



Bojana Cvejić

Leestijd 15 — 18 minuten

Naar een poëtica van de verbeelding

Over de poëzie van Mette Edvardsen, die de clandestiene kant der dingen wil zien

Krijgen kunstenaars nog wel de nodige vrijheid van kunsthuzen en curators om een poëtica te ontwikkelen? De druk die sociale en politieke crisissen uitoefenen op theatermakers, die verwacht worden om met oplossingen te komen, laat hen nog weinig ruimte om de kunst te verbeelden die ze in de toekomst zouden willen zien, meent Bojana Cvejić. In het werk van de Noorse choreografe Mette Edvardsen ontwaart zij echter nieuwe aanzetten tot de verbeelding.

*Je iets verbeelden is jezelf uitwissen:
het is een sprong naar een nieuw leven.*
– Gaston Bachelard

Beginnen doe ik met een kritische diagnose – of liever: een aant Europa van vandaag aan de hand met de verbeeldingskracht van kunstenaars? Wordt hun

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF MULTILINGUAL

de kritische theorie, als autoriteiten op het vlak van kunst, toebedeeld krijgen? En kunnen kunstenaars zich niet uit die hachelijke positie redden met hun nochtans prima ontwikkeld linguïstisch vermogen, of met hun talent voor zelfreflectie?



De provocatieve stelling die ik hier wil poneren, is dat de instrumentele rede meer belang hecht aan de effectiviteit van beelden dan aan om het even welk alternatief, en dat de kunstinstellingen een voorkeur hebben ontwikkeld voor precies die woorden en procedures die beantwoorden aan de toenemende verwachting dat zij de ervaring van het publiek sturen.

Die instrumentaliteit manifesteert zich in een speciaal soort schriftuur, een expressievorm die kunstenaars haast dagelijks beoefenen, namelijk: de kunst van het overtuigen. Ze moeten hun eigen werk presenteren als toegankelijk en geloofwaardig; ze moeten het transparant maken en er verantwoording over afleggen; previews in elkaar boksen; bewijzen aandragen voor wat op termijn een performance, een video of een installatie zal worden. De taal waarin ze hun aanvragen of subsidierapporten opstellen, sijpelt door in de programmaboekjes waarin hun kunstenaarsintenties naadloos aansluiten bij de verwachtingen van het publiek. Het publiek wordt verondersteld te arriveren met een idee van wat het te zien zal krijgen.

Het idioom van 'kunst presenteren aan een publiek' is gestandaardiseerd geraakt in die luttele lijnen die de performatieve belofte van de ervaring beschrijven, in de spaarzaamheid van de formuleringen. Paradoxaal genoeg ondermijnt dit net de initiële functie van zulke presentaties, zijnde: met veel zorg juist die woorden uitkiezen die een specifiek kunstwerk uit de band doen springen. De teasers die ik nu voor ogen heb, vertellen zelden iets onderscheidends over het werk in kwestie. Wat ze wél doen, is de wijdverspreide overtuiging bevestigen dat macht erom draait dingen makkelijker te maken, en dat communicatie dient om complexiteit de kop in te drukken en persoonlijke identificatie te bevorderen.

“De kunstinstellingen hebben een voorkeur ontwikkeld voor precies die woorden en procedures die beantwoorden aan de toenemende verwachting dat zij de ervaring van het publiek sturen.”

