007.
- Ferguson, R. (ed.), *Out of Actions. Between Performance and the Object. 1947-1979*. New York, 1998.
- Gallie, W.B., *Philosophy and the Historical Understanding*. New York, 1964.
- Gaut, B. and D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, 2001.
- Gerber, K. and P. Weibel (eds.), *Genetic Art – Artificial Life*. Linz, 1993.
- Goethe-Institut, <http://www.goethe.de/kue/the/prj/cak/prj/deindex.htm>;
<http://www.goethe.de/kue/the/prj/cak/enindex.htm>.
- Goffman, E., *Interaction ritual. Essays on face-to-face behaviour*. London, 1972.
- Goffman, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, 1959.
- Hosokawa, S., 'Der Walkman-Effekt'. In: K. Barck (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1990.
- Korsmeyer, C. (ed.), *Aesthetics. The Big Questions*. Oxford, 1998.
- Lehmann, H-Th., *Das Politische Schreiben*. Berlin, 2002.
- Levinson, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, 2003.
- Malzacher, F., "'Do You Find that Interesting too?' An Interview with Helgard Haug and Daniel Wetzel'. Goethe-Institut,
<http://www.goethe.de/kue/the/prj/cak/prj/enindex.htm>. March 2005.
- Mead, H.G., *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviourist*. Chicago, 1967.
- Schechner, R., *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, 1985.
- Selz, P. and K. Stiles (eds.), *Theory and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, 1996.
- Strandgaard Pedersen, J. and F. Dobbin, 'The Social Invention of Collective Actors. On

- the Rise of Organization'. In: *American Behavioral Scientist*, vol. 40, no. 4., p. 431-443, 1997.
- Sutherland, I.E., *Sketchpad: A Man-Machine Graphical Communication System*. New York, 1980.
- Tarrow, S., *Power in Movement. Social Movements, Collective Action and Politics*. Cambridge, 1994.
- Viola, B., T. Mchaover and P. Sellars, 'Kiss Your Tired Aesthetics Good-bye'. In: L. Jacobson (ed.) *Cyberarts. Exploring Art and Technology*. San Francisco, 1992.

Sporen zoeken

Over de 'politics of location' in *Sporenonderzoek* van Dries Verhoeven

Liesbeth Groot Nibbelink

U bevindt zich hier.

Een tijd geleden hing er voor mijn raam een kleine poster met deze tekst: u bevindt zich hier.¹ Voorbijgangers en mensen die bij de nabijgelegen bushalte op de bus wilden stappen, stopten vaak om de tekst te lezen. Vervolgens leken ze even te bevriezen, gevolgd door een dagend bewustzijn: ja, dat is natuurlijk zo – ik ben hiér. Het was een geliefde huiskamersport om dat proces te volgen. 'Aan de grond genageld' kreeg opeens een vrijwel letterlijke betekenis.

Het bewustzijn, of het bewust worden van de plaats waar je je bevindt en de gelaagdheid van een begrip als 'plaats', wordt ook wel aangeduid met het begrip *politics of location*. Een begrip dat verwijst naar het gesitueerd zijn (van mensen, kennis, ervaring) in een specifieke tijd en plaats. *Politics of location* is een begrip dat aandacht vraagt voor het specifieke of particuliere en biedt daardoor een kritisch perspectief op dominante vormen van representatie – de categorie van de 'mainstream'. Gesitueerdheid is een interessant gegeven met het oog op de analyse van theater. Theater is immers bij uitstek gesitueerd, door de gelijktijdige aanwezigheid van performer en toeschouwer in dezelfde ruimte.

In dit hoofdstuk zal ik *politics of location* inzetten als een concept voor voorstellingsanalyse, in het bijzonder de analyse van *Sporenonderzoek*, de voorstelling die Dries Verhoeven maakte voor het Festival aan de Werf 2005. In deze voorstelling legt een (solo) toeschouwer een route af door het Spoorwegmuseum in Utrecht. Via een mobiele telefoon staat de toeschouwer in verbinding met een performer, die hem op het traject begeleidt. Het lijkt paradoxaal om een voorstelling waarin de toeschouwer zich voortdurend verplaatst te benaderen met een concept dat gesitueerdheid centraal stelt. Caren Kaplan stelt echter in haar boek *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*: 'Most notions of displacement contain an oppositional notion of placement and vice versa' (Kaplan, 2006, p. 143). Reizen of verplaatsen is in wezen niets anders dan je van de ene plaats, positie of locatie naar de andere begeven.



Dries Verhoeven, *Sporenonderzoek*, geproduceerd door Huis en Festival aan de Werf, Utrecht, 2005.



De coördinaten van politics of location

Politics of location is bij uitstek het theoretische instrument van de minderheid. Het beschrijven van gesitueerde posities is te beschouwen als de articulatie van het verschil, waarmee men zich terug inschrijft in de geschiedenis. Politics of location is geen nieuw begrip, het is al jaren een belangrijk concept in feministische theorie. Hoewel ik dit begrip niet wil presenteren als een ‘feministisch concept’, loont het de moeite om even stil te staan bij het gebruik ervan in die specifieke context. Er dienen zich dan enkele aandachtspunten aan, zoals de gelaagdheid van een begrip als ‘plaats’ en de relatie tussen locatie en subjectiviteit, die voor een analyse van *Sporenonderzoek* bijzonder bruikbaar zijn.

Een belangrijk feministisch principe is het vermijden van homogeniteit (het denken in termen van een kern of essentie). Kaplan schrijft: ‘For many Euro-American feminist theorists, the concept of location offers a solution to the universalizing gestures of masculinist thought, providing a way of rearticulating marginality or particularity’ (idem, p.144). Politics of location wordt echter niet alleen ingezet om zich af te zetten tegen ‘masculinist thought’, maar ook om van binnenuit kritiek op het feminisme te leveren. Vrouwen met een niet-westerse achtergrond wijzen op de dominantie van een blank feministisch perspectief, waarin zij hun eigen achtergrond en perspectief niet herkennen. Rosi Braidotti pleit daarom in *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21^e eeuw* voor een denken in termen van veelvoudige verschillen. Zonder solidariteit onder vrouwen te willen betwisten denkt zij voorbij enkelvoudige tegenstellingen (man-vrouw, blank-zwart): ‘Om essentialisme te voorkomen, dat wil zeggen om algemene uitspraken over “de Vrouw” te vermijden, is het noodzakelijk om bewust te zijn van de historische en maatschappelijke gebondenheid van waaruit men spreekt. [...] Het maakt nogal wat uit in welke tijdsperiode of in welk gebied je je als vrouw bevindt. In die zin is het maar al te waar dat “de vrouw” niet bestaat’ (Braidotti, 2004, p. 59).

Hoe dit perspectief concreet gerealiseerd en ingezet kan worden, beschrijft Kathleen Kirby in het artikel ‘Thinking through the Boundary. The Politics of Location, Subjects, and Space’. Ze schrijft onder meer over de dichteres Adrienne Rich, die het begrip introduceerde. In het essay ‘Notes toward a Politics of Location’ uit 1984 probeert Rich onder woorden te brengen wat deze gesitueerdheid betekent. Rich benadert ‘plaats’ als een web van verschillende ruimtelijke sferen die zich gelijktijdig en over elkaar heen bewegen. Wanneer zij bijvoorbeeld schrijft over de Verenigde Staten als haar land van herkomst, dan is dat zowel een nationale identiteit, een politieke staat (of fictie), een aanwijsbare plaats, als een kader dat haar blik op de wereld onvermijdelijk beïnvloedt en dat bepaalt hoe zij zelf bekeken wordt. Een ander voorbeeld van deze ruimtelijke gelaagdheid is een door Rich beschreven spelletje dat zij als kind vaak deed: je naam schrijven, daaronder je adres, daaronder de plaats waar je woont, het land, het werelddeel, de aarde, het sterrenstelsel et cetera. Je bevindt je op al die plaatsen tegelijkertijd – plaatsen echter, met verschillende betekenissen, connotaties en invloedssferen, ‘terri-

tories of meaning' (Kirby, 1993, p. 182), variërend van micropolitieke werelden als opvoeding en scholing tot macro-economische en -politieke ordeningen.

Dit laatste voorbeeld is tevens een goede illustratie van een gecentreerd wereldbeeld, waarbij het 'zelf' in het middelpunt staat. Rich is zich daar terdege van bewust en probeert in haar essay zichzelf uit dat centrum te schrijven. Dat is immers de logische consequentie van het navolgen van een politics of location. Met datzelfde doel stellen andere feministes subjectiviteit voor als het product van discours; subjectiviteit heeft geen kern, maar is een verzameling van subjectposities, van lokaliteiten. Het bezwaar van deze radicale voorstelling van zaken, zegt Kirby, is dat subjectiviteit wordt gepresenteerd als een speelbal van het toeval, als iets wat alleen een bovenlaag (surface) heeft. Subjectiviteit heeft toch ook een zekere 'interiority', stelt zij. Er is een instantie van waaruit impulsen uitgaan, er is een substantie waar sporen van ervaringen achterblijven. Er is met andere woorden sprake van een verbinding tussen subjectiviteit en lichamelijke en er is een materiële verbintenis tussen het subject en de plaats waar dat subject zich bevindt: 'The subject and its form, subjects and their natures, are tied into political commitments and ethical positions by nature of being tied into particular material spaces, like bodies or countries, ghettos or suburbs, kitchens or boardrooms' (idem, p. 175). Hier ontstaat een potentiële valkuil, want als er iets is wat de feministische zaak geen goed doet, dan is dat het laten samenvallen van de grenzen van subjectiviteit, materialiteit en het fysieke lichaam (deze kwestie wordt uitgebreid besproken door Kirby).

Rosi Braidotti biedt hier mogelijk een uitkomst. In navolging van de filosoof Gilles Deleuze spreekt ze over de immanentie van het subject. Immanentie verwijst hier naar de materiële basis van subjectiviteit, zonder dat dit betekent dat noties van zelf en subjectiviteit samenvallen met het biologische lichaam. Braidotti spreekt daarom liever van belichaamde posities. Deze belichaamde posities (passies, hartstochten, ontroering, fysieke ervaringen) zijn voortdurend in beweging. Zij beschouwt het subject net als Deleuze als iets wat steeds 'in wording' is: het is een belichaamd nomadisch subject.

Politics of location is kortom een begrip dat, via de aandacht voor tijd en plaats, wordt ingezet om opvattingen over subjectiviteit en identiteit uiteen te zetten, waarbij thema's als materiële verbondenheid en belichaming een belangrijke rol spelen. Het benadrukken van het verschil is daarbij steeds het instrument om essentialisme te vermijden en veranderlijkheid te onderzoeken. 'In formulating a politics [...] we must continually traverse the difference' (Kirby, 1993, p. 189).

De renaissance van de ruimte

De gesitueerdheid of plaatsgebondenheid van het subject past in de tendens om hedendaagse verschijnselen te duiden met behulp van ruimtelijke metaforen zoals 'mapping', 'cartographies' of navigatie. Om met Kaplan te spreken: 'Space is in the midst of a renaissance' (Kaplan, 1996, p.147). Hoewel Kirby en Kaplan hun observaties ruim

tien jaar geleden deden, kunnen we constateren dat ruimtelijke metaforen nog steeds actueel zijn. Wellicht omdat we de ervaring van tijd steeds vaker uitdrukken in termen van de ervaring van ruimte, als gevolg van een toenemend bewustzijn van de gelijktijdigheid der dingen. Ruimte lijkt enerzijds een stabiliserende factor te zijn in het denken over verandering, en tegelijkertijd voldoende flexibel en onbepaald om aan hedendaagse veranderlijkheid recht te doen: ‘Space forms a medium for reconnecting us with the material, but it also maintains a certain fluidity, a mobility: if we are speaking of space in the abstract, it is susceptible to folding, division, and reshaping. A space persists only as long as the coordinates holding it open are deliberately maintained, and the shapes and boundaries modeling space are, at least ideally, open to continual negotiation’ (Kirby, 1993, p. 175).

Adrienne Rich laat zien dat de notie van ‘plaats’ zeer gelaagd is. Locatie wordt een verzameling van verschillende tijden en plaatsen waarin het subject zich *tegelijkertijd* bevindt. Wanneer we spreken over de gesitueerdheid van het subject, dan is het kortom de vraag waar dat subject zich dan eigenlijk bevindt en over welke gesitueerdheid we spreken.

Sporenonderzoek

Thema’s als gesitueerdheid, belichaamde posities en gelijktijdigheid van tijd en plaats worden in *Sporenonderzoek* (2005) van Dries Verhoeven in een performatieve context geëxploreerd en vooral betrokken op de toeschouwer. De toeschouwer maakt in deze voorstelling een tocht door het (lege) Spoorwegmuseum in Utrecht. Via een mobiele telefoon staat hij in verbinding met een performer, die hem door de ruimte leidt. Gedurende deze tocht stelt de performer vragen aan de toeschouwer over een route die hij of zij in de kindertijd vaak heeft afgelegd (bijvoorbeeld de route van de slaapkamer naar de keuken, of van huis naar school). Ook wordt gevraagd naar een plaats waar de toeschouwer in de toekomst graag nog eens naartoe zou willen gaan. Het traject dat de toeschouwer aflegt door het museum wordt een synoniem voor een reis door het eigen verleden en de verbeelde toekomst, tegen de achtergrond van een locatie die in het teken van reizen én stilstand staat. De toeschouwer is alleen, maar ziet in de verte medetoeschouwers, die net als hij of zij met een mobiele telefoon en een koffer in de hand over de perrons dwalen. Een voorstelling kortom, waar zoveel tijds- en plaatsdimensies aan te wijzen zijn dat het relevant lijkt om op zoek te gaan naar de politics of location in *Sporenonderzoek*.

Hoe zou dat nu kunnen werken – politics of location als concept voor analyse? Een concept opereert in het ideale geval op meerdere niveaus tegelijk. Een concept is dan in staat om meerdere betekenislagen in een voorstelling bloot te leggen, variërend van een anekdotisch of thematisch niveau naar veelomvattender niveaus zoals politieke of ethische vraagstukken. Een concept stelt daarnaast in staat om verschillende niveaus van ordening (de dramaturgie in feite) aan te wijzen. Een concept kan functioneren als

figuur of metafoor waarmee de onderzoeker een specifiek licht werpt op de inhoud of zeggingskracht van een voorstelling. Een concept produceert vragen. Inhoud, ordening, zeggingskracht – dat zullen we in de analyse nader moeten onderzoeken. De vragen dienen zich nu al aan, op basis van het voorgaande: over welke tijd en plaats spreken we eigenlijk? Hoe wordt in deze voorstelling ruimte geconstrueerd door het subject? En andersom: op welke wijze construeert de ruimte subjectiviteit? En hoe politiek is hier de *politics* of *location*?

Waar is hier?

Om maar eens met die eerste vraag te beginnen: over welke tijd en plaats spreken we eigenlijk? We kunnen in elk geval al vaststellen dat we hier te maken hebben met een veevoud van plaatsen die tegelijkertijd aanwezig zijn. Ten eerste is er het Spoorwegmuseum zelf, met een aantal verschillende connotaties. Ten tweede is er de ruimte die in de voorstelling wordt gecreëerd, door het wandelen van de toeschouwer, waarbij ‘hier’ en ‘elders’ elkaar voortdurend afwisselen. Ten derde kunnen we spreken over auditieve ruimtes, herinneringsruimtes, performatieve ruimtes.² Een aantal van deze ruimtes nemen we nader onder de loep.

Spoorwegmuseum

De voorstelling speelt zich af in het Spoorwegmuseum, een museum dat gebouwd is rondom een bestaand, grotendeels niet meer in gebruik zijnd station. Een treinstation is een plaats die in het teken staat van reizen, verplaatsen, de wereld ontdekken; de trein functioneerde lange tijd als het symbool voor technologische vooruitgang en expansiedrift, snelheid en mobiliteit. Een museum is daarentegen een plaats van stilstand en reflectie, van bevroren tijd. Het Spoorwegmuseum verenigt deze tegenstellingen: plaats tussen reizen en stilstand, tussen heden en verleden. Het gebouw zelf weerspiegelt deze gelaagdheid: het is een assemblage van oude en nieuwe architectuur, waarin tentoonstellingsruimte, economische ruimte (een deel van de sporen is nog steeds in gebruik) en ‘attractieruimte’ met elkaar verweven zijn. Het museum presenteert zichzelf als pretpark, compleet met avontuurlijke arrangementen voor jong en oud en acteurs die de rollen van machinist, conducteur en klant op zich nemen: niet de meest voor de hand liggende plaats voor een ervaringstheater voorstelling, een genre dat toch vooral bij een culturele elite bekend is. Het Spoorwegmuseum is kortom een plaats die wordt geactualiseerd in een assemblage van sociaal, cultureel en economisch gecodeerde ruimtes.

Het hier-en-nu

Sporenonderzoek spreekt bij de toeschouwer een bewustzijn aan van de actuele situatie die zich voordoet: je loopt alleen in een ruimte, via een mobiele telefoon leidt de vriendelijke stem van een performer je door de ruimte: linksom, rechtsaf, de trap af, even stilstaan. Een bewustzijn voor het ‘hier’, voor het aanwezig zijn, voor het ‘nu’ van de thea-

trale ontmoeting. Dit gedeelde hier-en-nu is een essentieel kenmerk van theater. Echter, zodra we het 'hier' benoemen, ontglipt het ons al – ook dat is typerend voor theater. In *Sporenonderzoek* lijkt dit nog eens extra aan de hand te zijn. Het 'hier en nu van de theatrale ontmoeting' gaat lijken op het gemiste rendez-vous uit de film, omdat de performer zich niet in dezelfde ruimte als de toeschouwer bevindt en (voornamelijk) aanwezig is als stem in een telefoon. Maar is een stem dan geen onderdeel van 'fysieke aanwezigheid'? Waar zouden we deze stem precies moeten lokaliseren? Kortom, het 'hier' springt op en kantelt, buitelt over zichzelf heen, en dient zichzelf steeds weer opnieuw aan. Dat laatste is minstens zo relevant, want, ontwijkend als het 'hier' mag zijn, als ervaring is ze sterk aanwezig in *Sporenonderzoek*. Het brengt de toeschouwer terug tot zichzelf en zijn situatie: tijdreiziger in een spoorwegmuseum.

Het elders / Eldorado

De toeschouwer is een reiziger en wordt aan het begin van *Sporenonderzoek* uitgerust met een koffer en een mobiele telefoon. Gedurende de voorstelling ziet hij in de verte andere reizigers lopen, eveneens met koffer en telefoon. Dries Verhoeven laat de ene toeschouwer 'beeld' zijn voor de ander. Treinperron, mobiele telefoon, koffer: beeld bij uitstek voor het verlangen naar elders. De toeschouwer ziet zichzelf en dat verlangen in die ander weerspiegeld. Dwalend door het station volgt hij zijn eigen spoor, loopt deels in de voetsporen van reizigers die er in het verleden hun reis begonnen of afronden. Hij is geïsoleerd, maar staat in verbinding met andere tijden en plaatsen; en niet te vergeten met de anonieme ander aan de andere kant van de telefoonlijn, waarmee een uur lang intimiteit wordt gedeeld.

De mobiele telefoon is bij uitstek het symbool van een moderne, geglobaliseerde wereld waarin plaats een flexibel gegeven is. Het is het voorwerp bij uitstek om het 'hier' te doen vergeten – vaak tot irritatie van de omgeving van de beller. Dries Verhoeven keert dit principe om: de aandacht wordt steeds teruggedleid naar de toeschouwer. Verhoeven wil voorkomen dat de toeschouwer zich afvraagt wie de performer is en waarom die performer de vragen stelt die hij stelt. Daartoe heeft hij samen met zijn performers een aanpak ontwikkeld die je de 'tell sell'-strategie zou kunnen noemen, waarbij de performers zich zakelijk opstellen, maar wel persoonlijke vragen stellen. De vraag 'hoe blijf je op afstand, maar kom je toch dichtbij?' is een 'tell sell'-vraag, maar ook een belangrijke vraag die in het maakproces is onderzocht.³ Andere ingrediënten zijn: een vriendelijke toon, rustige stem, de toeschouwer het gevoel geven dat hij niet gedwongen wordt. Soms wordt deze strategie even losgelaten en wordt het spel van afstand en nabijheid bewust uitgespeeld, via de distributie van geluid. In de telefoon hoort de toeschouwer dan geluid dat aanwezig is in de ruimte van de performer. Dat geluid is vervolgens in zijn eigen ruimte te horen. Het lijkt alsof het geluid zich van de ene naar de andere ruimte verplaatst, waardoor de vraag ontstaat waar de performer is – misschien heel dichtbij, misschien heeft alleen het geluid de reis ondernomen.

Ruimte is in woorden van Kirby 'a fabric of continually shifting sites and bound-

aries' (idem, p. 176). Die gelaagdheid en verwevenheid van plaats(en) komt in *Sporenonderzoek* heel duidelijk naar voren.

Thinking subjectivity through space

Hoe wordt in deze voorstelling ruimte geconstrueerd door het subject? En andersom: op welke wijze construeert de ruimte subjectiviteit? Drie activiteiten spelen hierbij een belangrijke rol: herinneren (van ruimte), verhalen vertellen en de activiteit van het reizen of verplaatsen.

Herinneren van ruimte

Een substantieel deel van de voorstelling wordt ingenomen door het vragen en vertellen over een route die de toeschouwer in de kindertijd vaak heeft afgelegd. Bijvoorbeeld de route van de slaapkamer naar de buitendeur, of van huis naar het zwembad. Deze route wordt zeer gedetailleerd besproken, tot en met schijnbaar onbelangrijke details zoals de kleur van een deur, het materiaal waarvan de handgreep is gemaakt, de geur van de hal waar je binnenkomt. Enerzijds is er de werkelijk waarneembare ruimte en anderzijds is er de verbeelde ruimte, de herinneringsruimte. Soms werkt de werkelijke ruimte als interface, zoals wanneer een trapleuning in een treinwagon de vraag naar de trapleuning in het ouderlijk huis oproept. Dries Verhoeven vertelt in een interview dat mensen graag over die herinneringen spreken: 'Dat zijn allemaal dingen die je nooit aan iemand vertelt, omdat ze te lullig zijn om het over te hebben. Je vertelt niet hoe het in het huis van je oma rook of dat je nog weet dat je op de wc doortrok met een langwerpige ding aan een ketting. Terwijl je al die dingen nog weet! Het is ook heel fijn om daarover te praten met iemand' (Verhoeven, in: Groot Nibbelink, 2007). Er wordt dus vooral gevraagd naar de materiële kwaliteiten van die route: wat is de kleur, liep je links of rechts op de stoep, hoe zag dat huisje eruit waar je elke dag langs liep? Herinnering komt daardoor vooral als *belichaamde* herinnering naar voren. Dit is een zeer welbewust gekozen strategie. Performers kregen nadrukkelijk de opdracht om niet te vragen naar reacties of gevoelens of associaties – het moest geen therapeutisch gesprek worden (denk aan de 'tell sell'-filosofie). Hier zien we *politics of location* terug als materiële verbondenheid met een plaats. Juist door alleen naar materiële kwaliteiten te vragen wordt de toeschouwer naar het verleden geleid, zonder al te veel 'ruis' (zoals zijn huidige blik op het verleden, of de dialoog met de performer). Het zijn blijkbaar juist de materiële kwaliteiten van de ruimte die dat veroorzaken.

Verhalen vertellen

Terwijl de toeschouwer vertelt over de details van een route uit de kindertijd – een vorm van 're-enactment' als het ware –, maakt de performer aantekeningen, die hij ordent in een verhaal. Op ongeveer driekwart van de voorstelling krijgt de toeschouwer dit verhaal terugverteld. Hij is dan gevraagd een gang in een treinwagon in te lopen, daar de langspeelplaat op te zetten die klaar staat, in een coupé te gaan zitten en het licht uit te

doen. Via de mobiele telefoon krijgt hij zijn herinneringen terug verteld. Verhoeven vertelt dat dit moment op de meeste toeschouwers veel indruk maakt (idem, 2007).⁴ Het gegeven dat iemand anders jouw verhaal terug vertelt, is blijkbaar iets wat de toeschouwer raakt en emotioneel in beweging zet. Voor de performer is een grijze trap een grijze trap, voor een toeschouwer kan dat een hele wereld zijn. Er is sprake van verbinding, terwijl de performer nadrukkelijk op afstand blijft. Het teruggeven van deze persoonlijke geografie is een verdubbelde re-enactment; herinneringsruimte wordt performatieve ruimte. Het is jouw verhaal en er is een vorm van getuigenis. Om met Reve te spreken: het is niet onopgemerkt gebeven. En dat kan louterend zijn.

Reizen/verplaatsen

Hoe wordt subjectiviteit door ruimte gecreëerd? Welk verschil maakt wat dat betreft de activiteit van het *verplaatsen*? We kunnen verschillende niveaus onderscheiden. Jij loopt een eigen, semi-persoonlijke route door een gebouw. Er is sprake van isolatie, jij bent het enige bewegende element in een wereld van stilstand. Je lijkt je in een vacuüm te bevinden, zegt Verhoeven (idem, 2008). De aandacht is gericht op jouw ervaring, jouw herinnering, jouw toekomstdroom. Deze herinnering wordt opgeroepen door het spreken over een route uit de kindertijd. De toekomst wordt vertaald naar andere ruimtelijke coördinaten. Het fysieke traject vindt een parallel in een herinnerings- of wenstraject, in jouw reis van een plek uit je verleden naar een plek waar je nog eens zou willen zijn. Ruimtelijke metaforen stellen volgens Kirby uitermate goed in staat tot ‘thinking subjectivity through space’ (Kirby, 1993, p. 174). Zo zouden we ook dit meervoudige traject als een uitdrukking van subjectiviteit kunnen beschouwen. Je ontdekt een verleden dat je – al dan niet vergeten – met je meedraagt, je wordt je bewust van het *hier* en van jezelf als wensmachine. Ook subjectiviteit kun je met andere woorden zien als een ‘fabric of continually shifting sites and boundaries’.

Bovengenoemde observaties lijken te worden weerspiegeld in wat Rosi Braidotti schrijft over identiteit. Identiteit is volgens Braidotti het resultaat van een terugblikkende beweging: een reis door de fragmenten van je verleden, een inventaris van sporen die bijeen worden gehouden door het geheugen. Daarnaast wordt identiteit gevormd door verlangen, dat niet onbewust, maar ‘ongedacht’ aanwezig is en het subject in beweging zet. Het zelf is ‘een verzameling [...] van fragmenten van hoop en verlangen, van geleefde en gedeeltelijk vergeten emoties, van weglatingen in de herinnering en van gaten in het geheugen: identiteit is een kronkelende en achterwaartse reis’ (Braidotti, 2004, p. 61).

Het inventariseren van sporen, in beweging gezet worden door verlangen, belichaamde posities innemen – dat is precies wat er in *Sporenonderzoek* gebeurt. We zouden dan ook kunnen zeggen dat deze voorstelling uiteindelijk gaat over identiteit. We hoeven daar niet heel zwaarwichtig over te doen (‘Dit is een voorstelling over Identiteit’), dat doet de voorstelling zelf ook niet; maar het is wel een mogelijke verklaring voor de ontroering die mensen gedurende deze voorstelling ervaren. Zij maakten een reis en kwamen hun sporen tegen: verdwaalde, vergeten, fijne of pijnlijke sporen. Het ‘Ik’ be-

vindt zich continu tussen heden en verleden, is decentraal en steeds op doorreis. Zo kan de voorstelling zelfs gezien worden als een uitdrukking van Braidotti's immanente subjectiviteit.

De politiek van politics of location

Hoe zit het nu met het eerste deel van het begrip: de politics of location? Moeten we *Sporenonderzoek* beschouwen als een politieke voorstelling die grenzen onderzoekt en onderhandelt over verschil? *Sporenonderzoek* is ervaringstheater. De voorstelling heeft tot doel de toeschouwer iets te laten ervaren, is gericht op aandachtigheid, bewustzijn, op werkelijkheid versus de verbeelding, afstand versus intimiteit. Er hangt geen maatschappelijke boodschap met neonletters boven de voorstelling. Het politieke is gelegen in de reflexiviteit die de voorstelling oproept, in het in de ervaring brengen van geschiedenis en verlangen en in het waarneembaar maken van dat wat voorheen niet waargenomen werd. Politics is hier een proces van, om Kaplan te herhalen, 'rearticulating particularity'.

Dries Verhoeven heeft met deze voorstelling een ervaring van stilstand gecreëerd, temidden van een wereld (en nu niet alleen het Spoorwegmuseum) die grotendeels in het teken staat van elders en onderweg zijn. De voorstelling roept beelden en ervaringen in de herinnering die je, vergeten of niet, met je meedraagt. Ze onderhandelt over je verhouding tot tijd en plaats. De toeschouwer wordt zich bewust van verschillende belichaamde posities: het lichaam als drager van herinneringen, als instrument voor verplaatsing, als plaats van verlangen. Bewustzijn voor de gesitueerdheid van het subject leidt volgens Braidotti tot het schrijven van alternatieve geschiedenissen. Deze alternatieve geschiedenissen vormen een contrageheugen, ruimtes van mentaal verzet tegen dominante vormen van denken (idem, p. 59). *Sporenonderzoek* creëert ook contrageheugens, al moeten we dat niet zozeer begrijpen op maatschappelijk-politiek niveau: de voorstelling bevraagt het eigen denken over identiteit.

