

Current Movements Future Landscapes



air gossip, wind drinks, fight, let go
smoke
WORDS BLOWING IN THE WIND
ROOF GARDEN

view
Klimpolderplein
raijerpleat bos

Attic
collecting observations, taking care, store
categorize, organize, findings back, question, handing over

Reporters amidst

crossing borders, wander, get lost, explore, existing knowledge
uncertain, build up
FOURTH FLOOR
questions, not knowing, get, make, explain, fail, sanding
dilemma, test, meet, share, found footage
sketch, talk, meet, share, found footage
WORK SHOP
research, curiosity, swim

FORUM
interesting thoughts, talk, investigating
suggesting language, meet, explore
share, zoom in, frame, discuss
listen, curiosity, new land
FIFTH FLOOR
finding, translating, light, write

heemraadsplein

ruin

all day long

nomadic hotel
THIRD FLOOR
silence, dream, study
sleep, refresh, shower
delay, view, nap, meditate
store, reading, clear up
insight, take, read
year TIME

in Met Auis

created by students and performed

FOOD FOR THOUGHT RESTAURANT

mobile restaurant, toilets, bar, lounge, meeting, wonder, clean up, sharing opinions, enjoying tasting, connecting, network continuing talks, digging out, move, explore, erasing, making friends
SECOND FLOOR

GROUND FLOOR
entrance, tickets, information, small talk, luggage depot
bar, lobby, transit, performance space
quick meeting, emergency room, wardrobe
lost & found, lockers, connecting

STREET

BASEMENT
seek hidden history, pipes, electricity, secret questions, cables, pain, sewer, worms, intuition, sub conscious
dirt, roots, dreams, fears

I shared scenographic traumas

Tweets bites texts

TRAFFIC

down the drain

THINKING SCENOGRAPHY BUILDING NL
SCENOGRAPHIC ENCLAVE
UTRECHT

this is the story about
How all floors played their part in this unique Exposition

Liesbeth Groot Nibbelink,
Nienke Scholts
Sonja van der Valk

In order to understand something, we need to be able to imagine it.
– Marianne van Kerkhoven

Current Movements

Future Landscapes

REFLECTIONS ON THE EXPOSIUM THINKING-SCENOGRAPHY: SHIFTING LAYERS OF DISBELIEF

tweetalige uitgave/bi-lingual publication



Research Centre Performative Processes



Inhoud

Voorwoord 8

CURTAINS UP! 12

Liesbeth Groot Nibbelink | Mobile Scenography & Material Thinking 16

HALTE 1: KLEINPOLDERPLEIN 34

Gesprek Hella & Thijs 37

Nienke Scholts | Poetic Faith 40

HALTE 2: PERNIS 58

Sonja van der Valk | Reflectie op scenografie, de scenografie van de reflectie. 62

HALTE 3: RUIGEBOSPLAAT 80

Sigrid Merx | Buffered & Porous Selves 84

HALTE 4: MAASVLAKTE 86

Biografieën

Afbeeldingen (credits)

Verantwoording

Colofon 96



Voorwoord

'Current Movements, Future Landscapes; Reflections on the exposium *Thinking-Scenography: Shifting Layers of Disbelief*', is tot stand gekomen binnen het project SharedSpace. SharedSpace was een onderdeel van de Prague Quadrennial 2015 en bracht tussen 2013 en 2016 internationale partijen (scholen en instellingen) bij elkaar rondom scenografie van het heden en de toekomst.¹ Van daaruit ontstonden allerlei activiteiten: workshops, festivals, residenties, symposia, en publicaties.

Er werd enorm veel gereisd om elkaar te ontmoeten in allerlei constellaties en werksessies. In Utrecht werd door HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en Platform-Scenography (P-S)² een nogal avontuurlijk plan bedacht: *Thinking-Scenography; Shifting Layers of Disbelief*,³ een mobiele conferentie, een reis waarin scenografie gezien en beleefd zou worden - en besproken natuurlijk.

Henny Dörr

'Current Movements, Future Landscapes; Reflections on the exposium *Thinking-Scenography | Shifting Layers of Disbelief*', has been created within the project SharedSpace. SharedSpace was part of the Prague Quadrennial 2015, bringing together international parties (schools and institutions) between 2013 and 2016, on the theme of scenography of the present and the future.¹ This led to all sorts of activities: workshops, festivals, residencies, symposia and publications.

Plenty of travelling was undertaken in order to meet one another in all kinds of constellations and working sessions. In Utrecht, HKU University of the Arts Utrecht and Platform-Scenography (P-S)² devised a rather adventurous plan: *Thinking-Scenography; Shifting Layers of Disbelief*,³ a mobile conference; a journey in which scenography would be seen and experienced - and discussed, of course.

Het Huis Utrecht, Boorstraat 107: tijdelijk 'nomadisch' hotel: Ochtend.

Een touringbus staat voor. Zo'n 50 reizigers, uit verschillende landen, disciplines, domeinen, stappen in. Bij iedereen heerst een opgelaten, verwachtingsvolle spanning. Ik hoor mensen zachtjes praten, verbaasd zijn, zich voorstellen aan iemand anders, met nu en dan een vlaag van uitgelatenheid. We zijn uitgenodigd voor een 'Garantiertes Abenteuer', waarin we de werkelijkheid om ons heen als scenografisch ontwerp gaan beleven. Strand, bos, snelweg, stadscentrum: we reizen langs plekken die een verhaal dragen; verhalen die met ons gedeeld worden waardoor de achterliggende ontwerpconcepten bloot komen te liggen en we wat meer begrijpen over wat we zien en ervaren. De ervaring begrijpbaar maken, het denken erfahrbaar maken: dát drijft de dramaturgen en scenografen die zich hebben verenigd in Platform-Scenography. Heel bewust is door hen een reisgezelschap uitgenodigd dat onder meer bestaat uit filosofen, journalisten, filmmakers, wetenschappers, kostuumontwerpers, theatermakers, en ruimtelijk ontwerpers.

Het Huis Utrecht, Boorstraat 107: tijdelijk 'nomadisch' hotel: Avond.

Op elke andere dag is Het Huis projectruimte, creatieve werkplek, ontwikkellokaal, huis voor jonge makers. Maar nooit was het een hotel. Alhoewel het reisgezelschap heeft ingecheckt in Het Huis op de ochtend van de eerste dag, deed niets vermoeden dat we daar terug zouden keren om te overnachten. De slaapvoorziening was geheim gehouden. Studenten MA Scenografie, BA Theatervormgeving en BA Interactive Performance Design van HKU Hogeschool

¹ SharedSpace was organised by the Prague Quadrennial (CZ) in collaboration with the Finnish National Gallery, the Museum of Contemporary Art, the Kiasma Theatre, the New Theatre Institute of Latvia, Santarcangelo dei Teatri, the Victoria and Albert Museum, HKU University of the Arts Utrecht, the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague, the Royal Central School of Speech and Drama, the Centre for Creative Actions IMPACT Macedonia; the Center for Polish Scenography, the Silesian Museum, the Zbigniew Raszewski Theatre Institute, the Norwegian Theatre Academy/Østfold University College, the Swiss Arts Council Pro Helvetia and the School of Visual Theatre Jerusalem.

² P-S is both an analogue and a digital network that was created with the aim of increasing the visibility of scenography as an independent design discipline and providing a platform in which all the design disciplines in theatre (lighting, sound, costume, video, space, dramaturgy) can meet, exchange work experience and expertise, and refine their thinking.

³ Thinking-Scenography | Shifting Layers of Disbelief was designed and curated by Platform-Scenography (P-S) and organised by HKU Theater, the Performative Creative Processes professorship and Het Huis Utrecht.

Het Huis Utrecht, Boorstraat 107: temporary 'nomadic' hotel: Morning.

A bus is round at the front. Around 50 travellers, from various countries, disciplines and domains get on it, with a sense of excitement and curiosity. I hear people talking softly, being surprised, introducing themselves to others, with the occasional wave of high spirits. We have been invited to participate in a 'Garantiertes Abenteuer', in which we will experience the reality around us as a scenographic design. Beach, woods, motorway and city centre: we travel past places that have a story; stories that will be shared with us, exposing the underlying design concepts and allowing us to understand more of what we see and experience. Making the experience understandable and the concept experienceable - which is what motivates the dramaturges and scenographers who have united in Platform-Scenography. They have deliberately invited a company of travellers that include philosophers, journalists, film-makers, academics, costume designers, theatre makers and spatial designers.

Het Huis Utrecht, Boorstraat 107: temporary 'nomadic' hotel: Evening.

On any other day, Het Huis is a project space, a creative workplace, a development studio and a house for young makers. But it has never been a hotel. Although the travellers checked into Het Huis on the morning of the first day, we had no idea we'd be returning to spend the night there. The sleeping arrangements had been kept secret. Students of the MA Scenography, BA Theatre Design and BA Interactive Performance Design courses at HKU University of the Arts

voor de Kunsten Utrecht hadden Het Huis in een hotel omgetoverd. Bij aankomst 's avonds laat werden we welkom geheten door het zingende personeel. De hotellobby was nog open, er kon tot diep in de nacht worden nagepraat. Douchen kon buiten, onder een prachtige paraplu werd je naar deze voorziening gebracht. Het was direct sprookjesachtig. Elke studio in Het Huis was een kamer met meerdere slaapplekken en een eigen scenografie. In de ene kamer werden voeten gewassen en verhaaltjes voorgelezen voor het slapen. Een andere kamer bestond uit materiaal om je eigen 'tent' te bouwen. Mocht je nog wat verzet gehad hebben om je aan deze 'verbeelding' over te geven en met grotendeels vreemden één slaapruijnte te delen, dan werd je uiteindelijk door de hele sfeer en vormgeving overtuigd dat het toch wel een heel bijzonder avontuur was, en schortte je je scepsis even op. Deze 'suspension of disbelief' was ook tijdens de busreis van die dag een drijvende kracht en zeker ook in het proces van voorbereiding van dit 'exposium'. 'Gewoon' een moment geloven dat het mogelijk is, dat je de werkelijkheid kunt vormgeven, en ... dat je er uiteindelijk ook een boek over kunt maken als je dat wilt.

De SharedSpace activiteiten van HKU, waaronder het exposium en deze publicatie, zouden niet tot stand zijn gekomen zonder het initiatief van Trudi Maan en Anne Karin ten Bosch, die in 2012 het eerste contact legden met de artistiek directeur van Prague Quadrennial 2015, Sodja Lotker en daarna mij benaderden. Het eerste idee voor het exposium werd door Anne Karin uitgetekend: 'Thinking-Scenography The Building'⁴ was het ontwerp voor een scenografische enclave die we wilden realiseren. Het gebouw is uiteindelijk een reis geworden⁵ de verdiepingen

⁴ See drawing 1 on p. x).

⁵ See drawing 2 on p. x).

Utrecht had transformed Het Huis into a hotel. When we arrived back late in the evening, we were welcomed by singing staff. The hotel lobby was still open and we could talk until the early hours. We could shower outside, and were taken to these facilities under a beautiful umbrella. It was really magical. Each studio in Het Huis was a room with several sleeping spaces and its own scenography. In one room, feet were washed and stories told before going to sleep. Another room was filled with material to create your own 'tent'. If you felt any reluctance to surrender yourself to this 'imagination' and share a sleeping space with relative strangers, the whole atmosphere and design soon convinced you that it was actually a very special adventure and it was time to suspend disbelief. This suspension of disbelief had been a driving force on the bus trip during the day and certainly also in the process of preparing this 'exposium'. 'Just believing for a moment that it's possible, that you can design reality, and ... that eventually you can also write a book about it if you like.

The HKU SharedSpace activities, including the exposium and this publication, would not have come about without the initiative of Trudi Maan, Anne Karin ten Bosch, Nienke Scholts and Liesbeth Groot Nibbelink, who made the first contact with the artistic director of the Prague Quadrennial 2015, Sodja Lotker, in 2012, and then approached me. The initial idea for the exposium was outlined by Anne Karin: 'Thinking-Scenography The Building'⁴ the design for a scenographic enclave that we wanted to realise. In the end, the building became a journey,⁵ the floors became stops on that journey and the elevator became a bus. In a wonderful way

werden stations op die reis en de lift werd een bus. Op wonderbaarlijke wijze en dankzij de creativiteit en inzet van alle betrokkenen is het oorspronkelijke ontwerp tot op details gerealiseerd in het Exposium *Thinking-Scenography* | Shifting Layers of Disbelief van 19-21 september 2014 – Utrecht / Rotterdam.

Met dit exposium als vertrekpunt bieden de auteurs Liesbeth Groot Nibbelink, Nienke Scholts en Sonja van der Valk in deze publicatie drie perspectieven op scenografie: als vorm van materieel denken, als politiek-ecologische praktijk en als gedeelde ruimte waar ontwerp en kunstkritiek elkaar ontmoeten. Het resultaat scherpt de geest en de verbeelding.

and thanks to the creativity and efforts of all those concerned, the original design was realised down to the last detail in the Exposium *Thinking-Scenography* | Shifting Layers of Disbelief, 19-21 September 2014 – Utrecht / Rotterdam.

Taking this exposium as the starting point, the authors Liesbeth Groot Nibbelink, Nienke Scholts and Sonja van der Valk take three different views on scenography in this publication: as a form of material thinking, as a political-ecological practice and as a shared space where design meets art criticism. The result sharpens the mind and the imagination.



FRAGMENT 1
It's just like a landscape in *Mad Max*.

UTRECHT





FRAGMENT 22

Sometimes I overhear parts of conversations that are almost identical to dialogues.

Mobiele scenografie en materieel denken

18 Liesbeth Groot Nibbelink

Mobile Scenography and Material Thinking

Het doek gaat op

“Lieve deelnemers,” zegt de reisleader door de intercom van de bus, op de eerste dag van het exposium *Thinking Scenography*, “we zijn nu een klein uur op weg, het is bijna tijd om de gordijnen te openen! Wacht nog even op de muziek. Daarna is het aan jullie om gezamenlijk het juiste moment te bepalen waarop jullie de gordijnen open doen.”

Na een verwachtingsvolle stilte schalt plotseling de blazerssectie van de ouverture van *Also sprach Zarathustra* van Strauss door de verduisterde touringcar. Voor de ramen hangen rode gordijnen. De slagwerkers voegen zich bij de blazers, de spanning stijgt, de passagiers pakken een tip van de rode stof, een eerste kier daglicht schijnt naar binnen en wordt nog even buitengesloten. Om zich heen kijkend vinden de deelnemers gezamenlijk het juiste moment om de gordijnen te openen. En dan! We rijden over een enorm verkeersplein, waar snelwegen bochten

Curtains up!

“Dear participants,” says the tour guide through the bus intercom on the first day of the exposium *Thinking-Scenography*, “we’ve been travelling for almost an hour now and it’s nearly time for curtains up! Just wait for the music. Then you should all decide together when is the right moment to lift the curtain”.

After an expectant silence, the brass section of the overture to *Also sprach Zarathustra* by Strauss blares through the darkened bus. Red curtains hang in front of the windows. The brass is joined by the timpani, the tension mounts, the passengers take hold of a corner of the red fabric, letting in the daylight through a chink and then shutting it out again. Looking around, the participants together find the right moment to open the curtains. And what a moment! We’re driving over an enormous junction, where motorways curve over and under one another. We look at it all as if we are expe-

riencing a fantastic spectacle. We bend towards the window to observe the dynamic interplay of wavy lines crossing, overlapping, circling and diving under one another. While the bus drives over this junction, a gigantic non-human scene of a continually changing interplay of lines unfolds. The ‘stage’ that appears behind the curtains is completely filled by this mobile interlacement of concrete. We are not only looking at this huge theatre in open-air, but we are also moving straight through it. As the bus drives along, it causes this stage to move continually as well. Apart from our intensified focus, this movement creates the stage. Consequently, we act like spectators. We gape at the spectacle and when the initial sense of wonder subsides, spontaneous applause rises in the bus. Has anybody ever applauded a junction? If there was a need for evidence of the ‘effect’ of this staging, it was provided by this applause.

For me, the scene described above is the scenographic motto of the two-day exposium *Thinking-Scenography*

19

king' van deze enscenering, dan is het wel dit applaus. De hierboven beschreven scène is voor mij het scenografisch motto van het tweedaagse exposium *Thinking Scenography: Shifting Layers of Disbelief*.

Het lijkt op het eerste gezicht een eenvoudige scène – een goed geslaagde scenografische grap, een soort pop-up scenografie. Het geeft aan hoe weinig je nodig hebt voor de creatie van een scène: een locatie, muziek, gordijnen, een handeling. Bij nadere beschouwing vertelt deze situatie ons echter veel over wat scenografie is of kan zijn, en hoe scenografie als een vorm van 'materieel denken' kan worden opgevat. Ten eerste laat de scène zien hoe geïllustreerd en veelzijdig scenografie is: scenografie houdt zich bezig met 'staging' en 'framing', met de zorgvuldige selectie en bewerking van materialen (bus, gordijnen, muziek), met handelingen en procedures, met de blik van de toeschouwer, met theaterconventies, perceptiemechanismen en met specifieke opvattingen over de wereld waarin we ons vandaag de dag bevinden. Dit alles bij elkaar vormt de gereedschapskist van de scenograaf.

Ten tweede laat het ons als deelnemers zien hoe een scenograaf waarschijnlijk altijd al kijkt – die heeft daar in principe geen gordijnen of muziek voor nodig: vrijwel alles wat we om ons heen zien is ontworpen. De scène nodigt ons kortom uit om de wereld waar te nemen vanuit het perspectief van design. Ten derde maakt het duidelijk dat scenografie spiegelt en op die wereld reflecteert: het laat ons plotseling de schoonheid zien van betonnen lijnen in een autolandschap, en het nodigt uit om de wereld als enscenering te begrijpen. We ervaren hoe 'realiteit', 'ontwerp' en 'enscenering' elkaar doorkruisen en zich op een glijdende schaal bevinden – precies deze 'shifting layers of disbelief' waren het thema van dit exposium. Tenslotte toont dit moment van collaboratieve scenografie aan dat scenografie sterk performatief kan zijn. Door het gezamenlijk doen en uitvoeren van de instructies van de reisleader maken wij de scène. We kijken niet alleen naar de enscenering maar bevinden ons in die enscenering, en door onze handelingen – het openen van de gordijnen, het kijken, applau-

disseren – zijn we mede verantwoordelijk voor het creëren ervan.

Deze focus op het daadwerkelijk ondergaan van dat wat je onderzoekt was een leidend principe voor het scenografisch-dramaturgisch ontwerp van deze tweedaagse mobiele conferentie. In dit essay zal ik beschrijven hoe in deze *procesmatige* en *performatieve* benadering van het thema een bijzonder dwarsverband tussen denken en doen duidelijk wordt, waarbij denken verschijnt als een vorm van doen en vice versa. Juist op dat kruisvlak van denken en doen wordt scenografie zichtbaar als een vorm van *materieel denken*. Op datzelfde kruisvlak zal ik een verbinding maken met het theoretisch discours rond het begrip 'new materialism'; een discours dat zich manifesteert in verschillende praktijken en wetenschapsdisciplines, waarin gezocht wordt naar een manier van reflecteren die voorbijgaat aan dualistische tegenstellingen tussen bijvoorbeeld lichaam en geest, natuur en cultuur, materie en betekenis. 'New materialism' pleit er bijvoorbeeld voor om denken niet alleen

te zien als een activiteit van de ratio of van 'het hoofd', maar juist ook als lichamelijke, gesitueerde activiteit.

"[New materialism] proposes a cultural theory that radically rethinks the dualisms so central to our (post-) modernist thinking and always starts its analysis from how these oppositions (between nature and culture, matter and mind, the human and the inhuman) are produced in action itself. It thus has a profound interest in the morphology of change and gives special attention to matter (materiality, processes of materialization) as it has been so much neglected by dualist thought." (Dolphijn/Van der Tuin 2012, 93).

Ondanks het vrij abstract-theoretisch karakter van dit discours denk ik dat 'new materialism' een zinvol kader kan zijn om over hedendaagse scenografie na te denken, of beter gezegd, iets kan benoemen dat al heel wezenlijk in scenografie ligt besloten. Scenografie is immers bij uitstek verbonden met processen van materialisatie. Het

| *Shifting Layers of Disbelief*. At first sight, it appears a simple scene – a successful scenographic joke; a sort of pop-up scenography. It indicates how little is needed in order to create a scene: a location, music, curtains and an action. After further consideration, however, this situation tells us a lot about what scenography is or can be, and how scenography can be regarded as a form of 'material thinking'. Firstly, the scene shows how multi-layered and multi-faceted scenography is. Scenography is concerned with staging and framing, with the careful selection and arrangement of materials (bus, curtains, music), with actions and procedures, with the spectator's focus, with theatre conventions and mechanisms of perception, and with specific views of the world in which we live today. All of these elements are part of the toolkit of the scenographer.