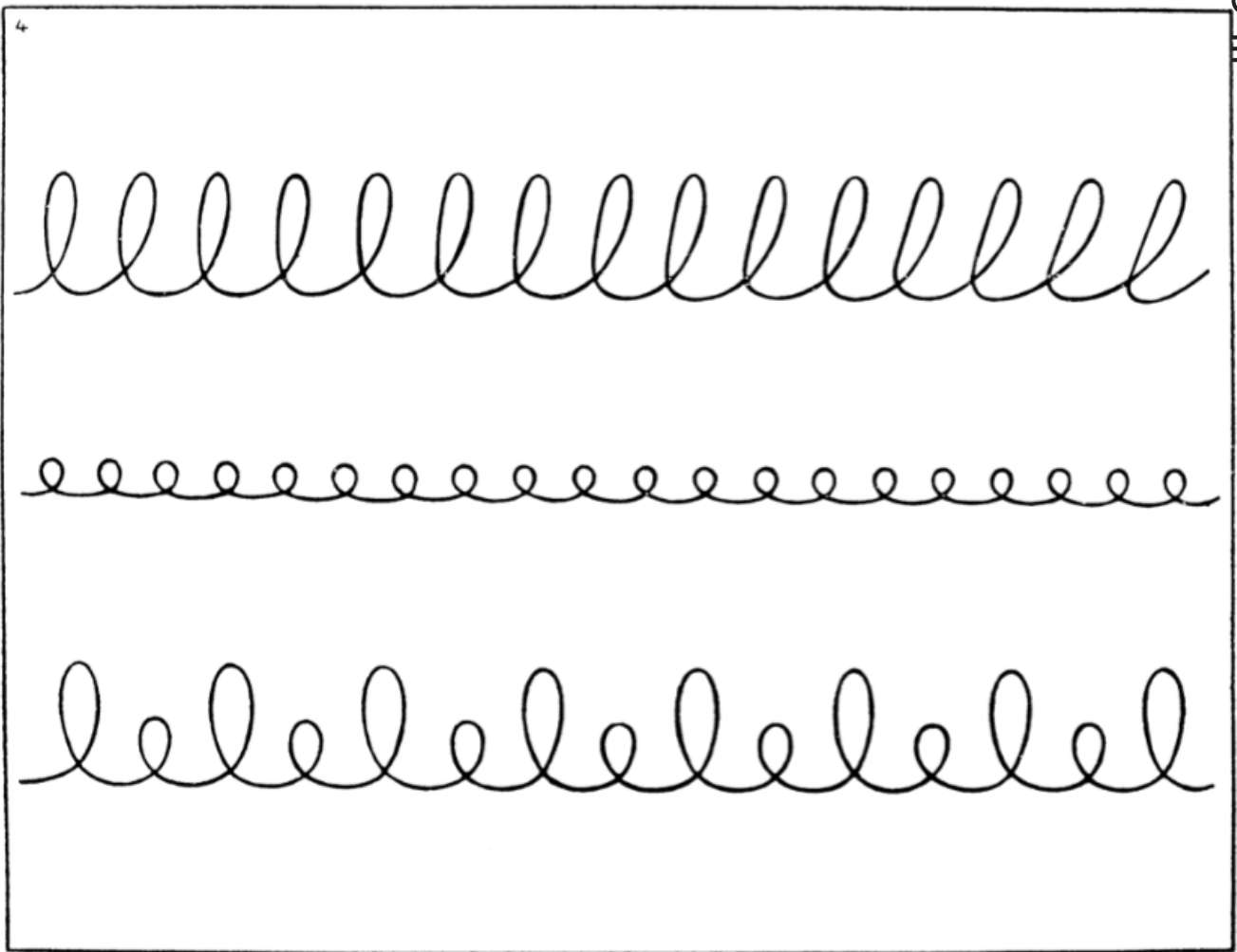
Als dit aan de orde van de dag is, hoe kunnen wij – kunstenaars, kunstcritici en -theoretici – dan voorkomen dat de instrumentele rede de taal (nog) verder verzwakt? Deze vraag is een synecdoche voor een grimmiger verdict. Namelijk: dat er voor kunstenaars, nadat ze klaar zijn met alle verplichtingen van het kunstenaarschap, maar bitter weinig tijd overblijft om na te denken over hun kunst. Al hun tijd gaat naar de praktijk, naar de verschillende activiteiten die nodig zijn om een werk te beheren of te reproducen, om het te presenteren, te laten circuleren of te onderhouden, maar niet naar de activiteiten die het effectief tot stand doen komen. De poëtica – de kunst van het maken, componeren en vormgeven – valt buiten het interesseveld. Het vergt tijd om aan zo'n poëtica te werken; een lange, lege strook tijd; dode ^{tijd van vervelende uitverdeling} afleiding. Een poëtica vereist het vermogen om je een toekomstige merkwaardige vraag te stellen: 'Welke kunst zou ik willen zien?'

volgende project op de planning. De druk die sociale en politieke crisissen uitoefenen op kunstenaars – van wie verwacht wordt dat ze met oplossingen of modellen komen, of die zichzelf die taak opleggen – laat hen zelfs nog minder ruimte om zich de kunst voor te stellen en te projecteren die ze in de toekomst zouden willen zien, ook al hebben ze geen idee hoe ze die moeten creëren en of ze überhaupt mogelijk is. Het probleem heeft te maken met tijd: het is de toekomst die begiftigd is met de verbeelding. 'No future' is echter de bittere boodschap van neoliberale hervormingen, met als bijbehorende sociale sfeer de verheerlijking van het heden – een tijdsbeleving die het 'nu' tot de enige realiteit verheft.

Vanuit die gedachtegang wordt dit de inzet: denken vanuit een tekort, vanuit het gemis dat de horizon van het kunstenaarschap vandaag afbakent. Zou de kritiek kunnen anticiperen op een vroeg stadium van iets dat nog moet komen, of zou ze dat iets kunnen aankondigen? Laten we de negatieve diagnose van de huidige conjunctuur even naar de achtergrond verbannen, en focussen op die elementen uit de poëtica van de performance waarmee de verbeelding terrein kan winnen.