In *Questions of Travel* bekritiseert Kaplan de overmaat aan aandacht voor het lokale, in het gebruik van een term als politics of location. Het lokale kan immers alleen gedefinieerd worden in relatie tot het globale. Braidotti komt mijns inziens aan deze kritiek tegemoet, door de wijze waarop zij met de notie van geschiedenis omgaat. Braidotti stelt: je bent enerzijds geworteld in je eigen geschiedenis (identiteit is een terugblikkende beweging) en anderzijds is je persoonlijke geschiedenis verbonden met een grotere geschiedenis (als vrouw behoor je bijvoorbeeld ook tot een geschiedenis waarin de positie van vrouwen vaak onderbelicht blijft). Leidt *Sporenonderzoek* uiteindelijk ook tot aandacht voor dat grotere, globale perspectief? Mijns inziens wel, omdat gedurende de voorstelling de notie van verbondenheid zich aandient. Verbondenheid met je eigen geschiedenis en verlangens, maar vooral met dat wat buiten jezelf ligt. Ondanks de 'tell sell'-strategie van de performer staat de toeschouwer een uur lang in verbinding met een onbekende vreemde.

Verbondenheid voelen en intimiteit delen met iemand die je niet kent lijken terug-

kerende thema's te zijn in het werk van Dries Verhoeven. In *Uw Koninkrijk Kome* vormt dat zelfs het uitgangspunt van de voorstelling. Datzelfde geldt voor *Niemand'sland*, de voorstelling die hij voor Festival aan de Werf 2008 maakte en waar de toeschouwer op pad gaat met een allochtoon – die gedurende de voorstelling verandert van 'allochtoon' naar een mens met een naam en een verhaal. De kwestie van verbondenheid is in het huidige politieke klimaat buitengewoon relevant, en zo wordt de voorstelling via een omweg ook in maatschappelijk opzicht politiek. Een eerdergenoemde uitspraak van Kirby komt nu opeens in ander daglicht te staan: 'A space persists only as long as the coordinates holding it open are deliberately maintained, and the shapes and boundaries modeling space are, at least ideally, open to continual negotiation.'

Politics of location is in de analyse vooral betrokken op de toeschouwer. Aan het begin van dit hoofdstuk werd politics of location beschreven als instrument van de minderheid. Verschijnt hier dan de toeschouwer als 'minderheid'? Dat voert wat ver wellicht – hoewel er natuurlijk voorstellingen zijn waar culturele verschillen via dit begrip uitstekend belicht kunnen worden. Dit neemt niet weg dat het proces van 'articulating particularity' van en door de toeschouwer, zoals dat in het ervaringstheater of in de performancekunst gebeurt, een opvallend verschijnsel is en ondanks de heersende trend toch eerder uitzondering dan regel is (gezien in het licht van het totale theateraanbod). Meestal blijft de toeschouwer een anoniem deel van een groter geheel, van 'het publiek'. Nu wordt de toeschouwer als individu gesitueerd in een grotere context van historisch, actueel en virtueel publiek. Zo kunnen de politics in politics of location uiteindelijk ook betrokken worden op de conventies van theater.

Concepten construeren hun eigen onderzoeksobjecten, omdat ze het perspectief op dat object bepalen. Politics of location leidt tot het stellen van vragen over de samenhang tussen plaats, verplaatsen en identiteit. Het leidt tot het beschouwen van ruimte als een textuur van verschillende tijden en plaatsen tegelijkertijd en tot 'thinking subjectivity through space'. In het dagelijks leven beschouwen we de vraag 'Waar ben je', gesteld door een mobiele beller, meestal als een vrij onzinnige vraag. Die ander is namelijk vaak dichtbij, op datzelfde plein, café of perron. In *Sporenonderzoek* wordt deze vraag teruggegeven aan de toeschouwer (de beller) en daardoor buitengewoon betekenisvol. Gesteld zoals Dries Verhoeven dat doet is deze vraag het equivalent van een vraag die per mobiele telefoon nauwelijks aan de orde is, namelijk: wie ben je?

Liesbeth Groot Nibbelink werkt als docent bij de opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht. Daarnaast is zij bezig met een promotieonderzoek naar perceptie en mobiliteit in hedendaags theater. Zij schreef eerder over ervaringstheater voor *TM* en *Theater Schrift Lucifer / Domein* voor de *Kunstkritiek*.

e-mail: l.grootnibbelink@let.uu.nl

NOTEN

- 1 Flyer van een community arts dansproject (Springdance, 2005). De overeenkomst met de gelijknamige voorstelling van Dries Verhoeven uit 2007 berust op toeval.
- 2 We kunnen in deze ruimtelijke onderscheidingen het onderscheid herkennen tussen place en space dat Michael de Certeau maakt in zijn essay 'Walking in the City' (1984). De notie van plaats (place) verwijst naar concrete plaatsen en gebouwen, terwijl de notie van ruimte (space) verwijst naar de actualisatie ervan; gebruikers van plaatsen construeren ruimte. Hoewel relevant beperk ik me hier tot het benoemen van de gelaagdheid van plaats.
- 3 Zie ook het interview 'Performing stories. Over het maakproces van Sporenonderzoek.' (2008).
- 4 Om dit effect te bereiken is er wel een subtiele en zorgvuldige afstemming nodig van ingrediënten en presentatie van dat verhaal. Zie voor de meer fijnzinnige details 'Performing stories' (2008).

De interviews zijn afgenomen in het kader van het Lectoraat Theatrale Maakprocessen van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, faculteit theater.

LITERATUUR

- Braidotti, R., *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21e eeuw*. Amsterdam, 2004.
- Certeau, M. de, 'Walking in the City'. In: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley/Los Angeles, 1984.
- Kaplan, C., *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham/London, 1996.
- Kirby, K.M., 'Thinking through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space'. In: *Boundary 2*, jaargang 20, afl.2, p. 173-189. Durham, 1993.
- Groot Nibbelink, L., 'Voor een schilderij hoefje niet te applaudiseren. In gesprek met Dries Verhoeven'. In: *Theaterdramaturgie.Bank*, 2007. <http://ltd.library.uu.nl/>
- Groot Nibbelink, L., 'Performing stories. Over het maakproces van Sporenonderzoek.' In: *Theaterdramaturgie.Bank*, 2008. <http://ltd.library.uu.nl/>

Immersie in de schouwburg door emersie op de scène

Robrecht Vanderbeeken

Door de geschiedenis heen heeft men een publiek al op de meest uiteenlopende manieren willen onderdompelen in een audiovisuele sfeer. Het Griekse theater, de Romeinse spelen, de liturgische misvieringen in kerken en kathedralen, stomme films met pianobegeleiding, Imax cinema, popconcerten en hedendaagse dancerafs: het zijn slechts enkele voorbeelden. In een poging om hun publiek te verleiden, worden bij deze theatrale gebeurtenissen zeer verschillende strategieën gehanteerd. Men beroept zich hiervoor op een eigen mix van instrumenten als rituele handelingen, zang, ceremoniele attributen, symbolische tekst en beeldtaal, geconditioneerde groepsinteractie of dans. De vraag die in dit hoofdstuk voorop staat is hoe het hedendaags theater zijn toeschouwer tracht te doen opgaan in een overtuigend spel en wat daar dan mediumspectief aan is.

Afgaande op de trefwoorden in indexen en vakliteratuur komt het gegeven 'immersie' vandaag vooral, om niet te zeggen uitsluitend, in de mediakunst aan bod. De korte geschiedenis die de mediakunst intussen kent, omvat namelijk een uitvoerige lijst van ingenieuze multi- en transmediale experimenten waarbij men de immersieve ervaring letterlijk tot uitvoering wil brengen. Men ziet het als een artistieke uitdaging om de toeschouwer onder te dompelen in digitale emulatie of in een roes van nieuwe zintuiglijkheid. Men ontwikkelde hiertoe onder meer CAVE-installaties, virtuele werelden en allerhande driedimensionele audiovisuele opstellingen waarin de toeschouwer dankzij een technologisch 'kostuum' een 'immersant' wordt en zo op verkenning kan. Deze artistieke experimenten hebben een vernieuwende invloed op het theater. Dit niet alleen omdat theatermakers erg ontvankelijk zijn voor hybridisatie, maar vooral omdat deze experimenten vanwege hun performatief karakter hier ook op hun plaats zijn. Denken we bijvoorbeeld aan de opgang van interactieve installaties die een een-op-eenperformance beogen, aan multimedia theater met zogenaamde *head mounted-instrumenten* of aan cinematografische opstellingen op het podium (bijvoorbeeld *live cinema*).

Toch wil ik in dit hoofdstuk deze nieuwe en interessante mutanten buiten beschouwing laten. Als we een analyse beogen van wat immersie in theater kan betekenen, dan kan men dit concept het beste opnieuw bevragen in relatie tot wat in een paradigmatische betekenis 'hedendaags theater' heet, in plaats van na te gaan of en hoe de bestaande conceptualisering uit de mediakunst in feitelijke cross-overs resoneert of een twee-

de adem vindt. Ook het hedendaagse theater kent vanzelfsprekend zijn immersie, maar in tegenstelling tot de mediakunst is het hier zelden een artistiek doel op zich dat door middel van de technologische kunde in zijn onmiddellijkheid nagestreefd wordt. Tevens is wat immersie heet niet alleen een andere soort belevenis, het komt ook duidelijk op een andere manier tot stand. In de eerstvolgende paragraaf tracht ik dit te expliciteren door te vertrekken vanuit de paradoxale stelling dat de immersieve kracht van het theater voortspuit uit wat we haar emersieve vermogen kunnen noemen; een onderdompeling dankzij het tevoorschijn komen van de vorm, het opduiken of oprijzen van het medium theater als het ware, in één van zijn specifieke gedaantes. In de derde paragraaf ga ik hier verder op in door het onderscheid te maken tussen een immersie en hypermediaal gebruik van een artistiek medium en wordt de stelling verdedigd dat het hedendaagse theater zijn specifieke identiteit voornamelijk genereert door middel van hypermedialiteit.

Om tot een concrete conceptualisering te komen die illustreert wat we zoal onder een hypermediaal gebruik van het medium theater kunnen begrijpen, behandel ik in de paragrafen daarna afzonderlijk drie casussen, met name de *BIG*-trilogie van de Superamas, *The Lobster Shop* van Needcompany en de theatercylcus *Tragedia Endogonia* van Romeo Castellucci. Deze theoretiserende analyses vanuit de praktijk – *bottom up* – hebben als doel een aantal emersieve strategieën van de hedendaagse theater avant-garde te duiden en te benoemen. Ik beroep mij hiervoor op termen als ‘semiotische overidentificatie’, ‘de auctoriale acteur’ en ‘hypericonografie’.

Immersie: het veelvormig verdwijnen in mogelijke werelden

Volgens de gezaghebbende interpretatie van de mediakunsthistoricus Oliver Grau kunnen we wat immersie is begrijpen door een onderscheid te maken tussen illusie en immersie (Grau, 2003). Het eerste heeft betrekking op de zintuiglijk misleidende ervaringen die spontaan ontstaan als wij bijvoorbeeld geconfronteerd worden met trompe-l’oeils. Deze optische illusies zijn niet het product van inbeelding, zoals hallucinaties, maar van onze verbeelding, gestimuleerd door begoochelende impressies. Immersie daarentegen impliceert dat wij als kijker zintuiglijk dermate ingesloten worden dat de kritische afstand tussen onszelf en wat getoond wordt, wegvalt. We komen los van onze dagelijkse preoccupaties en vallen samen met wat we zien.

Typisch aan Graus interpretatie, zo blijkt, is de nadruk op het sensitieve en dan vooral op het visuele. In zijn poging om duidelijk aan te geven wat immersie is, kiest hij ervoor om ‘het onderdompelen’ in eerste instantie te koppelen aan de fenomenale ervaring van een audiovisuele stroom. Immersie wordt zo een synoniem voor confluente: een samenvloeiën met wat we zien, horen en voelen. Niet toevallig is dit net de uitdaging van de immersieve mediakunstwerken: de simulatie van en navigatie in een audiovisuele wereld, bij voorkeur vanuit het zogenaamde *first-person shooter*-perspectief, zoals we dat kennen van computergames. Als we deze interpretatie confronteren met andere kunst disciplines merken we echter dat het belang van de narratieve betrok-

kenheid ondergewaardeerd blijft. Nochtans is het narratieve de koninklijke weg tot de beleving van een gecreëerde, mogelijke wereld, omdat het aan het voorstellingsvermogen van de toeschouwer appelleert. Denk bijvoorbeeld aan het meegesleept worden door een roman of het gegrepen worden door een film. Vooral bij theater is de rol van de verbeelding en de beschouwelijke inleving natuurlijk van centraal belang. Het is de onmisbare klankkast, het geestelijke podium in het hoofd van de toeschouwer. Dat geldt evenzeer voor producties die de toeschouwer in de eerste plaats emotioneel willen boeien – denk aan musicals in het genre *Mamma Mia!* – of vaudevilles die met de nodige effecten een fantasmatische roes of technologische seance willen opwekken.

De uitdaging van de meeste theatergezelschappen bestaat er niettemin uit om binnen een eigen artistiek kader iets singulier in beeld te brengen, een welbepaald iets te communiceren. Of in het geval van het postdramatisch theater: door een collage een bijzonder effect bij de toeschouwer los te weken. De moeilijkheid bij deze uitdaging is dat het publiek voortdurend wordt geconditioneerd door een snel evoluerende beeldcultuur (en generatiegebonden theatercultuur) en zich dus niet zomaar laat verrassen. Deze visuele geletterdheid, om het zo te noemen, is het referentiekader en dus de context waarin een theatergezelschap een eigen esthetica kan ontwikkelen die toelaat om van een voorstelling een authentieke vrijplaats te maken. Dit is iets van een andere orde dan de creatie van een innemend audiovisueel schouwspel waarin men de toeschouwer zintuiglijk maximaal kan onderdompelen. Het vraagt als het ware om een verbeelden en verhalen van een esthetische enclave, een mogelijke wereld op het podium, met zijn eigen inwoners, geografie en historiciteit. Het ontdekken en voluit kunnen beleven van deze singuliere identiteit is wat mijns inziens een immersie in de scène is, of zou moeten zijn. De weg er naartoe is dan de ontwikkeling van doeltreffende emersieve strategieën.

Hypermedialiteit: immersie door emersie

Een courant gebruikt onderscheid bij het theoretiseren over het fenomeen immersie is de tegenstelling ‘immedialiteit’ en ‘hypermedialiteit’. In navolging van Marshall McLuhan gebruiken bijvoorbeeld Bolter & Grusin (1999) dit onderscheid voor een analyse van het gegeven ‘remediatie’. Een immediale remediatie is volgens hen een hername van de elementen van één artistiek medium in een ander medium waarbij men tracht dit tweede medium zo onzichtbaar mogelijk te maken. Onder een medium begrijpen we hier bijvoorbeeld een schilderij, een tekening, een foto of een film, maar het kan ook om één particulier werk gaan waarvan de beeldtaal (de stijl, de iconografie, etc.) wordt geïmiteerd of geciteerd. Een immediale presentatie tracht het gebruikte medium dus zoveel mogelijk uit te wissen. Een hypermediale remediatie daarentegen is een hertaling van één medium naar een ander, waarbij men het vormelijke karakter van het gebruikte medium juist heel expliciet in de aandacht zet. De abstractie van dit medium wordt zo een wezenlijk onderdeel in het artistieke project: vorm wordt inhoud. Wat immersie betreft leggen ook Bolter & Grusin (1999) de nadruk op de visuele

onderdompeling: de confluentie. Bijgevolg trachten ze, zoals Oliver Grau, aan de hand van voorbeelden uit de mediakunst te verduidelijken hoe immersie vooral door middel van immedialiteit mogelijk wordt. De uitdaging zou er bijgevolg uit bestaan om met media een virtuele waanwereld te scheppen die de immersant dermate bedwelmt dat het bestaan van de gebruikte media wordt vergeten.

Als we dit onderscheid op theater toepassen, dan merken we dat net de omgekeerde aanpak van belang is. De kracht van immersie door immedialiteit berust op het vermogen tot waarheidsgetrouwe nabootsing. Dit is allesbehalve de intentie van het hedendaagse theater, in tegenstelling tot de meeste experimenten van de nieuwe media of bijvoorbeeld ook in tegenstelling tot de hedendaagse cinema. Denken we aan de manier waarop cinema tracht om zo overtuigend mogelijk een levensechte werkelijkheid neer te zetten, en zich daartoe beroept op allerhande speciale effecten zoals spectaculaire explosies, angstaanjagende strijdtaferelen, zenuwslopende achtervolgingen, et cetera. Hoewel het opbod in effecten resulteert in een postproductie die in haar overdrijving en uitvergroting hoe langer hoe meer onwerkelijk wordt, blijft de onderliggende intentie doorgaans onveranderd; men wil de geconditioneerde kijker zoveel mogelijk betrekken in een natuurgetrouw en dus een 'echt' verhaal. Het hedendaagse theater wil daarentegen eerder uitvinden dan nabootsen en vindt hiervoor zijn kracht in het hypermediale. Wat op het podium verschijnt, wordt immers spontaan gesymboliseerd, hier en nu, live, binnen de tijd en ruimte van een voorstelling. Het spel met het medium, zoals het tonen en benadrukken van het spel op zich of het scheppen van een eigen spelvorm, biedt hierbij een uitgelezen instrumentarium tot immersie.

De meest bekende voorbeelden van hypermediale experimenten ressorteert men meestal onder de noemer van het brechtiaanse *Verfremdungseffekt*. Denk bijvoorbeeld aan scènes waarbij men de actuele situatie systematisch historiseert, zodat de toeschouwer vooral het acteespel als spel te zien krijgt. Denk ook aan het aanspreken van of het terugkoppelen naar het publiek, aan het gebruik van de derde persoonsvorm door een acteur over zichzelf als personage, of aan acteurs die zich plotsklaps richten op het decor of een figurant. Denken we aan het gebruik van verklaringen en doorkruisende toespelingen op bordpapier of video, aan het invoegen van storingen, hernemingen en opzettelijk gestuntel, of aan een overdreven spel. Denken we aan een intermezzo van zang en dans, aan de keuze voor een bevreemdende scenografie of onnatuurlijke spelopstelling, of aan het postmoderne doorprikken en platleggen van het opgevoerde acteursspel.

Al deze experimenten dienen uiteindelijk hetzelfde doel. Men wil vermijden dat de toeschouwer wegglijdt in een evident narratief verhaal. Door te tonen dat het opgevoerde maar een constructie is, kan men het publiek wakker houden en confronteren. Via de omweg van een gestuurde bevreemding maakt men een verruimende ontmoeting mogelijk. Door deze emersie – het zichtbaar worden van de vorm – kunnen we ons verdiepen in wat er eigenlijk opgevoerd wordt. Als toeschouwer krijgen we zo namelijk toegang tot een voorstelling als dusdanig, dat wil zeggen, een voorstelling als spel. Zo wordt een onderdompeling mogelijk die karakteristiek is voor theater.

De experimenten in vervreemding, hoe courant en divers ook, zijn echter niet de enige vorm van hypermedialiteit. Deze experimenten worden meestal als interventies in een voorstelling verwerkt. Sommige gezelschappen hanteren daarentegen de grammatica van het theater op een idiosyncratische manier, waardoor zij een eigen emersieve strategie weten te ontwikkelen van waaruit de voorstelling in zijn geheel vertrekt. In wat volgt, bespreek ik drie emersieve strategieën die elk een eigen spelvorm als opzet nemen.

Semiotische overidentificatie: Superamas' BIG-trilogie

Een eerste treffend voorbeeld is de dramaturgie van de Frans-Oostenrijkse toneelgroep Superamas.¹ Hun BIG-trilogie verbeeldt het spookbeeld van de westerse mens: oppervlakkig, lomp, verzadigd, suf gewinkeld, verslaafd aan surrogaat geluk en verlangend naar aandacht, xtc en instantflow. Friedrich Nietzsche oreerde de komst van deze 'laatste mens' als de antithese van de Übermensch. Superamas zet hem op het podium, thans de heilige plek van onze hoge cultuur. Het frappante hierbij is dat het publiek tijdens de voorstellingen niet spontaan overloopt van walging maar zich eigenlijk amuseert, zichzelf herkent en zich in dit gebeuren zelfs meer thuis voelt dan wat het klassieke theater meestal voor hen in petto heeft. De Superamas tonen het publiek wat ze maar al te goed kennen, affirmeren dit expliciet, en daardoor wordt duidelijk hoe ingrijpend de ideologie van de consumptiecultuur eigenlijk is. De toeschouwer betrapt zichzelf. Geen louterende inleving, maar een ontzuivering door een hypermediaal spel.





Foto links en boven: **Superamas BIG-Trilogie**. Fotografie: Giannina Urmeneta Ottiker.

Het grootse van de *BIG-trilogie* ligt mijns inziens in het feit dat ze de entertainende cultuur simpelweg op scène zetten zonder ze in scène te zetten. Ze tonen immers hendaags vermaak in zuivere vorm zonder er een tragedie of komedie van te maken. Op het podium zien we vrolijke egojunkies zonder dat daar al te moraliserend over wordt gedaan. De acteurs identificeren zich dermate met de narcistische consumptiemens dat ze op het podium een personificatie ervan in het leven roepen. Zo tonen de Superamas hoe je uitermate kritisch kan zijn enkel en alleen door het object van kritiek, aan de hand van zijn tekentaal, op de juiste manier aan een publiek te tonen. Zonder een expliciete betutteling. Deze herpositionering is op zich afdoend en prikt zo zichzelf door. Om dit geloofwaardig te kunnen doen, hanteert men twee sleutels. Ten eerste is er de uitvergroting door middel van de omkering. Wat normaal het onderhoudende intermezzo is, wordt de hoofdact. De hele voorstelling is een zappende beeldenstroom in de gedaante van een commerciële soap die normaal als rustpunt dient in het betere televisieprogramma. Op het einde van elke voorstelling volgt na het applaus ook een aftiteling zoals op televisie. We zagen een voetbal-kijken-verjaardagsfeestje *guys only* met een echte gogogirl als readymade. Stevige poetsende bikini's op een autosalon. Een wufte dans der seksen in de parfumerie van een luchthaven met een fantasmatische, stripgrage stewardess of in de lobby van een hotel met de pijpgrage barvrouw. Hippe watcho's genre *Friends* tijdens de repetitie met hun bandje. *Dirty Dancing* op de flikkerende discodansvloer. Paraderende blote wijvenlijven in de kleedkamer van de fitness, 'filosofierend' over *sex with their shrink in the city*. Als pauze tussendoor komt de vuige realiteit even aan bod: plots flitst er hels oorlogsgeweld wellicht van ergens uit het Midden-Oosten, de loeiharde knal van een auto-ongeluk ergens in de coulissen, een stille traan om abortus, voice-over gemompel over kanker of aids. Ook passeren er snel wat eminente iconen van de hoge cultuur zoals Adorno, Godard en Derrida als tussendoortje op video. Deze directe screensetting toont terloops hoe opgebruikt hun gezaghebbend discours intussen is. Niet uitverkocht maar uit de mode. De aandacht voor de dure zinnen en de wollige Franse taalpuzzels te midden van de gevatte en hippe bende op het podium ontmaskert de hoogdravende cultus en het snobisme van deze hoge cultuur voluit.

De tweede sleutel is het experiment met de doorgedreven herhaling. Korte sketches worden voortdurend herhaald en uitgekleet, dikwijls afwisselend op video of live, als was het een wetenschappelijk experiment waarbij steeds andere variabelen constant worden gehouden. De herhaling is hier geen doel op zich maar een middel: het bewerkstelligt een continue emersie die de toeschouwer niet alleen een amusant lineair verhaalje ontzegt, maar ook toont hoe onbeholpen en spastisch de personages zijn. Het brechtiaans vervreemdingseffect wordt hier met andere woorden ingezet om de marxiaanse vervreemding te expliciteren. De *glossy*-personages etaleren namelijk in een repetitieve stop-motion gedwee wat hen door de reclame en entertainment werd ingepompt. Geconditioneerd door de emotionele impulsen van porno, imiteren ze een holle extase genre Bacardi Breezer met Coca-Cola of hagelwitte groene tandpasta. Deze personages worden geleefd. Ze zijn in essentie niet meer dan de slogans en de teken-

taal van de consumptiecultuur. “Say yes to the room!”, roept een brave jongen na de nodige aanmoediging van een dominante vamp in strak lere sm-pakje. Tijdens de voorstelling wordt de meeste tekst gedubd. Het beklemtoont hoe de personages psychologisch volledig opgesloten zitten in wat hen is aangepraat. Het publiek voelt zich na de voorstelling bevrijd omdat het ook even mee gevangen zat.

De auctoriale acteur: Needcompany’s *The Lobster Shop*

Als opvolger van de fenomenale voorstelling *Isabella’s Room* kan Needcompany zichzelf met *The Lobster Shop* nog amper overtreffen. Toch is ze er in artistiek opzicht een vervolmaking van. Terwijl Isabella haar bewogen en intercontinentaal levensverhaal vertelt – en tegelijk ook een ontroerende verslag van de twintigste eeuw brengt – wordt zij alsmaar meer het epicentrum van de voorstelling. Ze is zowel onderwerp als verteller. De andere personages, zoals haar pleegouders Anna en Arthur en haar minnaars Alexander en Frank, draaien rond haar als planeten rond de zon. Ze vullen haar verhaal verder in, beelden het uit, beamen en bejammeren het en zetten het kracht bij met zang of dans. Door de aanwezigheid van dit polyfoon centrum op het podium, belichaamd door de oerdegelijke actrice Viviane De Muynck, wordt het voor het publiek vrijwel onmogelijk om een immersie te weerstaan. De alwetende verteller die ons normaal zijdelings het plot toefluistert, is nu frontaal in beeld en tracht naar beste vermogen te getuigen van haar wijsheid. Door het bevreemdende samenvallen van het derdepersoonspectief van de verteller met de ikvorm van de persoonlijke getuigenis, ontrolt de



Needcompany, *Isabella’s Room*. Fotografie: Maarten Vanden Abeele.



Needcompany, *The Lobster Shop*. Fotografie: Eveline Vanassche.

voorstelling in zijn geheel zowel inhoudelijk als vormelijk een eigen spelvorm. Met deze eenwording van verteller en actrice brengt Jan Lauwers als het ware een eerbetoen aan een van zijn centrale thema's: de noodzakelijkheid van een zoekend spreken en een doorleefd weten, ondanks de onmogelijkheid van communicatie, van de zuivere liefde, van het ware, het schone en het goede in absolute of alwetende termen.

The Lobster Shop radicaliseert deze artistieke benadering. Vormelijk herkennen we eenzelfde melange van vertellen, acteren, uitbeelden, samenzang en dans. Maar nu zijn deze elementen heterogener ingezet en worden ze nadrukkelijker met elkaar geconfronteerd. Er wordt bijvoorbeeld ook een reeks video's (*C-Songs*) als rustpunten ingevoegd die ons lateraal tonen wat op de scène ongezegd bleef. Inhoudelijk zijn ook nu weer verlangen en feitelijkheid met elkaar verweven, waardoor tal van tekorten en tegenstrijdigheden van het hedendaagse leven opeenvolgend hun intrede doen. De anonieme en onbestemde decorsculpturen die overal staan opgesteld, zouden er de incarnaties van kunnen zijn. Maar de inhoudelijke opzet is nu meer versnipperd. Het verzameland centrum is zoveel mogelijk weggehaald.

De voorstelling ontrolt zich als een verhalenbundel met als rode draad de rouwarbeit van Alex en Theresa voor hun verloren zoon Jef. Ooit was Alex een professor in de genetica. Nu doolt hij rond in wat rest van zijn leven. Als wetenschapper kende hij roem omdat hij twee klonen voortbracht: de beer Sir John Ernest Saint James en Salman, de eerste menselijke kloon. Beiden lopen voortdurend weg en weer op het podium en doen af en toe dienst als ondermaats surrogaat voor Jef. Het versnipperde relaas van deze persoonlijke tragedie biedt een houvast voor een bonte stoet aan maatschappelijke affaires met verliefde Oost-Europese truckchauffeurs, bootvluchtelingen, criminelen,



Needcompany, *The Lobster Shop*. Fotografie: Eveline Vanassche.

troostende minnaars, brandende auto's op straat en een uit de hand lopende barbecue in een woonkamer die zijn geborgenheid voorgoed kwijt is. Uiteindelijk, en daar begint de voorstelling mee, neemt Alex zich voor om de zee in te lopen, al was het een laatste daad van zelfbeschikking. Zijn afscheidsritueel begint met een laatste maal in zijn favoriete restaurant *The Lobster Shop*. Maar de opgejaagde kelner struikelt en de kreeft met *sauce armoricaine* komen op Alex zijn witte pak terecht. Zo wordt Alex ook deze persoonlijke plechtigheid ontzegd. De kreeft doet hierbij dienst als metafoor voor castratie. Zelfs als deze al dood en roodgekookt is.

Het emersieve aan *The Lobster Shop* is dat deze ode aan de existentiële castratie door een auctoriale opheffing wordt verbeeld. Needcompany castreert de kijker, niet zozeer vanwege het dissonante verhaal over verlangen en tekort, maar door de keuze voor een complexe syntaxis. In *Isabella's Room* is er geen alwetende verteller meer. Geen hij maar een zij, een actrice op scène die iets weet, daarvan getuigt en daarin met overgave wordt bijgestaan door haar entourage. *The Lobster Shop* zet een stap verder. De centrumfiguur is er tussenuit geknipt en daarmee wordt de hele voorstelling op een hoger plan getild. De zon is weg. De planeten vormen nu als het ware samen een nieuw hemellichaam. Iedereen op het podium is nu een auctoriale acteur. Het unieke is dat zij allen declameren, dansen of spelen vanuit de positie van een verteller, eerder dan samen te vallen met datgene waarover ze vertellen.²

Voor het publiek wordt de afstand tot het achterliggende verhaal daardoor groter, een cruciale stap verder weg, om de hoek. De acteurs blijken als het ware eerder stemmen uit het koor te zijn dan personages. Door deze opstelling zinnebeeldt de voorstel-

ling in zijn geheel een sprekend en bewegend subject met een eigen historiek. Het voelt de drang om te zijn en dus om te vertellen, maar is daarin finaal beperkt. Herinneringen en imaginaties vallen elkaar in de rede. Verwarring, ontkenning en opstand wisselen elkaar af. Ontreddering, cynisme, hoop, verdriet en gelatenheid spreken elkaar tegen. Wat er op het podium gebeurt, toont ons een binnenkant. Iets wat speciaal voor ons zijn of haar ziel laat zingen en de vraag stelt naar wat het is een mens te zijn. En wat de liefde van ons verwacht. De toeschouwer dwarrelt mee in dit veelkoppig en viriel gebeuren en wordt getraakteerd op een stevig confetti-gevoel.