Secondly, it shows us, the participants, how scenographers probably always look at their environment. They do not even need curtains or music to realise that nearly everything we see around us has been designed. In short,

the scene invites us to perceive the world around us from the perspective of design. Thirdly, it makes clear that scenography mirrors and reflects this world. The scene allows us to suddenly see the beauty of concrete lines in a landscape of cars, and invites us to understand the world as the product of staging principles. We experience how 'reality', 'design' and 'staging' overlap and exist on a sliding scale – precisely these 'shifting layers of disbelief' are the core themes of this exposium. And finally, this moment of collaborative scenography demonstrates that scenography can be very performative. Through joint action and by following the instructions of the tour guide, we actually created the scene ourselves. Not only did we look at the scene, but we were positioned within this scene, and through our actions – opening the curtains, looking and applauding – we were jointly responsible for its creation.

This focus on actually experiencing what one investigates was a guiding principle for the scenographic-dramaturgic design of this two-day mobile confer-

ence. In this essay, I will describe how this process-based and *performative* approach to the theme exposes a special connection between thinking and doing, whereby thinking appears to be a form of doing, and vice versa. Precisely at this intersection of thinking and doing, scenography becomes apprehensible as a form of *material thinking*. At that same intersection, I will explore the connection with the theoretical discourse about the concept of 'new materialism'; a discourse that traverses a range of practices and academic disciplines, in which one strives to arrive at a way of reflecting that surpasses dualist distinctions between body and mind, for example, or between nature and culture, or matter and meaning. 'New materialism' argues, for example, that thinking is not only a rational activity of 'the mind', but also an embodied, situated activity.

"[New materialism] proposes a cultural theory that radically rethinks the dualisms so central to our (post-) modernist thinking and always starts its analysis from

how these oppositions (between nature and culture, matter and mind, the human and the inhuman) are produced in action itself. It thus has a profound interest in the morphology of change and gives special attention to matter (materiality, processes of materialization) as it has been so much neglected by dualist thought." (Dolphijn/Van der Tuin 2012, 93).

Despite the rather abstract-theoretical character of this discourse, I think that new materialism is a useful framework for reflecting on contemporary scenography, or rather it is able to define something that is already inherently present in scenography. Scenography, after all, is intrinsically connected to processes of materialisation. Scenography's material thinking is grounded in embodied, situated practices and design processes. Here, there are no contrasts between mind and matter, material and meaning, or form and content. It is precisely in action that scenography exposes the mutual connections between these elements. Later in the essay, I will

⁶ For a more detailed discussion of procedural processes, see also Groot Nibbelink (2015), 153, 172.

materiële denken van de scenografie krijgt gestalte in belichaamde, gesitueerde praktijken en ontwerpproces- sen. Hier bestaan geen tegenstellingen tussen 'mind' en 'matter', materie en betekenis, vorm en inhoud; scenografie legt juist 'in action' hun onderlinge verbindingen bloot. Later in dit essay zal ik beschrijven hoe juist in dit soort bewegingen een nauwe verbintenis tussen scenografie en dramaturgie ontstaat. Door begrippen niet als opposities te begrijpen maar als dynamische processen die elkaar voortdurend doorkruisen, stelt 'new materialism' een benadering voor die focust op relationele processen en onderlinge wisselwerking. De uitwisseling tussen scenografie en dramaturgie is zo'n relationeel proces, wat in het bijzonder zichtbaar wordt in wat ik procedurele processen noem. Hierbij vat ik 'procedures' op als het ontwerp van mogelijke handelingen – handelingen die materieel zijn (want belichaamd) en betekenisdragend. Procedures hebben hier niets te maken met bureaucratie of strenge regels; het gaat niet om restricties, maar juist om potentialiteit.⁶ De hierboven beschre-

ven openingsscène in de bus is een procedurele situatie: we handelen op basis van instructies en als gevolg daarvan ontstaat een reeks van mogelijke betekenissen en ervaringen van 'geënceneerde realiteit'.

In het verdere verloop van dit essay zal duidelijk worden dat ik een heel concreet voorbeeld van mobiele scenografie – de busreis – gebruik om ook het denken over scenografie te mobiliseren, en in verband te brengen met andere materiële en discursieve praktijken. Mobiele scenografie is daarom niet alleen een onderwerp van dit essay, maar functioneert ook als een nomadisch (en 'new materialist') concept. Zo'n concept werkt als een motor of machine die in staat stelt om verschillende domeinen te doorkruisen, grenzen tussen 'theorie' en 'praktijk' te bevragen of op een niet-hiërarchische manier heen en weer te bewegen tussen micro- en macroniveaus van doen en denken.⁷ Dat betekent dat ik op zoek ga naar de gedachten die in een praktijk als mobiele scenografie besloten liggen, een materieel denken dat in belichaamde, procedureel georganiseerde processen tot uitdrukking komt.

describe how precisely this type of movement gives rise to a close link between scenography and dramaturgy. By understanding concepts not as opposites but as dynamic processes that continually traverse each other, new materialism proposes an approach that focuses on relational processes and mutual interaction. The exchange between scenography and dramaturgy is just such a relational process, which becomes particularly visible in what I call procedural processes. 'Procedures' in this case are understood as the design of possible actions – actions that are material (because embodied) and meaningful. Procedures have nothing to do with bureaucracy or strict rules here; it is not about restrictions, but about potentiality.⁶ The opening scene in the bus described above is a procedural situation: we act on the basis of instructions, and consequently a series of possible meanings and experiences of 'staged reality' emerge.

Further on in this essay, it will become clear that I use a very concrete example of mobile scenography – the bus journey – to also mobilise ways of thinking about

scenography and to connect it to other material and discursive practices. Mobile scenography is therefore not only a subject of this essay, but also functions as a nomadic (and new materialist) concept. Such a concept works like an engine or machine that enables me to cut across various domains, to question boundaries between 'theory' and 'practice' or to move back and forth between micro and macro levels of doing and thinking, in a non-hierarchical way.⁷ This implicates that I will be looking for ideas that are inherent to a practice like mobile scenography; a material way of thinking that is expressed in embodied, procedural, organised processes.

Mobile scenography

The exposium *Thinking-Scenography | Shifting Layers of Disbelief* explored a specific theatrical convention: the suspension of disbelief. This convention is strongly connected to the dramatic theatre of illusion: an imaginary world is created on stage and for the duration of the performance, the audience pretends to believe in

Mobiele scenografie

Het exposium *Thinking Scenography: Shifting Layers of Disbelief* nam een specifieke theatrale conventie onder de loep, de conventie van de 'suspension of disbelief'. Deze conventie is sterk verbonden met het dramatische theater van de illusie: er wordt een imaginaire wereld op het toneel gecreëerd en wij toeschouwers doen voor de duur van de voorstelling alsof we daarin geloven. In dit exposium stelden we ons de vraag wat die conventie vandaag de dag betekent, nu we dit soort imaginaire werelden niet meer alleen op het toneel zien, maar juist in volle hevigheid in de dagelijkse wereld om ons heen aantreffen.⁸ Winkelcentra, luxe kantoorgebouwen, stadsboerderijen, een biologische yoghurt-bar: dit zijn stuk voor stuk geënceneerde omgevingen die de gebruiker of bezoeker een specifieke ervaring en blik op de wereld willen meegeven. Het zijn omgevingen die uitnodigen om je er tijdelijk aan over te geven of jezelf erin onder te dompelen. Om dat te geloven moet de gebruiker of consument zich net als bij het conventionele theater

tijdelijk overgeven aan een uitstel van het ongeloof.

Platform-Scenography (P-S) onderzoekt hedendaagse vormen van 'suspension of disbelief' door een onconventioneel symposium te ontwerpen.⁹ Bij een symposium denken we al snel aan sprekers achter een kathedraal, presentatie van papers, paneldiscussies, aan mensen die spreken over het onderwerp. P-S plaatste de deelnemers daarentegen in de situatie die het onderwerp van onderzoek was. In plaats van te reflecteren vanaf een afstand, onderwierpen de deelnemers – scenografen, dramaturgen, ontwerpers, journalisten en andere in scenografie geïnteresseerde denkers en doeners – zich fysiek aan hedendaagse vormen van 'suspension of disbelief'.

Thinking Scenography kreeg de vorm van een 'exposium' – een hybride kruising tussen een expeditie en een symposium – waarbij de deelnemers werden uitgenodigd om deel te nemen aan een georganiseerde busreis door Nederland. Leidraad voor het ontwerp van de busreis was het idee van 'garantiertes Abenteuer', een term die verwijst naar kunstmatige, vaak immersieve omgevingen

⁷ I introduced, described and demonstrated this method in my thesis *Nomadic Theatre: Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance* (2015).

⁸ See also the essay by Nienke Scholts on page x.

⁹ HKU asked Platform-Scenography (P-S) to curate the exposium.

it. In the exposium, we inquired into the significance of this convention nowadays, now that we see this sort of imaginary world not only on stage, but also in full force all around us in everyday life.⁸ Shopping centres, luxury office blocks, urban farms or organic yoghurt bars are all staged environments, which offer the user or visitor a specific experience and view of the world. They are environments that invite the user to surrender to them for a while or to completely immerse in them. In order to believe this, the user or consumer has to temporarily suspend disbelief, just as in the theatre. Platform-Scenography (P-S) investigated contemporary forms of suspension of disbelief by designing an unconventional symposium.⁹ The word 'symposium' usually suggests speakers on a podium, paper presentations, panel discussions and people speaking about the subject. P-S, on the other hand, put the participants in the situation that was the subject of investigation. Instead of reflecting at a distance, the participants – scenographers, dramaturges, designers, journalists and other

thinkers and doers interested in scenography – subjected themselves physically to contemporary forms of suspension of disbelief.

Thinking-Scenography took on the form of an 'exposium' – a hybrid of an expedition and a symposium – where the participants were invited to take part in an organised bus trip through the Netherlands. The principle behind the design of the bus trip was the idea of 'garantiertes Abenteuer', a term that refers to artificial, often immersive environments that promise the visitor a new experience, whereby the expectations of what that adventure might be are met in full. 'Garantiertes Abenteuer' is the familiar and orderly adventure offered by amusement parks, big shopping centres or completely organised safaris. The bus trip itself was also organised as a guaranteed adventure. The participants did not know beforehand that they were going on a bus trip, and while travelling into 'the unknown', they were safely ensconced in their mobile surroundings, protected behind glass.

Unlike many immersive environments, as participants

die de bezoeker een nieuwe ervaring beloven, waarbij de verwachting van wat dat avontuurlijke dan zal zijn volledig wordt ingelost. 'Garantiertes Abenteuer' is het herkenbare en overzichtelijke avontuurlijke aanbod van pretparken, grote winkelcentra of volledig georganiseerde safari's. De bustour zelf is ook georganiseerd als een gegarandeerd avontuur. De deelnemers wisten vooraf niet ze een busreis zouden meemaken, en terwijl de deelnemers 'het onbekende' tegemoet rijden, zijn ze tegelijkertijd veilig beschermd achter glas, veilig in hun mobiele omhulsel.

Anders dan veel immersieve omgevingen worden we als deelnemers uitgenodigd om de ensceneringsstrategieën van veilig avontuur te gaan herkennen. Hierbij speelt de eerder beschreven pop-up scenografie van het gordijnen openen een belangrijke rol. Door onze collaboratieve scenografische daad ontstaat een specifiek frame of kijkkader, waardoor we de omgeving gaan zien en herkennen als ontworpen en (dus) geënceneerd. Na deze scène rijden we afwisselend door stedelijke, indus-

triële en natuurlandschappen. Nu we onze blik hebben aangescherpt wordt alles wat we zien onderdeel van een scenografie. Een mobiele scenografie van voortdurende verandering.

Getuigend van de doortastende scenografische blik kreeg het thema van 'suspension of disbelief' en 'garantiertes Abenteuer' een heel eigen vertaalslag. We gingen niet nog eens een winkelcentrum of hypermodern vliegveld bezoeken. Het thema werd geanalyseerd en teruggebracht tot de vraag: als alles geënceneerd is, wat is dan echt? Wat is artificieel en wat is natuurlijk? Dit leidde ertoe dat de bustocht ons langs een diverse serie 'naturecultures' bracht, waarin de grens tussen kunstmatigheid en natuurlijkheid volstrekt arbitrair is geworden. Omdat het 'garantiertes Abenteuer' ook onderwerp van onderzoek was werd de 'veilige bubbel' van de bus regelmatig verlaten. Zo stappen we uit bij het verkeersplein, en ontdekken we dat dit Kleinpolderplein in de nabije toekomst een natuurpark zal worden. De betonconstructie kan de tand des tijds niet meer weer-

staan – dit 'natuurlijk' verouderingsproces is zichtbaar te zien. Een bioloog die met ons meereist wijst op kleine insecten in de waterpartijen tussen de pilaren, een indicatie dat die beoogde natuur er ook zonder menselijk ingrijpen al is.¹⁰ Vervolgens rijden we langs de eindeloze industrievelden van Pernis, de grillige staalconstructies lijken op woonkazernes en vliegschepen in een science-fiction wereld. Middenin Pernis worden we opgewacht door een boswachter die ons rondleidt over Ruigeplaat, een zeldzaam stukje bos dat koppig weerstand biedt aan het industrieel geweld. Later in de middag dwalen we over het strand van de Tweede Maasvlakte, een strand dat er twee jaar geleden niet eens was. Het strand is niet ontstaan door natuurlijke aanwas maar door mens en technologie onttrokken aan de zee.

Thinking Scenography plaatste de deelnemers nadrukkelijk in een situatie die tegelijkertijd onderwerp van onderzoek was. Deze performatieve benadering had tot gevolg dat ik ook mijn eigen rol en betrokkenheid radicaal

moest herzien. Het centrale uitgangspunt van de bijdragen aan deze bundel is de vraag hoe je je beweegt door een veld dat je door je eigen bewegingen ook zelf creëert. Deze vraag geldt ook voor het schrijven en reflecteren over dit exposium. Als denker/wetenschapper ben ik gewend om over onderwerpen na te denken. Na afloop van het exposium was ik geneigd te denken dat we weliswaar een avontuurlijke reis hadden beleefd, maar dat we niet veel meer te weten waren gekomen over de 'suspension of disbelief'. Hier ontstond een interessante confrontatie met mijn eigen geconditioneerdheid. Als wetenschapper meet ik 'verdieping' of 'reflectie' doorgaans af aan het feit dat ik allerlei interessante gesprekken heb of informatie hoor óver het onderwerp, leidend tot allerlei op-dat-moment-belangrijke gedachten die ik dan op stukjes zwerfend papier of in een boekje schrijf. Pas later realiseerde ik me dat we het onderwerp op een andere manier hebben onderzocht, namelijk door het te dóen. Door rond te wandelen in verschillende geënceneerde situaties, deze te exploreren en te gebruiken hebben we

we were invited to recognise the staging strategies of the safe adventure. The pop-up scenography of opening the curtains described above played an important role here. Our collaborative scenographic act created a specific perspective, which invited us to see and recognise the environment as designed and thus as staged. Following this scene, we drove through urban, industrial and natural landscapes. With our focus sharpened, every object of observation becomes part of a scenography – a mobile scenography of continuous change.

The intensified scenographic perspective provided a whole new interpretation of the theme of suspension of disbelief and 'garantiertes Abenteuer'. We did not visit yet another shopping centre or hypermodern airport. The theme was analysed and brought back to the core questions: if everything is staged, then what is real? What is artificial and what is natural? This led to the bustour taking us past a varied series of 'naturecultures', where the boundary between artificial and what we consider to be natural has become totally arbitrary. As the concept

of 'garantiertes Abenteuer' was also a subject of investigation, we regularly left the 'safe bubble' of the bus. We got off at the junction, for instance, and discovered that this Kleinpolderplein is to become a mini nature-reserve in the near future. The concrete structure cannot withstand the ravages of time and this 'natural' aging process is clearly visible. A biologist who was with us pointed out little insects in the water in between the pillars; an indication that life that is to form the nature-reserve is already on its way, even without human intervention.¹⁰ Continuing our trip, we drive past the endless industrial areas of Pernis, where alienating steel structures resemble the barracks and spaceships of a science-fiction world. In the centre of Pernis, a forester shows us around Ruigeplaat, a rare piece of woodland that stubbornly resists the surrounding industrial forces. Later in the afternoon, we wander along the beach of the Tweede Maasvlakte, which didn't even exist two years ago. The beach was not created through natural accretion, but drawn from the sea by man and technology.

¹⁰ See 'Dialogue between the biologist & the philosopher' on page x.

¹¹ Sonja van der Valk describes a similar 'inward' movement in her essay on page x.

Thinking-Scenography deliberately put the participants in a situation that was also the subject of investigation. This performative approach made me radically review my own role and involvement. All the contributions to this collection of essays address the question of how one moves through a field that is also created by one's own movement. This question also applies to writing and reflecting on this exposium. As a thinker/scholar, I am used to thinking about subjects. After the exposium, I was inclined to think that although we had experienced an adventurous journey, we had not actually *learned* much more about the suspension of disbelief. This elicited an interesting confrontation with my habitual understanding of what it means to think. As a scholar, I usually measure in-depth reflection by the amount of interesting talks or of information I heard *about* the subject, leading to all sorts of ideas that seem important in that moment, which I then jot down on bits of paper or in a notebook. It was only later that I realised that we

had investigated the subject in a different way, namely by *doing* it. By walking around in various staged situations, and by exploring and using them, we investigated the suspension of disbelief in a *material, embodied* way.¹¹ This scenographic doing-thinking corresponds directly to the discourse on new materialism, which seeks to break through oppositions like form-content or matter-meaning:

"New materialism wants to do justice to the 'material-semiotic,' or 'material-discursive' character of all events [...]. It is interested in actualizing a metaphysics that fully affirms the active role played by matter in 'receiving' a form. Working through Cartesian or modernist dualism, new materialism has set itself to practice the Spinozist dictum that the mind is always already an idea of the body, while the body is the object of the mind. In terms of artworks, for instance, a new materialist perspective would be interested in finding out how the form of content (the material con-

de 'suspension of disbelief' op een *materiële, belichaamde* manier onderzocht.¹¹

Dit scenografische doen-denken sluit direct aan bij het discours rond 'new materialism' waar wordt gezocht naar het doorbreken van opposities als vorm-inhoud of materie-betekenis:

"New materialism wants to do justice to the 'material-semiotic,' or 'material-discursive' character of all events [...]. It is interested in actualizing a metaphysics that fully affirms the active role played by matter in 'receiving' a form. Working through Cartesian or modernist dualism, new materialism has set itself to practice the Spinozist dictum that the mind is always already an idea of the body, while the body is the object of the mind. In terms of artworks, for instance, a new materialist perspective would be interested in finding out how the form of content (the material condition of the artwork) and the form of expression (the sensations as they come about) are being produced in

one another, how series of statements are actualized, and how pleats of matter are realized in the real" (Dolphijn/Van der Tuin 2012, 90-91).

Het lijkt wellicht vanzelfsprekend, dit opheffen van een scheiding tussen vorm en inhoud, of tussen doen en denken. Toch is dat niet zo gangbaar in de praktijk. Vaak zijn we geneigd te denken dat we eerst iets doen (doen 'zonder' na te denken) en daarna gaan nadenken over wat we hebben gedaan of wat iets betekent. Dit onderscheid manifesteert zich ook in het denken en schrijven over kunst, volgens Dolphijn en Van der Tuin:

[...] new materialism is different from most post-Kantian studies of art, since in these studies the material and discursive dimensions are treated separately. After a short description of the material [...], the scholar [...] proceeds to deconstruct its messages. New materialism allows for the study of the two dimensions in their entanglement: the experience of a piece of art is

dition of the artwork) and the form of expression (the sensations as they come about) are being produced in one another, how series of statements are actualized, and how pleats of matter are realized in the real" (Dolphijn/Van der Tuin 2012, 90-91).

Though this rejection of the separation between form and content, or between doing and thinking, may appear obvious however, it is not so common in practice. We are often inclined to think that we do something first (doing 'without' thinking) and reflect afterwards on what we have done or what something means. A similar 'separatist logic' appears in thinking and writing about art, according to Dolphijn and Van der Tuin:

[...] new materialism is different from most post-Kantian studies of art, since in these studies the material and discursive dimensions are treated separately. After a short description of the material [...], the scholar [...] proceeds to deconstruct its messages. New ma-

terialism allows for the study of the two dimensions in their entanglement: the experience of a piece of art is made up of matter and meaning. The material dimension creates and gives form to the discursive, and vice versa." (ibid.).

The entanglement of materialism and discursivity gives rise to a new perspective on the relationship between scenography and dramaturgy (discursivity here refers to reflection and to articulating and contextualising this reflection). Fully in line with the performative character of this expedition, the exposium gained its content through the design of the day itself: the day was composed as a journey, took 'the bus' as a vehicle and subject of reflection, followed a specific route, asked the participants to get on and off the bus and installed a thematic cohesion between the various locations through movement and displacement. This mobile scenography – and the scenography of movement – therefore has a specific dramaturgy. The bus trip strings together the various naturecul-

made up of matter and meaning. The material dimension creates and gives form to the discursive, and vice versa." (ibid.).