In wat volgt, vertaal ik dit naar een aantal stellingen over de verbeelding zoals die functioneert in de dramaturgie van performances – van creatie tot ontvangst. Daarbij grijp ik niet terug naar een tot in de puntjes uitgewerkt concept uit een bepaalde leerschool. Ik pluk daarentegen elementen uit verschillende theoretische achtergronden, om ze vervolgens samen te brengen in een analyse van twee stukken van de Noorse choreografe Mette Edvardsen, *No Title* (2015) en *oslo* (2017), die allebei aanzetten bevatten tot een bepaald begrip van 'verbeelding'.





DE VERBEELDING IS HET VERMOGEN OM AAN IETSTE DENKEN DAT JE OP DAT MOMENT NIET ZIET.

Als we mogen afgaan op de genealogie van het filosofische concept, is verbeelding afhankelijk van perceptie. Je iets inbeelden kwam overeen met het herinneren of herschikken van zintuiglijke data. Je her-zag of her-beschreef iets in je gedachten dat je voordien had waargenomen. Zowel voor empiristen als rationalisten betekende het zoveel als – of zelfs nog minder dan – waarnemen. Ze omschreven de verbeelding als ‘zintuigen in verval’ (Hobbes) of ‘een bijzondere inspanning van de geest’ waarbij je op basis van perceptie of begrip een beeld voor je geestes oog probeert te laten verschijnen (Descartes).¹ Hoewel de verbeelding al in de tijd van Aristoteles als verschillend werd beschouwd van zowel waarnemen (*aesthesis*) als discursief denken (*noesis*), bleef het concept voor de premoderneren verward balanceren tussen sensibiteit en begrip² – een benarde positie waaraan voor onze moderne doeleinden een einde werd gemaakt met (zoals zo vaak het geval is) Kant.

Kant oordeelde dat je op twee manieren over de verbeelding kunt nadenken: empirisch of productief. De empirische verbeelding maakt herinnering en aanterugdenken aan dingen die afwezig zijn, of hun aanwezigheid kproductieve of poëtische verbeelding daarentegen produceert c... Ze genereert met andere woorden ideeën die geen experiëntiële basis hebben of waaraan geen

MAGAZINE RECENSIES

ARCHIEF MULTILINGUAL



creëren de voorwaarden voor ervaringen. Ze komen niet opzettelijk of toevallig – het zijn geen losse fantasieën – maar worden bevolen. Wat dit soort verbeelding productief of origineel maakt, is dat ze niet gehoorzaamt aan de wetten van het begrip (in tegenstelling tot de herkenning, die intuïties samenbalt tot concepten). De productieve of poëtische verbeelding bedenkt die wetten en past ze tegelijkertijd toe in een reflectief oordeel.³



Tijd om onze oorspronkelijke propositie te herformuleren: de verbeelding is synoniem met denken aan iets dat je op dat moment niet ziet. Dit betekent niet dat je denkt aan iets dat afwezig is of dat je niet opmerkt. Er is wel degelijk iets aanwezig, er is iets dat je waarneemt, en toch ben je in staat om je op zo'n manier tot dat iets te verhouden dat het je niet volledig verzadigt, en het je niet verhindert om ook – of misschien uitsluitend – aan iets anders te denken. Omdat we het over performance hebben, krijgen de ongrijpbaarheid van het heden en de toestand van hier en nu meer gewicht, net als de exclusiviteit en kostbaarheid van het moment dat veroordeeld is tot voorbijgaan en vervagen in herinneringen. Een manier om het theater te verlossen van het zelfverwijt van de representatie ligt besloten in de bijzondere verschuiving die de kunstvorm heeft meegemaakt: theater is niet langer op zoek naar de ervaring van de ongrijpbare 'werkelijkheid', maar naar het 'verbeelde', los van ervaringen in het heden, dat wél binnen handbereik ligt.