Hypericonografie: Castellucci's *Tragedia Endogonidia*

Een derde unieke strategie vertrekt vanuit een nieuwe poëtica van het beeld. Als we de beruchte theatercyclus van Castellucci als casus nemen (of het werk van zijn epigonen zoals Abattoir Fermé), dan zien we hoe de tekentaal zich hier ontwikkelde tot een verknoot en zelfverwijzend beeldverhaal dat ons op een eigenzinnige manier verstoort en verstrooit. Door middel van visuele vervreemding kan het onze aandacht vangen en weet die terug te vestigen op een puur beeldend fenomeen.

We kunnen dit fenomeen hypericonografie noemen, omdat het zich beroept op een overdaad aan hermetische tekens en subjectieve symbolen die geen directe en stapsgewijze referenties naar een overkoepelend narratief verhaal bevatten. Eerder dienen ze om een andere wereld te creëren waartoe wij geen onmiddellijke toegang hebben. Zo krijgt een beeldverhaal iets fascinerends, iets wat wij willen ontdekken en ontcijferen maar dat finaal ontembaar blijft. We zien geladen handelingen die wij niet kunnen thuisbrengen maar die toch een veelheid aan betekenissen oproepen. In de *Tragedia Endogonidia*, bijvoorbeeld de voorstellingen *Berlijn* of *Parijs*, draagt elke voorstelling de naam van een stad en brengt ze een eigenzinnig, existentieel portret van die stad. Of misschien verbeelden ze zelfs een getraumatiseerde droom van die steden. Concreet zien we in deze voorstellingen mannen, vrouwen en andere wezens die vooral op zichzelf aangewezen zijn en dus 'iets doen' zonder dat het nuttig lijkt, maar blijkbaar toch van belang is. Als er al interactie is, dan is die meestal woordloos: copulerende formaties, universele initiatieriten, verkleedpartijen, compulsieve interacties met mens en machine, gevechten, geboorte en dood. Tal van onbestemde en verrassende opstellingen passeren de revue: auto's vallen uit de coulissen, mechanische opstellingen ratelen en knallen dreigend tussendoor, flitsende projecties op een groot dun vlies dat plotseiling voor het podium neerdaalt, huppelende konijnen in de zaal, of afwisselend het trotse achterste van een echt wit paard en een zwart paard ergens in het decor. Scènes spiegelen fragmenten van ons publiek geheugen of het collectief onbewuste. Ze resoneren een weelde aan emotionele en cognitieve referenties waardoor ze een ritueel en religieus karakter krijgen. We zien wazige politieke gestes en symbolen in een mix van Italiaanse pathos, machismo en non-ironie, quasi-fascismo genre Mussolini, esthetisch-sublieme hyperbolen en andere grootse gebaren. Tussendoor zien we dramatisch naakt onrustig in de weer met bloed en andere sappen, geheimzinnige attributen

omweven van rookgordijnen die de aanwezigheid van paganisme, sjamanisme of occulte genootschappen insinueren. We zouden hier naar het religieuze antitheater van Antonin Artaud kunnen verwijzen, maar daarvoor is de hele enscenering qua opzet wellicht te esthetisch, te teatraal en te barok.

Het raadselachtige dat de hypericonografie kenmerkt, stimuleert de immersie uitermate. De audiovisuele vertoning balanceert voortdurend tussen bekend en onbekend, speelt met verschuiving en verdichting en laat ons voldoende tijd, zodat wij de ontologische vreemdheid in onze zintuiglijke sfeer kunnen opnemen. Op gepaste tijden worden nieuwe en verrassende elementen in het barokke spektakel toegevoegd, waardoor we alert blijven, benieuwd naar de revelaties die door de ondertoon worden beloofd. Hypericonografie wil ons eerder bedwelmen dan behagen en doet dit door ons te tarnten, te overbluffen, te misleiden en te betoveren.

Hypericonografie is bovendien een kind van onze tijd. Door een overvloed aan televisie en cinema zijn we een geofende kijker. We zijn daardoor sterk onderlegd in het ontmantelen van en puzzelen met beelden. Parallel hiermee heeft de semiotiek zich al enkele decennia geleden uitgeroepen tot 'de wetenschap' van de beeldtaal. Semiotici voorzien ons van allerlei gamma's aan duidende schema's die de ambitie hebben om beeldtaal glashelder te verklaren. Dikwijls zijn die schema's zo dwingend dat ze de geïmpliciteerdheid van het beeld reduceren tot enkele codes. Daardoor lezen wij beelden eerder dan ze te bekijken. De hypericonografie wil ons hier te snel af zijn en ons confronteren met fascinerende waanwerelden die zich niet zomaar laten decoderen. Ze beoogt een postsemiotiek. Als de iconografie in haar oorspronkelijke, middeleeuws-religieuze gedaante tot doel had om analfabeten via beelden de bijbelse verhalen bij te brengen, dan is de hedendaagse hypericonografie een onderneming om visueel geletterden en semiotici in een babelse verwarring te brengen om ze zo terug te betrekken bij het kijken naar een zuiver spel van kleuren, licht, ruimtes, vormen en vrijelijk weerkaatsende symbolen.

Hypericonografische beeldkunstenaars perverteren onze interpretatiecodes op een elegante manier, en bevrijden zo het beeld van schema's en evidente invullingen. Een soort iconoclasmie eigenlijk, niet door het vernietigen van beelden maar door het creëren van verse, subjectieve beelden. Naakte beelden, zonder de bikini van begeleidende tekst en uitleg. Beeldpioniers als Castellucci ontwikkelen dichterlijke, subjectieve mythologieën en in dit mysterie van beelden krijgt de zelfonderzoekende kijker de vrije loop. De bevreemdende beelden die we zien, kunnen we blijven bekijken. Ze zijn autonoom. Ze hebben het statuut van een vraag. Hoe lang we er ook in ronddolen, ze geven ons geen pasklare antwoorden. Dit maakt een terugkeer van het zuivere, maagdelijke beeld mogelijk waarin wij, vanuit de stalles of vanaf het balkon, ons steeds opnieuw en onbevangen kunnen verliezen.

Robrecht Vanderbeeken behaalde zijn doctoraat in de wijsbegeerte in 2003 aan de Universiteit Gent aan de hand van een wetenschapsfilosofische analyse van de verklaring van acties. Hij schreef over verschillende onderwerpen, van analytische metafysica tot esthetica. Sinds 2007 is hij als postdoctoraal onderzoeker verbonden aan de Academie van Schone Kunsten in Gent (KASK) en de vakgroep Kunstwetenschappen van de Universiteit Gent. Zijn huidige onderzoek richt zich op een studie van video- en mediakunst, en de cultuurfilosofische implicaties van techno-wetenschappelijke evoluties.

e-mail: robrecht.vanderbeeken@hogent.be

NOTEN

- 1 Meer informatie is te vinden op www.superamas.com
- 2 In de voorstelling *Het Hertenhuis*, de opvolger van *The Lobster Shop* en tevens het sluitstuk van deze trilogie, wordt er nog een extra dramaturgisch niveau toegevoegd. De acteurs, onder wie opnieuw Viviane de Muynck, vertellen niet alleen, maar stellen zich voortdurend terloops de vraag naar wat een verhaal zou kunnen zijn. Ze experimenteren met verhaallijnen, lanceren en couperen die, en zo schrijven en herschrijven ze het stuk als het ware op scène. De acteurs zijn hier niet alleen vertellers en schrijvers, ze zijn ook op zoek naar een eigen verhaal, ze willen zelf, elk op zich, een verhaal worden.

LITERATUUR

- Bolter, J.D. en R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Londen, 1999.
- Demets, P., 'Zingen tegen de trauma's. Het theaterwerk van Jan Lauwers na 1998'. In: *Ons Erfdeel* 50, no. 4, p. 74-82. z.p., 2007.
- Grau, O., *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. MIT Press, 2003.
- Stalpaert, Chr., F. Le Roy and S. Bousset, S. (eds.), *No Beauty For Me There Where Human Nature is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*. Amsterdam, 2007.

Strange Loops as Cognitive Refuge for Analogical Thought in the Theatre and Beyond

Christophe Collard

What are our tools, but wishes?

(Mamet, 1996, p. 304)

Drama, as argued by Marie-Laure Ryan in her *Avatars of Story* (2006), 'is a well-recognized cultural institution, but as a live performance using multiple sensory channels, it cannot be distinguished from ballet or the opera on strictly semiotic or technological grounds' (Ryan, 2006, p. 24). Thirty years earlier, the Chicago-based Saint Nicholas Theatre Company staged David Mamet's intermedial *The Water Engine*, which opened with a similar reasoning:

The techniques of chemistry should not be difficult. We are all made of chemicals. We are the world in this respect. (Pause.) Things can work out. Things can work out if we persevere. (Pause.) If we will think correctly. Why must I distinguish between inorganic and organic? All things come from hydrogen. They all come from the earth. As we do. We are made of molecules. We all are made of light. We are the world in this respect. (Mamet, 1996, p. 263)

On a more general level, the rapid emergence of new technologies in today's cultural context implies that discursive modes and receptive frameworks are constantly being re-defined. Older media, the terminology of the entertainment industry, 'repurposing' those elements that would (re-)affirm their specificity in a changing field. As a result, the older medium is never entirely effaced in the sense that some of its transformative potential keeps circulating (Bolter and Grusin, 2000, p. 45).

Since the performance arts typically thrive on the interplay of various signifying systems, Ryan's argument on the problems of generic classification indeed marks a case in point. The multitude of signifiers that constitutes a theatrical *mise-en-scène* generates strings of cognitive associations which violate system boundaries. Erving Goffman demonstrated that cultural and cognitive frameworks 'organize more than meaning; [they] also organize involvement' (Goffman, 1974, p. 345) in 'an interlocking obligation' (*idem*, p. 346) between sender and receiver, and thereby functionally ground a common set of expectations in what is essentially a 'general field of limitless

textuality' (Derrida, 2000, p. 228). However, in spite of important advances in recent frame-based Performance Studies (cf. McKenzie, 2001), conceptual assessments of this slippery phenomenon traditionally tend to overlook the 'goal-oriented' (Hofstadter, 2007, p. 52) dimension and idiosyncratic character of the spectator's perception. Using *The Water Engine* as illustration, this contribution to *Theater Topics* therefore develops Douglas Hofstadter's 'paradoxical' and 'level-crossing' (Hofstadter, 2007, p. 83) strange loop-concept as a heuristic framework that allows us to address some of the taxonomic and epistemological challenges posed both by intermedial practice in the theatre, and by the hybridizing cultural context it allegorically stages.

Hofstadter's strange-loop concept

Interpretation is the product of a certain meaning potential, mediated through an interpreter's unique blend of personal connotations and inclinations. From this perspective, then, essentialist discourses which advocate direct causal relations can be sidestepped by means of an 'analog model' (Ryan, 2006, p. 52) that emphasizes the structuring process itself instead of its final product. After all, signifying systems are functional frameworks that help focalize patterns of social experience. Hence, the observation made by Marie-Laure Ryan on the epistemological overlappings between staged drama, dance, and opera calls for further elaboration.

The parallel machinations of cognition and the performing arts imply that the spectator's involvement is organized across different frames of reference through the evocation of isomorphic correlatives. Indeed, the interpretative *Leerstellen* created by the partial overlappings of signifiers, contexts, and individual connotations function as syncretic purveyors of meaning potential (Iser, 1991, p. 168-178; 231). To Patrice Pavis, media intrinsically do not favour activity or passivity by virtue of their technological possibilities alone. Conversely, it is rather their specific mode of structuring and transmitting messages that directs the cognitive involvement of the interpreter (Pavis, 1991, p. 22). While cognitive frames are functional and perception is goal-oriented, charismatic discourses might accordingly present a system's objectives as sufficiently stable in order to trigger a process of optimisation along the ostensibly closed circuit of the feedback loop:

error → planned production → actual production → inventory
→ error → planned production → ...
(McKenzie, 2001, p. 76)

An input-based model for the assessment of performativity, the feedback loop relies primarily on a series of negotiations. As the linear and proportional improvement of all constituents is impossible, objectives must shift and compromises become inevitable, which actually reveals the (re-)mediation underlying techno-performance as intrinsically "satisficing" rather than "optimising" (Vaughan in: McKenzie, 2001, p. 116).

Thus, since perception implies the involvement of various complex and interlocking ‘conceptual repertoires’ (Hofstadter, 2007, p. 82), it describes not a linear feedback loop of causal relations, but what Douglas Hofstadter termed a strange loop:

(...) an abstract loop in which, in the series of stages that constitute the cycling-around, there is a shift from one level of abstraction (or structure) to another, which feels like an upward movement in a hierarchy, and yet somehow the successive ‘upward’ shift turns out to give rise to a closed cycle. That is, despite one’s sense of departing even further from one’s origin, one winds up, to one’s shock, exactly where one had started out. In short, a strange loop is a paradoxical level-crossing feedback loop. (idem, p. 83)

Contrary to the feedback loop, Hofstadter’s strange loop is an abstract cognitive process that celebrates analogy – rather than causality – as the basis of meaning. Accordingly, it may function as a heuristic framework when applied to multi-medial contexts, which, as argued, are characterized by ontological instability:

[...] the passage leading from vast numbers of received signals to a handful of triggered symbols [appears as] a kind of funneling process in which initial input signals are manipulated or ‘massaged’, the results of which selectively trigger further (i.e., more ‘internal’) signals, and so forth. This baton-passing by squads of signals traces out an ever-narrowing pathway in the brain, which winds up triggering a small set of symbols whose identities are of course a subtle function of the original input signals. (idem, p. 76)

By providing a relativistic platform for a goal-oriented integration of seemingly unrelated signifiers, systems, and concepts, the strange loop highlights the isomorphic nature of perception. Or, as Joseph Tabbi laconically put it in his book *Cognitive Fictions*, ‘rather than having an opposition between conscious knowing and material doing, we have a situation where knowing does something’ (Tabbi, 2002, p. xvii).

The Water Engine

With its creation of ‘theater spaces of dislocation’ (Roudané, 1992, p. 5), David Mamet’s *The Water Engine* allegorically captures this specific dynamic which asserts signifying systems as inter-relational media. In keeping with its subtitle, the play superficially proposes ‘An American Fable’ denouncing the exploitation of the individual’s faith in charismatic discourses. Set in 1934 Chicago, it revolves around Charles Lang, a petty inventor who conceives an engine that runs on water, seeks to patent it, but ends up being murdered for refusing to sell his invention to Big Business. Repeated voice-over interventions of a chain letter, radio announcements, slogans advertising the city’s Century of Progress Exposition, and seemingly grotesque prophesies moreover ‘spell the general communication breakdown and loss of communality’ (Callens, 2005, p. 48) in a technological society constantly in motion. Frequent references to

worn out cultural myths further nurture an atmosphere of corruption that ironically clashes with the environmental utopia embodied by an engine running on water. As confirmed by the jazz standard sung in the play's television-adaptation, this dream is 'only a paper moon / sailing over a cardboard sea', flawed in its romantic dependence on techno-euphoria. During his first meeting with Morton Gross, a patent lawyer, Lang is told his invention cannot exist since it is common knowledge that engines do not run on water (Mamet, 1996, p. 268). Even if Gross later visits Lang's laboratory and realizes his mistake, the remainder of the story will cynically confirm the official line of thought as a self-fulfilling prophecy. After having refused an offer for the rights to his invention, Lang is threatened with a lawsuit that would dispute the engine's ownership. When forced to admit having built the machine with tools stolen from his employer, he learns that '[...] the law is not precise on some points' (idem, p. 284) and, hence, that signification is primarily a matter of perception.

However, *The Water Engine* is more complex than the story's moralizing tenor might suggest. Beyond the ecotopian metaphor and rather obvious references to the manipulative power of mighty conglomerates, the play challenges thematic reductions by staging an awkward tension between venality and grandiloquent idealism. With Lang's water engine as an allegory for a world without factories yet with electric fans (idem, p. 277) and productive cows (idem, p. 286) where he and his sister Rita would be rich and famous (idem, p. 287), paradoxes run rampant and discourses carry the seeds of their own deconstruction. Small wonder Lang's sister is blind, for their revolutionary alternative to the industrialized society of monopoly capitalism is founded on the very principles of that corrupted system and thus remains answerable to its demands. Or, as one of the soapbox speakers in the play summarizes it: 'When will we learn to choose between the quality of our impressions?' (idem, p. 280). Interestingly, with the introduction of the Bughouse Square orators, Mamet resorts to a low-tech device to reveal and challenge the charismatic power of mediated discourse. Paralleling Hofstadter's principle of the strange loop, this thematic, formal, and structural insistence on the relativity of distinctions results in the play's fundamental optimism, since it advocates personal growth through associative thinking:

The closing of the strange loop of human selfhood is deeply dependent upon the level-changing leap that is perception, which means categorization, and therefore, the richer and more powerful an organism's categorization equipment is, the more realized and rich will be its self.
(Hofstadter, 2007, p. 209)

More specifically, *The Water Engine's* initial theatre production – directed by Steven Schachter – staged a radio play set in a radio studio. The audience, occasionally asked to double as a studio audience, was then visually and viscerally forced to acknowledge the 'machinery of illusion making' (Quinn, 1996, p. 248) by exploring the discursive strategies of the various media involved. From this perspective, the plot's apparent simplicity appears as a compromise to avoid alienating the spectator, as well as a means of facili-

tating the assessment of conceptual parallels between the *mise en scène* and thematic issues raised in the story. Such double vision moreover stimulated reflection on the spectator's constitutive role in the process of signification. Precisely by developing a meta-medial structure based on the reciprocal interpenetration of medium, mediator, and message, Mamet and Schachter confirmed Friedrich Kittler's claim that '[...] aesthetics begins as pattern recognition' (Kittler, 1997, p. 130).

In spite of his technical genius, the inventor in *The Water Engine* dies because his reliance on optimizing feedback loops of mechanical engineering blinded him to the contingencies of communication. Before meeting his detractors, he nonetheless mails the blueprints of his engine to a small boy with a knack for hard science. This moral ending evokes a Sisyphean faith in creativity's inevitable yet ephemeral victory over corruption, which is confirmed in the play's closing lines when a barker at the Century of Progress Exposition recalls that today's tickets will be 'good tomorrow, though' (Mamet, 1996, p. 319). After all, as similarly suggested in the aforementioned song, 'It's a Barnum and Bailey World / Just as phoney as it can be,' however, 'It wouldn't be make-believe / If you believed in me'. Likely to be interpreted as an echo of the play's conceptual design, the ending's implied message would nonetheless prove just as naïve and essentialist as the self-righteousness it condemns. For, notwithstanding the emphasis on generative potential, in this fable creativity ends in murder. Ergo, the story of the water engine is itself dramatized as a *mise en abyme* in one of the chainletters and revealed at the end as an episode in a radio serial titled 'The Century of Progress'. Structurally, *The Water Engine* then becomes a strange loopish example of negative dramatization by fostering cognitive participation while insisting on the exercise's artificiality.

Intermedial practices

Intermedial theatre practice precisely demonstrates that meaning potential resides in the tension created by the gaps between denotation and connotation, on the margins of overlapping frames where a passive look is transformed in a dynamic gaze. Consequently, a flow of signifiers like the one presented in Mamet's play, interpellates the interpreter's cognitive acknowledgment of various interconnecting frameworks and, in so doing, calls for continuous reassessments:

Intermediality manages to stimulate exceptional, disturbing, and potentially radical observations, rather than merely communicating or transporting them as messages, as media would traditionally do. (Boenisch, 2006, p. 115)

It should therefore come as no surprise that under Schachter's direction the assumed demarcations between story and artifice were muddled when the performers gradually moved away from the studio-microphones to play entire scenes without them (Watt, 1978). After all, an intermedial 'flow' of signifiers interpellates the interpreter's cogni-

tive acknowledgement of various interconnecting frames and rhetoric strategies.

Initially submitted as a short story and a film script, *The Water Engine* was first produced as a stage play in 1977, subsequently broadcast as a radio play for National Public Radio's (NPR) Earplay programme in 1978, and as a teleplay in 1992 by Turner Network Television (TNT). The work's conceptual insistence on the interpenetration of signifying systems hence parallels its intersemiotic translation. Rather than contributing to the implosion of existing generic boundaries, this principle acknowledges their pragmatic function while remaining focused on the specific dynamic that marshals the circulation between texts, contexts, and their reception (Helbo, 2006, p. 75). The archi-textual analogies among on the one hand *The Water Engine*'s intra-textual echoes across plot, form, and structure, and on the other hand its inter-textual context accordingly reject a traditional source text-oriented approach in favour of a target text-oriented approach. Whereas the former discusses the genetic relation between proto text (i.e. 'source') and meta text (i.e. 'target'), the latter highlights complex networks made up of polysystemic relations, trajectories, operators, and transformers (idem, p. 21-22). The meta-medial conception of Mamet's *The Water Engine* hence confirms that the 'relocation of meaning [...] can not be based on a typology of relationships alone' (Cattrysse, 2000, p. 261), since transposition no longer signals an exchange between static entities, but instead a *de facto* integration of different dispositifs (Helbo, 2006, p. 83).

Both the radio and stage versions of *The Water Engine* illustrate perception's reliance on strange loopish analogical thought through tentative disruptions of the plot by a mixture of crude metafictional echoes, overblown commonplaces, and philosophical provocations at moments of increased dramatic tension:

OBERMAN (*voice over*)

Who said that if every man just acted in his own best interests, this would be a paradise on Earth?

RITA

They're going to get him now. They're going to get him now. The whole thing will go down. It all goes down when we have given up the things we own.

ANNOUNCER (*voice over*)

Another chapter, yes, of *Century of Progress!!!*

RITA

We must all be careful.

ANNOUNCER (*voice over*)

You'll remember when we last saw the inventor, Charles Lang, he had just left the offices of Morton Gross.

ELEVATOR OPERATOR
Down, we're going down.

WOMAN (in elevator)
... that people ... just could die of loneliness.

COMPANION
They could?

WOMAN
This doctor said they could. I read it.

COMPANION
Where?

WOMAN
A magazine.

(Mamet, 1996, p. 295)

Though bound to filmic narration, the television adaptation, in turn, integrated the stage and radio version's polyphony of voices by slightly upsetting genre-bound expectations. In so doing, its converted intermediality actually parodies the medium's aura of transparency. The teleplay's opening is a case in point, as it features a hymn to the bucolic land of Illinois against the Dantesque backdrop of a blast furnace, which in turn dissolves into the idyllic image of a crisp-white wall in a peaceful street while the singing is replaced by a saccharine voice-over reading a chain letter that subsequently becomes a prop in the fiction itself. Mamet's cameo appearance in the teleplay, as well as in the 1985 stage revival¹, similarly 'reminds the illusion-bound spectators that the viewing experience, too, is a negotiation, an economy of exchange, of partial, subjective positionalities' (Callens, 2005, p. 49). From the perspective of intersemiotic translation, moreover, the intertextual relations that underlie a transposed work may similarly trigger reflection on the intrinsic liminality of wandering analogical content:

An adaptation, in this sense, is less an attempted resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. (Stam, 2000, p. 64)

Significantly, the teleplay merged the last two interventions of the barker from the Hall of Science. Hence, *The Water Engine's* optimistic ending could be emphasized even further by moving from the delivery of the blueprints to one last shot of the Century of Progress Exposition, which in turn gradually fades into the image of a contemporary

junkshop² while the barker in voice-over is heard celebrating the transitoriness of the human enterprise:

And so we leave the Hall of Science, the Hub of our Century of Progress Exposition. Science, yes, the greatest force for Good and Evil we possess. The concrete poetry of Humankind. (Pause.) Much is known and much will yet be known. As we complete our second thousand years. In the dilapidated office buildings, and in rooms in Railroad Hotels, in torn and filthy manuscripts in second-hand bookstores, here rest the vestiges of this and other cultures. Arcane knowledge in transition from the inaccessible to the occult, as we rush on. (Pause.) Technological and Ethic masterpieces decay into folktales. Who knows what is true? All people are connected. (Mamet, 1996, p. 318)

Considering the play's conceptual design, the image of the junkshop therefore presents the imagination itself as a *Wunderkammer* of analogies.³ Lang's decision to mail the blueprints to a passionate child rather than destroying them when he realized that all was lost for him and his sister, was prompted by the melodramatic intervention of a chainletter read out by that same barker and stating that 'No one can call back what one man does' (Mamet, 1996, p. 310). Even if, metaphorically, the material product of individual effort at best ends up 'torn and filthy' on display for future generations as an indication that nothing can escape repurposing and the taxonomic difficulties it engenders, the concrete poetry of associative thought will remain a container of evocative potential, regardless of the way it is transmitted.

In a cultural context where distinctions generally have become unstable, live theatrical performance remains unique in its explicit resistance of charismatic transparency-effects. By incorporating a virtually limitless number of perspectives, signifiers and signifying systems in a temporally and spatially ritualised event with 'the performer and the spectator [...] physically present at the same time in the same place' (Kattenbelt, 2006, p. 33), the theatre can be regarded as a hypermedium that iconizes an elusive content. Incidentally, this makes it a 'preeminent [...] stage of intermediality' (idem, p. 37). For, theatrical *mise-en-scène* indeed functions as a syncretic 'engine for spectatorship' that funnels heterogeneous stimuli towards 'the production of a (meaningful) texture to the event' (Lavender, 2006, p. 63), with the concrete, the metonymic, and the virtual constantly in flux. The heuristic contribution of Douglas Hofstadter's strange loop-concept to intermedial theatre practice precisely consists in drawing attention to the associative character of interpretation without attempting to map it exhaustively. In fact, theatre's reliance on analogies actualizes the strange loop by staging the metaphoric rather than absolute quality of signifiers. Consequently, the question of transparency is made redundant by the acknowledgment of the perceiver's constitutive role. Since the strange loop should ultimately generate richer analogies, it must accordingly function as a *compagnon de route* of intermedial practice in the theatre and beyond. Even if then the subsequent understanding would reveal the instability of cultural distinctions, it need not imply their obsolescence:

[Intermedial practice's] play with boundaries of postmodern hybrids does not bring down a repressive dichotomy, but, on the contrary, heightens our awareness of an epistemologically responsible distinction. (Ryan, 2006, p. 58)

Itself a self-referential metaphor, the strange loop reminds us that amid panoplies of fluctuating signifiers the individual perspective must remain incomplete. However, it is ultimately the joint presentation of insufficiency and its creative potentialities that keeps opening up new perspectives while circumventing essentialist excesses:

We live in a state of blessed ignorance, but it is also a state of marvellous enlightenment, for it involves floating in a universe of mid-level categories of our own creation – categories that function incredibly well as survival enhancers. (Hofstadter, 2007, p. 366)

According to this reasoning, the perception fostered by intermedial practice leads nowhere concretely yet deconstructs the sign's aura of transparency. Even if the concept proposed in this paper can offer no tangible optimizations, its heuristic application functions as an emancipatory refuge for analogical thought in a rapidly evolving technological context. As such, the strange loop mirrors that other *Wunderkammer* of analogies where impressions are funneled towards a celebration of generative potential: the theatre.

Christophe Collard currently works at the Vrije Universiteit Brussel as a doctoral researcher (F.W.O.) on a dissertation about media and genre crossings in the work of David Mamet.
e-mail: christophe.collard@vub.ac.be

NOTES

- 1 That revival was once more directed by Steven Schachter and featured W.H. Macy and Colin Stinton from Mamet's officious 'stock company' of close collaborators who equally had appeared in the 1977 and 1978 productions. Mamet himself, 'as an added touch to the reunion [with the actors featuring in the original 1977 Chicago and 1978 New York productions], [...] present[ed] a bouquet of flowers to singer Annie Hat following the prolonged musical selections that preceded the staged radio drama' (Christiansen).
- 2 The junkshop is itself reminiscent of *American Buffalo* (1975), an early Mametplay.
- 3 The analogy between the junkshop and the *Wunderkammer* was developed by Johan Callens in the typescript (page 2) of 'Mr. Smith Goes to Chicago: Playing Out Mamet's Critique of Capitalism in *American Buffalo*', a shorter version of which was published in the *European Journal of American Culture* 19.1 (Winter 1999): p. 17-29.