De verstrengeling van materialiteit en discursiviteit brengt ons bij de relatie tussen scenografie en dramaturgie (discursiviteit verwijst hier naar reflectie en het verwoorden en contextualiseren van die reflectie). Geheel in navolging van het performatieve karakter van deze expeditie kunnen we stellen dit exposium haar inhoud kreeg door het ontwerp van de dag zelf: de dag is gecomponeerd als een reis, neemt 'de bus' als voertuig en onderwerp van reflectie, legt een specifiek parcours af, vraagt deelnemers in en uit de bus te stappen, en organiseert via beweging en verplaatsing een thematische samenhang tussen diverse locaties. Deze mobiele scenografie – en scenografie van de beweging – heeft dus een specifieke dramaturgie. De busreis rijgt de verschillende naturecultures als een serie (lokale) 'statements' aan elkaar: samen creëren zij 'shifting layers of disbelief'

tures to become a series of local statements. Together they produce shifting layers of disbelief; they cut across oppositions between design and reality, and between nature and culture. The scenography-dramaturgy of the bus trip mobilises not only the participants, but also the ways we tend to think about how and where 'content', 'meaning', 'reflection' or 'thinking' take shape. Material thinking is manifested here in the composition of time and space, the careful selection of materials and locations, the organisation of actions or procedures, and the choices regarding the way in which the participants are deliberately positioned *in* the process and *within* staged situations. This convergence of composition, structure, meaning and experience suggests that we can speak of the scenography-dramaturgy of the exposium itself.

Scenographic-dramaturgic wanderings

Conventional symposia usually do not pay much attention to the spaces in which we convene (normally a room with lots of chairs and facilities for speaking to

en opengebroke opposities tussen design en realiteit, tussen natuur en cultuur. De scenografie-dramaturgie van de busreis brengt niet alleen de deelnemers in beweging, maar mobiliseert ook het denken over hoe en waar 'inhoud', 'betekenis', 'reflectie' of 'denken' gestalte krijgt. Materieel denken manifesteert zich hier in de compositie van tijd en ruimte, de zorgvuldige selectie van materialen en locaties, de organisatie van handelingen of procedures, en keuzes ten aanzien van de wijze waarop de deelnemers nadrukkelijk *in* het proces en *in* geënceneerde situaties worden gepositioneerd. Dit samenvallen van compositie, structuur, betekenis en ervaring, maakt dat we hier kunnen spreken over de scenografie-dramaturgie van het exposium zelf.

Scenografisch-dramaturgische omzwervingen

Bij een conventioneel symposium wordt er meestal niet veel aandacht besteed aan de ruimtes waarin we ons bevinden (meestal een zaal met veel stoelen en faciliteiten om de luisteraars toe te spreken) of aan *hoe* we ons in

the audience) or to how we are situated in that space, let alone think about how we move through a conference day. A scenographic interpretation of a 'symposium' focuses instead on the composition of space, time, actions and embodied positions, and precisely in this composition, meaning and experience arise. This is the scenography-dramaturgy or dramaturgy-scenography of *Thinking-Scenography*. The order is not that relevant, but the hyphen between the two words is. It points to the increasing entanglement of the two practices. In *Dramaturgy and Performance*, Cathy Turner and Synne Behrndt similarly point to a connection between dramaturgy and architecture. After first defining dramaturgy as a practice that is concerned with the internal composition of a work (a performance, for example) and the way in which that work creates meaning, also in relation to a broader social context, they quote architect Bernhard Tschumi. Tschumi is an architect who focuses mainly on the relationship between spatial design and forms of interaction with that design. Architecture is therefore in

die ruimte bevinden. Laat staan dat er is nagedacht over hoe we ons door een conferentiedag heen *bewegen*. Tekend voor een scenografische interpretatie van ‘symposium’ is dat de compositie van ruimte, tijd, handelingen en belichaamde posities juist centraal staat en dat juist in deze compositie betekenis en ervaring ontstaat. Dit is de scenografie-dramaturgie of dramaturgie-scenografie van *Thinking Scenography*. De volgorde is niet zo belangrijk, het streepje tussen de twee woorden wel. Het wijst op het vergroeid raken van de twee praktijken. In *Dramaturgy and Performance* leggen Cathy Turner en Synne Behrndt op vergelijkbare wijze een verband tussen dramaturgie en architectuur. Nadat ze eerst dramaturgie hebben geduid als een praktijk die zich bezig houdt met de interne compositie van een werk (een voorstelling bijvoorbeeld) en de manier waarop dat werk betekenis krijgt, ook in relatie tot een bredere sociaal-maatschappelijke context, citeren zij een uitspraak van architect Bernhard Tschumi. Tschumi is een architect die zich vooral concentreert op de relatie tussen ruimtelijk ontwerp

en vormen van interactie met dat ontwerp. Architectuur is daarom geenszins statisch, maar een generator van ‘live events’. Architectuur is volgens hem “the deliberate deployment of structure in order to provoke live events” (in Turner/Behrndt 2008, 5). Deze doelmatige inzet van een generatieve structuur is precies wat dramaturgie en architectuur gemeen hebben, zo stellen Turner en Behrndt. Dat geldt natuurlijk ook voor scenografie. Joslin McKinney and Philip Butterworth typeren scenografie bijvoorbeeld als “the manipulation and orchestration of the performance environment” (2009, 4). De koppeling tussen scenografie en dramaturgie nodigt uit om na te gaan hoe in deze orkestratie van en interactie met ‘performance environments’ inhoudelijke reflectie tot stand komt, of hoe met andere woorden inhoud en betekenis besloten ligt in de compositie en structuur van een werk. Dit hangt sterk samen met de manier waarop processen georganiseerd en gecomponeerd zijn, inclusief de wijze waarop procedures onze fysieke aanwezigheid in het werk aan de orde stellen.

Om dit te laten zien maak ik een kort uitstapje naar twee andere varianten van mobiele scenografie. In het eerste voorbeeld doen de deelnemers denken aan mobiele scenografen, enigszins vergelijkbaar met de scenografische ‘coup’ in de bus. In de voorstelling *Cinema Imaginaire* neemt de Nederlandse theatermaker Lotte van den Berg de toeschouwers mee naar een plein in de stad. Ze vraagt hen zich te vereenzelvigen met het oog van een camera – een camera die op verschillende manieren bediend kan worden: een camera kan uitzoomen of inzoomen, zich verplaatsen, een specifiek kleur-, object- of bewegingspatroon volgen, observerend afstand houden of juist opdringerig zijn. Via dit soort kijkopdrachten annex camera-instructies creëren de deelnemers een reeks denkbeeldige filmsequensen. Zo stelt elke kijker zijn of haar eigen film samen; een film over de stad, over afstand en nabijheid, over menselijk gedrag, over kleurpatronen – de dramaturgische potentie is nagenoeg eindeloos. Een voorstelling als *Cinema Imaginaire* legt de ‘film’ (de voorstelling) niet vooraf vast. Het werk bestaat

daarentegen uit het ontwerp van een aantal opdrachten of procedures. Die procedures genereren de voorstelling, steeds in dialoog met de onvoorspelbaarheid van het stadsplein.

Een tweede voorbeeld van mobiele scenografie is de Nederlandse inzending op de Prague Quadrenial 2015, het onderzoeksproject *Between Realities* – waarbij mobiliteit nu vooral verwijst naar ‘niet op één plaats’, verplaatsing en distributie. In dit project onderzochten curatoren, scenografen en reporters samen wat de potentie van een scenografische blik is, in een omgeving – het centrum van Praag – die volledig in het teken staat van enscenering. Als we scenografie als het ontwerpen van scènes begrijpen (zowel in de betekenis van speelvlak of spelvloer als geënceneerde situatie of handeling), wat kan scenografie in zo’n omgeving dan nog teweeg brengen? *Between Realities* wilde nadrukkelijk een onderzoeksproject zijn, in plaats van een presentatie van afgeronde projecten die hun succes reeds bewezen hebben. De curatoren bedachten een ingenieuze ‘machine’ die zowel

no way static, but a generator of ‘live events’. According to Tschumi, architecture is “the deliberate deployment of structure in order to provoke live events” (in Turner/Behrndt 2008, 5). This deliberate deployment of a generative structure is precisely what dramaturgy and architecture have in common, argue Turner and Behrndt. This, of course, also applies to scenography. Joslin McKinney and Philip Butterworth, for example, describe scenography as “the manipulation and orchestration of the performance environment” (2009, 4). The link between scenography and dramaturgy invites us to explore how reflection arises in this orchestration of, and interaction with performance environments, or in other words, how content and meaning are contained within the composition and structure of a work. This corresponds closely to the way in which processes are organised and composed, including the way in which procedures address our physical presence in the work.

In order to demonstrate this, I will make a brief excursion into two other types of mobile scenography. In the

first example, the participants are reminiscent of mobile scenographers, rather similar to the scenographic ‘coup d’état’ in the bus. In the performance *Cinema Imaginaire*, Dutch theatre maker Lotte van den Berg takes the spectators to a square in the city. She asks them to identify themselves with the lens of a camera – a camera that can be operated in a variety of ways: zooming in and out, moving around, following a specific pattern of colour, object or movement, observing from a distance or being very intrusive. Through these viewing exercises or camera instructions, the participants create a series of imaginary film sequences. All viewers thus compose their own film; a film about the city, about distance and proximity, about human behaviour or about colour patterns – the dramaturgical potential is almost endless. A performance like *Cinema Imaginaire* does not fixate the ‘film’ (the performance) beforehand. The work consists, rather of the design of a number of instructions or procedures. These procedures generate the performance, always in dialogue with the unpredictability of the city square.

A second example of mobile scenography is the Dutch entry for the Prague Quadrenial 2015, the research project *Between Realities* – in which mobility now refers primarily to ‘not in one place’, displacement and distribution. In this project, the curators, scenographers and reporters investigated together the potential of a scenographic perspective, in an environment – the centre of Prague – that seems to be a giant stage itself. If we understand scenography to be the design of scenes (referring both to the stage as well as to a staged situation or action), then what can scenography bring about in such an environment? *Between Realities* deliberately aimed to be a research project, rather than a presentation of final projects that had already proved successful. The curators devised an ingenious ‘machine’ consisting of both analogue and digital components. Various scenographers and artists investigated the central research question by carrying out tests and experiments in the city. Journalists, writers, architects and film-makers were involved as cartographers, who reported in word, text and (moving)

image. These reports were then sent to the virtual ‘machine room’, where they were selected by the curators. In the physical machine room at Colloredo Mansfield Park, the final result rolled off five steaming printers. Some were hung on the walls of the machine room and some were published in a daily ‘newspaper’.

The procedural character of this ‘live publishing machine’ concerns the design of actions. Various tasks and roles were set out, as well as a process of connecting the activities in the city to the steaming printers. This scenography also contains the dramaturgy of the project; the machine operates literally ‘between realities’. This too, is a project whereby the result is not set beforehand and where the design is focused on creating the conditions for action. *Between Realities* generated a whole range of different realities. For instance, visual artist Florian de Visser created a poetic world alongside wastebins, cutting scenes and figures (from local history) out of cardboard lying beside the garbage. Elsewhere, theatre maker Julian Hetzel confronted the hasty city

uit analoge als digitale componenten bestond. Verschillende scenografen en kunstenaars onderzochten de centrale vraag door proeven en experimenten in de stad te doen. Journalisten, schrijvers, architecten en filmmakers waren aangetrokken om hier als cartografen verslag van te doen in woord, tekst en (bewegend) beeld. Deze rapportages werden vervolgens naar de virtuele 'machinekamer' verzonden, waar ze door de curatoren werden geselecteerd. In de fysieke machinekamer in het Colredo Mansfield Park rolde het uiteindelijke resultaat uit vijf stomende printers. Een deel werd opgehangen op de wanden van de machinekamer en een deel werd gebundeld in dagkranten.

Het procedurele karakter van deze 'live publishing machine' betreft het ontwerp van handelingen: er zijn verschillende taken en rollen uitgezet, als ook een traject van verbinding tussen activiteiten in de stad tot aan de stomende printers. In deze scenografie ligt ook de dramaturgie besloten; de machine opereert letterlijk 'tussen realiteiten'. Ook dit is een project waarbij de uitkomst

niet van tevoren vast staat, en waar het ontwerp gericht is op het creëren van de condities voor actie. *Between Realities* genereert een scala aan verschillende realiteiten: zo creëert beeldend kunstenaar Florian de Visser een poëtische wereld naast afvalcontainers; hij snijdt scènes en figuren (uit de lokale geschiedenis) uit karton dat bij de vuilnis staat te wachten. Elders confronteert theatermaker Julian Hetzel de haastige stadsroutine met schijnbaar levenloze lichamen. Choreografe Katja Heitmann vat de stadsbewegingen in interactieve projecties, en lichtkunstenaar Vinny Jones legt de stad uit als een spel van talloze lichtschakeringen bij dag en nacht.

In beide voorbeelden ligt de inhoud of betekenis besloten in het ontwerp en de uitvoering van het proces zelf. In dit materiële denken manifesteert inhoudelijke reflectie zich in een materiële, performatieve vorm; in een logica die de verschillende scenografische handelingen in het proces bijeen houdt. Procedures faciliteren deze handelingen maar leggen de inhoud niet vast; het zijn generators van potentialiteit. Niet alleen betekenis, ook

materialiteit zelf krijgt dus *in* het werk gestalte. Katherine Hayles – ook een 'new materialism' denker – beschrijft die dynamiek als volgt:

... materiality cannot be specified in advance, as if it pre-existed the specificity of the work. An emergent property, materiality depends on how the work mobilizes its resources as a physical artifact as well as the user's interactions with the work and the interpretive strategies she develops - strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks (Hayles 2002, 32-33).

Hayles fixeert het materiaal niet, maar beschouwt materialiteit als iets dat in het proces vorm krijgt en daarmee per definitie een procesmatig en performatief gebeuren is. Ze wijst ook op het gelaagde karakter van materialiteit: enerzijds heeft materialiteit een concreet-fysiek karakter, anderzijds kun je je het niet los zien van wat iemand ermee doet én hoe iemand via het materiaal denkt.

Poreusheid

Aandacht voor materialiteit lijkt wel een teken te zijn van deze tijd; het duikt op veel plaatsen in theorie en praktijk op. Het Sandberg Instituut bijvoorbeeld (de masteropleiding van de Gerrit Rietveld academie voor beeldende kunst) werkt met een reeks tijdelijke masterprogramma's waarin titels als Material Utopias, Materialisation in Art and Design en Fashion Matters opduiken. In discussies over nieuwe media wordt steeds vaker het 'virtuele' karakter van nieuwe-mediaprocessen betwist; er wordt juist gewezen op de materiële basis van computationele processen: hardware, programmeertalen, de tactiliteit van interfaces en dergelijke (Van den Boomen et al. 2009). In het al eerder geciteerde boek *New Materialism: Interviews and Cartographies* beschrijven Rick Dolphijn en Iris van der Tuin hoe sinds het eind van de jaren '90 termen als 'neo-materialism' en 'new materialism' steeds vaker opduiken in filosofie en in 'critical and cultural theory'. Direct in het eerste deel van het boek wordt de breedte en reikwijdte van het discours zicht-

crowd with apparently lifeless bodies. Choreographer Katja Heitmann captured the urban movements in interactive projections and light artist Vinny Jones defined the city as an interplay of numerous different lights and shades.

In both examples, the content or meaning is contained in the design and the execution of the process itself. In this mode of material thinking, in-depth reflection is manifested in a material, performative form; in a logic that keeps together the different scenographic actions in the process. Procedures facilitate these actions, but do not fix the content. They are generators of potential. Not only meaning, but also materiality itself thus takes shape in the work. Katherine Hayles – also a new materialism thinker – describes these dynamics as follows:

... materiality cannot be specified in advance, as if it pre-existed the specificity of the work. An emergent property, materiality depends on how the work mobilizes its resources as a physical artifact as well as the

user's interactions with the work and the interpretive strategies she develops - strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks (Hayles 2002, 32-33).

Hayles does not fix the material, but regards materiality as something that acquires form in the process and is therefore a process-related and performative event by definition. She also points to the layered quality of materiality: on the one hand materiality has a concrete-physical quality, while on the other hand, materiality cannot be separated from acting with the material, or thinking through the material.

Porosity

The focus on materiality seems to be a sign of the times, as it crops up in many places in theory and in practice. The Sandberg Institute¹² for example, offers a series of provisional Master's programmes entitled Material Utopias, Materialisation in Art and Design and Fashion Matters. In discussions about new media, the 'virtual'

¹² the Master's department of the Gerrit Rietveld academy of fine art

character of new media processes is increasingly disputed, with reference to the rather material basis of computational processes: hardware, programming languages, the tactility of interfaces and suchlike (Van den Boomen et al. 2009). In the previously cited book *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Rick Dolphijn and Iris van der Tuin describe how terms such as 'neo-materialism' and 'new materialism' turn up with increasing frequency in philosophy and critical and cultural theory from the nineties onwards. The breadth and scope of the discourse is immediately visible in the first part of the book, where interviews with Rosi Braidotti, Manuel Delanda, Karen Barad and Quentin Meillassoux range from feminist theory and ethics to quantum physics.

Although in their outline of this discourse Dolphijn and Van der Tuin emphasise that new materialism does not oppose materialist theory based on Marxism, it is helpful to reflect for a moment on what we will call, for the sake of convenience, the 'first wave'. Materialist theory points to the essential and mutual engagement of subjects

and world – they advocate the idea of 'porous selves' as it were.¹³ Materialist theory radically rejects the idea of an autonomous subject that exists independently of the world. "Our thoughts and ideas are made by the world around us. If we want to understand ourselves and our world, we have to understand the material forces at work in our world. Marxism says that we can best understand those forces in terms of modes of production, the structure of economic relations in any society" (Fortier 2002, 153-154). Philosophers like Althusser and Foucault elaborate on this sort of analysis by investigating how ideology (Althusser), power relations (Foucault), and the role of institutions (religion, state, market), are vital agents in the organisation of production processes. Art can play a major role in this debate through analysing such production processes and undermining or questioning ideology and positions of power. This certainly applies to scenography; which is outstandingly well able to point out the effect of 'material forces'.

In the 'second wave', where concepts like 'new ma-

baar, waar interviews met Rosi Braidotti, Manuel DeLanda, Karen Barad en Quentin Meillassoux uiteenlopen van feministische theorie en ethiek tot aan kwantumfysica.

Hoewel Dolphijn en Van der Tuin in hun schets van dit discours benadrukken dat ‘new materialism’ zich niet afzet tegen de op het Marxisme gebaseerde ‘materialist theory’, is het toch van belang om even stil te staan bij wat we voor het gemak maar even de ‘eerste golf’ noemen. ‘Materialist theory’ gaat uit van de wezenlijke en wederzijdse betrokkenheid van individu en wereld – van ‘porous selves’ als het ware.¹² Het idee van een autonoom individu dat onafhankelijk van de wereld bestaat wordt radicaal ter discussie gesteld. “Our thoughts and ideas are made by the world around us. If we want to understand ourselves and our world, we have to understand the material forces at work in our world. Marxism says that we can best understand those forces in terms of modes of production, the structure of economic relations in any society” (Fortier 2002, 153-154). Filoso-

fen als Althusser en Foucault werken dit soort analyses verder uit door te onderzoeken hoe ideologie (Althusser) en machtsposities (Foucault) en de rol van instituties (religie, staat, markt) in de organisatie van productieprocessen zichtbaar wordt. Kunst kan hier een belangrijke rol spelen via het analyseren van zulke productieprocessen en het ondermijnen of bevragen van ideologie en machtsposities. Dat geldt zeer zeker ook voor scenografie; die is bij uitstek in staat om te wijzen op de werking van ‘material forces’.

In de ‘tweede golf’, daar waar begrippen als ‘new materialism’ en ‘neo-materialism’ opduiken, lijkt er een bredere opvatting van materialiteit te zijn die veel verder gaat dan concrete productieprocessen. Eigenlijk wordt hier de vraag gesteld: wat is materie? Waarop het antwoord volgt dat ook het lichaam materie is, en de observatie dat natuur, technologie, objecten en dingen ‘agency’ hebben: de mens beheerst de dingen niet, staat niet boven de objecten; de dingen hebben minstens zoveel invloed op ons. In het licht hiervan krijgt ook de

niet-menselijke enscenering van bewegend beton op het Kleinpolderplein een ander gewicht, alsook de naturecultures die we tijdens de busreis hebben ontmoet. Op het strand van de Tweede Maasvlakte doken sommige deelnemers in zee, en konden tegelijkertijd het gevoel niet van zich afschudden dat ze in een ‘Truman Show-zee’ waren gedoken. We hebben kortom lichamelijk ervaren hoe natuur en cultuur elkaar voortdurend doorkruisen.¹³ In die context ontstaat er ook een andere opvatting van wat kennis is. Kennis is niet alleen een rationeel proces, maar juist ook belichaamd, gesitueerd, en het product van geleefde ervaring.