In *No Title* (2015), het middenstuk van een trilogie met *Black* en *We to be* van Mette Edvardsen, staat de performer alleen op een leeg podium. Edvardsen zelf articuleert een reeks spraakhandelingen. Hun structuur lijkt er niet toe te doen: hoewel het onderwerp verandert, blijft het gezegde hetzelfde. Iets is verdwenen, 'gone':

the beginning – is gone
the space is empty – and gone
the prompter has turned off his reading lamp – and gone
a room, not even a room
walls, other walls
a door, opening and closing – gone
the ceiling – gone
lamps and speakers, hanging –
shadows moving in silence – gone



De uitingen beperken zich eerst tot zaken die bij de situatie van een voorstelling horen en waar het publiek op gewezen kan worden, maar cirkelen dan steeds breder uit tot ze ook abstracte begrippen omvatten ('forms and planes', 'surfaces and shapes', 'things and beings – twice as invisible') en stukken van eerdere uitspraken herhalen ('the distinction between thinking and doing is gone', 'distinction is gone', 'between is gone'), maar ook, verrassend, de regie van een theaterstuk waarin een scène wordt uitgewerkt die evengoed verdwenen is, 'gone'. Het is moeilijk uit te maken volgens welke wet de onderwerpen geselecteerd werden. Op bepaalde momenten ontstaat er een taxonomie van wereldproblemen ('ignorance', 'acceleration', 'sea level', 'overpopulation', 'poverty, precarity inequality' enz.), maar daartussen zitten een paar opvallende referenties verweven die zo onverwacht zijn dat ze eruit springen ('Khrushchev's shoe', 'Schrödinger's cat', 'Now is the winter of our discontent'). Het ritme ontstaat doordat er dingen worden opgeroepen, louter om ze vervolgens naar het verleden te verbannen. Het geheel rolt voorbij als een filmtape, de woorden verbranden zodra ze worden uitgesproken: gestaag en genadeloos. Aan het begin wordt de stroom onderbroken door een soort refrein dat verwijst naar de aanwezigheid van een figuur op het podium, de sprekende pe

something's gone
me – not gone

MAGAZINE RECENSIES Q
ARCHIEF MULTILINGUAL

en op een ander moment:

dog – gone
 me – not dog
 me – not dead, not bone, not not

en ten slotte:

all – gone
 me – not all
 me – not god, not all, but gone

De performer wist zichzelf twee keer uit: eerst door haar ogen te sluiten (en ze gesloten te houden zolang de uitingen komen) en daarna door artificiële oogballen op haar oogkassen te leggen (die haar blind maken én haar tegelijk de theatrale gedaante geven van een pop met wijd opengesperde, niet-knipperende ogen). Wanneer het gezegde 'is gone' vervangen wordt door het monosyllabische 'not', transformeert de herhaalde negatie tot een woordspel van halsstarrigheid en uitputtende variatie:

not alone
 not not alone
 not alone alone
 not doing doing
 not not doing doing
 not not doing doing doing
 not not doing not doing doing
 doing not not doing doing doing
 doing doing not not doing doing doing doing
 doing not not doing doing not doing doing doing
 not not not doing doing not not doing doing
 not not not not doing not doing doing
 not not not not doing not not doing doing doing
 (...)

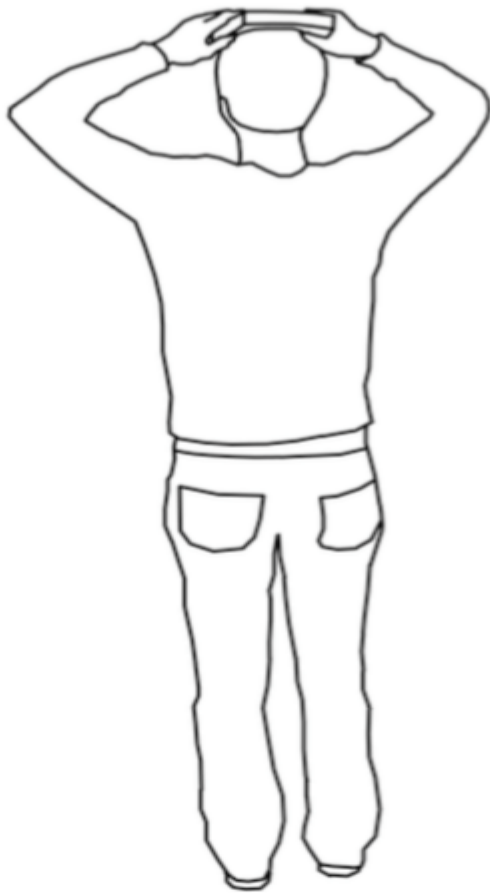
Het is belangrijk om op te merken dat de performer de logica van de meervoudige negaties probeert overeind te houden in haar toon en in de nadrukken die ze legt, dus het gedicht dat vooral visueel georganiseerd lijkt, klinkt ook plausibel en redelijk als je het hoort. Er zit een logica in de reeks opsplitsingen die contrasterende termen en bijna-tegengestelde verschillen samenbrengen:

not up – not down
 not standing – not sitting
 not a dog – not a table
 not coming – not leaving
 not seeing – not looking
 not same – not different
 not no – not yes
 not warm – not cold

(...)