REFERENCES

- Boenisch, P. M., 'Aesthetic to Aisthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance.' In: F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, 2006.
- Bolter, J. D. and R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, 2000.
- Callens, J., 'Mr. Smith Goes to Chicago: Playing Out Mamet's Critique of Capitalism in *American Buffalo*.' In: *European Journal of American Culture*, 19, no. 1, p. 17-29. Bristol, 1999.
- Callens, J., 'Remediation in David Mamet's *The Water Engine*.' In: *American Drama*, 14, no. 2, p. 39-55. Cincinnati, 2005.
- Cattrysse, P., 'Media Translation: Plea for an Interdisciplinary Approach.' In: *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 32, p. 85-87, 251-269. Bologna, 2002.
- Christiansen, R., 'Review of *The Water Engine*.' In: *Chicago Tribune*, 7 May 1985.
- Derrida, J., 'The Law of Genre' [1980]. In: D. Duff, (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow, 2000.
- Goffman, E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, 1974.
- Helbo, A., *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*. Brussels, 2006.
- Hofstadter, D., *I Am A Strange Loop*. New York, 2007.
- Iser, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, 1991.
- Kattenbelt, C., 'Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality.' In: F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, 2006.
- Kittler, F., *Literature, Media, Information Systems. Essays*. Amsterdam, 1997.
- Lavender, A., 'Mise en Scène: Hypermediacy and the Sensorium'. In: F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, 2006.
- Mamet, D., 'The Water Engine' [1977]. In: *Plays: 1 (Duck Variations, Sexual Perversity in Chicago, Squirrels, American Buffalo, The Water Engine, Mr Happiness)*. London, 1996.
- McKenzie, J., *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London, 2001.
- Pavis, P., 'Theatre and the Media: Specificity and Interference.' In: A. Helbo, (ed.), *Approaching Theatre*. Bloomington, 1991.
- Quinn, M., 'Anti-Theatricality and American Ideology: Mamet's Performative Realism.' In: M.C. Roudané, (ed.), *Realism and the American Dramatic Tradition*. Tuscaloosa, 1996.
- Roudané, M. C., 'Mamet's Mimetics.' In: L. Kane, (ed.), *David Mamet. A Casebook*. New York, 1992.
- Ryan, M.-L., *Avatars of Story*. Minneapolis, 2006.
- Stam, R., 'Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.' In: J. Naremore, (ed.), *Film Adaptation*. London, 2000.
- Tabbi, J., *Cognitive Fictions*. Minneapolis, 2002.
- Watt, D., 'The Engine Works Uptown.' In: *Daily News [New York]*, 7 March 1978.

OTHER REFERENCES

- Schachter, S., (director), *The Water Engine*. Turner Home Entertainment (video), 1992.

Theater, video en kristallisering van de tijd

Sigrid Merx

Video heeft zich de afgelopen jaren in allerlei gedaantes ontwikkeld tot een gangbaar en geaccepteerd theateraal middel. Niemand kijkt meer op van de aanwezigheid van projectieschermen, projecties en camera's op het toneel. Soms manifesteert de inzet van video zich als het moderne broertje van het geschilderde achterdoek en dient het als niet veel meer dan een illustratie van de handeling of als een sfeertekening. Even vaak echter grijpen makers de mogelijkheden van video aan om op nieuwe manieren met ruimte, tijd en lichaam in het theater om te gaan.

In het kielzog van een zich onder invloed van diverse technologieën veranderende theaterpraktijk, probeert de theaterwetenschap het effect en de betekenis van video in de live performance te omschrijven en te duiden. Daarmee is het afgelopen decennium ook de zoektocht losgebarsten naar productieve concepten om een licht te werpen op de gecompliceerde en betekenisvolle relatie tussen het fysiek aanwezige en het gemediatiseerde. Dit hoofdstuk moet begrepen worden als het voorlopige resultaat van een dergelijke zoektocht. Het richt zich daarbij specifiek op de relatie tussen fysieke en met behulp van video geprojecteerde lichamen vanuit het oogpunt van de tijd. Deze temporele focus biedt een belangrijke aanvulling op een discours dat zich in de bestudering van het gemediatiseerde lichaam in de live performance veelal sterk concentreert op noties van lichamelijke en 'corporeality'. In deze bijdrage richt ik mij niet zozeer op de realiteit van het lichaam zelf, maar op de analyse van de performer en wil zijn virtuele dubbel aangrijpen om iets te kunnen zeggen over het wezen van de tijd zelf dat in de wisselwerking tussen beide zichtbaar wordt.

Het concept dat in dit hoofdstuk is ingezet om meer inzicht te verschaffen in de temporele complexiteit van video in de live performance is het *tijdsbeeld* zoals dat wordt omschreven en uitgewerkt door de Franse filosoof Gilles Deleuze. De focus ligt hierbij in het bijzonder op een van de vormen van tijdsbeeld, het *kristalbeeld*, dat in de benadering van Deleuze verwijst naar de gelijktijdige aanwezigheid van heden en verleden (ook wel het actuele en het virtuele) binnen een beeld. Het concept van Deleuze biedt in mijn ogen een zinvol handvat om zichtbaar te maken hoe zowel de live performance als video als kristal kan worden opgevat waarin verschillende tijdslagen gelijktijdig aanwezig zijn. Het biedt, zoals de analyse van een aantal scènes uit de voorstelling *Proust 3: De kant van Charlus* (2004) van Guy Cassiers en het ro theater aantoont, de mogelijkheid om de aandacht te vestigen op de wisselwerking en verhouding tussen deze tijdslagen en er betekenis aan toe te kennen. Omgekeerd draagt de analyse zelf bij aan een kritische re-

flectie op en aanscherping van het concept van het kristalbeeld.

Proust 3: *De kant van Charlus* is de derde voorstelling uit een reeks van vier, waarmee Cassiers en het ro theater tussen 2003 en 2005 opzien baarden. De keuze voor deze casus is ingegeven door het thema van de tijd en de herinnering dat centraal staat in deze voorstelling, als ook door de theatertaal van Cassiers. In deze en andere voorstellingen onderzoekt hij de mogelijkheden om met video geheugen en herinnering te verbeelden. De vierdelige *Proustcyclus* (2003-2005) is gebaseerd op de beroemde roman *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) van Marcel Proust.¹ De roman kunnen we begrijpen als een psychologische Bildungsroman, maar evenzeer als een filosofisch essay over tijd en herinnering, een eigenzinnige esthetica over de betekenis van kunst, of als een scherpe zedenschets van de wereld van de beau monde. Zij is geschreven vanuit een zeer specifiek en dwingend vertelperspectief, namelijk dat van de 'ik'. Die 'ik' manifesteert zich in twee gedaantes. De eerste is die van de verteller die terugkijkt op allerlei (sociale, amoureuze, zintuiglijke en esthetische) ervaringen uit zijn leven en zowel over zijn ervaringen als over het proces van herinneren zelf filosofeert. De tweede die van 'Marcel', de jonge versie van de verteller, die de ervaringen waarop de verteller reflecteert, meemaakt.² Zowel in de verbeelding van de herinneringen als de reflecties in de *Proustcyclus* speelt video een cruciale rol. Voordat tot de daadwerkelijke analyse kan worden overgegaan, is het noodzakelijk om eerst kort de aandacht te richten op de betekenis die Deleuze aan het kristalbeeld toekent.

Gilles Deleuze en het kristalbeeld

Halverwege de jaren tachtig verschenen twee filmfilosofische geschriften van de Franse filosoof Deleuze, *Cinéma 1: image-mouvement* en *Cinéma 2: image-temps*. Hierin omschrijft hij de overgang van de klassieke naar de moderne film als een overgang van het door de causale opeenvolging van acties gedomineerde *bewegingsbeeld* naar het *tijdsbeeld*. Beide filmboeken laten zich lezen als een taxonomie van beelden en tekens in film. In *Cinéma 2* staan de tekens van het tijdsbeeld centraal. Het tijdsbeeld brengt Deleuze in verband met wat hij de moderne cinema noemt.³ In de moderne cinema wordt de klassieke representatie doorbroken. Tijd is niet langer de noodzakelijke voorwaarde voor de voortgang van de actie maar komt op zichzelf te staan. In het tijdsbeeld kan de tijd zelf zichtbaar worden gemaakt.

Hans-Thies Lehmann wijst in zijn boek *Postdramatisches Theater* terecht op de parallellen tussen de paradigmawisseling van het bewegingsbeeld naar het tijdsbeeld in film en die van het dramatische naar het postdramatische in theater (Lehmann, 1999, p.329). In beide is sprake van een doorbreking van het causale handelingsmodel – Deleuze spreekt in dit verband van het zogenaamde sensomotorische schema – en de daaraan verbonden lineaire tijd die de handeling voortstuwt. De verschillende klassen van tijdsbeelden die Deleuze onderscheidt om tijd in de moderne film te kunnen duiden, bieden naar mijn mening dan ook interessante aanknopingspunten waarmee tijd in het postdramatische theater geanalyseerd kan worden. Met name Deleuzes concept

van het tijds kristal, dat wijst op de gelijktijdigheid van verschillende tijden binnen het beeld, biedt openingen om zicht te bieden op en inzicht te krijgen in de tijdsstructuren zoals die zichtbaar worden in verschillende vormen van postdramatisch theater. Volgens Lehmann kan het postdramatische theater zelfs in zijn geheel als tijds kristal begrepen worden omdat de tijd in het postdramatische theater 'als tijd' verschijnt. Deze wordt niet gerepresenteerd, maar is 'im Reinzustand' aanwezig. De tijd wordt en komt tot ervaring. Hij spreekt in dit verband over de postdramatische esthetiek van de duur die hij vooral begrijpt als een kristallisering van de tijd (idem, p. 329-331).

Lehmann brengt het postdramatische theater weliswaar in verband met het kristalbeeld, maar hij werkt deze relatie niet werkelijk uit. Dit hoofdstuk vormt hier een eerste aanzet tot. Ik richt mij hierbij in het bijzonder op de vraag wat het concept van het kristalbeeld ons oplevert om de temporele betekenis van de inzet van (live) video in het theater te kunnen duiden. Om dit te kunnen doen is het belangrijk om eerst beter grip te krijgen op datgene wat Deleuze onder het kristalbeeld verstaat.

Het concept van het kristalbeeld is door Deleuze ontwikkeld om te verwijzen naar een beeld waarin het actuele en het virtuele gelijktijdig samenkomen.

We can say that the actual image itself has a virtual image which corresponds to it like a double or a reflection. In Bergsonian terms, the real object is reflected in a mirror-image, in the virtual object which, from its side and simultaneously, envelops or reflects the real: there is coalescence between the two. The crystal-image is a formation of an image with two sides, actual and virtual. (Deleuze, 1989, p.68)

De wisselwerking tussen het actuele en het virtuele begrijpt Deleuze als een verdubbeling of kristallisering van de tijd die in het kristalbeeld zichtbaar wordt gemaakt. De werkelijke betekenis van het kristalbeeld ligt voor Deleuze precies in deze temporele verdubbeling besloten.

What constitutes the crystal-image is the most fundamental operation of time: since the past is constituted not after the present that it was but at the same time, time has to split itself in two at each moment as present and past, which differ from each other in nature, or, what amounts to the same thing, it has to split the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past. It splits in two dissymmetrical jets, one of which makes all the present pass on, while the other preserves all the past. (idem, p.81)

Het voorbijgaande heden begrijpt Deleuze als het actuele, het verleden dat wordt bewaard is het virtuele. Het verleden, en hier volgt Deleuze Bergson, bestaat naast het heden dat het ooit was. Het actuele beeld kristalliseert altijd met zijn eigen virtuele beeld. In het kristalbeeld zien we daarom volgens Deleuze de splitsing van de tijd zelf (idem, p.82). Het samenkomen van het werkelijke en het imaginaire, het heden en het verle-

den, het actuele en het virtuele is volgens Deleuze nadrukkelijk niet het resultaat van het denken, maar een objectieve eigenschap van een beeld dat van nature dubbel is.

Alhoewel Deleuze zijn keuze voor het begrip kristalbeeld niet toelicht, is het aannemelijk te veronderstellen dat Deleuze met zijn keuze voor het begrip kristal vooral de nadruk heeft willen leggen op het aspect van groei en in wording zijn, de spiegeling en de mogelijkheid van splitsing van de tijd. Vaste stoffen kunnen kristallen vormen. Deze formatie van kristallen wordt kristallisatie genoemd. In feite is hier sprake van de materialisatie van mineralen. Dit proces van materialisatie past Deleuze toe op de tijd. In het kristalbeeld wordt de tijd tastbaar. Een kristal bestaat uit een specifieke regelmatige ordening van atomen of moleculen. Een van de vormen waarin deze ordening zich uit is de spiegeling. Zoals verschillende groepen atomen of moleculen elkaar binnen een kristal spiegelen, zo spiegelen het actuele en het virtuele (heden en verleden) elkaar volgens Deleuze in het tijdsbeeld. Tot slot hebben veel (maar niet alle) kristallen de eigenschap dat ze zich splitsen. Op een vergelijkbare manier is er, zoals Deleuze aantoont, sprake van een splitsing van de tijd.

Het is mijn stelling dat, wanneer we ons in het algemeen richten op de inzet van (live) video in het theater, zowel theater als video als kristalbeeld kunnen functioneren, ook al heeft Deleuze het concept van het kristalbeeld nadrukkelijk ontwikkeld binnen de context van zijn filmfilosofie.⁴ Kenmerkend voor de inzet van video in de live performance is immers het feit dat het virtuele van de videoprojecties en het actuele, fysiek aanwezige van de performers elkaar ontmoeten. Het is in hun interactie, en niet zozeer in hun autonome aanwezigheid, dat hun beider betekenis besloten ligt. Beiden worden geësceneerd, zijn gelijktijdig aanwezig binnen het theatrale frame en worden ook gelijktijdig ervaren en waargenomen door de toeschouwer. Wanneer we het theater in navolging van Chiel Kattenbelt begrijpen als hypermedium dat in staat is om verschillende media in zich op te nemen zonder zijn eigenheid te verliezen (Kattenbelt, 2006, p.18-19), dan functioneert het theater in dit geval als een kristalbeeld waarbinnen we zien en ervaren hoe de tijd zelf zich splitst in twee verschillende beelden: het actuele beeld en het virtuele beeld.

Zeer pregnant wordt dit duidelijk in het geval van het zichtbaar live opnemen én projecteren van de fysiek aanwezige performers. De performers die aanwezig zijn in het actuele hier en nu van de theatrale situatie worden tegelijkertijd getoond als virtuele projecties. Deze projecties functioneren in veel opzichten als de verdubbeling, reflectie of het spiegelbeeld waar Deleuze in het kader van het kristalbeeld van spreekt. Vanuit een temporeel perspectief zouden we kunnen zeggen dat de live projecties van de fysiek aanwezige performers demonstreren hoe het voorbijgaande heden, waarin deze performers zich presenteren, wordt opgenomen en gearchiveerd als een virtueel verleden. En dit wordt gerealiseerd door de opnamemogelijkheden van de videocamera. Tegelijkertijd wordt de videoprojectie *actueel* als virtueel beeld door de instant afspeelmogelijkheid van video. Ook binnen het medium video zelf ligt dus de mogelijkheid van het splitsen van de tijd al besloten.

De temporele complexiteit die zich manifesteert in de interactie tussen (live) video

en theater wordt naar mijn mening dan ook overtuigend gevat in het concept van het kristalbeeld. In de analyse van *Proust 3: De kant van Charlus* richt ik mij voor nu alleen op die scènes waarin geen sprake is van live video, maar van een interactie tussen de fysiek aanwezige performer en vooraf opgenomen beelden.

Proust 3: De kant van Charlus – De constructie van een wereld in verval

In *Proust 3: De kant van Charlus* staat de wereld van de salon centraal. Terwijl de Eerste Wereldoorlog woedt, gaan de soirees in Parijs onverminderd voort. De gasten ontkennen of bagatelliseren de impact van deze oorlog en wanen zich als het ware buiten de tijd. De jonge Marcel Proust frequenteert in de voorstelling twee salons: die van Madame de Guermantes en die van Madame de Villeparisis. In *Proust 1: De kant van Swann* is Marcel nog maar een kind. Maar dan al droomt hij ervan ooit zelf te gast te zijn in een salon die voor hem gelijk staat aan een verzamelplaats van beschaafde, intelligente en kunstminnende mensen. In *Proust 3* is de wereld van de salon voor Marcel niet langer een wereld op afstand, maar maakt hij er eindelijk zelf deel van uit. Deze ontmoeting loopt echter op een grote teleurstelling uit. Marcel ervaart in de loop van de voorstelling dat de wereld van de salon er vooral een is van hypocrisie, achterklap en discriminatie. De mensen tegen wie hij eerder zo opkeek, vallen genadeloos van hun voetstuk. Aan het eind van de voorstelling neemt Marcel het besluit zich uit het mondaine leven terug te trekken.

Voor deze bijdrage heb ik mij uitsluitend gericht op de opvallende manier waarop in de voorstelling video wordt ingezet om de salon en de salongasten van Madame de Villeparisis te verbeelden. Ik heb hier de salon van Madame de Villeparisis zoals die door Cassiers wordt gerepresenteerd in termen van Deleuze voorgesteld als een bijzondere vorm van kristalbeeld, als een *kristal in ontbinding* (idem, p.94). Deleuze verwijst in zijn uitwerking van dit concept naar de films van Visconti waarin de wereld van de aristocratie met zijn specifieke codes, rituelen en gestileerd gedrag wordt getoond. Deze wereld is onbegrijpelijk voor degene die er zelf geen deel van uitmaakt en probeert zich als het ware, uiteindelijk echter zonder succes, buiten de geschiedenis te plaatsen. Want achter al het decorum is, zo stelt Deleuze, het rottingsproces, de teloorgang van de tijd, reeds in volle gang. De ondergang die de wereld van het kristal in ontbinding tegemoet gaat, is in de benadering van Deleuze onherroepelijk. Het gaat altijd gepaard met de idee dat inzicht (verlossing, redding, ontsnapping) te laat komt. Het 'te laat zijn' ligt in de tijdsstructuur van het kristal in ontbinding besloten (idem, p.94-96). Bovenstaande geldt evenzeer voor de salon van Madame de Villeparisis. Cassiers zet onder andere video in om de scheuren in de façade te creëren en de teloorgang van de tijd te demonstreren. Om te begrijpen hoe Cassiers dit doet is het nodig om eerst nauwkeurig te beschrijven hoe de salon wordt geënceneerd.

De salonscènes zijn van tevoren opgenomen in een driehoekige studio waar in elke hoek een videocamera en microfoon is opgesteld. Samen bestrijken de drie camera's de

gehele ruimte. Verder staat in het midden van de studio een groot bloemstuk en aan een van de zijkanten een buffetafel met hapjes en drankjes. Zo wordt met minimale middelen verwezen naar de setting van een salon. De afspraak met de acteurs is dat zij de camera's in de studio benaderen als de schilderijen die in de salon zijn tentoongesteld. Wanneer een van de personages een schilderij in de salon bekijkt, betekent dit concreet dat de acteur onderzoekend in de lens van de camera kijkt. Op een intelligente manier bewerkstelligt Cassiers hier met het gebruik van de camera dat het tonen van culturele interesse wordt ontmaskerd als een manier om vooral jezelf te tonen. Het kijken naar kunst draagt bij aan de status van het personage en aan het beeld dat hij of zij van zichzelf wil creëren ten overstaan van de ander.

De salonscènes zijn allemaal in één take opgenomen; er wordt niet in de beelden gemonteerd. Het zijn de acteurs zelf die door hun positiewisselingen en hun afwisselingen in gesprek de montage binnen het beeld ter hand nemen. Ogenschijnlijk spontaan en ongeorganiseerd lopen mensen de salon in en uit en raken her en der in geanimeerde gesprekken verzeild. De waarheid is dat er tot op de seconde is uitgezocht wie wanneer binnenkomt, waar gaat staan, en wat zegt tegen wie. Deze strikte afspraken op het niveau van de productie verschillen niet zoveel van de niet direct zichtbare, maar daarom niet minder voelbare, dwingende codes die de omgang in de *beau monde* die in de beelden gerepresenteerd wordt, reguleren. Een uitgekiende choreografie moet ervoor zorgen dat steeds op het goede moment de juiste mensen bij de verschillende camera's en microfoons staan. Dat hun gesprekken zich op zo'n manier door elkaar heen vlechten dat het lijkt alsof ze tegelijkertijd worden gevoerd, maar dat er wel degelijk zo getimed wordt dat elke zin van elk afzonderlijk gesprek gevolgd en verstaan kan worden. Veel van die gesprekken zijn niets meer dan in fraaie zinnen verpakte roddels over wie door wie is uitgenodigd en wie het met wie doet. Verder geeft men ongegeneerd en vooral ongefundeerd zijn mening over kunst en politiek. Een terugkerend gespreksonderwerp is de Dreyfus-affaire.⁵ De discussies over deze affaire leggen de antisemitische en racistische trekken van menig salongast bloot.

De beelden van de door de drie camera's opgenomen gesprekken worden tijdens de voorstelling naast elkaar op drie aan elkaar verbonden en omhoog getakelde projectieschermen geprojecteerd. Als toeschouwer kijk je tegelijkertijd driemaal naar dezelfde salon, maar steeds vanuit een ander gezichtspunt. Als gevolg hiervan wordt niet alleen de salon verdriedubbeld, maar ook de personages in die salon. Het afspelen van de beelden gebeurt overigens zonder geluid. Tijdens de voorstelling zijn het de acteurs die staand onder de projectieschermen live de nasynchronisatie van hun eigen rol verzorgen en de videobeelden van geluid voorzien. In eerste instantie loopt dit dubben van de acteurs, inclusief krakende chipszakjes en klokgeluiden van de slokken champagne, zo goed als synchroon. Maar naarmate de tijd vordert wordt het verval steeds duidelijker. De acteurs praten net iets sneller of juist iets langzamer dan hun verdriedubbeling op het projectiescherm met de mond beweegt. Het is voor hen onmogelijk om de door het beeld opgeroepen illusie van een authentiek en spontaan gesprek in stand te houden.

Niet alleen de geloofwaardigheid van het videobeeld loopt schade op. Ook de acteurs die op het toneel de teksten van de personages vertolken, boeten aan geloofwaardigheid in. Want wat staan zij daar nu eigenlijk te doen? Ze praten letterlijk vastgelegde beelden na. In dat opzicht verschillen zij in niets van hun afspiegelingen op het doek die afgesproken trajecten nalopen. Zowel de virtuele als de lijfelijk aanwezige acteurs/salongasten ontmaskeren elkaar als ongeloofwaardig en demonstreren gezamenlijk het wezen van de salon: een artificiële wereld waarin iedereen zichzelf en elkaar na-aapt. Met de inzet van video creëert Cassiers als het ware een kristal waarin de salongasten letterlijk meerdere malen verdubbeld en gereflecteerd worden; een spiegelpaleis waarin de mensen in verworpen, groteske figuren transformeren.

Wanneer we het na-apen in termen van media duiden, zouden we kunnen zeggen dat de salon die Cassiers ons toont een toonbeeld van reproductie is. Alle spontaniteit en originaliteit is eruit verdwenen, of om met Walter Benjamin te spreken, het 'aura' is verloren gegaan. Het is in de voorstelling echter opvallend genoeg in eerste instantie niet, zoals voor de hand zou liggen, het medium video dat de aandacht richt op de notie van reproductie, maar de live performance zelf. Het is niet de video die de performers reproduceert, maar de performers die de beelden reproduceren. Hiermee komt de actualiteit van de performance, het heden, in het teken te staan van de klakkeloze, van elke creativiteit gespeende, nabootsing. De wereld van de salon wordt daarmee tentoongesteld als een wereld waarin de tijd niet voortbeweegt. Waarin men wil dat de tijd niet voortbeweegt. Een wereld die getekend wordt door een verleden – traditie, gewoonte, conventie – waarvan men wil dat het eeuwig voortduurt. Een wereld die men kunstmatig in stand probeert te houden. De salon als kristal toont ons, in de interactie tussen de live performance en video, de gelijktijdigheid van het heden en het verleden, waarbij actualiteit en virtualiteit niet wezenlijk meer van elkaar gescheiden kunnen worden. Het actuele is virtueel geworden en het virtueel actueel.

Niet alleen het aura van deze wereld is verloren gegaan, maar, zo zou Deleuze stellen, ook de tijd. Het is dan ook een wereld die tot de ondergang is gedoemd. Kenmerkend voor het kristal in ontbinding is dat de geschiedenis die men zo krampachtig probeert buiten te houden, uiteindelijk in alle hevigheid het kristal binnendringt. Geschiedenis functioneert in dit geval niet als een omgeving of een context, maar als een perspectief dat een specifiek licht werpt op de wereld in het kristal, of zoals Deleuze stelt:

[...] a kind of laser which comes and cuts into the crystal, disorganizes its substance, hastens its darkening and disperses its sides, under a pressure that is all the more powerful for being external. (idem, p.95-96)

Ook in Proust 3: *De kant van Charlus* baant de geschiedenis zich een weg in de kristallen salon. Cassiers contrasteert de salons van de bourgeoisie met een reeks videoprojecties waarop jaartallen uit de Eerste Wereldoorlog worden geprojecteerd, met daarachter belangrijke veldslagen uit de oorlog en de aantallen slachtoffers. Tegen de realiteit van de harde cijfers – in sommige gevallen sneuvelden binnen enkele dagen meer dan een mil-

joen soldaten in de loopgraven – is de salon uiteindelijk niet bestand. Deze tijdprojecties die belangrijke momenten uit de geschiedenis representeren, functioneren in termen van Deleuze in deze voorstelling inderdaad als een ‘laser’ die van buitenaf door het kristal snijdt. Langzaam valt de wereld van de salon in elkaar. Er is niets wat het nog zal kunnen redden, haar tijd zal onherroepelijk verloren gaan.

Toch is er een dimensie die de ondergang van de aristocratische wereld in de roman van Proust op positieve wijze transformeert: de kunst. Tegenover de wereld van de salon waarin de tijd verloren gaat, plaatst Proust de kunst en de kunstenaar die in staat is om de verloren tijd te herwinnen.⁶ In *Proust 3: De kant van Charlus* blijft Marcel nog gedesillusioneerd achter. Met de oorlog nog in volle hevigheid aan de gang twijfelt hij zowel aan de mensen om hem heen als aan de kunst als middel om zich aan de zinloosheid van het leven te onttrekken. In *Proust 4: De kant van Marcel* zullen we horen hoe hij uiteindelijk toch zijn roeping als kunstenaar ontdekt.

Het kristalbeeld opnieuw bekeken

Het concept van het kristalbeeld, met als bijzondere vorm het kristal in ontbinding, heeft mij in staat gesteld om de betekenis van de wereld van de salon in temporeel opzicht te duiden en de bijzondere intermediale wisselwerking tussen de live performance en de videoprojecties als een bijzondere interactie tussen heden en verleden te begrijpen. Het is echter juist in deze koppeling van het kristalbeeld aan de ontologische eigenschappen van theater en video dat deze analyse ook bijdraagt aan een nieuw perspectief op het concept van het kristalbeeld.

Het belangrijkste verschil tussen het kristalbeeld in film zoals Deleuze het beschrijft en zoals het zich naar mijn mening in de live performance manifesteert, ligt besloten in de ontologische verschillen tussen beide. Beelden in film vinden hun herkomst per definitie in het verleden waarin ze werden opgenomen. Vanaf het moment dat ze worden vertoond, zijn ze geschiedenis geworden. De gelijktijdige aanwezigheid van het heden en het verleden in het filmische beeld kan daardoor naar mijn mening alleen worden gerealiseerd op het niveau van fictie en thematiek en daardoor alleen als tijdservaring gerepresenteerd worden. Het kristalbeeld kan alleen gelokaliseerd worden in de film en de beelden daarvan. Terwijl in het geval van het theater, het theater zelf als kristalbeeld kan worden begrepen waarbinnen, door de inzet van video met zijn capaciteit om zowel op te nemen als af te spelen, de gelijktijdige aanwezigheid van het heden en het verleden niet alleen als specifieke temporele ervaring gerepresenteerd, maar ook gedemonstreerd kan worden.

Deleuze richt zich in zijn beschouwing slechts op de diëgetische wereld van de film en niet op de performatieve dimensie van de vertoning. Het is echter juist interessant en relevant om het kristalbeeld in relatie tot de performativiteit van media te onderzoeken. Vanuit deze benadering kan de werking van het kristalbeeld niet los worden gezien van de manier waarop media zich tot de tijd verhouden en zich in de tijd manifesteren. Juist in die verschillen ligt de mogelijkheid om de ‘dubbelheid’ die volgens Deleuze kenmer-

kend is voor de tijd in pure vorm en de mate waarin heden en verleden onlosmakelijk aan elkaar verbonden zijn zichtbaar te maken. In de splitsing van de tijd wordt het actuele virtueel en het virtuele actueel, zo stelt Deleuze. Zij herdefiniëren elkaar. Het theater als hypermedium biedt het ideale platform voor deze herdefinitie. Binnen de live performance kunnen verschillende media en de daarmee samenhangende tijdservaringen gelijktijdig worden samengebracht. In hun wederzijdse beïnvloeding zijn zij in staat om een nieuwe temporele realiteit te creëren.

Sigrid Merx studeerde Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht en is sinds 2003 als junior-docent/onderzoeker aan dezelfde opleiding verbonden, waar zij promotieonderzoek verricht naar de invloed van video op de verbeelding van tijd in het werk van Guy Cassiers.
e-mail: sigrid.merx@let.uu.nl

NOTEN

- 1 Al sinds zijn ontstaan wordt de roman aangeduid als een *stream of consciousness*-roman. Met dit predicaat wordt het werk geplaatst binnen een tendens die al aan het einde van de negentiende en aan het begin van de twintigste eeuw in de romankunst werd opgemerkt: het experimenteren met het ervaarbaar maken van de innerlijke gedachtenwereld. De psyche en haar mechanismen worden zelf tot onderwerp van de roman, de gehele werkelijkheid wordt tot bewustzijnsinhoud: denken en zijn worden met elkaar verbonden in één stromend bewustzijn.
- 2 Cassiers neemt het specifieke vertelperspectief over uit de roman en hanteert dit als het overkoepelende kader in elke voorstelling. De 'ik' uit de roman wordt opgesplitst in de rol van de oude verteller Proust (Paul. R. Kooij) en de jonge Marcel (Eelco Smits) die steeds gelijktijdig op het toneel aanwezig zijn. Heden en verleden worden op deze wijze gelijktijdig naast elkaar geplaatst. Cassiers zet projectieschermen en videobeelden in om binnen de live performance temporele zones te creëren, zodat de wisselwerking tussen heden en verleden zoals die in het proces van herinneren vorm krijgt ruimtelijk zichtbaar wordt gemaakt. Tegelijkertijd maakt hij van het aan het medium video en de daaraan verbonden connotaties over de relatie die video tot de werkelijkheid onderhoudt gebruik om, net als Proust, op deze wisselwerking tussen heden en verleden, en het daarmee samenhangende spanningsveld tussen herinnering en verbeelding, feitelijkheid en subjectiviteit en geloofwaardigheid en waarachtigheid, te reflecteren.
- 3 Deleuze positioneert de moderne cinema in historisch opzicht vooral in de periode na de Tweede Wereldoorlog. Vanuit stilistisch oogpunt brengt hij de moderne cinema vooral in verband met de Italiaanse neorealistische film.
- 4 Ik heb deze stelling gepresenteerd tijdens een paperpresentatie op 25 mei 2007 in Montréal, Canada tijdens het congres Théâtre, l'intermédialité et les nouveaux mé-

dias (Centre Recherche Intermédialité, Université de Lantiss). Delen van deze paperpresentatie heb ik in vertaalde vorm in de volgende paragrafen overgenomen.