New materialism is niet alleen een ‘theorie’ maar ook een methode. Een methode die bestaat uit het herdenken van het al bestaande.¹⁴ Wat dat betreft kunnen ook *Thinking Scenography*, *Cinema Imaginaire* en *Between Realities* als (onderzoeks)methodes begrepen worden. Het zijn drie vormen van mobiele scenografie die zich proberen te verstaan met de wereld van vandaag de

dag; ze analyseren de materiële condities van die wereld én leggen de werking en potentialiteit van enscenering en verbeelding bloot. In de introductie van *Metaphoricity and the Politics of Mobility* (2006) stellen Maria Margaroni and Effie Yiannopoulou de vraag hoe we ons moeten verhouden tot een wereld die in het teken staat van mobiliteit, globalisering en versnelling – bewegingen waar we niet alleen over schrijven en nadenken maar die we ook dagelijks aan den lijve ervaren. Vanuit een heel andere aanvliegroute doen zij net als Dolphijn en Van der Tuin het voorstel om daar op een flexibele manier op te reageren, waarbij we navigeren tussen materiële en discursieve bewegingen. Dit essay is een poging daartoe, waarin ik heb betoogd dat in het doen analytisch denken besloten ligt en dat denken ook een vorm is van doen. Een dergelijke materieel-discursieve benadering nodigt uit om het denken te gaan herkennen in hoe we handelen, en in de belichaamde verhouding tot de ruimtes waar we doorheen bewegen en die wij tegelijkertijd juist creëren dóór onze bewegingen.

terialism’ and ‘neo-materialism’ can be found, there appears to be a broader view of materiality that far exceeds concrete production processes. Actually, the question posed here is: what is matter? Which is followed by the answer that the body, too, is matter, and the observation that nature, technology, objects and things are agents: human beings do not control things or objects; these things and objects have at least as much influence over us. In light of this, the non-human scene of mobile concrete on the Kleinpolderplein junction gains a different import, as do the naturecultures we encountered during the bus trip. On the beach at the Tweede Maasvlakte, some of the participants took a dip in the sea, while not being able to shake off the feeling that they had jumped into a *Truman Show* sea. Throughout the trip, we physically experienced how nature and culture continually interfere.¹⁴ In line with this, a different view on knowledge appears. Knowledge is not only a rational process, but also an embodied, situated one and the product of lived experience.

New materialism is not only a ‘theory’ but also a method; a method that consists of rethinking the already existent.¹⁵ In a similar line of reasoning *Thinking-Scenography*, *Cinema Imaginaire* and *Between Realities* can also be understood as (research) methods. They are three forms of mobile scenography that attempt to comprehend the world today. They analyse the material conditions of this world, as well as exposing the effects and potentiality of staging strategies and the imagination. In the introduction to *Metaphoricity and the Politics of Mobility* (2006), Maria Margaroni and Effie Yiannopoulou raise the question of how we should relate to a world that revolves around mobility, globalisation and acceleration – movements that we not only write and think about, but which we actually experience in our everyday lives. Like Dolphijn and Van der Tuin, but taking a very different approach, they propose responding to this in a flexible way, whereby we navigate between material and discursive movements. This essay is an attempt to do so, in which I have demonstrated that doing entails analyt-

¹³ See the mini-lecture on ‘porous and buffered selves’ by Sigrid Merx during the *Thinking-Scenography* bus trip, page x.

¹⁴ Nienke Scholts refers to a similar hybridity in *BOMBYX MORI* by Ola Maciejewska, see page x.

¹⁵ For example by referring to the material conditions in the work of poststructuralist thinkers such as Roland Barthes and Gilles Deleuze, or focusing on the 17th-century philosopher Spinoza, who – unlike Descartes – regarded body and mind as equal.

ical thinking, and that thinking is also a form of doing. Such a material-discursive approach invites us to start recognising thinking in how we act, and in the embodied relationship to the spaces through which we move and that we create through our movements.

Following on from the new materialism method, I would like to conclude by quoting a source from the distant past. The quote is from the Futurist Marinetti. As we know, the Futurists were fascinated by mobility and movement, but also by sensory experience. The quote is taken from one of the Futurist manifestos, entitled “Tactilism” (1924):

“When we feel a piece of iron, we say: This is iron; we satisfy ourselves with a word and nothing more. Between iron and hand a conflict of preconscious force-thought-sentiment takes place. Perhaps there is more thought in the fingertips and the iron than in the brain that prides itself on observing the phenomenon” (in Fischer 2007, 167).

Laat ik in navolging van de 'new materialism' methode afsluiten met het citeren van een bron uit een ver verleden. Het citaat is van de Futurist Marinetti. Zoals we weten waren de Futuristen gefascineerd door mobiliteit en beweging, maar óók door de zintuiglijke ervaring. Het citaat is afkomstig uit één van de Futuristische manifestos, getiteld "Tactilism" (1924):

"When we feel a piece of iron, we say: This is iron; we satisfy ourselves with a word and nothing more. Between iron and hand a conflict of preconscious force-thought-sentiment takes place. Perhaps there is more thought in the fingertips and the iron than in the brain that prides itself on observing the phenomenon" (in Fischer 2007, 167).

References

- Boomen, Marianne van den, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raesens, and Mirko Tobias Schäfer, eds. 2009. Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dolphijn, Rick, and Iris van der Tuin. 2012. New Materialism: Interviews & Cartographies. Ann Arbor: The University of Michigan Library/Open Humanities Press/MPublishing.
- Fisher, Jennifer. 2007. "Tangible Acts: Touch Performances." In The Senses in Performance, edited by Sally Banes and André Lepecki, 166-178. New York: Routledge.
- Fortier, Mark. 2002. Theory/Theatre: An Introduction. Second edition. London: Routledge.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. 2015. Nomadic Theatre: Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance. Utrecht: Utrecht University (PhD).
- Hayles, Katherine. 2002. Writing Machines. Cambridge MA: MIT Press.
- Margaroni, Maria, and Effie Yiannopoulou, eds. 2006. Metaphoricity and the Politics of Mobility. Amsterdam: Rodopi.
- McKinney, Joslin, and Philip Butterworth. 2009. The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Cathy, and Synne K. Behrndt. 2008. Dramaturgy and Performance. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Performances

- Lotte van den Berg, Cinema Imaginaire. Visited during Spring Festival Utrecht, 2014.
- Various performances and projects in Between Realities. Visited during Prague Quadrennial 2015.



● KLEINPOLDERPLEIN ● ● ● ● ● ●

FRAGMENT 4

Academics all read books and remember things from them and can tell us about them in an interesting way: all well and good!

But you don't need to read all those books in that way.

But you have to pay close attention, because what they are telling you about is an idea.

The speakers in the bus are reframing us. Without knowing it, we are very firmly being steered in a certain direction. It took a while before I grasped the meaning of 'porous'.

But what Ruud Reutelingsperger had to say was really interesting. He has a vision and he projects it into the future and wants to work towards it. At Kleinpolderplein he allows his own creativity to intervene in the existing reality. I liked the fact that he links it so closely to his personal life. He speaks of 'my daughter' on 'her horse'.



FRAGMENT 7

We can see that this no ordinary piece of public wasteland, but that there is an element of design to it: and there you go ... !

You arrive there and you see that interventions have been made. How can you tell?

Those sculptures are standing on crazy blocks of stone that don't belong there, the pedestals are newer and the size is wrong. There are lights above them which make me think: are they older? And there are walkways that stop half-way. You can't walk on them because you'd end up in the water. It's a concept.



Thijs: Hello, I'm Thijs: this is the biologist speaking. I think science has much more in common with art than we think. Both are based on observation. You can see it here, at Kleinpolderplein. This is the 'Observatorium' where the overriding goal is observation. From a biological perspective, the first thing I observe is that nature loves this place! There is not much wind, there is light and –very importantly– there are a lot of cars. Plants love cars because they emit a lot of carbon dioxide. Plants love the greenhouse effect, the warming of the Earth, because it brings about very high temperatures.

The second part is the pond; the water place. There are a lot of *schaatsenrijders* (the Dutch term for the common water strider). They are a sign that the water between the roads is very clean water, and that is something very special. In the water you can also see *waterpest* (waterweed), which is a very aggressive plant. If you don't do anything to stop this plant, there won't be any water anymore in a couple of years, because it will continue to grow until it becomes land. If you want to maintain this water place, you should get rid of this 'water menace'.

These are my observations. This specific place tells many stories, on different scales. That means you can zoom in or out to have a bigger view or a smaller view of a particular thing. For instance, a tree can be seen as part of the world, or you can zoom in and see it as part of an ecosystem. You can zoom out and see a tree as an individual object, or you can zoom in and see the organ of a tree; a leaf, for instance. And you can zoom in further and see the molecules in a leaf. So there are many stories hidden in just one tree, and biologists attempt to read those stories.

Dialogue between the biologist & the philosopher

Part of a dialogue between biologist Thijs van Vuure and philosopher Hella Godee – both members of the 'Walden' theatre collective, in the bus somewhere between Kleinpolderplein and Pernis.

Hella: As a biologist, Thijs told us something about the outside world. I am a philosopher, or at least I study philosophy, therefore I am more interested in the inside world; the world of our human consciousness. The views that Thijs shared with us are modern scientific views. There used to be a different traditional view in the Middle Ages. Thomas Aquino used to think: if you are able to unlock the codes of nature, you will be able to reach the mind of God himself. Ever since, this statement has been widely embraced. Scientists have obsessively tried to unlock these codes of nature and obviously continue to do so.

Around the time of the French Revolution, the German philosopher Immanuel Kant stood up and said: let's take a break from all this unlocking. We look at nature as the outside world and we claim that we know certain things about it. But shouldn't we first become conscious of how we as human beings, as conscious beings, perceive this world? Maybe our point of view is a very subjective way of perceiving it. For example: a horse only sees four colours. Humans can see many more. It is said that Kant brought about a 'Copernican turn' in philosophy because he radically changed our perspective on the world. Immanuel Kant shifted the focus of our thinking towards our inside world; towards the human consciousness.

A new tradition within philosophy is attempting to dispense with Kant's idea, arguing that the distinction between the outside world and inside world is actually an illusion. There is only one world. When it comes to perceiving landscapes, I think this perspective is very interesting. If you neglect the difference between the inside and outside world, you may suddenly begin to perceive yourself in a tree next to the road, or in the water, or in the plants that are growing.



FRAGMENT 9

At Kleinpolderplein I had a sense of how 'we' (scenographers, ed.) think and work. It's an excellent project, very impressive. I thought the isolated sculptures were very beautiful too; and how that (basin, ed.) is supposed to fill with water.

Does it set you thinking about scenography as a discipline?

You start to think about time; something that is always advancing. The world is moving fast. We are very preoccupied with time and how we relate to what happens and to what reality is.

And I find it a very expressive place. I marvelled at the plants and how they converge in the curves and then separate again. That is very theatrical.

As scenographers we can't say: we'll let nature take over here. A hardcore scenographer can't do that. You have to create something that people will keep coming back to.

Collaborative
scenography ①

to open the
curtains and ~~find~~
discover a world-with-
ourselves in ^{an act}

a closed, buffered
world of the bus
driving on a fly-over
that is a bubble in
itself, 1960s
science
fiction

Observatorium ②

invitation to become
porous ^{to}

to imagine a horse
walking over the
fly-over

"to figure a real
that did not exist
before its representation"

Hejduk ③

Hays

Chronotope
↳ temporal ^{+ spatial} qualities
in a work
the "feel" of a work
how time takes on
flesh and becomes
visible
space charged and
responsive to time

Poetic

faith

Hoe we ons de toekomst verbeelden is misschien wel een van de meest prangende vragen van dit moment. De bewegingen die vandaag in de wereld gaande zijn vormen de landschappen van morgen: onherroepelijke kantelpunten in het klimaat; grote migratiestromen; verschuivingen in heersende economische, politieke en sociale systemen; de cultivering van angst.

Elke mens bezit de vaardigheid om te verbeelden, maar wat de invloed van deze transitie zal zijn op hoe de toekomst eruit zal zien is extreem moeilijk om voor te stellen. Het gaat voorbij aan alles wat je kent. Toch is die verbeelding van levensbelang voor ons begrip van hoe we nu op die bewegingen moeten reageren om nog invloed uit te oefenen op die toekomst. De vaardigheid tot verbeelden moet getraind worden, omgezet in bereidheid, in een kracht. Er is nood aan 'nieuwe' verbeelding.

De vaardigheid om te verbeelden wordt al sinds mensenheugenis ingezet in het creëren van illusie in theater,

film, literatuur, magie, enzovoorts, en wordt aangeduid met het conventionele begrip 'suspension of disbelief'. Het exposium¹⁵ *Thinking-Scenography* stelde de vraag wat die conventie vandaag de dag betekent met betrekking tot de manier waarop onze directe leefomgeving en landschappen zijn vormgegeven. *Thinking-Scenography* werd daarom ontworpen als reis waarin deelnemers niet alleen keken naar - maar letterlijk onderdeel werden van - zulke vormgegeven realiteiten in het Nederlandse landschap.¹⁶

Ik wil naast 'suspension of disbelief' hier de term *poetic faith* introduceren om de bereidheid van de mens tot overgave aan verbeelding te beschrijven. 'Suspension of disbelief' suggereert een vorm van wantrouwen (disbelief) in onze basishouding ten opzichte van onze omgeving. Dat vormt een obstakel bij de toch al moeilijke opgave je 'het andere' voor te stellen. Ook het tijdelijke aspect van 'suspension' (opschorten) past niet bij de huidige vraag naar permanente alternatieven en langetermijnvisies voor de toekomst van de aarde. 'Poetic

Poetic

faith

How we imagine our future is possibly one of today's most pressing issues. The ongoing movements in the world today form tomorrow's landscapes: irrevocable turning points in the climate; big migration flows; shifts in dominant economic, political and social systems; the cultivation of fear.

Everybody has the skill to imagine, but what the influence of these current transitions will be on the appearance of the future is extremely difficult to imagine. It goes beyond everything we know. Imagining this, however, is vital to our understanding of how we should react to these movements right now, in order to still be able to influence that future. The skill to imagine has to be trained and turned into willingness, into a strength. There is a need for 'new' imagination.

Since time immemorial, the skill to imagine has been used in creating illusion in theatre, film, literature and magic, etcetera, and has been defined with the conven-

tional concept 'suspension of disbelief'. The exposium¹⁶ *Thinking-Scenography* posed the question what that convention means today with regard to the way in which our direct surroundings and landscapes are shaped. *Thinking-Scenography* was therefore designed as a journey where participants not only looked at such designed realities in the Dutch landscape, but also literally became part of them.¹⁷

Alongside suspension of disbelief, I would like to introduce the term 'poetic faith', in order to describe people's willingness to surrender themselves to imagination. Suspension of disbelief suggests a form of distrust (disbelief) in our basic attitude towards our surroundings. This forms an obstacle in the already difficult task of imagining things differently. Neither does the provisional aspect of suspension correspond to the current demand for permanent alternatives and long-term visions for the future of the planet. However, in my view, poetic faith does correspond strongly to the power, necessity and essence of imagination. The nineteenth-century poet

¹⁶ Exposium; contraction of expedition and symposium

¹⁷ See for an elaborate description the essay by Liesbeth Groot Nibbelink on page x.

faith' raakt naar mijn idee wel en heel sterk aan de kracht, noodzaak en essentie van verbeelding. De negentiende-eeuwse dichter Samuel Taylor Coleridge had al moeite met de term 'suspension of disbelief'. Hij meende dat iemand niet plotseling in iets bovenwerelds hoeft te geloven om toch bewogen te worden door een gedicht of andere voorgestelde realiteit. De bereidheid om te verbeelden schreef hij, vraagt om 'poetic faith': het vertrouwen in (de poëtische kracht van) een verbeelde wereld.

Herpositionering

Verbeelden is iets proberen te zien dat hier (nog!) niet is. Men zegt vaak: er 'opent zich ruimte' voor verbeelding. Alsof er een deur of gordijn open gaat waarachter we iets kunnen zien dat eerst in de mist of het donker bleef. Om die opening te vinden en er doorheen te kunnen kijken, zijn er vaak andere zienswijzen nodig. Onze fysieke en mentale positie bepaalt onvermijdelijk ons mens- en wereldbeeld, en zonder dat we ons daar altijd erg van bewust zijn houden dominante maatschappelijke en

economische systemen ons vast op ongeveer eenzelfde plek. Verbeelding helpt ons de ene positie te verlaten en een andere in te nemen, en andersom; herpositionering is een belangrijke strategie om tot verbeelding te komen. Soms gebeurt dit door middel van een fysieke beweging, zoals gedurende het exposium, waar de strategie enerzijds letterlijk het verplaatsen van de deelnemers in een bus door een landschap, en anderzijds de plaatsing 'in' dat landschap was. In recente performances werd ik als toeschouwer zittend op de tribune op een vergelijkbare manier herpositioneert dankzij de krachtige perspectiefwisselingen in mijn ruimtelijke waarneming in onder meer *BOMBYX MORI* van Ola Maciejewska en *Annex* van Michiel Vandervelde.

Die voorstellen tot herpositionering, en daarmee her-denken en anders-handelen, benader ik in dit essay als scenografisch. Ik beschrijf scenografie en scenografisch denken als een vorm van ruimtelijk engagement; je letterlijk betrokken voelen bij en verantwoordelijk

voelen voor een ruimte c.q. de wereld. In dit ruimtelijk engagement is een belangrijke rol weggelegd voor de verbeelding. Vormgeven aan de wereld van de toekomst is vooral: het kunnen en durven verbeelden van die toekomst. Dat maakt zoals ik verderop ook zal betogen de scenografische strategie van de herpositionering zonder meer politiek.

Het gezamenlijk vertrekpunt van de essays in deze bundel voert terug op een gedeelde beleving tijdens het exposium *Thinking-Scenography*: Je begeven in het veld waar je over nadenkt of over schrijft. Dat gaat voor ons over betrokkenheid - niet alleen van onze blik maar ook van ons handelen. Dankzij de voorgestelde 'mobiele positie' konden we ons bewust worden van de manier waarop de ruimtes die we die dag doorkuisten ontstaan dan wel gecreëerd waren. Het maakte duidelijk dat we daar zelf de vormgevers van (kunnen) zijn. Als ik om me heen kijk gaat de vraag naar het vormgeven van onze omgeving vandaag de dag in grote mate over het vinden van alternatieven op, en het verbeelden en vóór zijn van die

veranderingen van de aarde door ons ingrijpen. Zo kom ik tot een politiek-ecologische lezing van het exposium, die ik vanuit daar doortrek naar andere hedendaagse pogingen tot het verbeelden van toekomstige landschappen.¹⁷

Scenografie als ruimtelijk engagement

De wegen buigen en kronkelen langs elkaar zoals de stelen van de planten die ertussen groeien. De chauffeur heeft na de theatrale openingsscène,¹⁸ de bus op het terrein van de Rotterdamse afvalcentrale op het nabij gelegen terrein geparkeerd. Op het dak daar staat 'Steden schuilen niet wanneer het regent'. Ook de afvalwagens dragen dichtregels. We zijn de drukke wegen overgestoken en staan nu in het oog van Kleinpolderplein, de ruimte in het midden van dit betonnen verkeersknooppunt net buiten Rotterdam. Ook hier zet de 'poëzie' zich voort, niet letterlijk geschreven maar in wat hier wordt voorgesteld en al langzaam groeit. Hier vlakbij begint het groen: velden, weiden, natuur - zo heeft Ruud Reutelingsperger van kunstenaarsgroep het Observatori-

Samuel Taylor Coleridge already had difficulty with the term 'suspension of disbelief'. He thought that people did not have to suddenly believe in something supernatural in order to be moved by a poem or other imagined reality. The willingness to imagine, he wrote, requires poetic faith: trust in (the poetic strength of) an imaginary world.

Repositioning

To imagine is trying to see something that does not exist (yet!). People often say: 'space opens up' for imagination; as if a door or curtain opens behind which we can see something that was at first concealed by mist or darkness. In order to find such openings and see through them, different ways of seeing are often required. Our physical and mental position inevitably determines our view on humankind and the world, and without us always being aware of it, the dominant economic and social systems we live in keep us bound to roughly the same spot. Imagination helps us to move from one

position to another, and vice versa; repositioning is an important strategy for imagination. Sometimes, this happens through a physical movement, as during the exposium for example, where the strategy was to literally move the participants through a landscape in a bus on the one hand, and to place them 'in' that landscape on the other. In recent performances, as a spectator sitting in the auditorium I was repositioned in similar ways due to the powerful changes of perspective in my spatial perception, as in *BOMBYX MORI* by Ola Maciejewska and *Annex* by Michiel Vandervelde.

In this essay, I approach these proposals for repositioning - and therewith for re-thinking and re-acting differently - as scenographic. I describe scenography and scenographic thinking as a form of spatial engagement; feeling yourself literally involved in, and responsible for a space i.e. the world. In this spatial engagement, a major role is reserved for the imagination. Giving shape to a future world is above all about being able and daring

¹⁸ This essay is not about 'ecoscenography', although there is a connection to it. Ecoscenographers focus on integrating ecological principles in all phases of scenographic thinking and production. This way of working stems directly from developments in ecological design and architecture.

¹⁹ See the description by Liesbeth Groot Nibbelink at the beginning of her essay on page x.