De lange reeks tegenstellingen creëert tweeledigheid door opheffing: indien niet dit, dan niet niet-dit, waardoor paradoxaal genoeg zowel dit als niet-dit mogelijk worden. Zo'n constellatie druist in tegen de wet van de uitgesloten derde (die stelt dat alles ofwel moet zijn of niet zijn). Zolang de wet van de uitgesloten derde geldt – 'indien niet dit, dan dat' – is het onmogelijk om beide te ontkennen. Wanneer beide ontkend zijn, worden we gedwongen richting 'de derde', die onbestemd is in de logica.



De tijd staat stil. Er is geen enkele reden om je te haasten, want vooruitgang boeken we toch niet. Toegegeven, terwijl de voorstelling doorgaat met het verslinden van de woorden die een wereld uitmaken, of de wereld van woorden die eraan ophangt, krijgt de verbeelding iets van een reis waaraan een eind moet komen. De mogelijkheden van de taal uitputten om items op te roepen en op te breken werkt bevrijdend, alsof alles weg moet (en niet voor een prijs).

everything that is not written down is gone
everything that is written down is gone

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF MULTILINGUAL

the edges are gone
there is only inside, the outside is gone
illusion is gone
there is only outside, the outside is gone
darkness – gone



DE VERBEELDING LEGT TAAL ALS EEN MODEL OP AAN DE WERELD.

No Title is gemaakt van verbeelding zonder beelden. In plaats van beelden die herinneringen oproepen van de orde van het vécu (doorleefde ervaring), beelden waarvan gezegd wordt dat ze voor iedere toeschouwer anders zijn, krijgt die laatste de generische taal voorgeschoteld van honden, tafels, van iets en niets, van eenvoudige oorzaken. Ze mag niet met haar eigen potloden aan de slag om het kleurboek in te kleuren. Dus waarom zou er een verband bestaan tussen het generieke en de verbeelding? Zeker niet omdat het 'generieke' zich makkelijker zou laten delen dan het enkelvoudige. Het tegendeel is waar, als we tenminste het gezond verstand mogen geloven dat zegt dat mensen beter in staat zijn om zich van iets een mentaal beeld te vormen als ze er een levendig en weelderig verslag van krijgen. Maar zoals gezegd, beveelt *No Title* het publiek niet om bepaalde beelden op te roepen. Er schuilt iets heel sterks in de onverschilligheid van het generieke en in de spaarzaamheid van kale contouren (in plaats van (kleur)rijke beelden). Het is de taal die mysterie, volheid en intrige overboord gooit en in plaats daarvan vervanging en de onderlinge inwisselbaarheid van karige beelden en splitsingen aanbiedt, die zijn macht uitbreidt naar beweging naast of buiten de ervaring. In *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement* (1943) merkt Bachelard op:

'Hoe oneerlijk is de kritiek die in taal niets anders ontwaart dan versteende, innerlijke ervaringen! Het tegendeel is waar: taal loopt altijd een beetje voor op onze gedachten, is ietwat ziedender dan onze liefde. Het is de prachtige functie van menselijke onbesuisdheid, het dynamische pronken van de wil; het is wat macht aandikt.'⁴

DE VERBEELDING IS ZOALS DOEN ALSOF, VEINZENTE WETEN. VEINZEN VINDT PLAATS IN DE HIAATTUSSEN ONWETENDHEID EN ACTIE.

De laatste tijd tonen heel wat dansers interesse in de zogenaamde somatische realiteit van het lichaam. Een veelheid aan lichaamspraktijken dook op in Europa, en elk beweerde een echter en beter inzicht te bieden in ons binnenste. In het merendeel van de gevallen wordt die kennis gekaderd als zijnde persoonlijk, afhankelijk van de idiosyncratische technieken van de uitvoerders. Vanuit een meer rationeel standpunt geven sommige dansers toe dat het een kwestie is van verbeelding.

We zouden deze verbeelding kunnen beschouwen als veinzen. De pre-kantiaanse filosofie zet de verbeelding lijnrecht tegenover de rede. Descartes vond de verbeelding bijvoorbeeld erger dan nutteloos. In zoverre dat het een kwaal is van het lichaam, is de verbeelding eerder een obstakel dan een hulpmiddel bij metafysische speculaties. Voor Spinoza was de verbeelding dan weer een ontoereikend soort kennis, ook wel veinzen genoemd; doen alsof je het weet. In een niet-zo-trouwe lezing van Spinoza suggereert Christopher Norris dat we de ficties die ontspruiten aan de verbeelding moeten beschouwen als uitdrukkingen van een positief mentaal vermogen: het vermogen om te veinzen.⁵ We veinzen niet wat we weten dat wa is, maar datgene waar we niets over weten. Veinzen is omgeke

kan het toegang verschaffen tot de waarheid.