- 5 De affaire-Dreyfus betreft de veroordeling van de Franse kapitein Dreyfus in 1894 voor spionage voor de Duitsers. Naar aanleiding van het proces laait er een golf van antisemitisme op in Frankrijk: Dreyfus is van joodse komaf. Na de veroordeling van Dreyfus blijkt dat het proces niet eerlijk is verlopen. Racisme heeft de uitslag beïnvloed. Nog later blijkt dat niet Dreyfus maar een andere kapitein, Esterhazy, heeft gespioneerd. Het hoofd van de inlichtingendienst dat de onschuld van Dreyfus aan het licht brengt, wordt per direct overgeplaatst naar Tunesië.
- 6 Deleuze trekt in dit verband een parallel tussen de films van Visconti en de roman van Proust. Beide tonen de wereld van de aristocratie als een wereld in afbraak, een wereld die zijn beste tijd gehad heeft en die bedreigd wordt door gebeurtenissen van buitenaf. Maar zij plaatsen daartegenover de kunst (kunstenaar) die in staat is om de verloren tijd te herwinnen. (Deleuze, 1989, p.296)

LITERATUUR

Deleuze, G., *Cinema 2 – The Time-Image*. Minneapolis, 1989.

Lehmann, H-T., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, 2001 [1999].

Kattenbelt, C., 'De rol van technologie in de kunst van de performer'. In: H. Havens, C. Kattenbelt, E. de Ruijter e.a. (red.), *Theater en technologie*. Amsterdam, 2006.

The Dumbfounded Participatory Spectator: The Power of Failure in Contemporary Performance

Christel Stalpaert

Gilles Deleuze is convinced that art and philosophy go hand in hand as far as the transformative power of their concepts is concerned. After all, they can both be a crowbar in causing upheaval to the representative paradigm: 'La recherche de nouveaux moyens d'expressions philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma' (Deleuze, 1968, p. 4). A considerable number of performers rose to meet this challenge in the twentieth century and were aiming at an active, often participatory spectator who would be forced to think, to provoke the mind to further action. It was not 'common sense' – this 'dogmatic image of thought which takes recognition as its model (Patton, 1997, p. 3) – which was addressed, but a creative or nomadic thinking¹, aiming at a fundamental encounter with the unknown or unfamiliar. In this participatory theatre, the spectator had to be active at both a mental and even physical level. Deleuze's rhizome ontology² provided inspiration for the interactive theatre which would stimulate creative observation and thinking, with attention paid to corporality alongside the reasoning.

But it is not because philosophers state that observing and thinking differently – in the sense of creative – is possible that spectators will immediately start observing and thinking in a different way. The nomadic subject remains an alternative concept, not an acquired position. For Deleuze, the potential for nomadic thinking is inherently present in every one of us, in spite of the closed systems of recognition which ground the subject. Thus, it is a matter of opening thought to movements and rhythms outside these systems of recognition, allowing thought to move in lines of flight. But one can easily go off the rails in a line of flight. Does that mean the performer has failed in his interactive aim in that case? Is it the spectator who hesitates or just refuses to allow space for his corporality? Or is there a creative power in failure? This contribution seeks to investigate the paradoxical situation interactive theatre has entered into: on the one hand, the spectator's involvement offers space for an aesthetics of intensities, opening up the model of recognition and the system of representation. On the other hand, the so-called liberating interactive theatre might be as manipulative as the traditional dramatic aesthetics it opposes.

The provocation for these thoughts comes from three performances in which interactivity becomes a problem: *Auf den Tisch!* by Damaged Goods, the exhibition of Hermann Nitsch and his *Orgien Mysteriën Theater*, and *Pick-a-Country* by Jeanne van Heeswijk. Dealing with the adrift participatory spectator in a particular manner, these performances tackle the complex discourse of power which is intertwined with the nature of interactive theatre.

Dismantling the paradigm of representation – *Auf den Tisch!*

On the 6th of February 2006, the much talked-about improvisation *Auf den Tisch!* by Damaged Goods, Meg Stuart's dance company, premiered at the Ghent Vooruit, Belgium. This was the first improvisation project in which Meg Stuart had the role of curator since the *Crash Landing* series in 1996-1999. Meg Stuart invited the audience and performers³ to sit around a huge table, as if they were at a conference. The table is the platform for presentations and improvisations by artists, dancers and musicians, in a format that links action to reflection. There is absolutely no resemblance to the classical theatre arrangement. The dancers do not confine themselves to the performing area. They also take their seats around the table in anticipation of the performance which awaits them. But the spectator is also involved. When one of the dancers explores the space under the tables, pushing them up in random order, you feel at an unexpected moment someone wriggling between your legs. One moment you cannot stop yourself laughing at the spectator just opposite you who, in a reflex reaction grasps the rising, wobbling table in order to keep it balanced. A second later you catch yourself doing just the same. The small tables, arranged in a single block, indeed divert your gaze from the action of the performance. You miss the overall picture so that you are unable to anticipate and settle your reactions. And just when you are alert and even start looking under the table to be ready for the dancer's antics, you are 'waylaid' by the other dancers in a totally different way. Emil Hvratin, for instance, asks if he can borrow your glasses. And so there you are, with your eyes screwed up, and somewhat ill at ease, left to the impressions recorded by your other senses.

The spectator in *Auf den Tisch!* cannot easily let himself be absorbed in the darkness of the hall into 'the audience'. He cannot sink dreamily into the plush theatre seats and surrender to the theatre as expected and planned, as is laid down in the traditional conventions of the theatre. He has been asked to participate; the passive spectator has to make way for an active participant in the theatre happening, especially at a mental level, but also – even if undertaken with care – at a physical level.

In *Auf den Tisch!*, the 'activation' of the spectator occurs at a primary level with the dismantling of the paradigm of representation. Representation – following Deleuze – consists of four elements: 'l'identité dans le concept, l'opposition dans la détermination de concept, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans l'objet' (Deleuze, 1968, p. 179-180). According to Deleuze, the paradigm of representation has been es-

established by Aristotle. His classical dramatic aesthetics installs the recognition of the identical as his primary concern, not the rooming with difference. The ideal of a clear arrangement, readability or surveyability (*Eusynopton*) is at the forefront of his *Poetica* and the means of attaining it is the unit principle of action towards analogy of logic. The Aristotelian understanding of narrative moves from a situation to the demand for action to a new situation. The affective power of the plot is called cathartic; it revolves around a totalizing resolution.

In *Auf den Tisch!* synthesis is eluded. It demands 'an open and fragmenting perception in place of a unifying and closed perception' (Lehmann, 2006, p. 82). What is striking in the improvisation session is the lack of para-logical order, which logically links the significance-generating symbols of cause and effect, of action and reaction. The Aristotelian dramatic aesthetics makes use of what Deleuze calls the sensory-motor schema or the logical link of the focused observation and targeted action, in function of the coordinating narration or preconceived idea. Improvisation aims precisely at pointing out the limits of such a system of representation and intends to cause the collapse of the sensory-motor schema. The unexpected is, after all, part of the artistic process and simultaneously the artistic product. A critic correctly wrote of this performance how the text is created on the tongue and the movement in the body. The 'now' is important. The pre-conceived idea has been replaced by 'a subtle anticipation of the consequences of personal choices' (Goor, s.p.). The performers manipulate the essential fragility of the concept of 'inter-action', in the sense of 'in-between-action'.

When the principle of the coordinating, preconceived idea has been lifted in *Auf den Tisch!*, this holds repercussions for the spectator. We no longer have the preconceived idea to go by, the performance text spreads out different interpretative pathways simultaneously. This simultaneity confronts the spectator with an extreme density of signs, a multi-layered symbolic fabric, a forest of symbols. Deleuze describes this simultaneousness as 'la contemporanéité, la coexistence de toutes les séries divergentes ensemble' (Deleuze, 1968, p. 162). The German theatre scholar Hans-Thies Lehmann talks about an 'abundance of simultaneous signs' (Lehmann, 2006, p. 82) in what he calls postdramatic (dance) theatre.

If the partial structures nevertheless develop into something like a whole, this is no longer organized according to prescribed models of dramatic coherence or comprehensive symbolic references and does not realize synthesis. (Lehmann, 2006, p. 83)

In other words, the norm of sign density is consciously exceeded. In *Auf den Tisch!* there is either too much (too many sensory impulses) or too little (too little narrative backbone) information to lean back in the theatre seats and to recognize or comprehend completely, to 'grasp' what it is about. And that is precisely what it is. It revolves around nothing, it does not even circle in a spherical orbit. The significance constantly becomes unraveled. The clear arrangement, readability or surveyability has become

opaque because of 'a repletion or conversely a noticeable dilution of signs. (...) a dialectic of plethora and deprivation, plenitude and emptiness' (Lehmann, 2006, p. 89). In Deleuze's terms there is an enforced saturation (*saturation*) or thinning (*rarefaction*) of the 'signaletic material' (*matière signalétique*). (Deleuze, 1983, p. 23)

Model of recognition and system of representation

The success of the model of recognition and the system of representation does not, however, depend entirely on the lucid presentation of the indicative material, but also – at a secondary level – on the harmonious addressing of the various faculties of the subject involved. The system of representation for Deleuze relates, after all, as much to performances as to the performance potential or the thought process itself. The system of representation tunes the various faculties of the subject (faculties of imagination, reason, understanding, sensibility, memory, etcetera) to a logocentric unit and will not pitch the various components of one and the same entity against each other. The model of recognition and the system of representation imply an underlying accord among the faculties, the harmony of all the faculties being grounded by the thinking faculty, engendering a supposed knowing Subject. But, according to Deleuze, the subject involved is, in fact, not logocentric: the faculties operate within a multiplicity and in a constantly changing composition. It is only in unambiguous representation that the different faculties become streamlined and attuned. In reality, the ebb and flow nature of the observing subject does not correspond with the classical dramatic aesthetics which is grounded in the unity of the thinking Subject.

The harmonious accord implied by the recognition model reduces the communicative situation to the consumption of 'known' concepts and identities. The theatre experience can in that case be traced back to understanding the message or preconceived idea. All that remains for the spectator is to gear his potential for imagination, sensibility, memory, etcetera to a 'common sense', to identify himself with the fictional characters and the closed, presupposed concepts they propagate, with their caricature experiential world. In this psychologizing art the staged conflicts are then only conflicts *between* concepts, between fixed subjects which represent certain identities. The spectator slides into the passive representation in thought, falling 'under the authority of the understanding to form an epistemological common sense' (Patton, 1997, p. 8). This common sense is a kind of 'thinking' equated by Deleuze with the re-territorialization processes⁴; 'the reassuring familiarity of encounters with the known' (ibidem). Deleuze argues for the installation of deterritorializing processes which make the subject involved consider the unknown; his alternative image of thought frees the faculties from subjection to a common sense, it engenders 'the hesitant gestures which accompany our encounters with the unknown' (ibidem, p. 8-9).

Activation of the spectator

Auf den Tisch! basks in a deterritorializing rhizome ontology. As a spectator you are provoked into conducting a rhizomatic-relational analysis. In fact, you are unable to understand immediately; the observation is an open process in which the interpretation can take an unexpected turn at any moment. The attitude on the part of the spectator, who cannot possibly process everything, is a willingness to encounter in wonder. He is reluctant to attribute a fixed meaning and constantly postpones the conclusion of interpretation. The interpretation is driven by non-conclusive thinking. One cannot expect a direct, functional processing of the indicative material and is thus forced to store sensory experiences and impressions in a non-hierarchical manner. Instead of turning into materials fitting the common sense, these signs point at the differential and experiential. Lehmann refers to the concept of ‘“evenly hovering attention” (gleichschwebende Aufmerksamkeit)’ in psychoanalytical hermeneutics to denote the similar ongoing open-ended interpretation resulting from the absence of synthesis (Lehmann, 2006, p.87). Freud preferred the analyst’s perception of the analysand’s mind to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments.

Minor and insignificant details are registered exactly because in their immediate non-significance they may turn out to be significant for the discourse of the analysand. In a similar way the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with ‘evenly hovering attention’ (ibidem).

The move towards a rhizomatic-relational analysis can give rise to feelings of uneasiness and frustration, resulting from the lack of a coordinating synthesis on the part of the spectator. ‘The human sensory apparatus does not easily tolerate disconnectedness. (...) the spectator of the new theatre searches – pleasurably, wearily or desperately’ (Lehmann, 2006, p. 84). The spectator is confronted with the building stones of the theatre, with his narrative hunger, with his desire to be addressed as a homogeneous knowing Subject. The post-representative classification of the indicative material moves him to evaluate his own observation regime at close quarters. But once the cause of this uneasiness and frustration has been located, more precisely the normative character of the recognition model, a possible feeling of liberty might start to unfold, running parallel with the active transformation of the applicable paradigm. The experiential and differential world unfolds, freeing the sensible, the rememberable, the imaginable and thinkable. This corresponds to Deleuze’s concept of nomadic thinking, in which the spectator does not accept the representation as obvious – and thus forgets to SEE – but SEES as a construction. The observing subject leaves the passive synthesis or the indifferent observation for what it is and develops an active, materially discernible analysis. Thinking without image, by which Deleuze is alluding to thinking which breaks loose from the ready-made model of recognition, offers space for an aesthetics of intensities in which the subject (can) wonder(s) again what his body is capa-

ble of. 'Donnez-moi donc un corps' ought to be the sigh of the healthy-thinking spectator in interactive theatre, so we are told to believe.

Physical intensities as primary aim: Hermann Nitsch and his Orgien Mysteriën Theater

Previous philosophical steeping offers us a progression to a second interactive experience. This goes back a little further in time. From September to November 2002, an exhibition was held in the Ghent Galerie Fortlaan 17 about Hermann Nitsch (born 1938, Vienna, Austria) and his Orgien Mysteriën Theater (OMT). Since 1957 this Viennese artist has been working towards realizing his ultimate goal, namely to create a total work of art that takes six days and where orgy and mystery play are pivotal. Image material (video Peter Kasperak) of the 107th action by Hermann Nitsch at the Prinzenhof (30th June - 1st July 2001) was shown. Veronika Schwegler was a so-called passive actress, Hermann Nitsch the Master of Ceremonies on duty.

The audience is invited to share in the tradition of religious rituals. Displayed on the table are baskets with food, pitchers of wine, hunks of meat, offal, etcetera. The audience lingers uneasily against the white walls, a couple of metres from the table, waiting. Nitsch endeavours to draw the spectators out of their corner and pours with dedicated seriousness red paint/pig's blood onto the table, which he kneads with his fingers. He mixes in the hunks of meat and offal, making 'still lifes' with them. He invites the spectator to share in this energetic process. For Nitsch art, after all, means catharsis. An intense sensory registration of the objects and materials on the tables is essential for this; warm water, blood, slime, egg yolks, raw meat. The OMT culminates the sensory observation in a Dionysiac excess; the complete Dionysiac sensory observation is intensified until it is experienced almost as cruel and destructive. The OMT is an energetic process which comes from direct expression and butts onto the Viennese *aktionisme*, the barrier-breaking happenings of the sixties of which Nitsch was also one of the leading figures. The audience loosens up but only in dribs and drabs.

The historical heritage of the happening can still be felt here. Nitsch had it in mind in his arrangement of the performance to involve the otherwise passive spectator. The experience of *Auf den Tisch!*, which involves placing uncertain trust in your sense of hearing, taste, etc., because you have to hand over your glasses to Emil Hvratin, becomes the subject of the entire happening. The concept of improvisation is redeemed here by an ode to corporal intensities. The gaze is actually not entirely eliminated but you will be caught unawares by, for instance, the penetrating smell of sour milk, which mingles with the smooth texture of egg yolk. It is not only the mentally active spectator who is being triggered, in the sense of a nomadic thinker. There is a fusing of the audience with the happening at a physical level, too. According to Jean-Jacques Lebel, the front man and French spokesman for the happening, it is the intention to explore other sensations than those driven by the gaze, 'faisant appel simultanément à plusieurs modes

de perception et de communication' (Lebel, 1966, p. 48. See also: Van den Dries, 2007). These words reflect Deleuze's argument to puncture the harmonious accord of all the subject's faculties and to take a distant stance from the primacy of thinking as the legislator of all reflection.

(...) il se peut, en revanche, que de nouvelles facultés se lèvent, qui étaient refoulées par cette forme du sens commun. (...) ce ne sont pas des figures déjà médiatisées et rapportées à la représentation, mais au contraire des états libre ou sauvages de la différence en elle-même, qui sont capables de porter les facultés à leurs limites respectives. Ce n'est pas l'opposition qualitative dans le sensible, mais un élément qui est en lui-même différence, et qui crée à la fois la qualité dans le sensible et l'exercice transcendant dans la sensibilité: cet élément est l'intensité, comme pure différence en soi. (Deleuze, 1968, p. 187)

The Orgien Mysteriën Theater is a kind of *aisthesis*, a sensory communication removed from the logocentric paradigm, 'a global perception (...) which, without being homogeneous, communicates across the senses' (Lehmann, 2006, p. 85). In this tactile perception, the touching observation, the caressing encounter removes the distant, self-appropriating glance from its pedestal. But in my opinion there is an important but subtle distinction between Nitsch and Deleuze. While Nitsch argues for the cognitive recognition being exchanged for physical intensities or affects, Deleuze's revaluation of the physical does not mean that he exchanges the mind for the body. Deleuze adopts a form of Spinozist materialism in positing equal value between body and mind. Following Spinoza's example, Deleuze is not concerned with the installation of the body as superior to the mind. He wants to make the awareness inferior to thinking in the critical-creative sense of the word: '(...) le modèle du corps, selon Spinoza, n'implique aucune dévalorisation de la pensée par rapport à l'étendue, mais, ce qui est plus important, une dévalorisation de la conscience par rapport à la pensée (...) (Deleuze, 1981, p. 29).

Intensities or affects are not, in fact, to be traced back to conceptual emotions, character traits or personal feelings. 'L'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi' (Deleuze and Guattari, 1980, p. 294). The aesthetics of intensities which Deleuze presents are not aesthetics of the sensory stimulation or the emotion, also scornfully called by Deleuze *plaisir-décharge* (Deleuze, 1994, s.p.). This kind of conceptualization of affects and intensities to purposeful effects by the spectator fits within the representative fixation of identities and concepts, not with the post-representative aesthetics of intensities. It is also in this context that Deleuze takes up Spinoza's argument to give the body back to the subject (Deleuze, 1985, p. 246).

Where such a *plaisir-décharge* can lead to, is illustrated in the further course of the video of the Orgien Mysteriën Theater in the Prinzenhof. The video shows how a number of spectators let themselves go. They start throwing the sludge and Nitsch feels compelled to intervene in order to restore order. Like an accomplished Master of Ceremonies he imposes silence, paralyzes their movement on the lines of flight. The specta-

tor looks at the camera somewhat in bewilderment. He has clearly been struck dumb. In this case the catharsis did not go entirely as planned.

But not only those who venture onto the physical line of flight can go off the rails, in the direction of *plaisir-décharge*. It would be all too easy to locate the ‘failure’ of interactive theatre in the predominance of corporality. It is, of course, much more complex than that. Because also with *Auf den Tisch!* – aiming at the activation of the spectator at a mental level – a transgression on the part of the spectator resulted in the necessary commotion. During the second evening, something remarkable happened. When the improvisation evening had been going for some time, at a certain moment some first-year students from the Ghent art college drama department, grabbed their chance. In complete dedication, they jumped onto the table and ran from one side to the other. Hilarity and bewilderment everywhere. There was something juvenile, something daring but also something fragile about it. The spectator experiences a mix of substitute shame, nervousness for the risks involved in the interactive theatre but also cautious admiration for the youthful playfulness. The moment is read as a fault line in the performance. Until that moment in the active improvisation evening, the action was reserved for the performers, the reflection for the audience who was just a hair’s breadth from being a performer. Hilarious? Perhaps. An unintentional transgression in interactive improvisation theatre which has got out of hand? Maybe. Nevertheless, it certainly makes you think

Pick-A-Country by Jeanne van Heeswijk

A third example also points to the ‘fear of failure’ which is afflicting contemporary interactive performances. On the 28th of August 2003, Rutger Pontzen reported in *De Volkskrant* on his visit to the 50th Venice Biennale. In the Dutch pavilion the artist Jeanne van Heeswijk had created a committed work of art in order to play a game of Pick-A-Country with the visitors. A pitch of some 15 m² of Dutch clay became the site of an interactive battle for territory. According to Van Heeswijk ‘the ‘capturing of territory’ fitted in with both the ecological problems relating to land reclamation and deforestation as well as with the war in Iraq, and the almost voluptuous penchant of the United States to dominate the world’ (Pontzen, 2003, s.p.). No-one amongst the onlookers was really bothered about the crate of clay which lay pontifically in the middle of the space, though. The pitch was just left deserted. Pontzen describes how visitors peered ‘like onions’ at the English instructions, without further involvement. It became more embarrassing when the artist then took the initiative herself, took the knife which lay ready on the edge of the pitch, and entered the battlefield with a friend. She cut a line across the entire width of the pitch in the fresh subsoil, took up a position in her section of the field, and threw her knife ostentatiously towards her opponent’s part. The sharp point did not pierce the clay but thudded down flat. It illustrated the spectator’s reaction; motionless and apathetic. The combination of ‘participatory spectator’, ‘commitment’

and ‘creative thinking’ was clearly no golden key to success in this case. In spite of the critical-creative thinking which had to guide the release of the senses in an interactive performance: is not every form of power politics able to be traced back to a game of Pick-a-Country?

Interactivity, a failure?

Let us now take a closer look at these three interactive experiences in order to examine the so-called ‘failure’ of interactive theatre. The success of the paradoxical ‘addressing’ of the spectator’s various faculties does not occur exclusively within the performance strategies. It also requires a certain willingness on the part of the spectator in order to take the step into interactive theatre and to adopt the role of scout, both in mental and physical terms. If the spectator shrouds himself in silence or inertia, shuts off his body from impulses, then the performance is doomed to fail. This risk factor is – if you think of Adorno’s concept of ‘Negativität’ – enclosed within interactive art itself. You could indeed suppose that these artists are singing the praises of unfamiliarity and thus moving in the direction of what Adorno in his *Ästhetische Theorie* (1970) calls negativity. Because it wants to dislodge established values, knock dominant viewing strategies off their pedestal and dismantle the paradigm of classical dramatic aesthetics, the spectator can indeed be overpowered by emotions which have rather negative overtones. In describing the theatre experiences and their philosophical backbone, we have indeed taken to using words such as uneasiness, frustration, weary or desperate searches, etcetera. These emotions can even snowball into disconnectedness and aggression. In this case there is a risk that the disconnected spectator will quit, and that from a sense of aversion will also literally turn away and leave the theatre with a great deal of hoo-ha.

But the present-day spectator seems to have grown out of this kind of negativity. Since the birth of the happening in the sixties, interactive theatre seems to have largely lost its element of surprise. The spectator who joined in the interactive Dutch game of Pick-a-Country, for instance, seems to be ‘paralyzed’ rather by a certain indifference than by uneasiness. He postulates the conscious choice of not joining in the game, although he would certainly dare to. And this is precisely why the interactive game fails. According to Rutger Pontzen, a certain overkill in interactive art is to blame for this within the current field. ‘Simply looking at a painting in peace – when does that ever happen nowadays?’ he sighs.

For the drama students who, during Meg Stuart’s *Auf den Tisch!*, made the table unstable, it appears to be not the indifference but a kind of ‘beginner’s enthusiasm’, which was causing some confusion in the improvisation event. Similarly, in the *Orgien Mysteriën Theater* it was the recklessness of the participants who did not (yet) have the rules of the game under control that made the performance fail. They were then correctly put ‘in their place’ by the master himself.

The spectator's involvement in interactive theatre increases the sensation. Participation means an increased state of empathy. We have already noticed that whenever a line of flight is open, there is a risk of losing control. And Deleuze would echo our thoughts: 'Il faut rester maître des vitesses et des voisinages' (Deleuze and Guattari, 1980 p. 351). In other words, the risk of a *plaisir-décharge* in interactive theatre is obvious. If the artists opt for an interactive form of art, then they must (be able to) cope with the consequences, one way or another.

I do not think that Deleuze with 'rester maître' in that sense meant the corrective, even manipulative, power of the artist. Nitsch and Van Heeswijk have made a certain form of participation a *conditio sine qua non*, a pre-determined condition with which the performance succeeds or fails. In the case of Van Heeswijk the performance does not even exist without spectator participation. The person who 'failed' to participate was labeled as an 'uncomprehending outsider' and even an 'unwelcome passivist' by Van Heeswijk. It betrays the compulsiveness with which some forms of interactive theatre are burdened. In this way you can understand Pontzen's lament when he wonders what happened to the time when you could look peacefully at a painting. The conventional museum visit, in that regard, paradoxically enough looks much more unencumbered than the interactive play, which promises exactly the release from suffocating paradigms. The conventional museum becomes the place 'where the viewer is offered all possible liberty and it involves quiet and detached enjoyment. The ritual of coming in, looking, walking up closer, going away, having a cup of coffee, coming back, sometimes two months or five years later'.

That nothing is imposed on you in this, is not true either. During that traditional museum visit, without being well and truly aware of it, visual paradigms are sneaked in and ideal images served up to us. And it is true that the museum visit is different and 'freer' than a visit to the theatre, but what strikes me is the almost frenetic reversion to theatre codes if it gets out of hand. Hermann Nitsch behaves himself as the master of ceremonies on duty but did not present that attitude in such a way as to be a problem worth thinking about. Because no matter how free you think you are to gather together items for your own interpretation from the mass of signs, in the final reckoning you will be steered along the right path by the rules of the game, predetermined as a *conditio sine qua non* by the choreographer on duty. The interactive performance is sometimes just as manipulative but the manipulation is imperceptible. And there is the rub. At the discursive level the paradigm of the classical dramatic aesthetics is called into question but the characteristic codes of the interactive theatre are just outside it. The fact that a present-day 'performance' can be just as normative is absolutely not within the scope of critical-creative thinking in this kind of interactive theatre.

The collective intercommunication that Lebel had in mind with the happening, the liberation of the uni-directional or monological theatre model (Lebel, 1966, p. 36) has become a farce. The so-called released spectator is struck dumb; silence is imposed by an

authority. This can never have been Deleuze's intention with his credo 'Il faut rester maître des vitesses et des voisinages'. In that sense it is interesting that the 'incident' with the drama students in Meg Stuart's *Auf den Tisch!* was actually a deal with Damaged Goods, an improvisational key to that evening. Part of the audience had not understood that key as such, part of it had. The transgression of the spectator to the performer's space was, in other words, part of a more or less controlled game. This also raises the question of whether such fractures in the performance bring the normalizing codes of interactive and improvisational theatre within the scope of critical-creative thinking. Opinions vary about this, as is clear from the discussions which followed.

Deleuze's argument for thinking without (mirror) images (Deleuze, 1968, p. 173; 202) is an argument for the potential which no longer works with common sense to recognize an object, but to meet according to an 'accord discordant', an agreement to disagree (Deleuze, 1968, p. 190). This meeting has a certain willingness to encounter in wonder about it, without the one being lost in the other. You approach and are approached without dominating or being dominated. Deleuze cites the aspect of the encounter in wonder in his description of the relationship between the orchid and the ichneumon wasp. Both sections of the relationship are linked in their survival as a reciprocal 'being' as one meeting with the other, without one losing its identity in the other and without the other being encapsulated in the goals of the other. The fact that this is a delicate exercise of balance is beyond dispute. We have already said that alternative philosophical concepts are not an acquired position. But if contemporary theatre really does want to break away from the suffocating model of recognition and the system of representation then it at least needs to take account of the paradox it has entered into. The participatory spectator is often struck dumb. Something of this nature can broaden the mind but is just as often pernicious for the theatre experience.

It is at the ethic level of the encounter in wonder that interactive theatre often falls short. Nevertheless, it is part of Deleuze's rhizome ontology. In order to 'give a space' to your own story and your own corporality, there needs to be someone else who listens, is touched and moves/touches you. The aesthetics of the intensity and the revaluation of personal corporality is not only linked to the disengagement from the fixed, rigid identities, ideal body images and values limiting the nature of being in which the 'I' is locked inside. It is also an argument for the encounter in wonder of the 'other' in his/her alter ego, corporality and being. We only do Deleuze's rhizome ontology justice by not reading it from a one-sided skeptical interpretation but by applying the critical-creative and affirmative potential in Deleuze's expostulation. In imitation of Nietzsche, Deleuze in any case states that the affirmative quality of a power leads to a power not only going to the limit to dismantle the suppressing paradigm but simultaneously creating an object of affirmation from its dismantling, without deteriorating into a new reactionary or dominating power. '(...) pour devenir active, il ne suffit pas qu'une force aille jusqu'au bout de ce qu'elle peut, il faut qu'elle fasse de ce qu'elle peut un objet d'affir-

mation' (Deleuze, 1962, p. 77). The aesthetics of the intensities possesses, in other words, an ethical dimension. And in the passion of the interactive battle that is sometimes ignored.