²⁰ 'Plein' means square

²¹ Observatorium is a group of artists who create physical sculptures and structures in the landscape that invite the viewer to look at things differently; looking inward or, conversely, looking into the far distance.

to imagine that future. This, as I will explain further on, also makes the scenographic strategy of repositioning political.

The common point of departure behind the essays in this collection trace back to a shared experience during the exposium *Thinking-Scenography*: entering the field on which you are reflecting or about which you are writing. For us, this is about involvement - not only regarding our gaze but also regarding our actions. Due to the suggested 'mobile position' we became aware of the way in which the different spaces we crossed during that day, arose or were created. It became clear that we have, or could have been the 'form-givers' of these spaces ourselves. When I look around me the question of shaping our surroundings today is largely about finding alternatives, and imagining and anticipating those changes of the earth through our intervention. This is how I arrive at a political-ecological interpretation of the exposium, which I extend to apply to other contemporary attempts at imagining future landscapes.¹⁸

Scenography as a spatial engagement

The roads bend and twist around one another like the stalks of the plants growing between them. After the theatrical opening scene,¹⁹ the driver has parked the bus near the premises of the Rotterdam waste management centre. On the roof it says 'Cities don't take shelter when it rains'. The garbage trucks also carry lines of verse. We have crossed the busy roads and are now standing in the centre of Kleinpolderplein,²⁰ the space in the middle of this concrete junction just outside Rotterdam. Here, too, the poetry continues - not literally in writing, but in what is imagined here and is already steadily growing. Just round the corner begins the greenery: fields, meadows and countryside - as we have just been told by Ruud Reutelingsperger of artistsgroup the Observatorium.²¹ He sketches his future vision of this place in fifteen years' time, asking us to imagine a girl on horseback on the flyovers, surrounded by green, and to imagine the concrete bends as paths in a natural park with people walking along them. The junction is old and in poor condition.

um ons net verteld.¹⁹ Hij schetste ons zijn toekomstvisie op deze plek over vijftien jaar, vroeg ons op de fly-overs een meisje op een paard voor te stellen en om haar heen groen, de betonnen bochten als paden in een natuurpark met wandelende mensen. Het knooppunt is oud en verkeert in slechte staat; verderop wordt al een nieuwe snelweg aangelegd en over een jaar of tien zal hier geen auto meer rijden, verwachten Ruud en zijn collega's. In overleg met de gemeente hebben zij daarom nu in deze ruimte al een transitie van plein naar park in gang gezet, in het midden van deze kathedraal van bochten en steunpilaren – op zichzelf al een zeer indrukwekkende scenografie. Tussen de grote betonblokken die de pilaren van de fly-overs moeten versterken ligt een verzonken ruimte. Het is een bassin voor het vele regenwater van steeds hardere stortbuien die we de komende jaren zullen krijgen als het gevolg van klimaatveranderingen. Maar het is ook een tweede huis voor verweesde beelden uit het stadsdepot die ooit nog pleinen sierden. Aan de andere kant van deze ruimte hebben ze een vijver aan-

gelegd. De bioloog in ons gezelschap zit gehurkt aan de waterkant en vertelt dat de natuur van een plek als deze houdt omdat het goed gedijt bij uitlaatgassen ... Hij ziet veel schaatsenrijders, een teken dat het er vol leven is. Over de vijver hangen loopbruggen die lijken op fly-overs op menselijke maat. Ze raken nog niet tot aan de grond en zweven werkloos in de lucht. Het zijn lijnen van een schets van wat hier zou kunnen ontstaan. Alsof de visie van Ruud en zijn collega's zich spontaan alvast een beetje gematerialiseerd heeft. Op het Kleinpolderplein wordt 'poetic faith' voor mij daarom tastbaar. Deze plek is een voorbeeld van hoe verbeelding ingezet kan worden in een bestaande ruimte als schets van de toekomstige realiteit.

Verbeelding vindt niet alleen in onze fantasie of geest plaats. Iets voor je zien, hoe vaag en ongrijpbaar dan ook, is de eerste stap naar realisering. Verbeelding gaat over het mogelijke, en de zorg die we dragen voor hoe die potentie vorm krijgt. Als verbeelding een beeld is dat 'ver' weg is, is het proces van verbeelding ook het

dichterbij halen van dat beeld door het doen van eerste aanzetten, stappen, schetsen... De betrokkenheid van Observatorium op de toekomst van deze ruimte - heel letterlijk voor de generatie die na hen leeft; het meisje op het paard is Ruuds dochter - is duidelijk gemotiveerd door een ecologische zorg, een betrokkenheid met de toekomstige landschappen van de wereld. Hun verbeelding is een strategie om die zorg om te zetten in een voorstel, om als *vorm-gevers* in te grijpen en dat voorstel stap voor stap zichtbaar en werkelijk te maken. Met dit prototype van een mogelijke scenografie van wat straks het Kleinpolderpark zal zijn, neemt het Observatorium een voorschot op de toekomst.

Scenografie van de negatieve ruimte

De huidige zoektocht naar nieuwe verbeelding en complexiteit daarvan is een terugkerend onderwerp in zowel de kunst als andere maatschappelijke domeinen. Voor *The Metaphors*, een publicatie en lezingperformance van Jozef Wouters en Jeroen Peeters naar aanleiding

van Wouters' bezoek aan de klimaattop in Lima in 2014, stelden zij de vraag: hoe verbeelden wij – kunstenaars, intellectuelen, burgers – een probleem dat onvoorstelbaar is? Ze verzamelden de metaforen die tijdens de onderhandelingen gebruikt werden om klimaatveranderingen grijpbaar te maken. Wouters vond er veertig, vertaalde ze naar het Spaans, en liet de medewerkers van een kleine lokale kopijwinkel er beelden bij maken om te zien tot welke verbeelding die metaforen eigenlijk opriepen. De publicatie die Wouters met hen maakte is een visuele vertaalslag van de complexe en moeilijk te verwoorden thematiek. Het stelt de vraag hoe we op zinnige wijze over de toekomst kunnen denken en spreken als we geen adequate beelden of beeldspraak hebben waarmee we ons uit kunnen drukken en die bijdragen aan een collectieve verbeelding?

Volgens journalist Jelmer Mommers die voor het platform *De Correspondent* over klimaatveranderingen schrijft lijden we onder een 'verbeeldingscrisis'. We kunnen ons de toekomst niet voorstellen, schrijft hij, omdat

A new motorway is already being built further along, and Ruud and his colleagues expect that there will be no more cars here in about ten years. So in agreement with the council, they have already started a transition from junction to park, in the middle of this cathedral of bends and supporting pillars - already an extremely impressive piece of scenography in itself. In between the huge concrete blocks that reinforce the pillars of the flyovers, there is a sunken space. It is a basin that catches all the rain from the increasingly heavy downpours we will be getting in coming years as a result of climate change. But it is also a second home for orphaned statues that used to decorate the city squares. At the other side of this space, they have made a pond. The biologist in our company squats at the waterside and tells us that nature actually 'loves this place' as it thrives well on exhaust fumes... He sees lots of water striders, which is a sign that there is plenty of life. Above the pond footbridges are hovering that look like flyovers for humans. They don't quite touch the ground and float idly in the

air. They draw the lines of a sketch of what could be created here, as if the vision of Ruud and his colleagues has already spontaneously materialised a bit. On the Kleinpolderplein poetic faith becomes tangible for me. This place is an example of how imagination can be used in an existing space as a sketch for future reality.

Imagination does not only take place in our fantasy or mind. Conjuring up images of what something could look like, however vague and incomprehensible, is the first step towards its realisation. Imagination is about the possible and about our care for how this potential is shaped. If to understand imagination as an image that is at a distance,²² the process of imagining is also to bring that image closer through initial impetuses, steps and sketches. Observatorium's engagement in the future of this space – quite literally for the generation that comes after them, as the girl on horseback is Ruud's daughter – is clearly motivated by ecological concerns; an engagement with the future landscapes of the world. Their imagination is a strategy for transforming this concern

into a proposal, to intervene as scenographers and to visualise that proposal, realising it step by step. Through this prototype of a possible scenography of what will soon be the Kleinpolderpark, the Observatorium is taking an advance to the future.

Scenography of the negative space

The current search for new imagination and its complexity are recurring subjects in art and in other social domains. For *The Metaphors*, a publication and lecture-performance by Jozef Wouters and Jeroen Peeters, prompted by Wouters' visit to the climate summit in Lima in 2014, they posed the question: how do we – artists, intellectuals and citizens – imagine a problem that is unimaginable? They collected a list of metaphors used during the negotiations to discuss and make graspable climate change. Wouters found forty of them, translated them into Spanish and got the staff at a local copy shop to create 'fitting' images for them in order to see what these metaphors actually evoked in people's minds. The

publication Wouters made with these people is a visual interpretation of the complex theme that is so difficult to verbalise. It poses the question of how we can think and talk about the future in sensible ways, if we don't have adequate images or metaphors through which we can express ourselves, and which contribute to a collective imagination.

According to journalist Jelmer Mommers, who writes about climate change for online journalism platform *De Correspondent*, we are suffering a 'crisis of imagination'. We cannot imagine the future, he writes, because we cannot re-locate ourselves 'in' it; we perceive our futureselves as strangers (Mommers, 2015). Do people's imaginative skills not reach 'far' enough then? Or is it about their willingness to adopt another position; to see different things? This crisis appears more like a lack on poetic faith; a lack of trust in the landscapes of the future – fuelled by the uncertainty and fear evoked by current transitions. We are afraid of what looms on the horizon. 'Poetic' I understand as the Greek origins of the word

we onszelf er niet in kunnen ver-plaatsen; we nemen ons toekomstige zelf waar alsof het een vreemde is (Mommers, 2015). Reikt de vaardigheid van de mens om te verbeelden dan niet 'ver' genoeg? Of gaat het hier over zijn bereidheid om een andere positie aan te nemen, om iets anders te zien? Die crisis lijkt eerder een gebrek aan 'poetic faith', een gebrek aan vertrouwen in de landschappen van de toekomst – gevoed door de onzekerheid en angst die huidige transitie oproepen. We zijn bang voor wat er aan de horizon zal opdoemen.

'Poetic' of het poëtische begrijp ik hier in de Griekse oorsprong van het woord 'poiein'/'poiesis': handelen, doen of maken; iets gestalte of vorm geven; een idee in de praktijk brengen. In tegenstelling tot 'praxis', dat een doel in zichzelf heeft en verbonden is aan pragmatisch denken, heeft poiesis betrekking op het maken of produceren van iets dat een doel voorbij zichzelf heeft, en de 'techne' – vaardigheid – om dat te doen. Poiesis stamt van het Oud Griekse werkwoord 'ποιεῖν' dat een handeling aanduidde 'die de wereld transformeert en voortzet'.

48

'poiein'/'poiesis' indicate: to act, do or make; give something shape or form; put an idea into practice. Unlike 'praxis', which contains a goal within itself and is linked to pragmatic thinking, 'poiesis' concerns the making or producing of something that has a goal beyond itself, and the 'techne', or skill, for doing so. Poiesis originates from the Ancient Greek verb 'ποιεῖν', which defines an action that 'transforms and continues' the world. This is precisely what the previously described projects, as well as other proposals for the imagination and design of the future, try to do. Poetic faith is then (also) about the belief in scenography's potential for shaping the future.

Imagining, questioning or making prototypes for possible futures, like the Observatorium's project on Kleinpolderplein and *The Metaphors*, help to 'place' something 'in' the space (future) – whether nearby or far away – and to position ourselves in this space (or not). Repositioning is thereby applied as a strategy in various ways. Imagining what the earth will look like in 2050, for example, does not necessarily have to involve repositioning

Als verbeelding een beeld is dat 'ver' weg is, is het proces van verbeelding ook het dichterbij halen van dat beeld door het doen van eerste aanzetten, stappen, schetsen

Dat is precies wat genoemde en andere (vorm)voorstellen voor de verbeelding en vormgeving van de toekomst proberen te doen. Poetic faith gaat dan (ook) over het geloof in de mogelijkheid van scenografie om de toekomst vorm te geven.

Het verbeelden, bevragen of maken van prototypes van mogelijke toekomst, zoals het project van Observatorium op Kleinpolderplein en *The Metaphors*, helpen iets 'in' de ruimte (toekomst) te 'plaatsen' (al dan niet ver weg) en onszelf al dan niet in die ruimte te positioneren. Herpositionering wordt daarbij als strategie op verschillende manieren toegepast. De verbeelding van hoe de aarde er in bijvoorbeeld 2050 uitziet hoeft niet persé via het verplaatsen van onszelf in die toekomstige ruimte te gebeuren. Het hielp Ruud Reutelingsbergen weliswaar zich zijn dochter voor te stellen; zelfs in het PR materiaal rond dit project staat een meisje op een paard centraal. Zij is de ingang tot dat toekomstige landschap; en niet alleen voor Ruud, maar voor een groeiende groep mensen die het inmiddels opgerichte platform Kleinpolderpark

²³ Scenographer Jozef Wouters asked eight artists which spaces there should be in modern-day theatre: Arkadi Zaides, Chris Keulemans, Michiel Soete, Michiel Vandeveld, Remah Jabr, Thomas Bellinck, Sis Matthé and Wim Cuyvers. In dialogue with these artists, he worked in a specially designed Scenery Workshop on scenographic translations of the eight (real and imagined) spaces and locations. *INFINI 1-8* was shown in September in the main auditorium of the Brussels City Theatre (KVS), which is equipped with a full scenery mechanism that was originally used for hanging 'infinis' (painted backcloths), but this habit fell into abeyance. (KVS website).

49

ourselves in this future space. It did help Ruud Reutelingsbergen to imagine his daughter, indeed. Even the PR material for the project revolves around a girl on horseback: she is the entrance to this future landscape – and not only for Ruud, but also for a growing group of people that support the Kleinpolderpark platform that has now been founded. Yet, the human figure is not always the fuel that fires the imagination.

If we approach imagining a space that is unthinkable or unimaginable to us, as a scenographic challenge, this challenge lies in imagining a space that does not exist yet: by finding a 'negative' of what already exists. In "The theatre as a negative space" Jana Tupivic demonstrates that the theatre should function as a negative of the outside world; as a space where the 'other side' of society can become visible. The 'negative' here refers to something that produces a completely different way of thinking and communicating (Tupivic 2015, p. 39): "[The negative space] is constituted by that which doesn't conform our own expectations (...) it could be our own

ondersteunen. Toch is de menselijke figuur niet altijd de motor van de verbeelding.

Als we het verbeelden van een ruimte die we ons niet kunnen voorstellen, benaderen als scenografische uitdaging ligt deze in het verbeelden van een ruimte die er nog niet is; en dus in het vinden van een 'negatief' van wat al bestaat. In "The theatre as a negative space" betoogt Jana Tupivic dat (juist) het theater zou moeten functioneren als het negatief van de buitenwereld, een plek waar de 'andere kant' van de samenleving zichtbaar kan worden. Het 'negatief' verwijst in dit geval naar iets dat een volledig andere manier van denken en communiceren produceert (Tupivic 2015, 36): "[De negatieve ruimte] bestaat uit dat wat niet conformeert aan onze verwachtingen. (...) het zou onze innerlijk negatieve zijde kunnen zijn. (...) Ideeën, gevoelens en gewaarwordingen waartegen we ons zouden verzetten in het dagelijkse leven, (die) de mogelijkheid hebben om deuren te openen naar nieuwe domeinen van kennis en die een andere benadering van de werkelijkheid kunnen provoceren" (2015, 37).

inner negative side. [...] ideas, feelings, perceptions which we resist in everyday life, [that] might open doors to new domains of knowledge that provoke a different approach in facing reality" (2015, p. 40).

The performance *Annex*, is about pure imaginative power and the search for a negative space. With *Annex*, choreographer Michiel Vandervelde answers scenographer Jozef Wouters' question about which spaces should be shown in the theatre today. His proposal was shown as part of a series of autonomous scenographies in *INFINI 1-8*, a performance-installation by Jozef Wouters in the KVS in Brussels.²³ Vandervelde takes the space of the theatre and presents the black box as the 'unthinkable'. The performance begins in the dark and a voice-over describes 'the landscape' of the theatre itself: "A box in a box. A space representing other spaces (...) Memories of landscapes you were once part of, memories of landscapes you have never been." The potential of the theatre space for recognising the familiar and imagin-

De performance *Annex* gaat over puur voorstellingsvermogen en de zoektocht naar een negatieve ruimte. Choreograaf Michiel Vandervelde antwoordt met *Annex* op de vraag van scenograaf Jozef Wouters welke ruimtes er vandaag in het theater te zien zouden moeten zijn. Zijn voorstel werd als deel van een serie autonome scenografieën getoond in *INFINI 1-8*, een performance-installatie door Jozef Wouters in de KVS in Brussel.²⁰ Vandervelde neemt de ruimte van het theater en stelt het zwart van de black-box voor als 'het onvoorstelbare'. De performance begint in het donker, een voice-over beschrijft 'het landschap' van het theater zelf: "A box in a box. A space representing other spaces (...) Memories of landscapes you were once part of, memories of landscapes you have never been." De potentie van de ruimte van het theater om het gekende te herkennen en het onbekende te verbeelden. Tegelijkertijd beschrijft de stem die ruimte als een zwart gat, een niets dat elke verbeelding opzuigt: "The black hole. Superseding all imagination. A negative space. An anti-landscape" (Vandervelde 2015).

In abstracte zin benoemt hij hiermee precies het probleem dat zich voordoet bij de poging tot het verbeelden van de wereld van morgen. We willen dat zwarte gat in (kijken) en het landschap van morgen zien. Maar dat gat, de toekomst, is zo zwart en oneindig dat al onze verbeelding erin oplost. De voorstelling blijft uit. Langzaam neemt Vandervelde de toeschouwers mee naar meer houvast in dat donker. Hij gebruikt fragmenten uit de essaybundel *The Wretched of the Screen* van kunstenaars Hito Steyerl, en met name het essay "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective" om hen vanuit hun zittende positie in dat zwarte gat te laten vallen. Het essay beschrijft de transformatie van het perspectief vanaf een vast punt op de horizon, naar een 'aerial view' (Google maps, drones, enzovoorts). De vaste grond verdwijnt daarmee als het ware onder onze voeten en we zijn 'in free fall'. In *Annex* klinkt het begin van Steyerls essay waarin de toehoorder gevraagd wordt zich dit vallen voor te stellen en hoe alles tijdens die val kantelt en een andere ordening en plaats krijgt:

"Imagine you are falling. But there is no ground. (...) As you are falling, your sense of orientation may start to play additional tricks on you. The horizon quivers in a maze of collapsing lines and you may lose any sense of above and below, of before and after, of yourself and your boundaries. (...) Traditional modes of seeing and feeling are shattered. Perspectives are twisted and multiplied. (...) New types of visuality arise".

De donkere theaterzaal – donker desoriënteert, zekerheden verdwijnen – maakt het mogelijk mee te vallen met deze woorden. De taal is krachtig en activeert het voorstellingsvermogen. Als we bereid zijn om te vallen, zullen nieuwe vergezichten opdoemen. 'Poetic faith' klinkt lieflijk maar is niet zomaar verkregen, vertrouwen vraagt bereidheid, overgave. We moeten door dat zwart om er te komen. We zitten naast elkaar in het donker en ik stel me voor hoe ik samen met diegene naast me, met het theater, met de wereld buiten, val. Vervolgens doemt er daadwerkelijk iets in het donker voor ons op; een

zwarte kubus 'zweeft' in de ruimte. Haast onzichtbaar, maar waarneembaar. Een zwarte kubus in een zwarte kubus. Een zwart gat in een zwart gat. De verbeelding van iets dat je je eigenlijk niet kunt voorstellen: maar hier is het. Er valt een smalle bundel licht in de ruimte, zodat de schaduw van de zwarte kubus in het zwart van de theaterruimte zichtbaar wordt: "Once it was said that there are no shadows in a black space. Now the black space has its own shadow, its dark-twin: a box in a box. A hole in a hole" (Vandervelde 2015).

Die 'eigen schaduw' betekent dat er zich wel degelijk iets in die zwarte ruimte bevindt. Dat zou je kunnen opvatten als een begrenzing van het vrije vallen van daarnet. Maar voor mij is het een ingang. Die tweede box is een houvast via welke we voorbij het 'zuigende donker' kunnen komen. Vandervelde noemt het "a glitch. An obstruction in the void" – een verstoring van de oneindige leegte. De tweede kubus is de negatieve ruimte van het onvoorstelbare. Het anti-landschap is hier de verbeelding van het voorstellingsvermogen zelf. Want ook die twee-

ing the unknown. At the same time, the voice describes this space as a vast dark nothingness: "The black hole. Superseding all imagination. A negative space. An anti-landscape" (Vandervelde 2015). In an abstract sense, he is giving a precise definition of the problem that comes about in the attempt to imagine the world of tomorrow. We want to look into that black hole and see the landscapes of tomorrow. But that hole, the future, is so black and infinite that it dissolves all our imagination. The performance fails to appear. Gradually, Vandervelde gives his audience more of a foothold in this darkness. He uses excerpts from the essay collection *The Wretched of the Screen*, by artist Hito Steyerl, particularly the essay "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", in order to let them fall into that black hole from their sitting position. The essay describes the transformation of a perspective from a fixed point on the horizon to an aerial view (Google maps, drones, et cetera). The solid ground thus falls from beneath our feet, as it were, and we are in free fall. In *Annex*, the beginning of

Steyerl's essay is heard, in which the listener is asked to imagine this falling and how everything turns over during that fall and finds a different order and place:

"Imagine you are falling. But there is no ground. (...) As you are falling, your sense of orientation may start to play additional tricks on you. The horizon quivers in a maze of collapsing lines and you may lose any sense of above and below, of before and after, of yourself and your boundaries. (...) Traditional modes of seeing and feeling are shattered. Perspectives are twisted and multiplied. (...) New types of visuality arise".