Waarom zijn we bereid te veinzen? Omdat we ervoor openstaan ons dingen in te beelden waarvan we weten dat ze niet het geval zijn, niet actueel zijn, of niet tot het domein van het kenbare behoren. In *L'eau et les rêves* (1942) schrijft Gaston Bachelard dat 'de verbeelding niet het vermogen is om beelden van de realiteit te vormen, maar het vermogen om beelden te vormen die voor- bijgaan aan de realiteit, die de realiteit in een melodie veranderen. Het is een bovenmenselijke eigenschap.'⁶

We zijn bereid sensaties te veinzen vanuit een nieuwsgierigheid die ons voorbij kennis voert. En dit kan gepaard gaan met een onrechtmatig gebruik van de rede, die zijn neus in een geheime realiteit steekt. In zijn autobiografie *Si le grain ne meurt* (1926) beschrijft André Gide een vaag, amper gedefinieerd geloof dat 'er iets bestaat naast de erkende, bovendekse realiteit van het alledaagse leven'. Dit 'verlangen om het leven meer stof te geven', suggereert Gide, lokt 'een bepaalde neiging' uit om 'je de clandestiene kant van de dingen in te beelden'.⁷

DE VERBEELDING OMSLUIT ONS.

Door wat ongezien blijft te visualiseren, komen we dichterbij conceptie en bij het denkbare. Door te denken dat ik een sensatie voel van iets dat ik op dat moment niet zie, maak ik mijn zien deel van wat ik visualiseer.

Het gaat er niet om dat ik mezelf zie in het beeld of dat ik erin word opgenomen, maar wel om mijn eigen blik te verankeren in het beeld, om te luisteren in het beeld, zoals ik het zie en hoor. Dit komt omdat we stof [thickness] geven aan een omgeving die dreigt uit te groeien tot een geheel. Het suggereert dat er een hele wereld ontstaat buiten wat ontegensprekelijk 'daar' is. Het beeld hoeft niet overvol te zijn om het publiek te omsluiten en er een hele wereld rond op te trekken. In de voorstellingen van Edvardsen is het beeld zelfs eerder karig, hoewel het af en toe wel losbarst in complexere beschrijvingen – zonder echter ooit afstand te doen van de propositiestructuur, want het blijft altijd maar een mogelijkheid tussen zovele andere mogelijkheden. In oslo (2017) doorloopt de voornaamste propositie 'A man walks into a room' wel duizend situaties – of zo lijkt het althans. In het begin gaat het om schommelingen langs dezelfde lijnen (woorden) die ons klaarstomen voor de onzekerheid, alsof de betekenis zelf begint te haperen:

A man walks into a room and the room
is empty.

A man walks into a room and it's the
beginning of a story.

A man walks into a room.

A man walks into room with no furniture.

A man walks into a room full of people.

A woman walks into a room.

A woman or a man walks into a room.

A man is in a room.

A room has a door.

A man or a dog walks into a room.

A man follows a dog into a room.

A man walks a dog in a room.

A man walks around in a room.

(...)

room' verwachten, worden er verrassende beelden met reflecties en commentaren binnengesmokkeld, alsof het storingen zijn die afwijken van de normale gang van zaken:



A man walks into a room and says one thing and does another.

Another woman walks into a room.

A man walks into a room offering something completely different and persuading us that we are better off that way.

A man walks into a room and does something new.

An old dog walks into a room.

A lazy dog walks into a room and a quick brown fox jumps over it.

A man walks in a straight line into a room.

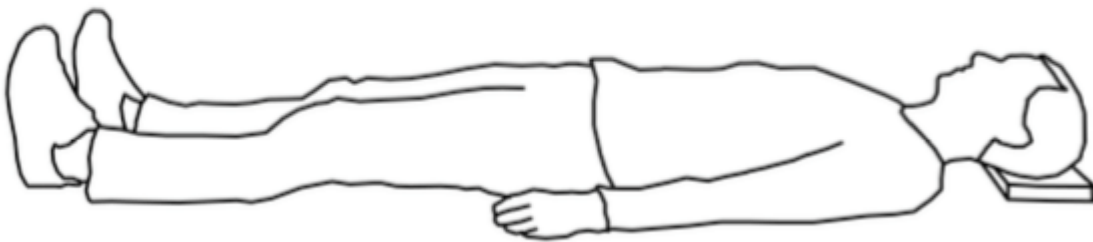
A man walks into a room carrying a box.

A man walks into a room with a hat, a cat, a suitcase, flowers, with a girl, with a gun, on a bike, on a camel, on a stage.

A man's words are not one with the world they describe.

(...)