Christel Stalpaert is Professor of Theatre Studies (the performing and media arts) at the Universiteit Gent. She has published on the subject of the performing art landscape. She is an editorial board member for *Documenta*, *Theater Topics* and *Studies in Performing Arts and Film*.

e-mail: christel.stalpaert@ugent.be

NOTES

- 1 In their *Treatise on Nomadology* Deleuze and Guattari pointed at nomadic notions such as becoming, heterogeneity, infinitesimal, passage to the limit, continuous variation, etcetera. They preferred nomadism to sedentarity and their radical perspective provided a toolbox for 'nomadic thinking' or thinking in a nonconformist way.
- 2 In their introduction to *A Thousand Plateaus* called *Rhizome*, Deleuze and Guattari enumerated certain characteristics of the rhizome. In contrast to the tree structure, which plots a point, fixes an order, the rhizome entails principles of connection, heterogeneity and multiplicity. Any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be. A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, *intermezzo*.
- 3 Boris Charmatz, Eavesdropper, Emil Hvratin, Vera Mantero, Martin Nachbar, Erna Omarsdottir, Chrysa Parkinson, Hahn Rowe, Hooman Sharifi, Meg Stuart, Myriam Van Imschoot and Bo Wiget.
- 4 Movements of deterritorialization follow lines of flight and destratification, while processes of reterritorialization follow lines of articulation or segmentarity, strata and territories.

REFERENCES

- Deleuze, G., *Nietzsche et la philosophie*. Paris, 1962.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*. Paris, 1968.
- Deleuze, G. and F. Guattari, *Mille plateaux*. (Capitalisme et schizophrénie, II). Paris, 1980.
- Deleuze, G., *Spinoza - philosophie pratique*. Paris, 1981.
- Deleuze, G., *L'image-mouvement*. Paris, 1983.
- Deleuze, G., *L'image-temps*. Paris, 1985.
- Deleuze, G., 'Désir et plaisir'. In : *Magazine littéraire*, 325, Oct. 1994: s.p. (*Les inédits du magazine littéraire*)

- Goor, D., 'Auf den Tisch! / Meg Stuart: bevlogen door het (on)mogelijke',
<http://www.urbanmag.be/rubriek/8/podium>
- Lebel, J.-J., *Le happening*. Paris, 1966.
- Lehmann, H.-Th., *Postdramatic Theatre*. London, 2006.
- Patton, P., 'Introduction'. In: P. Patton (ed.), *Deleuze: a Critical Reader*. Oxford, 1997.
- Pontzen, R. 'Meedoen a.u.b.' In: *De Volkskrant* 28 August 2003.
- Van den Dries, L. 'Het lichaam als interface: interactiviteit in het theater.' In: C. Stalpaert (ed.) *Bodystroke: lichamelijkheid in het hedendaagse (podium)kunstenveld*. Amsterdam, 2007.

Ik kijk dus ik beweeg

Kinesthetisch invoelen als een vorm van betrokkenheid bij het kijken naar dans

Liesbeth Wildschut

Jaren geleden, in 1999 om precies te zijn, zat ik in het Lucent Danstheater in Den Haag en keek naar de in het wit en zwart geklede dansers in *Enemy in the Figure* van William Forsythe. Ze verschenen en verdwenen in een hoog tempo. Op het podium maakten ze duizelingwekkende draaien, ledematen bewogen in diverse richtingen, terwijl de dansers zich in hoog tempo verplaatsten. En terwijl ik vanuit mijn positie in de zaal een goed overzicht had, bleken dansers plotseling verdwenen te zijn, in de coulissen, achter de golvende wand midden op het podium of in een donker deel van het speelveld dat door mobiele lampen steeds wisselend verlicht werd. Ik voelde de draaiingen in mijn lichaam, het in diverse richtingen willen schieten van mijn armen, benen en hoofd. Razendsnel. Toen ik na afloop opstond was mijn lichaam één geweldige brok energie.

In Theater Kikker in Utrecht zat ik bij *Burn* op een van de stoelen die in een kleine kring gezet waren, waardoor ik mij direct sterk bewust was van de fysieke aanwezigheid van mijzelf en van de toeschouwers op de andere stoelen. Ik keek naar Dylan Newcomb, die rakelings langs ons heen bewoog, ons terloops even aanraakte of oogcontact maakte. Hij nam mijn lichaam mee in zijn versnelling en verkramping. In datzelfde theater verstarde mijn lichaam volkomen, direct bij de openingsscène van *Bacon*, van Nanine Linning. Daar hingen drie lichamen, met hun voeten in een touw, hoog boven de grond, hoofd naar beneden. Mijn lichaam voelde wat dat teweegbracht en wilde weg uit die benarde positie. Het vreemde was dat toen twee dansers om beurten de vloer weer bereikt hadden en hun dans zich ontwikkelde, mijn blik toch geconcentreerd bleef op de danser die daar nog hing en haar torso boog en strekte. Een bijna onmogelijke inspanning, merkte ik aan mijn buikspieren. Pas toen uiteindelijk ook zij weer contact had met de vloer voelde ik me bevrijd van de enorme spanning in mijn lichaam.

In bovenstaande voorbeelden reageerde mijn lichaam sterk op de bewegingen die ik zag. Deze sensaties riepen emoties op die ik me (vele) jaren later nog herinner. Het zien van de heftige of samengebalde bewegingen brachten een proces in mijn lichaam teweeg waardoor ik mij sterk verbonden voelde met de handelingen van de performers, alsof ik zelf deze bewegingen maakte en die emoties onderging die het uitvoeren van

dergelijke bewegingen opriepen. Dit proces van kinesthetisch invoelen onderscheid ik van fysieke reacties die expressies zijn van emoties, zoals het verstijven van schrik, het glimlachen om een grappige gebeurtenis of het slikken op een ontroerend moment. Uiteraard werken altijd affectieve, cognitieve en sensomotorische lichaamssystemen samen en spelen regulatiemechanismen een grote rol. Er kan sprake zijn van verschillende betrokkenheidsprocessen zoals empathie, schoonheidsbeleving of een reflecterend betrokken zijn. Zonder de complexiteit van dit samenspel van processen te veronachtzamen wil ik in onderstaand betoog het concept, kinesthetisch invoelen, isoleren en de werking ervan verhelderen.

Binnen de theaterwetenschap werd het onderscheid tussen begrijpen en invoelen al aan het begin van de vorige eeuw onder de aandacht gebracht door de psycholoog Theodor Lipps (1906). Zijn gedachtegoed is nog steeds actueel (Curtis, 2008). Ook de danstheoreticus John Martin maakte al melding van het fysiek reageren van de toeschouwer bij het kijken naar dans. Hij merkte op dat wij bij moderne dansvoorstellingen niet alleen kijken naar beweging, maar er zittend in onze stoel als het ware aan deelnemen, zodat we dezelfde emoties ervaren als de danser (Martin, 1939, p.53). Ook zijn theorie krijgt nog steeds aandacht (o.a. Foster, 1999; Bleeker, 2002, 2008; Wildschut, 2003), alhoewel zijn veronderstelling dat waarnemer en danser dezelfde emoties ervaren wordt losgelaten. Van belang is dat beide theoretici ervan overtuigd zijn, dat de toeschouwer bij het waarnemen van bewegingen de neiging heeft ze spontaan te imiteren, hetgeen leidt tot specifieke kinesthetische sensaties, die de aan de beweging gekoppelde emoties oproepen. Over de wijze waarop deze transformatie plaats zou kunnen vinden heeft Mary Smyth in haar artikel *Kinesthetic communication in Dance* uit 1984 aandacht besteed. In *Bewogen door dans* (2003) werkte ik dit proces van transformatie theoretisch verder uit met behulp van empathietheorieën die zich richten op nabootsing van beweging, onderzoeksresultaten op het gebied van non-verbale communicatie, inzichten afkomstig uit de danstherapie en resultaten van neurowetenschappelijk onderzoek. Het concept kinesthetisch invoelen kon ik vervolgens verder aanscherpen met de resultaten uit empirisch onderzoek dat ik bij 391 kinderen uitvoerde, nadat zij naar een abstracte of een narratieve dansvoorstelling gekeken hadden. Daarnaast verkreeg ik veel informatie van 40 dansexperts (dansers, choreografen, studenten en docenten aan dansvakopleidingen en dansbeschouwers) die hun ervaringen met kinesthetisch invoelen beschreven.

In het onderstaande zal ik, naast deze onderzoeksresultaten, gebruikmaken van recente neurowetenschappelijke publicaties om verder inzicht te krijgen in het proces van kinesthetisch invoelen. De neurowetenschap houdt zich bezig met alle aspecten van de hersenen en het zenuwstelsel en heeft de laatste decennia een ongekennde ontwikkeling doorgemaakt. Hersenscans worden met succes ingezet voor onderzoek naar het functioneren van het menselijk brein. Daarbij wordt het hoofd in een krachtig magnetisch veld geschoven om te zien welke delen van de hersenen actief worden bij het uitvoeren van bepaalde taken. Experimenten met *virtual reality*, waardoor het brein in de war raakt, of onderzoek waarbij hersenbeschadigingen een rol spelen, kunnen helpen

in deze zoektocht naar de werking van de hersenen. Onderzoekresultaten op dit gebied geven inzicht in de transformatie van het zien van beweging naar het initiëren van beweging en het ervaren van emoties. Deze nieuwe inzichten kunnen bijdragen aan ons begrip van de werking van dans. Door het blootleggen van mechanismen die werkzaam zijn bij het kijken naar dans kan het samenspel tussen voorstellingskenmerken en toeschouwerskenmerken inzichtelijker worden.

Door mij te beperken tot kinesthetisch invoelen richt ik mij op een betrokkenheid van de toeschouwer op het niveau van de beweging. Een vorm van betrokkenheid die veel choreografen willen bewerkstelligen. Zo zegt Nanine Linning op haar website: ‘Misschien is het het grootste goed om in een dansvoorstelling het publiek en de danser één lijf te laten zijn.’ Voor deze choreografen kan het inspirerend zijn om meer inzicht te krijgen in het mechanisme van een dergelijke, vaak onbewuste verbinding tussen de dans en de toeschouwer.

Het kijken naar beweging

Wij zien (en horen) de bewegingen van de dansers. Deze informatie kunnen wij op meerdere manieren verwerken, zowel invoelend als rationeel begrijpend en reflecterend. Ik concentreer mij op een fysiek gevoeld meebewegen, waarvan de waargenomen beweging de stimulus is en waarbij de toeschouwer informatie krijgt, afkomstig van het eigen lichaam. Bewegingsinformatie van ons eigen lichaam verkrijgen wij via de proprioceptoren, zintuigorganen die zich bevinden in spieren, pezen, gewrichten, zenuwen en het middenoor. De vraag is hoe de transformatie tussen het zien van een beweging naar het initiëren van deze beweging plaatsvindt.

Mary Smyth deed een poging deze transformatie te analyseren. Zij opperde de mogelijkheid dat het zien en misschien ook het horen van de dansers, activiteit veroorzaakt in het neuro-musculaire systeem, dus in het centrale zenuwstelsel en in de spieren van de toeschouwer. De hersenen sturen hierbij bepaalde signalen (‘motor commands’) naar de spieren. Waarschijnlijk wordt het resultaat van deze activatie door de toeschouwer direct waargenomen als proprioceptieve feedback van het eigen lichaam. Smyth veronderstelde dat deze neuro-musculaire activiteit niet erg groot zal zijn, omdat we bij het kijken naar westerse theaterdans meestal blijven zitten (Smyth, 1984, p. 21). Deze beschrijvingen van Smyth berustten destijds slechts op veronderstellingen. Experimenten op het gebied van hersenonderzoek bieden momenteel inzicht in de wijze waarop onze hersenen visuele stimuli verwerken.

Vurende spiegelneuronen

Begin jaren negentig werd door de neurowetenschapper Giacomo Rizzolatti en zijn onderzoeksgroep aan de Universiteit van Parma (Italië) een opzienbarende ontdekking gedaan. Zij wisten bij apen die grijpende bewegingen uitvoerden bepaalde celactiviteit in de hersenen te registreren, maar zij ontdekten per toeval ook dat dezelfde neuron

(zenuwcellen) actief waren bij de apen, wanneer ze naar diezelfde beweging kékén. Dat betekent dat neuronen die zich in het motorisch gebied van de hersenen bevinden geactiveerd worden bij het waarnemen van beweging. Naar aanleiding hiervan veronderstelden de onderzoekers dat deze spiegelneuronen (zo genoemd omdat voor deze neuronen zien hetzelfde is als doen) een systeem vormen om observatie en uitvoering van motorische handeling te matchen (Pellegrino e.a., 1992). Onderzoek in het verlengde van deze ontdekking bij apen zal ik aanwenden om meer vat te krijgen op het concept kinesthetisch invoelen.

Aangezien de methode die bij apen gebruikt werd intensief, tijdrovend en belastend is, wordt voor hersenonderzoek bij mensen gebruikgemaakt van hersenscans, met name fMRI (functionel Magnetic Resonance Imaging), waarbij men met behulp van een sterke magneet veranderingen in zuurstofconcentratie meet in de hersenen. Via een computerbeeld is te zien welke delen van het brein actief zijn doordat zij oplichten, bijvoorbeeld in de motorische gebieden bij het bewegen van een ledemaat. De motorische cortex omvat de primaire motorcortex en de premotorcortex. De primaire motorcortex is verantwoordelijk voor de uitvoering van bewegingen, terwijl de premotorcortex verantwoordelijk is voor de programmering van bewegingen. Bij het kijken naar handelingen is buiten het visuele gebied in de hersenen activiteit te zien in corticale gebieden die klassiek beschouwd werden als fundamenteel of hoofdzakelijk een motorisch gebied. De ontdekking van de activiteit van deze spiegelneuronen, met behulp waarvan een interne mentale transformatie plaatsvindt, blijkt implicaties te hebben voor het begrip van vele aspecten die betrekking hebben op hoe wij het gedrag van anderen begrijpen.

Zo wijst verder onderzoek naar spiegelneuronen uit dat deze ook vuren wanneer het laatste deel van de geobserveerde handeling verborgen blijft en er alleen maar uit afgeleid kan worden. Dit betekent dat de motorrepresentatie van de door een ander uitgevoerde handeling intern gegenereerd kan worden in de premotorcortex van de waarnemer op basis van het begrijpen van de handeling, aangezien visuele cues beperkt zijn (Umiltà e.a., 2001; Rizzolatti e.a., 2005). Als het begrijpen van de handeling mogelijk is op een andere basis (bijvoorbeeld geluiden van voetstappen, het lezen over of het denken aan iemand die rent) vuren de spiegelneuronen zelfs bij afwezigheid van visuele stimuli. Sporters maken hier al jaren gebruik van en oefenen mentaal om zich voor te bereiden op een wedstrijd of om te herstellen na een blessure. Neurowetenschapper Corinne Jola vond in een van haar studies dat visualisatie van een beweging die in het dagelijks leven zelden wordt uitgevoerd, namelijk het zijwaarts bewegen van de grote teen, dit vermogen bevorderde (Jola, 2008). De activatie van spiegelneuronen plaatst de waarnemer in dezelfde interne staat als wanneer dezelfde handeling uitgevoerd wordt (Umiltà e.a., 2001).

Verborgen en zichtbare manifestaties

In het wetenschapsprogramma *Noorderlicht* bespraken Rizzolatti en Gallese (die eveneens deel uitmaakt van de onderzoeksgroep aan de Universiteit van Parma) hun onder-

zoek. Volgens Vittorio Gallese blijkt dat onze hersenen een systeem kennen dat in staat is gebaren van anderen te projecteren op dezelfde gebieden die we gebruiken om die gebaren te sturen als wij ze zelf maken. Rizzolatti veronderstelt dat door een 'rem' maar een deel van dit systeem actief wordt. Dit remsysteem, waarvan men aanneemt dat het zich in de frontale cortex bevindt, laat alleen bepaald gedrag daadwerkelijk toe. Mensen die beschadigingen hebben in dit hersengebied kunnen niet ophouden met imiteren, zelfs als ze daartoe opdracht krijgen. Rizzolatti merkt op dat het remsysteem ook bij mensen zonder dergelijke beschadigingen kan 'lekken' naar het gebied dat actie produceert. Dat leidt bijna tot actie, buiten de wil van de waarnemer om (Noorderlicht, VPRO, 23 mei 2002).

Vertalen we deze onderzoeksresultaten naar de situatie in het theater waar toeschouwers zich bij een dansvoorstelling concentreren op de bewegingen van de dansers, dan zullen zij dus in het premotorisch gebied van hun hersenen activiteit vertonen, gerelateerd aan de waargenome beweging. Het is voor te stellen dat bij bepaalde toeschouwers het onderdrukingsmechanisme lekkage vertoont. Uit de vragenlijsten die ik aan 40 dansexperts voorlegde, bleek dat het meebewegen innerlijk ervaren wordt, maar ook uiterlijk waarneembaar kan zijn. Uit veel antwoorden komt naar voren dat het uiterlijk meebewegen onderdrukt wordt en als het ware een soort 'overloop' heeft in de uiterste ledematen. Een studente aan een dansacademie: 'Ik denk dat het het meest innerlijk zit, maar af en toe kan ik me "verraden" door met m'n handen of hoofd met de danser mee te gaan.' Een choreograaf: 'Mijn reacties zijn in zo'n zaal ook te zichtbaar voor iedereen om mij heen. Dat stoort mij soms, want ik waan mij liever onbespied.' Vaak wordt een aantrekken en ontspannen van spieren genoemd, bijvoorbeeld bij valbewegingen, en een verandering in ademhaling, met name bij het zien van moderne dans. Zo schrijft een docent aan een dansacademie: 'Een vaag ontspannen van de schouders bij een val. Een aantrekking in mijn spieren bij een plotse buiging.' (Wildschut, 2003, p. 170-171).

Bewustwording van de neiging tot meebewegen

De gegeven antwoorden laten zien dat kinesthetisch invoelen een verschijnsel is dat zich zowel manifesteert als een innerlijke, onzichtbare, maar wel fysiek gevoelde ervaring, en ook als een uiterlijk waarneembare beweging. Het blijkt niet hetzelfde te zijn als wat de danser doet. Draaibewegingen van dansers kunnen bijvoorbeeld ervaren worden als een spierbeweging in een schouder, maar evengoed als een lichte zwenking van de romp, of een neiging daartoe. Dergelijke kinesthetische sensaties worden echter pas een ervaring wanneer het bewustzijn erbij betrokken is. Opvallend in de beschrijvingen van de dansexperts is dat zij zich bewust zijn van hun neiging tot meebewegen. Ik veronderstel dat dit, naast het dansen zelf, een gevolg is van bepaalde technieken waar dansers gebruik van maken, bijvoorbeeld Bartenieffs Fundamentals of Pilates. Ook doordat dansers tijdens trainingen hun eigen lichaam zien in de spiegel, wordt dit bewustzijn mogelijk bevorderd, omdat er een voortdurende wisselwerking is

tussen zien en voelen. Daarnaast leren zij bewegingscombinaties door te kijken naar een voorbeeld (de choreograaf, de docent, een videoband). Het kijken naar beweging en het overbrengen van het geobserveerde naar het eigen lichaam is een manier van werken die eigen is aan hun vak. Een goed ontwikkeld lichaamsbesef maakt dat zij het met het eigen lichaam meegaan met de geobserveerde beweging ook bewust ervaren. De rol van danservaring komt hierin duidelijk naar voren. Dit roept vragen op over de werking van het motorisch geheugen bij kinesthetisch invoelen.

De inzet van het motorische geheugen

De cognitief psycholoog Harold Bekkering onderzocht de rol van het motorische geheugen bij het imiteren (dus daadwerkelijk uitvoeren) van een handeling. Hij veronderstelt dat iemand eerst eigen ervaringen moet verzamelen voordat hij of zij een ander kan imiteren. Bekkering bespreekt twee sensorimotorische mechanismen die naar zijn idee betrokken zijn bij het imiteren van gedrag. Ten eerste het spiegelneuronensysteem, dat waargenomen bewegingen van anderen transformeert in mogelijke handeldoelen van de persoon zelf. Hij vroeg kleine kinderen met hun rechterhand het linker oor vast te pakken. Zij doen dat na, maar vaak met de linkerhand. Het gaat om dat oor vastgrijpen en niet om welke hand het doet. Ze imiteren het doel, niet de exacte beweging. Dit doel brengt het motorprogramma teweeg dat het sterkst verbonden is met het bereiken van het doel. Dit tweede mechanisme is het 'ideomotor principe', een concept dat William James al in 1890 ontwikkelde en dat onlangs hernieuwde aandacht gekregen heeft (Bekkering 2002, p. 166-167). Waarschijnlijk wordt dit motorprogramma al geactiveerd bij de waarneming van de handeling die later geïmiteerd wordt. Bekkering en collega's constateren dat over het algemeen model en imitator verschillende lichaams- en ledemaatgrootte hebben, wat resulteert in verschillen in de dynamische proporties. Bovendien verschillen ze gewoonlijk in hun beschikbare motorische vaardigheden. Het is dus voor de imitator logischer zich te concentreren op het doel van de beweging en te trachten dit op een of andere manier op eigen wijze te bereiken en het is minder logisch te focussen op het verloop van de beweging (Wohlschläger e.a., p. 512). In het Groningse *Social Brain Lab* waar de neuropsycholoog Christian Keysers een onderzoeksgroep leidt, kwam men eveneens tot de conclusie dat het doel van de handeling een sleutelaspect is: wanneer je naar iemand kijkt die een glas oppakt met de hand, lichten bij mensen geboren zonder armen, neuronen op in hersengebieden die te maken hebben met hún manier van oppakken, namelijk motorrepresentaties van hun voethandelingen, terwijl waarnemers met handen gebieden activeren die specifiek de hand controleren (Gazzola e.a., 2007; Gazzola, 2007). Hun onderzoeksresultaten laten zien dat spiegeling in de hersenen een subjectieve interpretatie is van de handelingen van anderen, in termen van je eigen persoonlijke motorprogramma. Eerder dan een accurate spiegel te zijn van andermans gedrag, voert het spiegelsysteem een interpretatie uit (Gazzola e.a., 2007). In het dagblad *Trouw* brengt Keysers zijn bevindingen in verband met het kijken naar dans: 'En waarom zou je motorcortex bij het zien van een

geoeffend danser jouw onelegante springen en lopen niet al een beetje kunnen transformeren naar een echte dans? Onhandig gedoe natuurlijk, maar als je al goed danst en je ziet een expert: misschien geven je spiegelneuronen dan heel snel inzicht in die nieuwe vaardigheid.' (Van der Laan, 22 september 2005).

Bij dans is de beweging echter meestal niet instrumenteel, hetgeen in de experimenten van Bekkering, Keyzers en collega's wel het geval is, namelijk het vastpakken of oppakken van een object. Naast het kwantitatieve aspect van beweging (wat beweegt waar), speelt bij dans het kwalitatieve aspect een cruciale rol, namelijk hoe de beweging wordt uitgevoerd, hetgeen te maken heeft met de houding van de danser ten opzichte van de door Rudolf Laban onderscheiden factoren Ruimte, Gewicht, Tijd en 'Flow'. Professionele dansers weten hiermee te manipuleren, waardoor zij de bewegingen de gewenste gevoelslading kunnen geven. In een interview merkt Bekkering op dat dansers, ook bij abstracte dans, de intentie hebben om een beweging te maken. Er is altijd een plan, al is het geautomatiseerd en is de danser er zich niet van bewust. De waarnemer koppelt deze intentie aan zichzelf (Bekkering in gesprek met Nanine Linning en Peggy Olislaegers, april 2007). Hiermee zegt hij naar mijn idee dat de spiegelneuronen van de toeschouwer de intentie die de danser in de beweging legt, het meest wezenlijke van een dansbeweging, als doel kunnen zien.

Samenvattend concludeer ik dat bij het waarnemen van beweging tijdens een dansvoorstelling, de toeschouwer doelen selecteert en de daarbij passende motorische programma's ophaalt. Dat de reeds opgebouwde bewegingservaring een rol van betekenis speelt bij het rapporteren van het ervaren van kinesthetisch invoelen, was een van de resultaten van het door mij bij 10- en 14-jarige kinderen uitgevoerde onderzoek (Wildschut 2003, p. 168).

Interessant in dit opzicht is het experiment dat Calvo-Merino en collega's uitvoerden met ervaren balletdansers van The Royal Ballet, experts in capoeira en een onervaren controlegroep. De respondenten keken naar twee vergelijkbare bewegingsfrasen in ballet- en capoeirastijl. Deze bewegingen hebben geen object- of ruimtegericht doel, dat betekent dat de waarneming ook gericht is op de beweging zelf. Er werd een vergelijking gemaakt tussen de hersenactiviteit bij dansers, terwijl zij naar hun eigen dansstijl en naar de andere stijl keken. Hierdoor werd de invloed van de bewegingservaring onderzocht bij het waarnemen van de bewegingsreeksen. Alle respondenten zagen dezelfde stimuli, maar wat de spiegelgebieden in de hersenen toonden, bleek afhankelijk van de specifieke motorische expertise. Balletdansers lieten een grotere activiteit zien bij ballet, capoeiradansers bij capoeira. Bij de niet-expertisegroep vuurden de spiegelneuronen eveneens, maar beduidend minder. Bovendien liet deze groep geen verschillen zien ten aanzien van de twee stijlen. Aangezien de onderzoekers geen expertise-effecten zagen in het visuele waarnemingsgebied, suggereren de resultaten dat de premotorcortex gedetailleerde handelingsplannen voor complexe bewegingen activeert, die verbonden zijn met geleerde motorische vaardigheden (Calvo-Merino e.a., 2004). Julie Grèzes, die deel uitmaakt van deze onderzoeksgroep, trok tijdens het symposium *Dance and the Brain* (Frankfurt am Main, 17 januari 2004) de gevonden resultaten door

naar het kijken naar een dansvoorstelling. Haar conclusie is dat er activiteiten zullen zijn gedurende een dansvoorstelling in de parietal en premotorcortex van iedere toeschouwer, omdat iedere waarnemer de geobserveerde bewegingen intern zal simuleren. Maar de omvang en het niveau van activiteit binnen deze gebieden zal afhangen van ieders motorische competentie, dat wil zeggen dat het begrensd zal zijn door de verworven vaardigheden die de waarnemer geleerd heeft.

Dat de spiegelneuronen in het onderzoek van Calvo-Merino en collega's veel meer activiteit vertonen bij respondenten die de waargenomen bewegingen zelf kunnen uitvoeren, sluit aan bij het door mij uitgevoerde vragenlijstonderzoek bij dansexperts. Zij rapporteerden dat kinesthetisch invoelen bij alle dansstijlen plaats kan vinden, maar dat zij het vooral ervaren bij dansstijlen waar ze zelf ervaring mee hebben of die hen aanspreken (Wildschut, 2003, p. 170).

Absoluut emotie!

Het hierboven beschreven onderzoek heeft inzicht gegeven in de rol van het motorische geheugen tijdens het proces van kinesthetisch invoelen. Eveneens is vastgesteld dat er sprake is van actiebereidheid, die soms, zoals Rizzolatti aangeeft en de dansexperts bevestigen, naar buiten 'lekt'. Kinesthetisch invoelen heeft daarentegen ook betrekking op het ervaren van een bewegingsgevoel. Vaak wordt dit gevoel in verband gebracht met de kinesthetische zintuigen, de proprioceptoren. Deze geven informatie door naar de hersenen over de bewegingen die het lichaam daadwerkelijk maakt. Psycholoog Nico Frijda concludeert echter in zijn onderzoek naar emoties dat de emotionele beleving niet uit proprioceptieve feedback bestaat, maar uit bewustzijn van actiebereidheid. In dat bewustzijn vervult de proprioceptieve feedback wel een bevestigende, informatieve rol. Een emotie is volgens hem een gevoelde actietendens, een impuls tot het ondernemen van actie (Frijda, 1988, p. 249-250, 349, 485).

Dat de fysieke gewaarwording gekoppeld wordt aan een gevoel, komt bij de 40 ondervraagde dansexperts prominent naar voren. Zij meldden dat het ervaren van emoties en gevoelens eerder regel dan uitzondering is. De fysieke ervaring wordt vaak benoemd als een plezierige sensatie. Een docent aan een dansacademie: 'Het is een heerlijk gevoel meestal.' Een studente: 'Absoluut emotie! Je voelt de energie' en een docent: 'Het roept absoluut een gevoel/emotie op. Ik voel de activiteit, maar ook de kracht, de power, het zachte, de lyriek, het ruimtelijke in mij.' (Wildschut, 2003, p. 171-173) Bij kinesthetisch invoelen ontstaan deze emoties dus door bewustwording van de neiging tot meebewegen. Op grond van de uitspraken van de dansexperts is er een tweedeling te maken tussen emoties die verbonden zijn aan de kwaliteit van de waargenomen beweging, zoals woede bij krachtige, heftige bewegingen, of droefenis bij trage, zware bewegingen, en gevoelens die het bewegen zelf opwekken, zoals het gelukzalige gevoel van een doorstromende beweging of het opwindende gevoel van een snelle draai.

Smyth (1984) veronderstelde al dat het bewegingsgeheugen niet alleen bewegingschema's bevat, maar ook informatie over hoe een beweging voelt. Het zien van de be-

weging van een ander kan dan aanhaken aan het weten hoe het voelt om die beweging zelf uit te voeren. Dit kunnen plezierige of onaangename gewaarwordingen zijn. Koppelen we dit aan het onderzoek van Calvo-Merino en collega's, dan kunnen alledaagse ervaringen van springen en draaien voldoende zijn om gevoelens van vreugde of vrijheid te veroorzaken bij het zien van jetés en pirouettes. Er kunnen associaties ontstaan: herinneringen of gedachten die je verbindt met de ervaren sensaties en emoties. Door reflectie kunnen deze ervaringen nog intenser worden en kan er betekenis ontstaan, misschien pas dagen later.