The dark auditorium – darkness disorients and certainties vanish – makes it possible to fall along with these words. The language is vigorous and activates the power of imagination. If we are prepared to fall, new vistas will appear. Poetic faith may sound pleasant, but it is not so easily attained, faith requires willingness, surrender. We have to go through that blackness to get there. We sit

²⁴ *Imagine2020*, a network of eleven performance, theatre and art organisations in nine European countries, has been working since 2007 on changes that are necessary to stabilise the climate, to mobilise the cultural field and to explore and make use of the role that art can play in the debate. The network recently published *THERE IS NOTHING* that is beyond our imagination. The title indicates the shift: from the 'nothing' that initially appears to lie ahead of us (there is nothing) to a possible future: "... our imagination becomes a power which fulfils the nothingness from which we started."

beside one another in the dark and I imagine falling with the person next to me, with the theatre and with the world outside. Then something actually looms before us in the dark: a black cube 'floats' in the space. It is barely visible, yet perceptible. A black cube in a black cube. A black hole in a black hole. The representation of something that you cannot actually 'think of' – but here it is. A thin ray of light shines into the space, so that the shadow of the black cube becomes visible in the blackness of the theatre space: "Once it was said that there are no shadows in a black space. Now the black space has its own shadow, its dark-twin: a box in a box. A hole in a hole" (Vandervelde 2015).

This 'own shadow' means that something does actually exist in this black space. One could view it as a limitation of the free fall from just before. But for me, it is an entrance. This second box provides a grip through which we can get beyond the 'superseding darkness'. Vandervelde calls it "a glitch. An obstruction in the void." The second cube is the negative space of the unimag-

inable. The anti-landscape is the representation of the power of imagination itself. Because this second box, too, is a space that represents other spaces; spaces that you know and ones you don't know yet... and in it there is another black box, and another one in that one ... et cetera, et cetera. *Annex* is a scenography of the unimaginable, the unthinkable. We are sitting in the dark and there is nothing we can see, at the same time there is nothing that we cannot see.²⁴

Political-ecological scenography

The exposium *Thinking-Scenography* continues on its way. After Kleinpolderplein, we drive by Pernis, an industrial town, we take a walk in the Ruigeplaatbos – a sudden stretch of countryside holding its own against all the surrounding industry – to arrive at the Tweede Maasvlakte. There, we find ourselves in a strange limbo between the knowledge that this is constructed nature – land reclaimed from the North Sea and thus designed reality in a certain sense – and the physical experience

de box is een ruimte die andere ruimtes representeert; ruimtes die je kent en nog niet kent... en ook daarin hangt een tweede black box, en daarin ... enzovoorts, enzovoorts. *Annex* is een scenografie van het onvoorstelbare. We zitten in het donker en er is niets dat we voor ons kunnen zien, tegelijkertijd is er niets dat we daar niet kunnen zien.²¹

Politiek-ecologische scenografie

Het exposium *Thinking-Scenography* zette haar weg voort; na Kleinpolderplein reden we langs Pernis, een industriestad, maakten een wandeling in het Ruigeplaatbos - een plotseling stuk natuur dat stand houdt naast die industrie - om te eindigen bij de Tweede Maasvlakte. Daar bevinden we ons in een vreemd limbo tussen de wetenschap dat dit aangelegde natuur is, land gewonnen uit de Noordzee - en dus in zekere zin een ontworpen realiteit - en de fysieke ervaring van de zon, het water en het zand op de huid. Het gaat hier niet meer om de verbeelding van of vertrouwen in een toekomstig land-

schap, we staan er al in. Hier geen 'poetic faith'. Geen 'poiesis' maar 'praxis': Dit is uiteindelijk de bijkomstigheid van een economisch doel en de compensatie van de negatieve effecten door de enorme havenuitbreiding in het beschermde natuurgebied Voordelta. De esthetiek - het weidse strand is prachtig - en de aangename fysieke ervaring zijn ver- en misleidend. Maar het zand op onze voeten herinnert ons er aan dat we ook van dit soort toekomstige landschappen onlosmakelijk deel zijn.

Filosofe Hella Godee, één van onze sprekers in de bus, vertelde onderweg dat in nieuwe denkstromen in de filosofie gesteld wordt dat de scheiding tussen onszelf en onze omgeving, tussen binnen en buiten in feite een illusie is: er is maar één wereld. "Als je bij het waarnemen van landschappen dat idee toepast zou je jezelf ineens 'in' een boom langs de weg kunnen zien".²² Haar woorden gingen gedurende de dag voor mij steeds meer resoneren. De mens produceert continue hybride vormen tussen cultuur en natuur, daarvan zijn plekken als Klein-

polderplein en de Maasvlakte duidelijke bewijzen. We ervoeren letterlijk 'aan den lijve' hoezeer natuur, cultuur, industrie, verbeelding, geopolitieke belangen en esthetiek verweven zijn. Van het kijken naar dat landschap van achter het busraam als theateraal kader, tot het wegzakken van onze voeten in het zand van de Maasvlakte, werden we als het ware steeds verder mee dat weefsel in gegidst.

In haar essay gaat Liesbeth Groot Nibbelink in op het discours rond 'new materialism', dat zij beschrijft als een benadering die voorbijgaat aan de dualistische tegenstellingen die in ons (post)modernistische denken zo centraal zijn komen te (en nog altijd blijven) staan, tussen onszelf en onze omgeving, tussen lichaam en geest, enzovoort. De wereld is niet in tegenstellingen geordend, ze is fundamenteel hybride. Ook in het performanceveld houdt een met name jonge generatie makers zich in toenemende mate bezig met het voorstellen van alternatieven gestoeld op deze en vergelijkbare denkbeelden, waarin bijzondere aandacht is voor materie, objecten,

materialiteit, substanties, vloeibaarheid, en dergelijke, en de relatie van de mens daartoe. Zo stelt choreografe en performance kunstenaar Ola Maciejewska in haar werk consequent het 'negatief' van dat dominante (post)moderne mensbeeld voor; een perspectief van de wereld vanuit dingen, substanties en materiaal. Zowel de ervaringen die wij tijdens de reis meemaakten als wat Ola Maciejewska voorstelt met haar performances gaat over een het ruimtelijk betrokken zijn of raken op je omgeving.

In Maciejewska's meest recente performance *BOMBYX MORI* (2015) is niet het lichaam de belangrijkste bron van beweging - zoals doorheen de dansgeschiedenis meestal wel het geval is -, maar de beweging buiten het lichaam dat voorkomt uit de interactie tussen lichamen en dingen (materiaal, licht, geluid). Basismateriaal zijn drie objecten gebaseerd op de 'dancing dress' van Loie Fuller; een grote lap cirkelvormige stof met een gat in het midden zodat het om de nek gedragen kan worden.

of the sun, the water and the sand on our skin. This is no longer about imagining or trusting in a future landscape, as we are already standing in it. Here, there is no poetic faith. There is no 'poiesis', but 'praxis'. Ultimately, this is the incidental circumstance of an economic goal and the compensation of the negative effects of the huge port expansion in the protected natural area, the Voordelta. The aesthetics - the vast beach is magnificent - and the pleasant physical experiences are seductive and misleading. But the sand between our toes reminds us that we are also an inextricable part of this type of future landscape.

Philosopher Hella Godee, one of the speakers on the bus trip, told us en route that new philosophical ideas argue that the division between ourselves and our environment, and between inner and outer, is in fact an illusion: there is only 'one' world. "If you apply this concept to the perception of landscapes, you can suddenly see yourself 'in' a tree along the road".²⁵ For me, her words resonated more and more throughout the day. Mankind is continu-

ally producing hybrid forms between culture and nature, as was evident from places like Kleinpolderplein and the Tweede Maasvlakte. We physically experienced the extent to which nature, culture, industry, imagination, geopolitical interests and aesthetics are interwoven. From looking at these landscapes through the bus window as a theatrical frame, up until our feet sank into the sand of the Maasvlakte, we were, so to say, guided ever further into that interweaving.

In her essay, Liesbeth Groot Nibbelink discusses the discourse around 'new materialism', which she describes as an approach that surpasses the dualist oppositions that have become (and remain) so central to our (post)modernist thought; between ourselves and our environment, body and mind, et cetera. The world is not ordered in oppositions, it is fundamentally hybrid. In the performance field, too, a predominantly young generation artists is increasingly concerned with representing alternatives that are based on similar concepts, paying special attention to objects, matter, materiality, sub-

stances, flow, animism, and mankind's relationship to it. Choreographer and performance artist Ola Maciejewska, for instance, consistently presents the 'negative' of that dominant (post)modern view of mankind; a perspective of the world based on things, substances and material. Both the experiences of the exposium and what Ola Maciejewska proposes through her performances is about being or becoming spatially engaged with one's surroundings.

In Maciejewska's most recent performance *BOMBYX MORI* (2015), it is not the body that is the main source of movement - as has usually been the case throughout the history of dance - but rather the movement outside the body, which arises from the interaction between bodies and things (material, lighting and sound). The basic material are three objects based on the 'dancing dresses' by Loie Fuller, consisting of a large circle of fabric with a hole in the middle, so it can be worn over the neck. Two sticks attached to the inside allow the wearer to move the

fabric. Loie Fuller was an American pioneer in the field of modern dance and the use of lighting. She was one of the first people to search for movement outside of the body.

The performers come on stage each holding a black 'Loie Fuller dress'. They demonstrate their size and materiality by unfolding them on the floor in a circle. Then Maciejewska and the two other performers explore the interaction between these objects and their bodies. One of the performers, for example, puts her head through the hole in the dress. She is naked and as the fabric hangs from her neck in a bundle beside her on the floor, it is as if another body stands next to her (maybe her inner self). The bodies and these artefacts become each other's extensions, and interactions give rise to hybrids: abstract and concrete figures and forms, in which both body and material are absorbed as such. The performers disappear under and in the dress creating undefinable angular forms that move through the space. From the insides of these objects sounds are heard; a performer's voice acquires a foreign body and the substance acquires

Aan de binnenkant zijn twee stokjes bevestigd waarmee de drager de stof bewegen kan. Loie Fuller was een Amerikaanse pionier op het gebied van moderne dans en het gebruik van licht. Ze was één van de eerste om naar beweging buiten het lichaam te zoeken.

De performers komen op met ieder zo'n 'Loie Fuller jurk' in hun hand. Ze tonen de omvang en de materialiteit door het op de grond uit te vouwen in een cirkel. Vervolgens verkennen Maciejewksa en twee andere performers de interactie tussen hun dit object en hun lichamen. Een van de performers steekt bijvoorbeeld haar hoofd in het gat van de jurk. Ze is naakt, en als de stof vanaf haar nek in een bundel naast haar op de grond hangt, is het alsof er een ander lichaam naast haar staat (misschien haar innerlijk zelf.) De lichamen en deze objecten worden een verlengstuk van elkaar, en door de interacties ontstaan vervolgens hybriden; abstracte en concrete figuren en vormen waarin zowel lichaam als materiaal als zodanig opgaan. De performers verdwijnen onder en in het object, creëren ondefinieerbare hoekige

vormen die door de ruimte bewegen. Uit het binnenste van die objecten klinken soms geluiden; de stem van de performer krijgt een vreemd lichaam en de substantie een voorstelbaar innerlijke leefwereld: er vindt een uitwisseling van materie plaats. Dat creëert zowel droomsequenties en landschappen waarvoor nog geen vocabulaire bestaat, als herkenbare beelden die zich daarin ineens confronterend en hard in opdringen. De snelheid en radicaliteit waarmee de figuren en beelden worden voorgesteld hebben iets gewelddadigs. Later dragen de performers de jurken rond hun hals en maken ronde slagen met hun armen waardoor ze er soms uit zien als grote vlinder- of vleermuisachtige figuren, maar nog meer als grote onophoudelijke golven die alles in de ruimte in beweging brengen. In dit continue pulserend en transformerend landschap worden lichamen, objecten, vormen, figuren, licht, geluid, beweging, als het ware 'één'.

Net zoals de landschappen van de toekomst moeilijk voorstelbaar zijn, vergt het bereidheid en vaardigheid om de wereld om ons heen vanuit een ander perspectief

waar te nemen dan we gewend zijn. Maciejewska verbeeldt een realiteit waarin mens en ding niet als levend organisme versus levenloos ding - maar beide als levende materie worden voorgesteld. De ervaring van het kijken naar die hybride wereld zorgt er voor dat ik mijn aanwezigheid in de ruimte c.q. wereld veel sterker ervaar. Het vervagen van de grens die we over het algemeen waarnemen tussen onszelf en onze omgeving voorkomt dat ik op afstand kan blijven. Ik wordt niet direct onderdeel van de wereld die zij toont, maar via haar performance kan ik naar mezelf als mens en de dingen kijken als verschillende vormen van materie die beiden vorm geven aan de ruimte die ze delen. Het gaat niet over of ik me op mijn omgeving betrek, maar de performance laat zien dat ik er hoe dan ook op betrokken ben. Ook hier is de ervaring van 'poetic faith' gekoppeld aan overgave - aan de voorgestelde wereld en het innerlijke proces dat je daarvoor moet leveren.

Als choreograaf plaatst Maciejewska het lichaam niet geïsoleerd maar samen en in interactie met de

dingen en materie in de ruimte. Vanuit scenografisch oogpunt bezien stelt ook zij zich op als een vorm-gever. Haar performance is een aanzet om het denken over de ordening van de wereld te kantelen. Ze geeft vorm aan een (politiek-ecologische) scenografie van het 'anders denken' zou je misschien kunnen zeggen. Ook dat is in feite een strategie van herpositionering. Die verschuiving in denken opent de potentie voor een kritische reflectie op ons ruimtelijk engagement; over hoe we ons tot de 'ruimtelijkheid' van de omgeving verhouden. Maciejewska's vormgeving gaat niet alleen over de mens als inherent deel van het landschap, maar over een fysiek *verbinden* met de materie, substanties, dingen, objecten, geluiden waaruit de ruimte bestaat. Het gaat over de uitwisseling *tussen* die mens en dat landschap. Over wat er tussen hen 'beweegt'. Over wat hun onderlinge acties veroorzaken in de wereld, en daarmee uiteindelijk ook de leefbaarheid daarvan. Over dat er als we de grens tussen onszelf en de omgeving doorlaatbaar maken er in die zin geen omgeving meer is, maar inderdaad één wereld.

an imaginable inner world. An exchange of matter takes place. This creates dream sequences and landscapes for which no vocabulary exists as yet, as well as recognisable images that suddenly penetrate this otherworldly quality in a confrontational way. The rapid and radical manner in which the figures and images are formed lends them a somewhat violent quality. Later, the performers wear the dresses around their necks making circular movements with their arms, sometimes appearing like big butterflies or bat-like figures, but more often like huge unremitting waves that make everything in the space move. In this continually pulsating and transforming landscape, bodies, objects, shapes, figures, lighting, sound and movement become as it were 'one'.

Just as the landscapes of the future are difficult to imagine, it demands willingness and skill to perceive the world around us from a different perspective than the one we are used to. Maciejewska represents a reality in which person and thing are not presented as liv-

ing organism versus lifeless object, but both as living matter. The experience of perceiving this hybrid world means that I experience my presence in the space, i.e. the world, much more strongly. Blurring the boundaries that we generally perceive between ourselves and our environment prevents me from remaining at a distance. Although I do not immediately become part of the world she shows, through her performance I can look at myself as a person and at objects as different forms of substance, which both shape the space that they share. It is not about whether I engage with my surroundings, but the performance shows that I am involved in them nonetheless. Here, too, the experience of poetic faith is related to a form of surrender - to the imagined world and the inner process that it demands.

As a choreographer, Maciejewska places the body not in isolation, but together and in interaction with objects and matter in the space. From a scenographic point of view, she also presents herself as a spatial designer. Her performance is an initial impetus for toppling ideas

about the arrangement of the world. You could say she gives form to a (political-ecological) scenography of 'thinking differently'. This, too, is in fact a repositioning strategy. The shift in thinking opens up the potential for critical reflection on our spatial engagement; about how we relate to the 'spatiality' of our environment. Maciejewska's scenography is not just about the human as inherent part of a landscape, but also about a physical connection with the substances, things, objects, matter and sounds of which a space consists. It is about the exchange between that human and that landscape. About what 'moves' between them. About what their mutual actions bring about in the world, and thus ultimately, its liveability. About that if we make the boundary between ourselves and our surroundings permeable, then there will no longer be surroundings, but indeed just one world.

The desire of scenography

The exposium *Thinking-Scenography* activated a scenographic approach to the landscapes we crossed. In the

context of spatial engagement, scenography or scenographic thinking can be an effective political-ecological instrument to reflect on the mechanisms of current and future landscapes. It provides tools to still imagine that which seems unimaginable.

However, not all imaginations are workable, sharable or even harmless. Poetic faith also poses the question about the skill needed to give shape to a future image or idea. There is not only a need for new imaginations, but also for ideas about how we can act upon them.. The proposals described, however small they might be, are important prototypes for the role that art can play in imagining the future. Seen from a scenographic perspective, they open up critical potential with regard to the position we take in the space around us. They take care of the presence of 'the possible' in the space that we share - 'the possible' as an alternative, as a vista, as a remedy for fear, as a proposal, a passage way, et cetera, - and this is necessary for the existence of that shared space, both now and in the future.

Het verlangen van de scenografie

Het exposium *Thinking-Scenography* activeerde een scenografische benadering van de landschappen waar in we ons begaven. Als ruimtelijk engagement kan scenografie of scenografische denken een werkbaar politiek-ecologisch instrument zijn waarmee we over de mechanismen van huidige en toekomstige landschappen na kunnen denken. Het biedt handvaten om dat wat we ons niet kunnen voorstellen toch te verbeelden.

Daarbij is niet elke verbeelding werkbaar, deelbaar of zelfs ongevaarlijk. 'Poetic faith' stelt ook de vraag naar de vaardigheid die nodig is om vorm te geven aan een toekomstbeeld of idee. Er is dus niet alleen nood aan nieuwe verbeelding, maar ook aan ideeën over hoe we daar naar kunnen handelen. De beschreven voorstellen zijn, hoe klein misschien ook, belangrijke prototypen voor de rol die kunst in het voorstellen van de toekomst kan spelen. Bezien met een scenografische blik, openen ze kritische potentie ten opzichte van de positie die we innemen in de ruimte om ons heen. Ze dragen zorg voor

de aanwezigheid van 'het mogelijke' in de ruimte die we delen – 'het mogelijke' als alternatief, als vergezicht, als middel tegen angst, als voorstel, als doorgang, etc., – en dat is noodzakelijk voor het bestaan van die gedeelde ruimte, nu en in de toekomst.

"Het verlangen van de scenografie, lijkt een verlangen naar collectiviteit", zegt scenograaf Jozef Wouters tijdens *INFINI 1-8*: "naar een gedeelde taal, ruimte, blik" (Wouters, 2015). Later vertelt hij dat hij in aanloop naar *INFINI* onder meer de (vergeten) geschiedenis van de overdekte theaters in de Griekse Oudheid onderzocht en leerde dat architecten destijds naar een bouwconstructie zonder steunpilaren zochten, zodat elke toeschouwer vanonder die gezamenlijke overkapping (ongeveer) hetzelfde zou zien. Als een scenografie in staat is om te beantwoorden aan het verlangen om 'hetzelfde te zien' dan impliceert dat een gedeelde ruimte in de toekomst. Dat gaat niet over letterlijk hetzelfde zien, ieders verbeelding is anders, maar over een gedeeld vertrouwen in de mogelijkheid van die toekomst: *poetic faith*.

have
the
same
view

"The desire of scenography appears to be a desire for collectivity", scenographer Jozef Wouters said during *INFINI 1-8*: "for a shared language, space or view" (Wouters, 2015). Later, he told that in the run-up to *INFINI*, one of the things he investigated was the (forgotten) history of the covered theatres in Ancient Greece. He learned that architects of the time sought a construction with no supporting pillars, so that all the spectators under the roof would have more or less the same view. If a scenography is able to fulfil the desire to 'have the same view', then that implies a shared space in the future. This is not about literally seeing the same, as everyone's imagination is different, but about a shared trust in the possibility of that future: *poetic faith*.