De verbeelding zet de deur open voor allerlei mogelijkheden. En dat gaat even vlot als zeggen dat 'jezelf iets inbeelden' gelijk is aan 'iets als "mogelijk zo" zien, en niet als 'noodzakelijk zo'".



Het misleidende idee dat je jezelf na zoveel propositievarianten vloeit voort uit de creatie van een wereld, een universum van proëzie is niet uit de lucht gegrepen, want op een gegeven moment de sprong naar een lichtkrant die een geschreven tekst laat afrollen. De stem van de performer

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF MULTILINGUAL

stijle leest. 'Een universum van zinnen komt tot stand in een compositie van beelden die vaak verschillende wetten volgen, maar die uiteindelijk altijd gehoorzamen aan de grote wetten van de verbeelding' (Bachelard).⁸ De proposities in mijn binnenste voelen kloppen, volstaat echter niet. De lichtkrant verdubbelt en de tekst begint te spelen met tegengestelde betekenissen en enjambementen. Uiteindelijk nemen de leden van een koor, dat tussen het publiek zit, het gedicht al zingend over:

A man walks and walks and walks.
A man walks out of a room and something happens.
A man walks out of a room and nothing happens to the man, or very little.
A man walks down the stairs and out of the building.
A man walks up the street, around the corner and into people.
A man walks on a street.
A man looks up to the window of his room.
A man looks at other windows of other rooms.
A man looks at people on the street.
A man knows his way.
A man walks away into the city (an endless city).
A man walks down a street and the birds are singing (endlessly).
A man thinks he cannot be walking the right way.
(...)



Het gedicht van Edvardsen gaat nu gekleed in een liedje.⁹ De co
lezen zorgt voor een contrapuntische finale – een rijkdom die ve
parallel laat lopen. We lezen, luisteren naar een melodie, en maken het onderscheid tussen de

VERBEELDING BEGINT BIJ LUISTEREN...

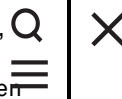
De twee voorstellingen die ik hier onder de loep neem, verlangen van hun publiek dat het luistert. In de nadrukkelijke zin heeft luisteren iets onderdanigs (degene die luistert, gehoorzaamt). En toch ervaar ik het tegengestelde in de context van deze twee werken: de druk om mee te doen valt weg, net als de druk om te praten of om eender welke actie te ondernemen om mijn rol als kijker te verifiëren. De fenomenologie van die vrijheid zit in mijn oor, dat dienstdoet als een trechter, dat elk woord verzamelt en opslokt omdat het bijna het enige is dat er is. Terwijl we de ogen als zintuig associëren met duidelijkheid, met klaarheid, met een compleet begrip van en een controle over de ruimte, gaat luisteren als activiteit gepaard met temporaliteit en een ontvankelijke houding. Om je verbeelding te laten werken, moet je initieel vertrouwen op de woorden die je een bepaalde wereld binnentrekken en aanvaarden dat die wereld best obscuur of stom of kleurloos kan zijn en, vooral, onverschillig kan staan tegenover je eigen gedachten erover. Deze modus lijkt op de verbeelding die begint te werken wanneer je een boek of een gedicht leest, of wanneer je luistert naar iemand die jou iets voorleest. De luisterlocatie bevindt zich in de ruimte tussen het lichaam en de tekst; het luisteren valt niet samen met de indruk van de stem, noch met de uitdrukking van de woorden.¹⁰ Er is een onbewuste textuur die het lichaam-als-plaats met de gesproken en gelezen woorden associeert, en die verschijnt in de stem en het ritme van de geschreven of gesproken zinnen.

In mijn pogingen om elementen van de poëtische verbeelding te distilleren uit de poëtica van de voorstelling, kroop ik in mijn rol van dramaturg, die het midden houdt tussen die van de kunstenaar en die van de ontvanger van het werk. Nu steken een paar van mijn initiële bezorgdheden terug de kop op... Als kunstenaars een verbeelding willen ontrafelen, vindt die verbeelding dan een luisterend oor? Daarmee wil ik niet suggereren dat deze voorstellingen niet enthousiast onthaald zijn, maar ik vraag me wel af hoe de verbeelding het theatrale apparaat van het toeschouwer-zijn beïnvloedt. Wanneer een performance weigert om verstoppertje-vertonertje te spelen,¹¹ weigert om ons te overtuigen van het feit dat dit het 'nu' is en dat dit een ervaring van 'de realiteit' is, omdat ze zichzelf nu eenmaal liever als een gedicht aan ons toont, in woorden die misschien wel of misschien niet aanleiding geven tot het ontstaan van een tussenruimte voor het verbeeldingsvermogen van de toeschouwers, dan worden die laatsten niet langer opgeroepen om getuige te zijn van een geënceneerd event. Ze zijn aanwezig, zoals de performers, en gaan een ruimte binnen waar woorden en beelden een hoge vlucht nemen en verloren gaan, met alleen de verbeelding als gezelschap.