Kinesthetisch invoelen

Uitgaand van het bovenstaande kom ik nu tot een omschrijving van het betrokkenheidsproces kinesthetisch invoelen.

Bij het zien van een dansvoorstelling krijgen toeschouwers te maken met een hoeveelheid informatie. Alhoewel de dans zelf veelal een dominant aspect is, kunnen zij zelf voor een groot deel bepalen waar zij hun aandacht op richten en of zij op een invoelende, ervarende en/of op een rationeel begrijpende manier betrokken willen zijn. Bij kinesthetisch invoelen speelt het aandacht hebben voor, of misschien zelfs concentratie op, de beweging een rol van belang. Die concentratie op de beweging kan het gevolg zijn van geïnteresseerdheid van de toeschouwer, bijvoorbeeld door de eigen ervaringen met dans, maar ook doordat de choreograaf de aandacht van de toeschouwer naar de beweging stuurt, zoals bij Burn het geval is.

We nemen de dans waar met onze ogen en oren. Deze perceptuele informatie wordt vertaald naar het eigen bewegingssysteem van de toeschouwer. Uit de besproken onderzoeksresultaten blijkt dat bij het zien van beweging neurale mechanismen werkzaam zijn, niet alleen in het visuele gebied van de hersenen, maar ook in het motorische deel. De waarnemer wil de beweging imiteren: er is een neiging tot handelen. Deze neiging wordt automatisch onderdrukt, maar kan lekkage vertonen (ongewild, of omdat de toeschouwer het toestaat), waardoor de beweging uiterlijk, in sterk afgezwakte vorm, waarneembaar wordt. De neiging tot meebewegen blijft vaak onopgemerkt, maar kan voelbaar zijn bij toeschouwers die gewend zijn een actietendens of hun eigen lichaamsgevoel op momenten dat lekkage optreedt, waar te nemen. In dit proces speelt, naast regulatie, ook het bewegingsgeheugen een rol, omdat de waargenomen beweging herkend moet worden. Uit onderzoek is gebleken dat die herkenning minimaal kan zijn. De ervaring van een snelle draai kan voldoende zijn om bij het zien van een pirouette de neiging tot meedraaien te ervaren. De spiegelneuronen transformeren de uit het waargenomen gedrag geselecteerde doelen in mogelijke handelingsdoelen van de persoon zelf. Dit doel roept bij de waarnemer de motorische programma's op waarmee ze het sterkst geassocieerd worden. Wanneer de motorische herkenning op uitvoeringsniveau ligt, blijken de spiegelneuronen beduidend meer activiteit te vertonen. Onduidelijk is vooralsnog hoe we het door de waarnemer geselecteerde doel kunnen opvatten als de stimulus geen instrumentele handeling is, zoals in het onderzoek

van Bekkering, maar een (abstracte) dansfrase. Waarschijnlijk kunnen we dit doel ook opvatten als de intentie waarmee de beweging wordt uitgevoerd. De gevoelde neiging tot meespringen met een *grand jeté* kan dan gerelateerd zijn aan de motorische herkenning van het krachtig afzetten en het loskomen van de grond, waaraan de sensatie van vrijheid of het gevoel van vreugde gekoppeld kan zijn.

Van inzicht naar analyse

De inzichten die uit bovenstaande analyse van het proces van kinesthetisch invoelen naar voren komen, en die gefundeerd zijn in empirisch onderzoek, kunnen productief gemaakt worden voor de analyse van dans.

Zoals we zagen, gaat bij kinesthetisch invoelen de waargenomen dans in het lichaam van de toeschouwer zitten. 'Directe communicatie' merkte choreografe Andrea Leine op in het NRC Handelsblad (18 februari 1999, p. 10). Een interessant onderzoeksresultaat is dat iedere toeschouwer activiteit vertoont in het motorische deel van de hersenen: er is een *actiebereidheid* om de waargenomen beweging uit te voeren. Echter, van de *ervaring* van kinesthetisch invoelen zijn we vaak afgesloten doordat we andere kijkstrategieën hanteren die op andere wijzen fysieke expressies uitlokken. Door een open houding aan te nemen ten aanzien van de getoonde beweging kunnen we ons bewuster worden van dergelijke ervaringen. Een fenomenologische benadering kan hierbij van nut zijn. Zo schrijft Sondra Horton Fraleigh dat om tot de essentie van de dans te komen men zich moet onderdompelen, moet opgaan in de dans van het hier en nu (Fraleigh, 1987). In de fenomenologie is de eenheid van lichaam en geest het uitgangspunt. Er is sprake van een wisselwerking: het lichaam ervaart de dans en door bewustwording hiervan is er sprake van een 'lived experience'. Deze schakel, bewustwording, lijkt vaak te ontbreken bij kinesthetisch invoelen, maar is van cruciaal belang om de activiteit van het motorisch gebied in de hersenen en de daaruit voortvloeiende gevoelde (neiging tot) fysieke activiteit ook tot een ervaring te maken. Het is deze ervaring die dient als uitgangspunt voor reflectie en analyse. De dans wordt hierdoor op een directe manier begrepen. Het betekenis geven wordt dan veel meer verbonden met wat de beweging in ons losmaakt: hoe het voor ons eigen lichaam voelt om zo te bewegen en welke emotie of associatie dat met zich meebrengt. Omdat de in het geheugen opgeslagen motorische programma's geactiveerd worden, ligt in het opgaan in de dans van het hier en nu ons verleden besloten, aangezien aan de eerder opgedane bewegingservaring persoonlijke emoties en verhalen gekoppeld zijn. Zij worden echter niet herinnerd, maar in het heden ervaren (Lipps, 1906).

Een analyse die het kinesthetisch invoelen centraal stelt, start dan ook niet vanuit het waarnemen en benoemen van wat we zien zoals bij een semiotische benadering, maar vanuit deze *ervaring*. Reflectie op deze ervaring is zinvol om de kern van wat de dans communiceert te kunnen beschrijven, bijvoorbeeld ten behoeve van een recensie. De analyse kan zich ook richten op het achterhalen waardoor het proces van kinesthetisch invoelen werd opgeroepen. Opmerkingen van dansexperts bevestigden dat bepaalde be-

wegingskenmerken kinesthetisch invoelen kunnen bevorderen, soms zelfs dwingend (Wildschut, 2003, p. 173). Bijvoorbeeld bij plotselinge en snelle veranderingen van richting of dynamiek, hetgeen ik zelf ervaar bij *Enemy in the Figure*, of bij een kleine beweging die zich herhaalt, zoals de intense trillingen van de handen en de lichamen van de dansers in *VSPRS*, een voorstelling van Alain Platel. Ook ondervond ik een enorme vergroting van mijn fysieke alertheid door de keuzes die Dylan Newcomb bij *Burn* maakte met betrekking tot de inrichting van de ruimte, die geborgenheid en nabijheid met zich meebracht, met als gevolg een grote concentratie op Newcombs bewegingen.

In deze voorbeelden spelen nabijheid, herhaling en snelle wisselingen een rol. Nader empirisch onderzoek kan helderheid verschaffen in mogelijke wetmatigheden met betrekking tot voorstellingskenmerken die tot kinesthetisch invoelen uitnodigen. Onderzoekresultaten kunnen op hun beurt een bron van informatie zijn voor choreografen, dansers en ontwerpers die met hun voorstelling de toeschouwers via kinesthetisch invoelen tot emoties willen brengen.

Liesbeth Wildschut is werkzaam bij de opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap van de Universiteit Utrecht. In 2003 promoveerde zij op onderzoek naar de beleving van theaterdansvoorstellingen door kinderen (*Bewogen door dans*, 2003). Zij is tevens voorzitter van de Vereniging voor Dansonderzoek en heeft zitting in het bestuur van Springdance.
e-mail: liesbeth.wildschut@let.uu.nl

LITERATUUR

- Bekkering, H., 'Imitation and the Mediation of Action Images'. In: A.N. Meltzoff & W. Prinz (eds.), *The imitative mind: Evolution, development and brain bases*. Cambridge, 2002, p. 163-182.
- Bleeker, M., 'Do you see what I mean? Theater-kijken ontleed'. In: M. van der Linden, P. Eversmann en A. Krans (red.), *Danswetenschap in Nederland*. Deel 2. Amsterdam, 2002, p. 85-97.
- Bleeker, M., 'Martin, Massumi and the Matrix'. In: M. Bleeker (ed.), *Anatomy Live: Performance and Operating Theatre*. Amsterdam, 2008.
- Calvo-Merino, B. D.E. Glaser, J. Grèzes, e.a., 'Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers'. In: *Cerebral Cortex*, August, 15. 2005, p. 1243-1249.
- Curtis, R. (ed.), *Einfühlung: zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München, 2008.
- Foster, S.L., 'Kinesthetic Empathies and Politics of Compassion'. In: D. Tércio (ed.), *Continents in Movement: Proceedings of the International Conference 'The Meeting of Cultures in Dance History'*. Lissabon, 1999, p. 27-30.
- Fraleigh, S.H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, 1987.

- Frijda, N.H., *De emoties: Een overzicht van onderzoek en theorie*. Amsterdam, 1988.
- Gazzola, V., *Action in the Brain: Shared Neural Circuits for Action Observation and Execution*, academisch proefschrift RUG, 2007.
- Gazzola, V., H. van der Worp, Th. Mulder, e.a., 'Aplasics Born without Hands Mirror the Goal of Hand Actions with Their Feet'. In: *Current Biology* 17, July 17. 2007, p. 1235-1240.
- Jola, C., 'Bewegingsintentie: Dialectiek van interne en externe bewegingen'. In: (*Capturing Intention*). Documentatie, analyse en notatieonderzoek gebaseerd op het werk van Emio Greco | PC. Amsterdam, 2007.
- Laan, M. van der, 'Spiegelneuronen. Medeleven maakt de mens'. In: *Trouw*, 22 september 2005.
- Lipps, Th., *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg und Leipzig, 1906.
- Martin, J., *Introduction to the Dance*. Brooklyn, N.Y., 1965 [1939].
- Pellegrino, G., L. Fadiga, L. Fogassi, e.a., 'Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study'. In: *Experimental Brain Research*, 91. 1992, p. 176-180.
- Rizzolatti, G. en L. Craighero, 'Mirror Neuron: A Neurological Approach to Empathy'. In: *Neurobiology of Human Values*. Heidelberg, 2005, p. 107-124.
- Smyth, M.M., 'Kinesthetic Communication in Dance'. In: *Dance Research Journal*, 17/2, Fall. 1984, p. 19-22.
- Umiltà, M.A., E. Kohler, V. Gallese, e.a., 'I Know What You Are Doing: A Neurophysiological Study'. In: *Neuron*, Vol. 31, July 19. 2001, p. 155-165.
- Wildschut, L., *Bewogen door dans. De beleving van theaterdansvoorstellingen door kinderen*, academisch proefschrift UU. 2003.
- Wohlschläger, A., M. Gattis en H. Bekkering, 'Action Generation and Action Perception in Imitation: An Instance of Ideomotor Principle'. In: *The Royal Society*, February 24. 2003, p. 501-515.

www.naninelinning.nl

REGISTRATIES

- Dance and the Brain*, Frankfurt am Main, 17 januari 2004.
- Noorderlicht VPRO, 23 mei 2002.
- Enemy in the Figure*, choreografie William Forsythe.
- Burn*, choreografie Dylan Newcomb.
- Bacon*, choreografie Nanine Linning.
- VSPRS*, choreografie Alain Platel.

Intracultural Dialogue as a Conceptual Frame for Community Performance

Eugène van Erven¹

Community art is currently attracting much attention from policymakers, politicians and agents in the arts world. Because of its many guises it is unclear what exactly it is and how it can be understood. In this essay, I will explore a so-called ‘hard-core’ community theatre project by drawing on two concepts – the ‘dialogic’ and the ‘intracultural’ – which I believe shed light on hidden layers of meaning in these kinds of theatrical enterprises. I use the term ‘hard-core’ to refer to projects in which professional theatre makers are invited by community residents to help them turn their personal experiences into as good a play as the circumstances allow and in which they themselves perform. In these enterprises, I contend, a much greater dialogical intensity occurs than in ‘soft-core’ projects, which work with a priori artistic concepts and where the involvement of community participants is consequently lower.

One of the great challenges for fairly validating community-based theatre productions is the necessity to adopt a longitudinal and multidisciplinary perspective that draws simultaneously on social sciences and humanities. On the surface, it would seem easier to measure the quality of this art form in purely social terms, by counting and measuring (Trienekens, 2006; Mak, Steketee and Tan, 2006; Oud and Oostdam, 2007), but these types of validation are problematic. For one thing, a direct rapport between community art initiatives and improved living conditions in an area is difficult to substantiate. This is why Matarasso proposes a knowledge-based rather than an evidence-based approach to validating community arts (2008). A knowledge-based approach documents and analyzes *how* community art processes work and in doing so considers the immediate context, the impact on participants and artists, the arts methodology, the ethics of artistic decision-making, as well as how the people for whom it was intended respond to the resulting work of art. Such a multidimensional investigation also yields a more comprehensive picture than a conventional art critical approach. The latter tends to focus exclusively on the finished product, applies criteria of excellence that have been handed down through ages of Western aesthetic philosophy, and foregrounds an individual artist’s autonomy. When considering participatory community performances through such a unifocal lens, one fails to appreciate the complex collective processes that precede production and the dialogical interactions that form the

very essence of this context-sensitive way of creating art. The unfortunate result is that conventional commentators dismiss community art as ‘failed art’ (Kester, 2004, p. 10-11), or regard it as successful by a social intervention standard but flawed in terms of aesthetics (Jackson, 2005, p. 1).

Both Kester and Jackson point to Bakhtin’s concept of the dialogic as crucial to a more appropriate critical framework for understanding community art. Although Kester specifically refers to visual arts projects and Jackson to audience response in educational theatre, their work creates space for incorporating process within critical considerations of community performance. Bharucha’s critique of the term ‘intercultural’, and of the alternative he coined ‘intracultural’, provides a further conceptual tool for analyzing community performances that involve participants from diverse backgrounds. He offers very precise perspectives on the speaking subjects in these intersubjective aesthetic conversations (Bharucha, 2001, p. 3-8). Below, I will attempt to mobilize this conceptual arsenal in a critique of *In the Name of the Fathers*, a theatre production created with and performed by and for residents of Laakkwartier in The Hague. It premiered in June of 2007, continued to tour in Holland through May 2008 and involved thirteen men from eight different cultural backgrounds, ranging in age from 20 to 75 and in social classification from working class to middle-class intellectuals.

The Fathers

The ‘Fathers’ project started just before the summer of 2006, but did not gather full steam until the end of August of that same year. Essentially a play-development initiative based on personal narratives, the process entered an intensive rehearsal phase after November 2006, which was not completed until the play officially premiered on June 1, 2007. During this one-year period, a sophisticated intracultural dialogue formed the foundation for a unique collaboration between professional artists and non-professional participant-performers, which I observed and documented on digital video. None of the participants had ever acted in public before; in fact, most had never seen live theatre in their lives. I had started corresponding with the project facilitator, theatre director Marlies Hautvast, in the fall of 2005, when she first came into contact with the Father Centre, the nominal host of the project. I did not personally meet the group until an early draft of the script was read to them on 7 November 2006. I frequently attended rehearsals after that date, up to and including the first try-out on 11 May 2007. I continued to monitor the project until its final performance on May 23, 2008.

The Context: Father Centre ‘Adam’

The immediate context of the theatre project is the Laakkwartier neighbourhood of The Hague, a problematic immigrant working-class community (‘Livability and Safety Monitor’, The Hague).² In 2004, the neighbourhood’s already tarnished image wors-

ened when police raided a house there in which members of the 'Hofstad' terrorist group were supposedly hiding. But the area also contains positive developments, such as Father Centre 'Adam', which opened its doors in 2000.

'Adam' was the initiative of social worker Anita Schwab, who had facilitated the establishment of many so-called 'mother centres' all over the country in the 1980s and '90s and had written a manual about it (Schwab, 1999). When she launched this publication at the city hall of The Hague in 1999, people asked her why no such facilities existed for fathers (Bours, 2007a, p. 6). Intrigued by that question and funded by an inter-denominational church organization, Schwab carried out a feasibility study and discovered, through street interviews, that there was indeed a great need for a place where men could meet and develop themselves. Schwab began by offering free courses in practical construction skills in an abandoned space donated by the city, which resulted effectively in the remodeling of that same building. This became the premises of 'Father Centre Adam'.

Schwab discovered that for men to do volunteer work often means an indirect cry for help: 'Unlike women, men do not explicitly seek help when they are in trouble. Our original idea was to cater to 50 men; now we have 2,500 men who regularly use the facility. 108 men are on the waiting list for swimming lessons. The average age of our visitors is 38, the youngest being 18 and the oldest 82. 81% is of non-Dutch background, 21% is Turkish, 25% Moroccan, 19% from non-industrialized countries, 16% from Surinam. Half of them only have had primary school. Half of them have jobs. The men who come here have all had difficult lives. Many of them have been divorced or lost their jobs. These are breaking points for men. They can go downhill very quickly then: house gone, alcohol, sleeping in the car, job gone. It's really unbelievable what happens to men when their wives leave them' (Bours, 2007, p. 10-11).

'Adam' offers a variety of practical 10-week courses, including computing, languages, sewing (offered by Faris, a Turkish tailor who is one of the actors in the play), fitness, cooking, cutting hair, anger management, child rearing, first aid, and carpentry (offered by Kris, a Hindustani-Surinamese who sang in the play and built its set). Schwab thinks that the theatre project took consciousness among the participants to a level that none of the other activities at the Centre could ever achieve: 'The play has enabled participants to explicitly reflect on who their father is and what kind of father, or man, they themselves would like to be. That has been the common denominator across the different cultures and generations: what kind of man or father would I like to be? The play process has resulted in deeper reflection, also within the family settings of these men. There has been a lot of discussion in their homes, including about the consequences of saying all these delicate things on stage. It has resulted in greater openness in their families. Also the relationships between the men have changed.'³

Process

In May 2006, Schwab announced the theatre project to those who frequent the Father Centre, and thirteen men volunteered. They included three Dutch working-class men (Arjen, a retired tram conductor; George, a butcher on disability; and Willem, a truck driver); Nasr, a Sudanese lawyer who has applied for asylum in Holland, and men from Iraq (Taky), Morocco (Sahir and Mr. Hilali, who was later replaced by Mr. Laziz), Turkey (Bilal, who is a paid staff member of the Father Center, and Faris the tailor), Turkish Kurdistan (Allatin and Osman), the Dutch Antilles (Hainley from Curaçao) and Surinam (Hendrik and Kris). Sahir, the young Moroccan and Allatin and Osman, the two Kurds, are not biological fathers, but, as eldest sons, they have fatherly responsibilities towards their siblings.

After the summer of 2006 Hautvast first made individual appointments with the men for in-depth interviews at their homes. She talked with them for hours about their childhood, their relationships to women and children, work, migration, and collisions with Dutch culture. These conversations yielded detailed life histories and self-reflections. They were recorded and transcribed and formed the backbone of the resulting script, which is, in fact, an interweaving of slightly fictionalized personal narratives interrupted by poetic and musical interludes.

Two of the three Dutch blokes from The Hague share a history of witnessing sexual abuse against girls in their families. The two Kurds arrived in Holland after a battered childhood and a difficult odyssey that found them illegally working in a number of European countries. During the play's creation they still had not obtained documents. The Sudanese lawyer is also a refugee and lives separated from his wife and two-year-old daughter, who are in France. The Turkish participants have grown up with physical violence of parents against obstinate children and fathers who do not know how to be loving to their sons. The Moroccan, Surinamese and Antillean men have all lived through similar variations on the same theme.

From 30 hours of interview material, Hautvast distilled exercises in which she asked the men to dramatically reconstruct key moments in their lives. These improvisations, which began in September and lasted through October, were frequently quite confrontational. Most men were not familiar with the details of each others' lives before this period of intense intracultural dialogic interaction. Gradually the rehearsal room became a safe space, where prejudices were allowed to fly, or partially vanish when a cultural 'other' suddenly recognized patterns of behaviour in someone else that translated cross-culturally. The father-son relationship provided the thematic platform for negotiating differences and the theatre process the vehicle. All the meetings within this crucial two-month phase were recorded on video or audiotapes and were later transcribed to further inform the playwright, Hautvast's husband Jos Bours, who attended all sessions.

Marlies Hautvast: 'I could give you so many examples of what I wouldn't necessarily

call prejudices but simply different ideas about life, which prompted the men to react quite strongly to each other. For instance, when an Iraqi man says that in his country men are boss and in Holland women are economically independent and therefore here men and women are both the boss, Dutch men respond that the everyday reality is not as simple as all that. And then a whole discussion ensues. The thing is, if you really become interested in each other's point of view, what once were ethnic clusters turn into individuals. It's no longer: "Oh those Antilleans, or those Moroccans", but "oh, that is typically Hainley, Osman, Nasr, or Hendrik". They become individual human beings, each with their own quirks.⁴

By the middle of October 2006, Bours was ready to collate and analyze all the transcripts from interviews, improvisations and group discussions, which he read at least four times. He then locked himself into his office to compose a first draft of the script.

Scene 19 - It is their honour⁵

[Faris serves tea to George, Allain, Osman and Hainley in his workshop]

GEORGE

Why do Turkish men always walk around in the bath house with a towel around their waist? They even keep that thing on when they take a shower! I don't get that.

FARIS [laughs.]

Oh, I understand that very well...

OSMAN [seriously, to George.]

What do you think it is?

GEORGE

What I think? They're ashamed. But for what?

HAINLEY

Yeah, for what?

OSMAN

No. It's pride. For Turkish men it is very important how big they are.

HAINLEY

How big they are?

ALLAIN

Is this really necessary? [Walks off to stage right]

HAINLEY

Oh, you mean... *[Makes a gesture underneath his belly]*

OSMAN

Yep. That's where their pride resides. You see: that is very important for Turkish men. And if you're not big down there, then you don't want others to see it.

TAKY

[...] Look, the distance between the top of your middle finger to the point where your hand becomes your wrist, that is the measure. That's how you can tell how long a man's tail is.

[All the men measure themselves]

HAINLEY

I was once at a women's meeting. Someone said that women who have a big mouth also have a big.... And then I saw all the women do like this.

[He presses his lips together and pushes them out to create a very small protruding mouth.]

GEORGE

With men you can also tell by how big their nose is, people say.

[They all turn to look at Osman, look at each other and shake their heads.]

TAKY

No. You can also tell by the size of men's feet.

[All men look at their feet. Willem enters. All men look at his enormous shoes and start laughing. Willem stops, looking at everybody.]

GEORGE

It's nothing bad, Willem. We're just a bit jealous of you, is all.

WILLEM

Jealous? Of what?

GEORGE

Of your shoes!

Intracultural Dialogics

A close analysis of the genesis of the above scene reveals how sophisticated the intracultural dialogic process was that went into its making and how the very integrity of that process ensured the confidence of its performance by the novice actors. This, in turn, ensured the public acceptance of this and other taboo subjects in the play. It is the key to appreciating subtle layers of meaning steeped with cultural codes that outside viewers may not be able to decode as easily as the intended audience: fellow residents from Laakkwartier.

In *Conversation Pieces*, art theoretician Grant Kester applies Bakhtin's term 'dialogic' to demonstrate that community art 'can be viewed as a kind of conversation – a locus of different meanings, interpretations and points of view' (Kester, 2004, p. 10). Kester argues that this conversation starts the moment that the collaborators begin working together and continues when the work of art is placed in the public domain, when it does assume another intensity. Kester believes that these types of conversations have an aesthetic quality and, consequently, that any fair assessment of community art should incorporate an analysis of how well these conversations are facilitated and experienced by the interlocutors. Active involvement in this participatory artistic process literally loosened the tongues of the participants in ways that other activities of the Father Centre do not, and soft-core projects do even less. Not that the voices of these thirteen men are necessarily in harmony, mind you. It is important to realize, as Murray also points out, that Bakhtin actually saw dialogics as working against the grain of a unifying official language precisely by amplifying 'the unheard, unofficial voices generated in the less-recognized areas of society' (Murray, 1987). Kester draws on Habermas to further clarify this point: 'This egalitarian interaction cultivates a sense of "solidarity" among discursive co-participants, who are, as a result, "intimately linked in an inter-subjectively shared form of life"'. While there is no guarantee that these interactions will result in a consensus, we nonetheless endow them with a provisional authority that influences us toward mutual understanding and reconciliation' (Kester, 2004, p. 109-10). While politicians and social agencies generally like to regard community art as an instrument for enhancing 'social cohesion', Kester argues instead that it is more likely to explore difference, which can subsequently be turned, as Theresa May phrases it, into 'a source of new knowledge' (May, 2007, p. 157).

While Bakhtin and Habermas theorize the communication aspects of these interactions, Rustom Bharucha shifts the focus to the intercultural dimensions of the interlocutors. He first began to theorize the 'intracultural' in *Theatre and the World*, arguing for a greater 'awareness of clearer, more precise particulars of specific cultures [...] rather than jumping to nebulous universal categories as theorists are prone to do' (Bharucha, 1993, p. 48-9). But it was not until *The Politics of Cultural Practice* that he more sharply defined the intracultural as 'cultural relations between and across specific

communities and regions within the boundaries of the nation state' (idem, 2001, p. 8). In other words, Bharucha critiques the uncritical use of terms like 'multiculturalism' and 'interculturalism' and objects to culturally or nationally marked community labels (like 'the Moroccans') as monolithic groups that possess no internal differentiations (ibidem, 2001, p. 83).

In the case of *In the Name of the Fathers*, it is this growing awareness of difference among participants, and the sensitivity with which the intracultural dialogical process was managed, that provided an unprecedented openness to delicate issues like sexuality among Muslim men, violence in child rearing across cultures, and incest. All of these surfaced in theatrically effective ways in the performance, which, in turn, stimulated conversations among the spectators.

The idea for the 'It is Their Honour' scene was born relatively late in the process, in March 2007. It was prompted by a spontaneous question from George while the cast was rehearsing another scene. He openly wondered why Muslim men had become so prudish in comparison to the sixties, when after the shift in the slaughterhouse where he worked the first generation of guest workers from Morocco and Turkey never thought twice about taking group showers in the nude together with Dutch colleagues. Nowadays, he noticed, they all shower with their underpants on. This started a heated conversation that playwright Jos Bours aesthetically condensed into scene 19. It reveals a level of openness about male sexuality that is seldom heard in the public domain in Holland and is typical of the non-stereotypical, multi-layered and differentiated 'insider' portraits that Bours seeks to construct of working-class Dutch and immigrants. These depictions are never one-dimensional or homogeneous. In fact, two of the younger Muslim men, a Kurd and a Moroccan, found scene 19 so embarrassing that they never invited their sisters to the show. But rather than cutting the scene altogether – which might have been the easy and politically correct thing to do – the artists and cast found a way to keep the material and allow the two 'objectors' to save face.

This deceptively light-hearted scene caused more tension within the group than another potentially much more explosive episode in which Bilal admits he is no longer a practising Muslim. Bilal had volunteered this information in the initial interview with Hautvast and Bours had included it in the first version of the script, which they read to the entire cast on 7 November 2006.

BILAL [*slowly turns around, to Faris*]

I had a dream. I am twenty years old. I live in Turkey. I'm still in school. A beautiful girl comes from Europe to Turkey. I think: she must be modern because she lives in Europe. I fall in love with her. We correspond. We get married. I go to Holland. I tell her: I am not a Muslim. She doesn't like that. She's afraid of the neighbours, afraid of the other Turkish women. Other Turks tell me what I should and should not. And my wife tells me the same. The first few years we're having a very hard

time. I don't get any attention, feel no warmth. I have no family in Holland, no friends, no language. I feel cold.

[...]

My wife became pregnant right away. That's when I started fighting back. We finally got to know each other and now I really fell in love. Because of our daughter we managed to pull through.

Until the first play reading, Bilal had been quite open about no longer being a practising Muslim. Although there are several devout Muslims among the other participants, they had no difficulty accepting Bilal's position. But Bilal reminded them that other visitors had stopped coming to the Father Centre, where he holds a paid staff function, because of his open secularism. He feared that the play might only make matters worse. For a few days in November 2006 he contemplated pulling out of the project altogether, until his wife convinced him to go through with it. Says Bours: 'Religion tends to toughen people's positions. With this play we want to do the opposite. Soften things and open them up'.⁶

In the Name of the Fathers further enhances this aperture by showing Osman's silent submission to his father's physical coercions to pray (scene 12, p. 26-29) and by Taky's proclamation that science and religion do not mix (p. 34). But it is nowhere near as effective as in Bilal's disarming soliloquy (above), in which he reveals his many personal and relational struggles after coming to Holland, which includes his wife's objection to his secularism for fear of what the Turkish neighbours might say. The scene required him to elaborately discuss the text at home with wife and daughter, thereby expanding the play's intracultural dialogical process well into his domestic realm. After opening night he was more than relieved with his relatives' reaction: 'My wife said that it was terrific. And you know what was really strange? Almost all my in-laws were here tonight and you know what? They are proud of me. Really. And my father-in-law even told me just now, "I never knew you were having such a hard time back then. You almost made me weep".'⁷

Hautvast retrospectively reconstructs the intracultural dialogical process that fed into Bilal's soliloquy and how it relates to the controversial scene 19 as follows:

At one moment Taky said: 'I am a medical doctor; there is no way I can be religious'. To which Nasr responded: 'I don't agree'. And each and every one of them then vented a different opinion about the subject, which Bilal subsequently made explicit in the play by saying that he is no longer a practising Muslim. More than anything that triggered the internal dialogue. In Bilal's case his thinking about this issue visibly evolved. First he was really apprehensive and even said at one point, 'I'm not doing it!'. George also reacted quite strongly by saying, 'his is still a big taboo within your culture and only now some people are beginning to publically discuss it'. The astonishing thing was that no one had a problem with this kind of dialogue. And

that is exactly why Willem objected to the idea of scrapping scene 19, because he argued that both subjects are taboo. In the end I said that I wanted to keep the scene as well, but also that if anyone had to say something that they really didn't feel comfortable saying that they shouldn't have to do that on stage. And I added that we should theatrically do something extra to clarify that this is a sensitive issue within our group. That's when we proposed for Allatin to say: 'is this really necessary?' and then to walk out of the tea house setting to another position on the stage'.⁸

Looking back in May 2008

By 23 May 2008, *In the Name of the Fathers* has been performed close to twenty times. The public response, particularly from Laakkwartier residents and those that frequent the Father Centre, has been overwhelmingly positive. Scene 19 invariably prompted widespread laughter from men as well as women, Muslim or otherwise, who apparently appreciated the differentiated mix of cultural attitudes towards male sexuality. The emotional power of Bilal's dilemmas equally resonated in the auditorium, as did George's story about incest and Arjen's and Willem's painful tales about their divorce.