References

- Mommers, Jelmer. 2015. Wie de wereld van de ondergang wil redden, kan over het einde der tijden beter zwijgen. In: De Correspondent. www.decorrespondent.nl/jelmermommers
- Stengers, Isabelle. 2001. "The Care of the Possible: Isabelle Stengers interviewed by Erik Bordeleau" In: Scapegoat journal, issue 01. <http://www.scapegoatjournal.org/>
- Steyerl, Hito. 2012. In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective, in: *The Wretched of the Screen*, 12-29. Berlin: Sternberg Press, E-flux.
- Tupivic, Jana. 2015. "The Theatre as a Negative Space". In: Vandervelde, Michiel. *Antitheses, the future of the image*, pp. 38-41. Europe: Many Variations Publishers.

Performances

- Maciejewska, Ola. *BOMBYX MORI* (2015). Visited at Menagerie de Verre, Parijs, November 2015.
- Vandervelde, Michiel Annex. Part 4 of *INFINI 1-8*, Jozef Wouters (2015).
- Wouters, Jozef *INFINI 1-8* (2015). Visited at KVS Brussels, September 2015.
- Wouters, Jozef and Peeters, Jeroen. *The Metaphors* (2015) Visited at Veem House for Performance, October 2015.

FRAGMENT 32

Back there they have the space for technicians where it is always dark.
But there is a little door, painted in white, which says: 'Watch out! This is
a little door that can open. I'm here, I'm the opposite!'



FRAGMENT 13

'Number 2' is driving through Botlek (port, ed.). You can see all the construction, all the machinery, these cities of energy. You don't see any people, but you know that this is where basics of life are let in and produced. It's odd to see even one person walking about. Then you can see how insignificant the person is in relation to the machinery in that industrial area. The energy comes from Shell, but you don't see anything. That is a real revelation; you need to use your imagination.



Inside / outside
connections

zooming in and out
scaling — larger than
smaller than
human

fold thinking
the inside on the
outside and the
outside on the inside.

travelling through
shifting layers of
disbelief

running commentaries
in the bus
↓
human-size
how to relate?
how to find time?
|
beach identity
 (Venhuizen)

re-
a running
commentary of
yesterday

↓ [end]

connectivity
"opening our veins"

"nests in the city"

Reflectie op scenografie. De scenografie van het reflecteren

Sonja van der Valk

Reflection on scenography. The scenography of reflection

Het voelt vanzelfsprekend: de bus die voor Het Huis Utrecht klaar staat instappen en een zitplaats naast een theatermaakster innemen. Achter me weet ik de curatoren van het expositie *Thinking Scenography* en de deelnemende dramaturgen en scenografen.

Een aantal ken ik, ik was lang theatercriticus en werkte bij Theater Instituut Nederland, het expertisecentrum voor theater in Nederland. Achter me bevindt zich ook de redactie waarvan ik deel uitmaak, ad hoc samengesteld: Tessel Schmidt, documentairemaker, zie ik wiebelend filmen. Marijn van der Jagt, dramaturg en journalist bij het opinieblad *Vrij Nederland*, staart uit het raam. Marina van den Bergen, hoofdredacteur van het online architectenvakblad *Archined* zit klaar met een fototoestel en Elly Scheele, jong toneelschrijfster, is aan het rommelen met haar geluidsapparatuur. Op de achterbank denkt de al even jonge theaterwetenschapper Guido Jansen,

vermoed ik, na over de vragen die hij de deelnemers via Twitter wil stellen. De dichte rode gordijnen omsluiten het reisgezelschap, mijn medepassagiers voelen fysiek dichtbij.

Beschouwend kijken

De ervaring die Liesbeth Groot Nibbelink in haar bijdrage aan deze bundel beschrijft deel ik. Mijn sensaties waren waarschijnlijk net even anders, maar ook ik applaudiseer na het einde van de scène, waarin we tegelijk de rode gordijnen open schuiven, opge-zweept door de zwaar aangezette muziek, voor een bouwsel van steen en beton. Want hoe mooi kan dat zijn. Mijn applaus geldt ook de curatoren die de scenografie van bus, gordijnen en een 'decor' buiten bedachten en mijn mede 'performers'. Zoals bij de betere performances is dit applaus een ontlading van het voor even sublieme samenvallen van denken en fysieke sensaties.

Al is dit een experimenteel symposium en geen voor-

It feels quite normal: getting into the bus that is waiting for us in front of Het Huis Utrecht and sitting down next to a theatre maker. Behind me are the curators of the *Thinking-Scenography* exposium and the participating dramaturges and scenographers.

I know some of them; I was a theatre critic for a long time and I worked at Theater Instituut Nederland, the centre of expertise for theatre in the Netherlands. The members of the editorial team, which was compiled ad hoc and of which I am part, are also seated behind me: documentary maker Tessel Schmidt is filming while trying to steady the camera. Marijn van der Jagt, dramaturge and journalist for the news magazine *Vrij Nederland*, is staring out of the window. Marina van den Bergen, chief editor of the online architecture journal *Archined*, has her camera at the ready, and Elly Scheele, a young playwright, is fiddling with recording equipment. On the back seat, the young theatrologist Guido

Jansen is, I suspect, thinking about the questions he wants to tweet to the participants. The thick red curtains enclose the travelling party; I feel the physical proximity of my fellow passengers.

Reflective observation

I can identify with the experience that Liesbeth Groot Nibbelink describes in her contribution to this collection. My emotional responses were probably slightly different but I also applauded at the end of the scene, when we opened the curtains, swept up by the dramatic music, in front of a structure of stone and concrete. How beautiful that can be. My applause was also for the curators who designed the scenography of the bus and curtains and a 'stage set' outside, and for my fellow 'performers'. As with superior performances, the applause is an expression of the brief and sublime convergence of thought and physical sensations.

Although this is an experimental symposium rather than a performance, so far I have found myself on familiar

stelling, tot zover bevind ik mij op vertrouwd terrein. In mijn loopbaan in het theater heb ik vele interactieve performances kunnen meemaken. Moest ik nu op het juiste moment een gordijn opentrekken, eerder bepaalde de keuze voor een stoel rechts of links van het gangpad wat ik van een voorstelling te zien kreeg. Ik werd geblinddoekt rondgereden in een rolstoel en zocht mijn weg in het donker. Ik had in een bed een gesprek met een acteur over dromen, en in een Drents bos bracht een wandeling de wandelaars samen in een meditatieve sessie. Ik schreef over deze performances en stelde met dramaturg en criticus Cecile Brommer een boek erover samen, *Het ligt in uw handen: de rol van de toeschouwer in het hedendaagse theater* (2008). We lieten daarin theatercritici aan het woord over de positie van de actief betrokken toeschouwer waarin een uitbreidende groep theatermakers hun publiek bracht. In dit, wat ervaringstheater werd genoemd, moest volgens ons ook de theatercriticus zijn/haar rol herzien. Louter schrijven vanuit de beschouwende blik zou dit theater onrecht doen.

64

territory. During my career in the theatre I have had the opportunity to experience many interactive performances. This time it involved opening a curtain at the right moment. In past performances, choosing a seat to the right or left of the aisle determined what I would see of a performance. I have been blindfolded and wheeled around in a wheelchair, and found my way in the dark. I have had a discussion about dreams with an actor in bed, and a forest walk in Drenthe concluded with a meditation session for the walkers. I wrote about these performances and compiled a book about them with dramaturge and critic Cecile Brommer: *Het ligt in uw handen: de rol van de toeschouwer in het hedendaagse theater* (It's in your hands: the role of the spectator in contemporary theatre), 2008. We invited theatre critics to talk about the position of the actively involved spectator in which an expanding group of theatre makers placed their audience. We felt that in this context, known as 'shared experience theatre', theatre critics should also reconsider their role. Simply describing by looking and analyzing would not do justice to this form of theatre.

Kritische onafhankelijkheid

Gewoontegetrouw maak ik, voor zover mogelijk in een rijdende warme bus, aantekeningen in het mooie schriftje dat de curatoren voor vertrek uitreikten. Mijn deelname aan het experimentele symposium van Platform-Scenography (P-S) en de Master-opleiding Scenography van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (HKU) is echter verre van gewoon. Om mijn aanwezigheid was gevraagd door Henny Dörr (HKU) en Anne Karin ten Bosch (P-S). Altijd waren mijn opdrachtgevers de media waarvoor ik schreef. Nu zijn het een onderwijsinstelling en een cultureel platform. Op zo'n constellatie rust in de kunstkritiek zelfs een taboe. Het is er de krachtigst beleden code: kritische onafhankelijkheid bewaren door afstand te houden van kunstenaar of culturele instelling. Dat deed ik niet.

Dat juist ik gevraagd werd, had om twee redenen een zekere logica. Ik leid een expertise platform voor kunstkritiek, Domein voor Kunstkritiek, en had bovendien al

Critical independence

As usual, as far as possible while being seated in a warm, moving bus, I make notes in the beautiful notebook that the curators handed out before we left. My participation in the experimental symposium by Platform Scenography (P-S) and the Master's degree programme in Scenography offered by HKU is, however, anything but usual. I was asked to participate by Henny Dörr (HKU) and Anne Karin ten Bosch (P-S). Previously, I had always written for the media. Now I was asked to write by an educational institution and a cultural platform. In art criticism, such a constellation is taboo; it is the most strongly held tenet: preserve critical objectivity by maintaining a distance from the artist or cultural institution. I was not doing that.

The fact that I, in particular, had been invited, had a certain logic to it for two reasons. I lead an expertise platform for art criticism, *Domein voor Kunstkritiek*, and I had previously worked with HKU Theater on a series of

eerder samen met HKU Theater een reeks experimenten uitgevoerd. Het Domein deelt het streven naar kritische reflectie die recht doet aan nieuwe praktijken van theatermakers met het Lectoraat Performatieve Maakprocessen. De experimenten resulteerden in een publicatie van hetzelfde lectoraat, *Stroomopwaarts: De criticus als ondernemer*.

Ik was blij met het verzoek omdat meedoen aan het exposium de kans bood om het onderzoekstraject van Domein voor Kunstkritiek voort te zetten. Het Domein had ervaring opgedaan met het werken met een ad-hoc redactie. Zo'n redactie participeerde bijvoorbeeld in een muziekfestival en maakte een festivalkrant of blog. In deze projecten hadden we altijd gewaakt voor belangenverstrengeling, wat ook meestal lukte. Al werkten we nauw samen met (meestal de PR afdeling van) het festival, de redactie ging autonoom te werk. Toch wrong er ook altijd iets, want kun je in zo'n context nog wel van kunstkritiek spreken? Ontleent de kunstkritiek niet zijn belang aan juist een houding van distantie tot kunst en

experiments. The Domein and the Research Centre Performative Processes share the aim of achieving critical reflection that does justice to new practices in theatre-making. The experiments resulted in a publication by the same research centre entitled *Stroomopwaarts: De criticus als ondernemer* (*Upstream: the critic as a creative entrepreneur*).

I was pleased to be invited because taking part in the exposium was an opportunity to further the research of Domein voor Kunstkritiek. The Domein had experience of working with ad-hoc editorial teams, which, for example, participated in a music festival and produced the festival newspaper and/or blog. In these projects we always sought to avoid a conflict of interests, and mostly succeeded. Although we cooperated closely with the festival staff (mostly with the PR team), we worked autonomously. But throughout the process, something didn't quite match. In a context like that, was it accurate to describe what we were doing as art criticism? Surely the value of art criticism comes from maintaining a distance

cultuur? *Thinking Scenography* bood een kans die kwestie uit te zoeken.

Sharing Spaces I

De redactie stelde ik samen in nauw overleg met het team van curatoren. We kozen voor een schrijvend expert op het gebied van theaterscenografie, Marijn van der Jagt, en een expert in de beschouwing van architecturale ruimte en landschapsarchitectuur, Marina van den Bergen. Heel snel wisten we dat een filmer nodig was, Tessel Schmidt. We hoopten op de onbevungen schrijven denkkwaliteiten van Guido Jansen en Elly Scheele. Ikzelf zou schrijven. De redactie nam de opdracht op zich zoveel mogelijk materiaal te verzamelen, zonder te streven naar eindproducten.

Voor niemand was het een punt van discussie dat er de eerste redactievergadering ook curatoren en organisatoren aanwezig waren, en de redactie pas de tweede bijeenkomst autonoom aan het denken sloeg. Ook voor de deelnemers moet onze deelname geklopt hebben, want

from art and culture? *Thinking-Scenography* gave us the opportunity to explore this question.

Sharing Spaces I

I selected the editorial team in close consultation with the team of curators. We chose a writer with expertise in the field of theatre scenography, Marijn van der Jagt, and an expert in reflection on architectural space and landscape architecture, Marina van den Bergen. We soon realised that we needed a filmer, Tessel Schmidt. We hoped Guido Jansen and Elly Scheele, would provide input through their open-minded thinking and writing skills. I too would be writing. The editorial team took on the task of collecting as much material as possible, without aiming for end products.

No-one had a problem with the fact that curators and organisers were present at the first editorial meeting, or with the fact that the editorial team did not start thinking autonomously until the second meeting. Presumably the participants did not object to our presence either,

65

niemand heeft op enig moment onze aanwezigheid betwist of er kritische opmerkingen over gemaakt. Integendeel: we vonden inspirerende gesprekspartners in elkaar.

De redactie ging intuïtief te werk, we benoemden onze keuzes en ons handelen niet. Dat klopte ook, maar de vraag naar onze deelname in het licht van de kwestie kunstkritiek bleef daardoor wel liggen.

In 2015 volgde de uitnodiging van P-S aan Domein voor Kunstkritiek om mee te gaan naar de Prague Quadrennial waar het Platform *Between Realities* cureerde. Al was de samenstelling van de redactie anders (op Tessel Schmidt en mij zelf na), dezelfde kennis en expertise was erin vertegenwoordigd. Anders dan in september 2014 werd ons nu wel gevraagd producten te maken. En aldus werkten we als reporters mee aan de multimedia producerende 'machine' van het Platform. De vraag werd urgenter, want in Praag vormden de bijdrage van de reporters onderdeel van het scenografisch ontwerp van *Between Realities* en waren het de curatoren die beslisten wat van die bijdrage geprint en geëxposeerd zou worden.

Nu, anderhalf jaar na het exposium en meerdere individuele en collectieve (theoretische) denkoefeningen verder, durf ik te constateren dat de eerdere projecten van Domein voor Kunstkritiek, de reis en het verblijf in Utrecht en dat in Praag de kunstkritiek als kritische instantie recht deden. Al was voor die gedachte wel een kanteling in het denken over kritiek nodig. In dit artikel probeer ik die kanteling te duiden. Maar eerst even terug naar de bus en wat daar verder gebeurde.

We stappen meerdere keren de bus uit, wandelen, brengen een bezoek aan de Maasvlakte, eten buiten op een stadsplein, en zien een voorstelling in de Rotterdamse schouwburg. Drie van ons slapen in het door studenten scenografie gecreëerde hotel in Het Huis Utrecht. De volgende ochtend praten we mee over de vragen en issues die de deelnemers graag besproken zien. De redactie beleeft de 'vreemdheid' en 'natuurlijkheid' van een aangelegd park. We worden rozig van zon en wind op een strand dat nog maar net door mensen is gemaakt. We zien de

potentie in de ingrepen van kunstenaars onder het Kleinpolderplein. En worden vrolijk als we aardappels krijgen opgediend die groeien in een Rotterdams stadspark en het vlees van kippen en varkens van een stadsboerderij. We filmen, fotograferen, schrijven of maken audio-opnames.

Al in de eerste redactievergadering namen we het besluit dat achteraf gezien een kantelpunt was in het denken over kunstkritiek. In overleg met de curatoren besloten we uitsluitend te verzamelen en de fase van reflectie op het materiaal uit te stellen. We vreesden geen tijd te hebben voor een naar onze eigen maatstaven goede journalistieke en kunstkritische verwerking. Zo te werken was anders dan we gewend zijn. Research doe je als journalist/criticus met een doel: een publicatie, een programma voor radio, televisie of het internet. Het louter verzamelen vonden we in eerste instantie 'leeg', want waarvoor doe je het dan?

Is er geen redactioneel format, dan kan een redactie slechts bouwen op de individuele inbreng van iedereen. En zo besloten we. Het was een gouden greep. Opeens

verdween onze twijfel en de zorg om ons 'professioneel' bezig zijn, de vrijheid meldde zich. Het is misschien een te groot woord, maar het was een 'verlossing'. Zoiets als 'de val' van Hito Steyerl, die Nienke Scholts in haar bijdrage uitlegt: de transformatie van ons perspectief op de wereld van het idee van een vast punt en het perspectief op de horizon, naar een aerial view.²³ De vaste grond verdwijnt daarmee als het ware onder onze voeten en we zijn 'in free fall' - we 'vallen'. Tijdens zo'n mentale val kantelt alles en krijgt een andere ordening en plaats. Alle vijf begaven wij ons, in de vrijheid van de 'val' op onbekend terrein: onmiddellijk vanuit het beleven schrijven; vertellen in foto's, geluid of ultrakorte zinnen (de 140 tekens van Twitter), meedoen en filmen tegelijk.

Nieuwe perspectieven

Domein voor Kunstkritiek werd in 2006 opgericht, vanuit het besef dat het format van de kunstkritiek zoals we dat kennen niet meer voldoet. Dat format werd tweehonderd jaar geleden ontwikkeld, in een periode van

because no one at any time disputed it or made critical comments about it. The editorial team worked intuitively. We did not plan or define our choices or actions. That was right approach, but it meant that we sidestepped the request for us to participate with regard to the issue of art criticism.

In 2015 Domein voor Kunstkritiek was invited to join P-S at the Prague Quadrennial, where P-S was curating *Between Realities*. Although the composition of the editorial team was different (apart from Tessel Schmidt and myself), the same knowledge and expertise were represented. In contrast to September 2014, we were now asked to create products. We therefore worked as reporters in the platform's multimedia production 'machine'. The issue of art criticism became more urgent, because in Prague the reporters' input would form part of the scenographic design of *Between Realities*, and it was the curators who would decide what would be printed and exhibited.

Today, one-and-a-half years and several individual and collective (theoretical) brain exercises later, I venture to

conclude that previous projects carried out by Domein voor Kunstkritiek, and the journey in Utrecht and the stay in Prague, did do justice to art criticism as a critical authority, although this required a turn in the perception of the role of art criticism. In this article I attempt to describe the turn. But first, back to the bus and what happened next.

We get out of the bus several times, walk around, visit the Maasvlakte, have a meal outside in a city square and watch a performance in the Rotterdamse Schouwburg. Three of us sleep at Het Huis Utrecht, in the hotel created there by scenography students. The next morning we joined in the conversation about the questions and issues that the participants are keen to address. The editorial team experiences the 'strangeness' and 'naturalness' of a man-made park. The sun and wind leave us rosy-cheeked after a walk on a man-made beach that has only recently been created. We see the potential in artists' interventions below Kleinpolderplein. And we are delighted when

we are served potatoes grown in a Rotterdam city park, and chicken and pork from a city farm. We film, take photographs, write, and make audio recordings.

As early as the first editorial meeting we took a decision that, in retrospect, was a turning point in thinking about art criticism. In consultation with the curators, we decided to focus solely on 'gathering' and to postpone reflecting on the material. We worried that we would not have the time to evaluate it according to our own standards of good journalism and art criticism. We were not used to working in this way. The research you do as a journalist/critic has a purpose: it is for an (online) publication, a radio to television broadcast. At first, the activity of simply gathering the material felt 'empty': "what is the point?"

In the absence of an editorial format, an editorial team can only build on the input of the individuals, and that is what we decided. It proved to be a winning choice. Suddenly our misgivings evaporated, along with our doubts

about whether we were being 'professional'. The decision liberated us. It may be too strong a word, but it was a 'release'; something like Hito Steyerl's 'free fall', which Nienke Scholts explains in her contribution: the transformation of our perspective on the world from the idea of a fixed point and the perspective on the horizon, to an aerial view.²⁶ The solid ground disappears from beneath our feet and we are in 'free fall'. When the mind is in free fall like this, everything is restructured and repositioned. In the freedom of the fall, all five of us found ourselves in unfamiliar territory: describing things in the moment in which we are experiencing them; relating what is happening through photos, sound or ultra-short sentences (the 140 characters of a tweet), participating and filming at the same time.

New perspectives

Domein voor Kunstkritiek was established in 2006, based on the realisation that the existing format of art crit-

²⁶ See the essay by Nienke Scholts on page x.

natie-denken, de opkomst van de massamedia, een burgerlijke middenklasse, een nog voorzichtige cultuurindustrie (boeken, concerten, tentoonstellingen in de verse nationale musea) en het verlangen van de elite 'het volk' middels kunst op te voeden, dan wel een revolutionair klassenbewustzijn bij te brengen. In de eenentwintigste-eeuwse digitale en mondiale cultuur is dit format een anachronisme geworden. De klassieke criticus die voor een vaktijdschrift kritieken en voor een krant recensies schrijft, die zijn inkomen verdient met commissiewerk, met een baan op de universiteit of als (freelance) professional in de culturele sector lijkt de laatste der Mohikanen.