Het lijkt moeilijk en in strijd met de hedendaagse houding van curatoren om het publiek met rust te laten, om erop te vertrouwen dat het wel in staat is om deel te nemen aan een verbeelding. Maar het is ook nodig om kunstenaars met rust te laten en erin te geloven dat de kunst die zij maken de moeite waard is, zonder dat ze eerst die waarde moeten bewijzen. Laten we de middelen zoeken, hun de middelen geven – het publiek zowel als de kunstenaar – om alleen te zijn en gedachten, beelden en gevoelens te ontdekken die we nog nooit eerder hadden.

Vertaald door Lies Xhonneux. Alle citaten van Bachelard, Barthes, Descartes, Gidé en Aristoteles zijn door haar uit het Engels vertaald.

1647): 'Als ik me bijvoorbeeld een driehoek inbeeld, dan begrijp ik niet alleen dat die figuur uit drie lijnen bestaat, maar dan zie ik die drie lijnen in mijn gedachten, net alsof ze vlak voor me zouden staan. Dat is wat ik de verbeelding noem.' Bron: Descartes, René (1968). *The Philosophical Works of Descartes*. Vert. Elizabeth Haldane en G.R.T. Ross. Cambridge: Cambridge University Press.



- 2 In *De Anima* schrijft Aristoteles dat er 'geen verbeelding is zonder gevoel, en geen oordeel zonder verbeelding.' Bron: Aristoteles (1941). *The Basic Works of Aristotle* (p. 16, paragraaf 427b). Red. Richard McKeon. New York: Random House.
- 3 Kant werkte zijn visie op de verbeelding uit in *Kritiek van de zuivere rede* (1781), waar hij focust op de empirische verbeelding, en in *Kritiek van het oordeelsvermogen* (1790), waar hij het vooral over productieve of poëtische verbeelding heeft.
- 4 Bachelard, Gaston (1943). *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement* (pp. 282-285). Parijs: José Corti. In datzelfde boek stelt Bachelard: 'Waarnemen en verbeelden zijn even tegengesteld als aanwezigheid en afwezigheid. Verbeelden is zichzelf afwezig maken, zich in een nieuw leven storten.' (1943, pp. 7-13). Beide quotes werden naar het Nederlands vertaald vanuit de enige Engelstalige vertaling van enkele van Bachelards teksten: Bachelard, Gaston (2014). *On Poetic Imagination and Reverie* (pp. 64 en 39). Red. en vert. Collette Gaudin. Putnam, Connecticut: Spring Publications.
- 5 Norris, Christopher (1990). *Spinoza and the Origins of Critical Theory*. Londen: Wiley-Blackwell.
- 6 Bachelard, Gaston (1942). *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (pp. 23-27). Parijs: José Corti. (Engelstalige bron: Gaudin, 2014, p. 54).
- 7 Gide, André (1977). *If It Die* (pp. 93-94). Vertaald uit het Frans door Dorothy Bussy. Harmondsworth: Penguin.
- 8 Bachelard, 1943, 282–85. (Engelstalige bron: Gaudin, 2014, 62).
- 9 Gecomponeerd door Matteo Fargion.
- 10 Barthes, Roland (1976). 'Écoute' (en collaboration avec Roland Havas) (pp. 217-230). In: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1992) Collection Points Essais, éditions du Seuil.
- 11 Jean-François Lyotard kwam met een krachtige formule op de proppen om het theater te definiëren: verstoppen en tonen. Lyotard, J-F., Knap, A., & Benamou, M. (1976). 'The Tooth, the Palm' (pp. 105-110). In *SubStance* (Vol. 5, No. 15), Socio-Criticism.

KRIJG JE GRAAG DRIEMAANDELIJKS ENKELE LONGREADS IN JOUW BRIEVENBUS? NEEM DAN EEN ABONNEMENT.

REGELMATIG ONZE NIEUWSTE ARTIKELS IN JOUW INBOX? SCHRIJF JE IN OP ONZE NIEUWSBRIEF.

e-mail

JE LEEST ONZE ARTIKELS GRATIS OMDAT WE GELOVEN IN VRIJE, KWALITATIEVE, INCLUSIEVE KUNSTKRITIEK. ALS WE DAT WILLEN BLIJVEN BIEDEN IN DETOEKOMST, HEBBEN WE OOK JOUW STEUN NODIG! STEUN ETCETERA.

MAGAZINE RECENSIES 
ARCHIEF MULTILINGUAL

ESSAY

14.09.2018