The ever indomitable context continued to throw up obstacles until the very last performance. A little over a month before the premiere in May 2007, the continuing throat problems of singer Hendrik necessitated his replacement with another Hindustani-Surinamese singer, Kris, who initially had trouble coming up with the right melodies and the confidence to sing them in public, but who improved with every performance. But then Kris suddenly disappeared on an open-ended holiday to Surinam and Hendrik had to be brought back in, until his doctor stopped him from performing further. Bours had to replace him for the final performances. Mr. Hilali unexpectedly showed up again a few weeks before opening night – after an unannounced absence in Morocco that lasted several months and well after another older Moroccan man, Mr. Laziz, had already been brought in as a substitute. After delicate negotiations involving other Moroccan elders and a bit of pressure from Anita Schwab, Mr. Hilali gracefully stepped aside and attended the premiere as an honorary visitor who was publically thanked for his creative contributions to the play. But the cast also overcame much more difficult problems, including the tragic death of Nasr's daughter in January 2007 and the deportation of Allatin in August 2007. He is now back in Turkey, where the director and playwright plan to visit him in the summer of 2008. And on behalf of the other actors Arjen dedicated the Kartini Emancipation Award that the cast received to Allatin on 6 March 2008. It marked the first time ever that an all-male initiative received this prestigious prize from the City of The Hague.⁹ In the meantime, Osman also felt obliged to leave the project, ostensibly pressured by fellow Kurds in the wake of the flared-up conflict in Turkey and northern Iraq.

In the course of *In the Name of the Fathers*, which lasts an hour and ten minutes, the ten men on the floor at the foot of three high thrones – occupied by Laziz, Taky and Kris (or

Jos or Hendrik) – create a temporary intracultural space. This is a theatricalized version of the Father Centre, which has been aesthetically fashioned to allow the more vulnerable dimensions of male sensibility to be revealed. It is the artistically condensed public manifestation of a series of sophisticated inter- and intracultural dialogues that would never have been possible with the same level of intensity and frankness without this theatre project. In the course of a year, they developed the strength to tackle very difficult subjects indeed. Thanks to the artistic process they mustered the generosity to support each other through hard times in the theatre space and beyond, telling painful as well as funny stories. As a result, cross-cultural understanding among them has grown and relationships strengthened. Nasr is better able to understand the openness with which his Dutch friend George talks about the incest in his parental home. George, in turn, is able to frankly express his objection to female circumcision to Nasr.

Without exception, all the men in the play have experienced similar leaps across gaping cultural divides. The aesthetic and ethical quality of their dialogues clearly resonate in the auditorium and spill over into animated conversations after each performance. But undoubtedly the strongest impact of the play was felt by the thirteen actors and their immediate circle of friends and relatives. Or as Bilal puts it: ‘These thirteen men come from seven different cultures. All the topics we address are different in all these cultures. Yes, we had lots of heavy discussions, but the process was always under control. It was necessary for us to get to know each other’s strong and weak points and to be confronted with cultural differences. But it went beautifully. Now, after more than a year of working together, these thirteen men really know each other very well. They still have many cultural differences between them, but believe me, they have become very good friends.’¹⁰ But by May 2008 Bilal had grown a bit tired of the project. While he still does not regret having participated, it became mentally more and more difficult for him to speak in public about his personal life. Particularly the part where he criticizes his daughter: ‘I am glad she never came to see the play,’ he sighs.¹¹

In the aftermath of Geert Wilders’ anti-Islam pamphlet/video *Fitna*, Bharucha’s warning that the most dangerous trap out there is ‘assuming the existence of inherently homogenized communities with fixed religious identities’ (Bharucha, 1999, p. 20) has not lost any of its relevance. Projects like *In the Name of the Fathers* heed his call by working towards ‘coexistence through a respect for difference within and beyond religion’ (ibid., p. 113). They don’t negate difference in some kind of blurry melting pot notion of multicultural sameness, but respectfully engage it, tackling taboos and differences of class, sexuality, gender, ethnicity, religion, language, generation and other subtle variations in subject position. Thus, Sahir is not just another troubled, loud-mouthed, Moroccan youth, but a smart second-generation Moroccan who is far from at-risk. He needs to negotiate many different realities. He studies while working a part-time job. His father is a poorly educated villager from the Atlas who came to Holland as a guest worker while he is on his way to becoming middle class. He feels more Dutch than Moroccan, speaks better Dutch than Berber, but has to pay respect to his father at home

and adopt Dutch street codes when moving through public Dutch space. He also carries parental responsibility for his sister and brother. ‘The eldest son is a second father, the slave of the family,’ explains Nasr in the play as he compares Sahir’s predicament to his own and extends it across the Arabic world, but pencilling it in with his own distinct local Sudanese details. Nasr, too, had to take care of his siblings back home in Darfur while studying to become a lawyer in Khartoum. There, for a while, he was ‘someone’. Now, as an undocumented asylum seeker in the Netherlands, he is a mere jobless ‘nobody’ on welfare. Those are two additional examples of how intracultural differentiation through performance works to create subtle self-portraits of ‘others’. It turns ‘Muslim migrants’ or other amorphous groups from one-dimensional objects within someone else’s picture into complex human subjects called Sahir, Nasr, Bilal, George or Willem – active and creative citizens who speak, listen, and participate in artistic creations in which they represent themselves.

Eugène van Erven is senior lecturer at the Department of Theater, Film and Television Studies of Utrecht University and curator of the Community Art Lab. He is the author of *Radical People’s Theatre* (Indiana University Press, 1988), *The Playful Revolution* (Indiana, 1992) and *Community Theatre* (Routledge 2001).
e-mail: eugene.vanerven@let.uu.nl

NOTES

- 1 All translations from *In the Name of the Fathers* are mine and are based on the unpublished script from 21 April 2007. Bracketed references to video quotations in the text below can be viewed on www.community-art.nl. Click on ‘research’ and then again on ‘research projects 2007’. The URL where the video clips can be found is: <http://vredevan utrecht.com/community-art/2008/06/27/in-the-name-of-the-fathers/>
- 2 For moving image of this example, see: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/fathercentrelaakkwartier.mov>
- 3 The interview was held on the 20th of March 2007. See for moving image: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/fathercentreanita.mov>
- 4 Personal interview 15th of October 2006.
- 5 See: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/fatherscenes.mov>
- 6 Video transcript of first script reading, 7th of November 2006. See for moving image: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/1stplayreading711.mov>
- 7 Video transcript, 2nd of June 2007. See for moving image: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/BILELSFEEDBACK.mov>
- 8 Personal interview, 27th of April 2007. See for moving image: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/marliesinterview.mov>
- 9 See for moving image: <http://streams.let.uu.nl/schuurman/vredevan utrechtCAL/kartiniaward.mov>

10 Video transcript, 2nd of June 2007.

11 Personal interview, 23rd of May 2008.

REFERENCES

- Bharucha, R., *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London, 1993.
- Bharucha, R., *In the Name of the Secular: Contemporary Cultural Activism in India*. Delhi, 1999.
- Bharucha, R., *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. Delhi, 2001.
- Bharucha, R., 'What Kind of Community Art Research Do We Need?' [<http://vredevan.utrecht.com/community-art/2007/02/07/what-kind-of-community-art-do-we-need/3/>]
- Bours, J., *Vadercentrum Adam*. The Hague, 2007a.
- Bours, J., *Community Theatre Methodiek*. Utrecht, 2007b.
- Carlson, M., 'Theatre and Dialogism'. In: J. Reinelt and J. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor, 1992.
- Habermass, J., 'Discourse Ethics – Notes on a Program of Philosophical Justification'. In: *Moral Consciousness and Communicative Action*. Cambridge, 1991.
- Jackson, A., 'The Dialogic, the Aesthetic and the Daily Express: What Kinds of Conversations Do We Need to Have with Our Audiences Through the Arts?', unpublished keynote lecture delivered at the Second Caribbean International Symposium in Arts Education, University of the West Indies, Trinidad, 28 June 2005.
- Kester, G., *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, 2004.
- 'Livability and Safety Monitor', Den Haag: www.denhaag.nl/smartsite.html?id=41960.
- Mak, J., Steketee M., and Tan S., *Vier je mee? Forumtheater als bijdrage aan de morele ontwikkeling van Jongeren*. Utrecht, 2006.
- Matarasso, F., 'The Social Effects of Art and Culture', keynote lecture *De Waarden van Cultuurwerkconferentie*, Amsterdam, De Balie/OCW, 14 februari 2008.
- May, T. J., 'Toward Communicative Democracy: Developing Salmon is Everything'. In: P. Koppers and G. Robertson (eds.), *The Community Performance Reader*. London, 2007.
- Murray, D., 'Dialogics: Joseph Conrad, Heart of Darkness'. In: D. Tallack (ed.), *Literary Theory at Work: Three Texts*. Totowa NJ, 1987 [<http://social.class.ncsu.edu/wyrick/debclass/Murray.htm>].
- Nealson, J.T., *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*. Durham, 1998.
- Oud, W. and Oostdam, R., *Kunstwerk(t) in de Tertiaire sector: Evaluatieonderzoek naar ervaringsleren met theatrale werkvormen*. Amsterdam, 2007.
- Schwab, A., *Moedercentrum staat als een huis*. Den Haag, 1999.
- Trienekens, S., *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Utrecht, 2006.

Index

(Titels van voorstellingen en teksten
staan cursief.)

A

Abattoir Fermé 48
Abramovic, Marina 20
Acconci, Vito 20
Adorno, Theodor 44, 79
aesthetic / aesthetics 15-17, 19-21,
23-25, 55, 60, 71, 73-75, 77, 79-82,
94, 96-97, 102-103, 106, 108
A la recherche du temps perdu 62
American Buffalo 59-60
analogy / analogical 5, 10, 51-53, 56-59,
72-73
Aristoteles 73
Ars Electronica 17
Artaud, Antonin 49
Ascott, R. 21, 24
auctoriaal 39, 47
-auctoriale acteur 39, 45, 47
autonomie / autonoom 9, 64
autonomy / autonomous 15, 17, 22, 96
Auf den Tisch! 12, 72-73, 75-76, 78-79, 81,
83

B

Bacon 12, 84, 95
Bakhtin, Mikhail 13, 97, 102
Bal, Mieke 8, 14
Barck, K. 23-24
Bekkering, Harold 89-90, 93-95
beeldtaal 38, 40, 49
behaviourism 19, 24-25
Benjamin, Andrew 7, 14

Benjamin, Walter 67
Bergson, Henri 63
Berlijn 48
bewegingsbeeld 62
Bharucha, Rustom 13-14, 97, 102-103,
106, 108
BIG-trilogie 10, 39, 42-44
Black Mountain College 17
Bleeker, Maaik 2-3, 85, 94
Boenisch, P.M. 55, 60
Böhme, G. 22, 24
Bolter, J.D. 40, 50-51, 60
Bours, Jos 98, 100, 103-105, 108
Braidotti, Rosi 28-29, 34-35, 37
Burden, Chris 20
Burn 12, 84, 92, 94-95

C

Cage, John 17
Call Cutta 9-10, 15, 21-23
Callens, Johan 53, 57, 59-60
Calvo-Merino, B. 90-92, 94
Campbell, Patrick 7, 14
Carlson, Marvin 24, 108
Cassiers, Guy 11, 61-62, 65-67, 69
Castellucci, Romeo 10, 39, 48-49
catharsis 76, 78
Cattrysse, P. 56, 60
CAVE-installatie 38
Century of Progress Exposition 53,
55-58
Certeau, Michael de 37

cognitie / cognitief 11-12, 48, 85, 89
cognition / cognitive 5, 10-11, 51-53, 55,
60, 77
Collard, Christophe 5, 10-11, 51, 59
community 13, 37, 96-97, 102, 106-108
-community performance 5, 12, 96-97
-community theater 12-13, 96, 107
concept / conceptueel / conceptual 1, 3,
5-21, 26, 28, 30-31, 36, 38-39, 52-53,
55-59, 61-65, 68, 71-77, 79, 81, 85,
87, 89, 96-97
confluentie 39, 41
conventie / conventioneel 7, 9, 36, 67
convention / conventional 15, 72, 80,
96-97
Conversation Pieces 102, 108
corporality 71, 78, 81
Crash Landing series 72
C-Songs 46
Cunningham, Merce 17
cultuur / culture 7, 16, 18, 40, 42, 44-45,
50, 58-60, 94, 98-99, 102-103, 106,
108
cultureel / cultural 10-11, 13-14, 16,
19-20, 31, 36, 51-52, 54, 58, 66, 97,
99, 102-106, 108
-intercultureel / intercultural 13, 97, 102
-intracultureel / intracultural 6, 12-13,
96-97, 99, 102-104, 106-107
-intracultural dialogue 6, 12, 96-97, 106
-multicultureel / multiculturalisme 103,
106
Curtis, R. 85, 94
cyberarts 25
cybernetic turn 18

D

dada 16
Damaged Goods 12, 72, 81
Deleuze, Gilles 11-12, 29, 61-65, 67-75,
77, 80-83
De Muynck, Viviane 45, 50

Derrida, J. 44, 52, 60
dialogism 57
dialogue / dialogic 6, 12-13, 22, 57, 60,
96-97, 99, 102-104, 106, 108
dialoog / dialogisch 12-13, 33
digitalisation / digital 15, 17, 23, 97
digitalisering / digitaal 9-10, 13, 38
disembodiment 23
distance / distant / distantie 9-10, 23,
77, 101
Dobbin, F. 19, 24
Dreyfus, Alfred 70
Dreyfus-affaire 66, 70
Dreysse, M. 24
Durkheim, Emile 18, 41

E

Eldorado 32
emersie / emersief 5, 10, 38-42, 44, 47
empathie / empathy / empathisch 12,
80, 85, 94-95
Enemy in the Figure 12, 84, 94-95
epistemology / epistemological 52, 59,
74
Ernst, Wolf-Dieter 5, 9, 15, 23
Erven, Eugène van 6, 12-13, 96, 107
ervaring 10, 12-13, 26, 29-32, 34-35,
38-39, 62-63, 68-69, 85, 88-93, 108
ervaringstheater 31, 35-36
esthetica 40, 50, 62
esthetiek / esthetisch 9, 12-13, 40,
48-49, 62-63
experiment / experimenteel / experi-
mental 7, 10, 12, 16-18, 20, 23, 38,
41-42, 44, 50, 69, 85-86, 90, 95
Experiment in Art and Technology (EAT)
16, 25

F

Father Centre 'Adam' 97-99, 102-106,
108
feedback 17, 86, 91, 107

-feedback loop 19, 52-53, 55
feminisme / feministisch 8, 28-29
-feministische theorie 28
fenomenologie / fenomenologisch 7, 93
Ferguson, R. 24
festival 17, 24
Festival aan de Werf 26-27, 36
Forsythe, William 12, 84, 95
Fraleigh, Sondra Horton 93-94
Freud, Sigmund 75
Frijda, Nico 91, 95
futurist movement 16

G

Gallese, V. 87-88, 95
Gallie, W.B. 23-24
game 23, 78-81
-computergame 39
Gazzola, V. 89, 95
genetic 21, 24, 56
-genetic art 21, 24
Gerber, K. 21, 24
globalisation / global 8, 14z, 21, 22-23s,
77, 108z
globalizatie / globaal 32, 35
Godard, Jean-Luc 44
Goethe Instituut 21, 24
Goffman, Erving 11, 14, 20, 24, 51, 60
Grau, Oliver 39, 41, 50
Grèzes, Julie 90, 94
Groot Nibbelink, Liesbeth 5, 9-11, 26,
33, 36-37
Gross, Morton 54, 56
Grusin, R. 40, 50-51, 60
Guattari, Félix 77, 80, 82

H

Habermas, Jürgen 102, 108
handelingsmodel 62
Haug, Helgard 23-24
Hautvast, Marlies 97, 99, 103-104
Heeswijk, Jeanne van 12, 72, 78, 80

Helbo, André 56, 60
Het Hertenhuis 50
Heteren, Lucia van 2-3, 5, 7, 13-14
heteroëen / heterogeneous 7, 46, 58,
63, 82
hermeneutics 75
heuristiek / heuristic 8, 52-53, 58-59
-heuristic frame / heuristisch frame 11,
52-53
Hofstadter, Douglas 11, 52-54, 58-60
Hosokawa, Shuhei 22, 24
Hvratin, Emil 72, 76, 82
hybrid / hybride 11, 52, 59
hybridisatie 38
hypermedialiteit / hypermediaal 10,
39-42, 58, 60
hypermedium 64, 69
hypericonografie 39, 48-49

I

iconoclasme 49
iconografie 40, 49
identificatie 12
identificeren / identify 44, 74
-overidentificatie 39, 42
identiteit / identity 10, 28-29, 34-36,
39-40, 53, 72, 74, 77, 81, 106
idiosyncratie / idiosyncratisch / idiosyn-
cratic 42, 52
immanentie / immanent 29, 35
immedialiteit (zie mediaal)
immersie / immersief 5, 10, 38-41, 45,
49
innovatie / innovatief 8, 12
interactie / interaction 15, 18, 23, 38, 48,
64-65, 67-68
interactiviteit / interactief 9, 11-13, 38
interactivity / interactive 5, 9, 15-18,
20-24, 71-72, 76, 78-82
intercultureel (zie: cultureel)
interdisciplinariteit / interdisciplinarity /
interdisciplinair 7-8, 14, 60

intermediaal (zie: mediaal)
International Symposia on Electronic Art
17
intersemiotic / intersemiotisch 56-57
In the Name of the Fathers 13, 97, 103-107
Isabella's Room 45, 47
Iser, Wolfgang 52, 60
isomorphism / isomorphic 52-53

J

Jacobson, L. 25

K

Kaegi, Stephan 24
Kaplan, Caren 26, 28-29, 35, 37
Kattenbelt, Chiel 2-3, 58, 60, 64, 70
Kemp, Sandra 7, 14
Kester, Grant 97, 102, 108
Keyzers, Christian 89-90
kinesthetisch / kinesthetic 6, 12, 84-95
Kittler, Friedrich 55, 60
Kirby, Kathleen 9, 28-29, 30, 32, 34,
36-37
knowledge 54, 58, 102
knowledge-based 96
Kooij, Paul R. 69
Korsmeyer, C. 23-24
kristal 61, 63-65, 67-68
kristalbeeld 11, 61-65, 68
kristallisering 5, 11, 61, 63
Krueger, Myron 18

L

Laban, Rudolf 90
Lang, Charles 53-54, 56, 58
Lauwers, Jan 46, 50
Lavender, A. 58, 60
Lebel, Jean-Jacques 76-77, 80, 83
lectoraat Theatrale Maakprocessen 37
Lehmann, Hans-Thies 18, 24, 62-63, 70,
73-75, 77, 83
Levinson, J. 23-24

lichaam 11-12, 29, 35, 47, 61, 83-86,
88-89, 91-94
lichamelijkheid / lichamenlijk 8-9, 29, 61,
83
Linning, Nanine 12, 84, 86, 90, 95
Lipps, Theodor 85, 93, 95
The Lobster Shop 10, 39, 45-47, 50
logocentrisme / logocentric 74, 77
loop 19, 53
-feedback loop 52-53, 55
-strange loop 5, 10-11, 19, 51-56, 58-60

M

Malzacher, F. 23-24
Mamet, David 51, 53-60
Mamma Mia! 40
Martin, John 85, 94
Matarasso, F. 96, 108
materialism 77
Mchaover, T. 21, 25
McLuhan, Marshall 17, 40
Mead, George Herbert 18-20, 24
medialiteit / mediaal
-hypermedialiteit / hypermediaal 10,
39-42
-immedialiteit / immediaal 39-41
-intermedialiteit / intermediaal 11,
51-52, 68
-multimediaal 10, 38, 53
-transmediaal 38
mediality / medial
-intermediality / intermedial 55, 57-61
mediation / mediatisering 11, 52, 94
-remediation 50, 52, 60
mediakunst / mediakunstenaar 10,
38-39, 41, 50
metamedia 55-56
Merx, Sigrid 5, 11, 61, 69
metafoor 8, 29-31, 34, 47
metafysica 50
mimesis / mimetics 7, 14, 60
mise en abyme 55

mise-en-scene 51, 55, 58, 60
multidisciplinair / multidisciplinary 96
Murray, D. 102, 108
musical 40, 59, 99
myth / mythe 8, 54
mythologie / mythology 21, 49

N

narratie / narration 21-22, 57, 73
narratief / narrative 39-41, 48, 73, 75,
85, 97, 99
narrativiteit 8
Needcompany 10, 39, 45-47, 50
neuron 86-87, 89, 95
-spiegelneuron 86-87, 89, 90-92, 95
neurowetenschap 12, 85-87
Newcomb, Dylan 12, 84, 94-95
Niemandland 36
Nietzsche, Friedrich 42, 71, 81-82
Nitsch, Hermann 12, 72, 76-77, 80
nomadic / nomadisch 28-29, 37, 71,
75-76, 82
Noorderlicht 87-88, 95

O

object 1, 3, 5, 7-9, 12, 18-19, 21, 24, 36,
44, 63, 76, 81, 90, 103, 107
objectief / objective 64
objectives 52
Olislaegers, Peggy 90
ontologie / ontologisch 12, 49, 68
ontology / ontological 53, 71, 75, 81
optimisation 52
Orgien Mysteriën Theater 12, 72, 76-77,
79

P

paradigm / paradigmatic / paradigma-
tisch 15, 38, 71-72, 75, 77, 79-81
paradigmawisseling 62
Parijs 48

participatie / participierend 9-11
participation / participatory 16, 55, 80
Patton, P. 71, 74, 83
Pavis, Patrice 52, 60
Pedersen, J. 19, 24
perceptie / perception 15, 18, 20, 22-23,
36, 52-54, 56, 59, 73, 75, 77, 95
performance 5-8, 10-12, 14-24, 36, 38,
51-52, 58, 60-61, 64, 67-69, 71-74,
76, 78-81, 94, 96-97, 102-103,
105-108
performatief / performative 30-31, 34,
38, 68, 108
performativiteit / performativity 52, 68
Performance Studies 8, 11, 19, 52
perspectief 26, 28, 35-36, 45, 64, 67-68
-feministisch perspectief 28
-genderperspectief 8
-shooter-perspectief 39
-vertelperspectief 62, 69
Pick-a-Country 12, 72, 78-79
plaisir-décharge 77-78, 80
Platel, Alain 12, 94-95
Poetica 21, 48, 73
politics of location 5, 9, 26, 28-31, 33,
35-37
politics of perception 18
Pontzen, Rutger 78-80, 83
Postcolonial Studies 8
postdramatic / postdramatisch 40,
62-63, 70, 73, 75, 83
postmodern / postmodernism 16, 26,
37, 41, 59
proprioceptor 86, 91
Proust 1: de kant van Swann 65
Proust 3: de kant van Charlus 11, 61-62, 65,
67-68
Proust 4: de kant van Marcel 68
Proust, Marcel 62, 65, 68-70

Q

Quinn, M. 54, 60

R

Race Studies 8
Rauschenberg, Robert 17
Read, Alan 7, 14
recognition 18, 55, 71, 73-75, 77, 81
re-enactement 33-34
Reinelt, Janelle 7-8, 14, 108
Relation Work 20
remediatie / remediation 40, 50, 60
restored behaviour 20
Reve, Gerard 34
rhizome / rhizomisch / rhizomatic 12,
71, 75, 81-82
Rich, Adrienne 9, 28-30
Rimini Protokoll 9-10, 15, 21-24
Rizzolatti, Giacomo 86-88, 91, 95
Roach, Joseph 7-8, 14, 108
Rokeby, David 18
Ro theater 61-62
Ryan, Mary-Laure 51-52, 59-60

S

Saint Nicholas Theatre Company 51
Schachter, Steven 54-55, 59-60
Schechner, Richard 20, 24
Schwab, Anita 98-99, 105, 108
Schwegler, Veronika 76
Sellars, Peter 21, 25
Selz, P. 24
semiotiek / semiotisch 7, 39, 42, 49, 93
semiotic 51, 60
-intersemiotic translation 56-57
semiosis 75
sensorotisch 62, 85
sensory 51, 76-77
Shaw, Jeffrey 18
Sketchpad System 18, 25
Smits, Eelco 69
Smith, Mary 85-86, 91, 95
sociaal / social 9, 13, 15-20, 23-25, 31,
52, 62, 96-98, 102, 108
Social Brain Lab 89

Spinoza, Baruch 77, 82
Spuurwegmuseum 26, 30-32, 35
Sporenonderzoek 5, 9-10, 26-28, 30-37
Springdance 37, 94
Stalpaert, Christel 2, 5, 11-12, 50, 71,
82-83
Stam, R. 57, 60
Stiles, K. 24
strange loop 5, 10-11, 51-56, 58-60
strategie / strategisch 7, 32-33, 38-40,
42, 48
-tell-sell strategie 32, 35
-kijkstrategie 11, 93
-waarnemingsstrategie 9
strategy / strategisch 7, 20, 54, 79
-performance strategy 79
-rethoric strategy 56
stream of consciousness 69
Stuart, Meg 72, 79, 81-88
subject / subjectief / subjectiviteit 2,
28-31, 33-37, 48-49, 57, 69, 71,
74-77, 82, 89, 97, 102, 104-108
Superamas 10, 39, 42-44, 50
Sutherland, Ivan E. 18, 25
symbol / symbolic 16, 18-20, 53, 73
-symbolic interaction 16, 18-20
symbool / symbolisch 38, 41, 48-49

T

Tabbi, Joseph 53, 60
Tarrow, S. 19, 25
technologie / technologisch 7-8, 10-12,
31, 38-40, 61, 70
technology / technological 8, 16-21,
24-25, 51-53, 58-59
telematic 15, 22
-telematic embrace 21, 24
-telematic set-up 15, 22
Theaterschrift Lucifer 36
tijdprojectie 68
tijdsbeeld 61-62, 64
TM 36

Tragedia Endogonidia 10, 39, 48
transformatie / transformatief 12, 85-87
transformation / transformative / trans-
formational 15, 21, 51, 71, 75
Trienekens, S. 96, 108
Tudor, David 17

U

Ulay 20
Umiltá, M.A. 87
Untitled Event 17
Uw Koninkrijk Kome 36

V

Van den Dries, Luc 77, 83
Vanderbeeken, Robrecht 5, 10, 38, 50
vaudeville 40
vertelperspectief 62, 69
Verfremdungseffekt 41
vervreemding 42, 44, 48
-vervreemdingseffect 44

Verhoeven, Dries 5, 9-10, 26-27, 30,
32-37
Viola, B. 21, 25
virtual 8, 22, 50, 58, 63
-virtual reality 85
virtueel 36, 38, 41, 61, 63-64, 67, 69
Visconti, L. 65, 70
Vooruit 72
VSPRS 12, 94-95

W

waarnemingsstrategie 9
walk-man effect 22, 24
The Water Engine 11, 51-57, 60,
Weber, Max 18
Wetzel, Daniel 23-24
Wildschut, Liesbeth 6, 12, 14, 84-85, 88,
90-91, 94-95

Z

Zalm, Rob van der 2-3

In de afgelopen decennia is de verwarring toegenomen over de vraag hoe we alle vormen van theater en theatrale expressie kunnen analyseren. Theatermakers verkennen de grenzen van het artistieke domein. Zij negeren conventies, experimenteren met andere disciplines en technologie en brengen de toeschouwer in verwarring. Theaterwetenschappers en critici doen pogingen al die ontwikkelingen te duiden, analyseren en op een of andere wijze inzichtelijk te maken. De theaterpraktijk, die altijd in beweging is, nodigt uit tot het zoeken naar nieuwe invalshoeken om theater te analyseren en bestaande benaderingen kritisch te bezien.

Concepten en objecten biedt bijdragen van theaterwetenschappers die op verschillende manieren de hedendaagse ontwikkelingen in theater en dans pogen te analyseren. Iedere bijdrage heeft een concept als uitgangspunt. Aan de hand van een concreet object, een theater- of dansproductie of klasse van producties, wordt getoond hoe een concept kan werken.

Concepten en objecten is het vierde deel in de serie *Theater Topics*, waarin jaarlijks een publicatie verschijnt over onderzoek in en naar theater. Elk deel brengt onderzoek bijeen rond een specifiek thema. Daarnaast biedt het een overzicht van lopend onderzoek naar theater in Nederland en Vlaanderen.

De bundel bevat bijdragen van onder anderen Christophe Collard, Wolf-Dieter Ernst, Eugène van Erven, Lucia van Heteren, Sigrid Merx, Liesbeth Groot Nibbelink, Christel Stalpaert, Robrecht Vanderbeeken en Liesbeth Wildschut.

ISBN 978 90 5356 521 6