Eind 2015 brachten de Universiteit van Groningen, de onderzoeksgroep Arts in Society, en uitgeverij Valiz *Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses* uit, dat het jarenlange gesomber over het gemis van het belang van kunstkritiek nog één laatste keer uittekent en dan achter zich laat. Ik citeer uit de inleiding, die opent met deze uitspraak van Walter Benjamin:

"What, in the end, makes advertisements so superior to criticism? Not what the moving red neon sign says – but the fiery pool reflecting it in the asphalt" (Walter Benjamin, *This Space for Rent*).

En dan de inleiding zelf:

"In recent years, many critics, theorists and philosophers have argued that our time witnesses a 'crisis' of art criticism, or perhaps even the 'death' of the critic. Critics seem to suffer from an identity crisis – since it is no longer evident whether criticism's primary task is evaluation, judgement, explanation or merely noticing – as well as from a sense of aimlessness, as traditional critical frameworks (Marxism, psychoanalysis, deconstruction) allegedly have dissolved into one big 'critical mess'. Moreover, the authority of the art critic has lost its self-evidence. Increasingly, the public either ignores or contests the 'professional' judgement of the critic and prefers to express and share its own opinions on

websites and weblogs. At the same time, mainstream media has exchanged criticism for human interest interviews with artists, and more promotional announcements of art events" (Lijster et al. 2015, 12).

En gaat de inleiding verder: het is eigenlijk onbegrijpelijk dat de kritiek afhaakt, net nu veel hedendaagse kunst zelf vraagt om context, theoretische frameworks, kunsthistorische perspectieven, et cetera. De klassieke criticus lijkt in dit opzicht in de schaduw te staan van de curator en van de kunstenaar die geleerd heeft zelf te reflecteren en te theoretiseren. De internationale redactie hoopt met *Spaces for Criticism* een boek gemaakt te hebben "that wants to explore new ways in which, and especially new spaces, where art critics might interact with the public, works of art, artists and scholars" (ibid., 12).

Een van de auteurs in *Spaces for Criticism* is de Engelse theatercriticus John Ellingsworth. Hij beleefde op een zeker moment een gelijksoortige vrije val als wij, de

redactie in september 2014. Het bracht hem tot het besef dat wat hij braaf definieerde als de functie van de kunstkritiek in feite verschillende taken waren – die hij net zo goed als afzonderlijke activiteiten zou kunnen uitvoeren. Bij ieder debat, schrijft hij, zei ik hetzelfde en het schoot niet op. "I had a list, that I had come up with – nothing especially insightful – that included: the critic mediates between artists and audiences in the case of complex work; the critic documents the artistic field, witnesses artistic movements, and traces lineages; the critic provides context, provides feedback; the critic enriches a reflective culture and plays a part in promoting humanistic values; et cetera, et cetera" (in Lijster et al 2015, 80).

Inmiddels werkt hij voor culturele instellingen die voor de communicatie over de kunst die zij presenteren niet meer op de 'traditionele' functie van de media als bemiddelaar/mediator kunnen bouwen: Zijn ideologie daarbij is het denken vóór het publiek, waarin marketeers zo goed zijn, om te draaien. Geef het publiek het type informatie en inzichten waardoor het zelfstandig

icism was no longer 'fit for purpose'. The format was developed two centuries ago, in a period characterised by nation-state thinking, the rise of mass media, a bourgeois middle class, a still-cautious culture industry (books, concerts and exhibitions in the new national museums) and the desire of the elite to educate 'the people' through art or bring about a revolutionary class consciousness. In the digital, global culture of the twenty-first century, this format has become an anachronism. The traditional critic who writes reviews for professional journals or newspapers, earns a living from commissioned work, works at a university or as a (freelance) professional in the cultural sector, is like the last of the Mohicans.

At the end of 2015, the Arts in Society research group at the University of Groningen and the publishers Valiz published *Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses*, which, one last time, describes and dispenses with the years of mourning over the fact that art criticism is losing ground. I quote from the introduction, which opens with these words by Walter Benjamin:

"What, in the end, makes advertisements so superior to criticism? Not what the moving red neon sign says – but the fiery pool reflecting it in the asphalt" (Walter Benjamin, *This Space for Rent*).

Followed by the introduction itself:

"In recent years, many critics, theorists and philosophers have argued that our time witnesses a 'crisis' of art criticism, or perhaps even the 'death' of the critic. Critics seem to suffer from an identity crisis – since it is no longer evident whether criticism's primary task is evaluation, judgement, explanation or merely noticing – as well as from a sense of aimlessness, as traditional critical frameworks (Marxism, psychoanalysis, deconstruction) allegedly have dissolved into one big 'critical mess'. Moreover, the authority of the art critic has lost its self-evidence. Increasingly, the public either ignores or contests the 'professional' judgement of the critic and prefers to express and share its own opinions on

websites and weblogs. At the same time, mainstream media has exchanged criticism for human interest interviews with artists, and more promotional announcements of art events" (Lijster et al. 2015, p. 12).

The introduction takes this further: it is actually incomprehensible that criticism is losing ground, precisely when contemporary art itself needs context, theory frameworks, art-history perspectives, etc? In this respect, the traditional critic appears to stand in the shadow of the curator and the artist who has learned to reflect and theorise for her/himself. The international team of editors hopes that, with *Spaces for Criticism*, they have created a book "that wants to explore new ways in which, and especially new spaces, where art critics might interact with the public, works of art, artists and scholars" (ibid., 12.).

One of the authors who contributed to *Spaces for Criticism* is the English theatre critic John Ellingsworth. At a certain point he experienced a free fall similar to the one

we, the editorial team, experienced in September 2014. It brought him to the realisation that what he obediently defined as the function of art criticism actually comprised various tasks that he could just as well carry out as individual activities. In every debate, he writes, I said the same things and it wasn't getting me anywhere: "I had a list, that I had come up with – nothing especially insightful – that included: the critic mediates between artists and audiences in the case of complex work; the critic documents the artistic field, witnesses artistic movements, and traces lineages; the critic provides context, provides feedback; the critic enriches a reflective culture and plays a part in promoting humanistic values; et cetera, et cetera" (in Lijster et al., 2015, '80).

Ellingsworth now works for cultural institutions which, in communicating about the art they present, can no longer resort the traditional role of mediator to the media. His ideology is to reverse the process whereby the public are 'spoon-fed', something that marketing people are so good at. Give the public the information and in-

leert denken. Hij pleit ervoor dat critici hun krachten inzetten in de educatieve activiteiten van instellingen en op die manier het publiek context bieden. Niet om reden van “the exhibition of context” maar om de gebruiker van hun teksten te leren om kunst te onderscheiden, te vergelijken en zelf op onderzoek uit te gaan. De traditionele recensie kan blijven, vindt hij, al was het maar om jonge schrijvers de mogelijkheid te geven kijkervaring op te doen en een eigen stem te ontwikkelen (ibid., 77).

Ellingsworth's omkering van zaken is bevrijdend. Door de kunst en kunde van de criticus als multi-inzetbaar te beschouwen kan deze met behoud van zijn/haar eigenwaarde en identiteit een veel breder werkveld betreden – of mee reizen met een bus vol kunstenaars, curatoren en wetenschappers.

De denker die zich voortdurend verplaatst

Een klein boekje uit 2003 heeft jarenlang debaters over kunstkritiek gevoed: *What happened to Art Criticism* van James Elkins. De kunstkritiek was volgens Elkins ten prooi

gevalen aan een zevenkoppig monster. De ware kritiek, het onderbouwde oordeel, was opgeslokt door het programmaboekje of de kunstcatalogus, door academische verhandelingen, de cultuurkritiek, een conservatieve canon, het filosofische essay, de puur beschrijvende tekst en de poging van critici autonome literaire essays te schrijven. Net zoals Ellingsworth dat doet met de functie van kunstkritiek, kantelt Ingrid Commandeur, beeldende-kunstkriticus en hoofd van de Master Education in Arts van het Piet Zwart Instituut in Rotterdam in haar bijdrage aan *Spaces for Criticism* dit beeld. Zij pleit ervoor het monster van Elkins juist te omarmen: “We are talking here about the notion of criticism as a multi-headed monster that crawls its way into every direction it can take” (in Lijster et al. 2015, 231). Het werkt al even bevrijdend als de actie van haar Engelse collega. Het punt van een conservatieve canon die goede kritiek zou belemmeren laat ze terecht even gaan. Wat kunstkritiek ook moge zijn of worden, behoudende denkers zullen er zijn.

sights that teach them to think for themselves. He calls for critics to put their talents to work for the educational activities of institutions, thereby providing the public with context. Not for “the exhibition of context” but with a view to teaching the users of their texts to be discerning about art and to compare and explore for themselves. In his view, there is still a place for the traditional review, even if only to give young writers the opportunity to gain visual experience and develop their own voice (ibid., p. 77).

Ellingsworth's reversal of the existing order is liberating. Regarding the skills and abilities of critics as versatile allows them to participate in a much broader field while retaining their self-respect and identity – or travel with a bus full of artists, curators and scholars.

The thinker who is in constant motion

A short book from 2003 has fuelled the debate about art criticism for many years: *What happened to Art Criticism* by James Elkins. According to Elkins, art criticism has

fallen prey to a seven-headed monster. True criticism – the reasoned evaluation – has been swallowed up by the printed programmes and art catalogues, by academic treatises, cultural criticism, a conservative canon, the philosophical essay, purely descriptive texts and attempts by critics to write autonomous literary essays. As Ellingsworth does with the function of art criticism, Ingrid Commandeur (visual-arts critic and head of the Master of Education in the Arts programme at the Piet Zwart Institute in Rotterdam) turns this idea on its head in her contribution to *Spaces for Criticism*. She advocates embracing Elkins' monster: ‘We are talking here about the notion of criticism as a multi-headed monster that crawls its way into every direction it can take’ (in Lijster et al., 2015, p. 231). This is just as liberating as the action of her English fellow critic. She rightly leaves aside the issue of a conservative canon that supposedly stands in the way of good criticism. Whatever art criticism may be or become, there will always be conservative thinkers.

Voor Ingrid Commandeur en John Ellingsworth is de criticus de denker die zich voortdurend verplaatst en zich in meerdere mentale ruimtes kan ophouden. Veel beschouwingen over kunstkritiek bepleiten de inname, de verovering van ruimte in domeinen buiten de kunst. Die verplaatsing van de kritiek is niet alleen noodzakelijk omdat veel hedendaagse kunst een politieke en maatschappijkritische dimensie heeft. Nog meer omdat de bron van kunst uiteindelijk in de alledaagse esthetische ervaring ligt. Zich beroepen op een positie van buitenstaander kan de criticus daarom niet (meer). Want een esthetische ervaring is precies wat hij/zij deelt met anderen. Waarin de criticus zich hoogstens onderscheidt is het (gewenste) vermogen die esthetische ervaring te articuleren en kenbaar te maken.

Om de verplaatsing van de kunstkritiek mogelijk te maken is wel enige lef nodig. Critici zullen de veilige havens van de kunstwereld moeten verruilen voor onbekende gebieden en gevarenczones. Daarvoor zijn misschien ook nieuwe strategieën nodig. Kijk naar kunstenaars, zeggen

For Ingrid Commandeur and John Ellingsworth, a critic is a thinker who continually moves between and can inhabit many different mind spaces. Numerous reflections on art criticism argue in favour of occupying and conquering space in domains outside art. This shift in the focus of criticism is necessary not only because much contemporary art has a political dimension and an element of social criticism, but even more so because the source of art is ultimately rooted in everyday aesthetic experiences and perceptions. The critic can (no longer) claim the position of the outsiders, because aesthetic experience/perception is precisely what she or he shares with others. At most, what distinguishes the critic from others is the ability or wish to articulate and communicate that aesthetic experience.

A certain amount of courage is needed to realise the shift in the focus of art criticism. Critics will have to leave the safe harbour of the art world and head for unfamiliar territories and danger zones. This may also call for new strategies. Look at artists, say the edi-

de redacteuren van *Spaces for Criticism*, Gielen en Lijster: “Perhaps art critics can take some cues from intervention artists in entering this unsafe territory” (2015, 40).

Een nieuwe praktijk

De praktijk van de jongste generatie (Nederlandse) critici spiegelt die nieuwe ordening in het denken over kunstkritiek. Voor een onderzoek van Hogeschool Inholland, Institute for Network Cultures en Domein voor Kunstkritiek interviewden Leonieke van Dipten en ik de jongste generatie critici. Onze geïnterviewden trekken, net als de meeste vernieuwende denkers, kunstkritiek breed en beschouwen de vele koppen van het ‘monster’ van Commandeur inderdaad als instrumenten die te bespelen zijn. Het antwoord van Jan Nieuwenhuis, die muzikwetenschapper is, op onze vraag voor welke media hij schrijft, is kenmerkend: “Voor de VPRO site, *Gonzo (circus)*, *Journal of Sonic Studies*, eerder voor *Akkoord Magazine*, *Jazzflits*, *De Dakhaas* en *Muziekvan.nu*, voor festivals, ensembles, programmatoelichtingen

tors of *Spaces for Criticism*, Gielen and Lijster: “Perhaps art critics can take some cues from intervention artists in entering this unsafe territory” (2015, p. 40).

A new practice

The practice of the youngest generation of critics in the Netherlands mirrors the new order of thinking on art criticism. As part of a study for the Inholland University of Applied Sciences, the Institute for Network Cultures, and Domein voor Kunstkritiek, Leonieke van Dipten and I interviewed critics from this generation. Like many innovative thinkers, our interviewees have a broad approach to art criticism and indeed regard the many heads of Commandeur's monster as instruments to be played. When we asked music scholar Jan Nieuwenhuis which media he writes for, his answer was characteristic: “For the VPRO site, *Gonzo (circus)*, *Journal of Sonic Studies*, previously for *Akkoord Magazine*, *Jazzflits*, *De Dakhaas* and *Muziekvan.nu*, for festivals, ensembles, programme

en teksten voor programmaboekjes. Nee, ik maak geen onderscheid. Wat je schrijft is altijd een interpretatie en daarmee een vorm van kritiek” (2016, p 54).

‘Kritiek’ wil deze generatie niet beperken tot het geschreven woord. ‘Kritiek’ in de betekenis van informatie delen, reflecteren en een dialoog tot stand brengen, kan zich immers ook manifesteren in debatten en in de reflectieve en educatieve programma’s van culturele instellingen. Zij zijn wat Leonieke van Dipten en ik ‘insiders’ noemen. Jan Nieuwenhuis doet wetenschappelijk onderzoek en haalt in opdracht van de VPRO Nederlandse twintigste-eeuwse componisten uit de vergetelheid. Anderen zijn dramaturg, hebben een eigen architectenbureau, geven les of zijn art-director of PR-strateeg. Zij noemen zich geen recensent of criticus, maar spreken van een kritische houding die meerdere uitingsvormen heeft. Zij schuiven als het ware op van ‘criticism’ en ‘critique’ naar ‘criticality’. Hun baan, hun onderneming en freelance opdrachten zien zij als uitingsvormen van dezelfde kritische houding.

Sharing Spaces II

Achteraf gezien veroorzaakte het intuïtieve handelen van de redactie een anders geaarde kritische praktijk. De keuze om zonder vooropgezet doel het exposium ‘binnen te treden’ en dat elk op onze eigen manier te doen, klopte achteraf meer dan we konden bevroeden. Het ontwerp van de scenografie van *Thinking Scenography* had tot doel de productie van kennis over hedendaagse scenografie en scenografisch handelen op gang te brengen. Ieder van de deelnemende dramaturgen, scenografen, lichtontwerpers, kostuumontwerpers en wetenschappers, kon op het moment zelf en/of later een bijdrage leveren. Wij dus ook, met de expertise van de dramaturg, de theatercriticus, de toneelschrijver, de onderzoeker, de filmer en de kenner van architectuur. Alle reizigers brachten ook hun persoonlijkheid mee, een eigen geschiedenis en de ervaringen die onze lichamen hebben opgeslagen. Wij dus ook. Op dit niveau konden we ons niet distantiëren van de anderen. En dat wilden we ook niet.

notes and programme texts. No, I do not distinguish between them. What you write is always an interpretation and therefore a form of criticism” (2016, p 54.).

This generation does not want to limit ‘criticism’ to the written word. After all, ‘criticism’ in the sense of sharing information, reflecting, and bringing about a dialogue can also take place in debates and in the reflective and educational programmes of cultural institutions. This generation of critics are what Leonieke van Dipten and I call ‘insiders’. Jan Nieuwenhuis does research and, for the VPRO broadcasting organisation, he rescues Dutch twentieth-century composers from obscurity. Others are dramaturges, have their own architecture practice or are teachers, art directors or PR strategists. They do not call themselves reviewers or critics, but refer to a critical approach that is expressed in different ways. They are shifting, as it were, from ‘criticism’ and ‘critique’ to ‘criticality’. They regard their job, their practice or business and their freelance commissions as expressions of the same critical approach.

Sharing Spaces II

In retrospect, the intuitive approach of the editorial team resulted in a divergent critical practice. The decision to ‘step into’ the exposium without a predefined aim, and for each of us to do that in his or her own way, turned out to be more appropriate than we could have expected. *Thinking-Scenography* was designed to initiate the production of knowledge about contemporary scenography and scenographic approaches. Each of the participating dramaturges, scenographers, lighting designers, costume designers and academic were free to contribute at the time and/or later. That was true of us too, with the expertise of the dramaturge, the theatre critic, the playwright, the researcher, the filmer and the architecture specialist. The passengers also ‘carried’ with them their personality, their personal histories and experiences ‘stored’ in the body. That applied to us too. On that level we could not distance ourselves from the others, and neither did we want to.

Als Liesbeth Groot Nibbelink schrijft dat zij aanvankelijk geneigd is te denken dat ze niet veel te weten is gekomen over het thema van het exposium, ‘suspension of disbelief’, en dat zij zich pas later realiseert dat ze door ‘rond te wandelen in geënceneerde situaties’, en door deze te exploreren, het thema onderzocht op een *materiele, belichaamde* manier, roept dat een, ‘ja, dat geldt ook voor de redactie’ op.²⁴ Want net als een dramaturg of wetenschapper zijn wij gewend onszelf af te meten aan de mate waarin we op onze avonturen in het theater, beeldende kunst of de architectuur nieuwe gedachten opdoen. In de wensgedachte van de klassieke criticus ‘dient’ vervolgens de eigen, individuele reflectie de kunst, de kunstenaar, het publiek en zelfs de wetenschapper. De laatste door de eerste sporen van ontwikkeling in de kunst op te merken en te duiden.

In die ‘dienende’ rol – het begrip ‘service’ in dit kader komt van de theoreticus Irit Rogoff – is de criticus de buitenstaander die zich als de autoriteit kan distantiëren. Wij hadden gekozen voor een rol als deelnemer, opzette-

²⁷ See the essay by Liesbeth Groot Nibbelink on page x.

When Liesbeth Groot Nibbelink writes that she initially thought she had not learned a great deal about the theme of the exposium (‘suspension of disbelief’) and that she did not realise until later that, by ‘walking around in staged situations’ and exploring them, she was actually examining the theme in a *material, personified* way, this elicits the response ‘yes, that’s true for the editorial team too’.²⁷ Because, just like dramaturges or academics, we are used to measuring ourselves by the extent to which our adventures in theatre, the visual arts or architecture give rise to new thoughts. In traditional critic’s ideal world, his or her individual reflection ‘serves’ art, artists, the public. It even serves scholars, by identifying and pointing out developments in art.

In this ‘serving’ role – the concept of service in this context comes from the theorist Irit Rogoff – the critic is an outsider who can distance her/himself as the authority. We had deliberately chosen the role of participant above that of outsider. But even if this had been our preferred role, we had no choice but to step outside

lijk niet die van buitenstaander. Maar al hadden we die rol gewild, we konden niet anders dan uit die ‘service’ verlenende positie stappen. Gedragen door de curatoren uitgezette scenografische bewegingen liepen we als alle anderen door het zand, voelden de zachte dekens op ons bed, en gingen misschien net even anders zitten om de klamme aanraking van een tafelgenoot te ontwijken. Wij verbleven met de anderen in ‘shared spaces’, ruimtes gedeeld met anderen en met ‘dingen’. Ook wij werden geconfronteerd met de ‘materialiteit’ van ons lichaam. In dat ultieme ‘zijn’ vallen hiërarchische verschillen weg. In het in zekere zin ‘gedachteloos’ in beweging zijn is het onmogelijk je een afstandelijke houding aan te meten. Er valt niets te meten, er is alleen ‘thought in the fingertips’,²⁵ door de aanraking met zand, zeewater, takken, bloemen, de lucht, warm kippenvlees, witte wijn en al het andere ‘gematerialiseerde’ leven dat we op onze tocht tegenkwamen.

In een gedeelde tijd en ruimte produceerde de redactie samen met de andere deelnemers het polyfonische

the role of ‘service provider’. Carried along by the scenographic movements set out by the curators, just like everyone else we walked through sand, felt soft blankets on our beds, and perhaps shifted slightly on our chairs when sitting at the table, in order to avoid the clammy touch of someone sitting next to us. Along with the other participants, we spent time in ‘shared spaces’, spaces shared with other people and with ‘things’. We too were confronted with the ‘materiality’ of our bodies. In that ultimate state of being, hierarchical differences disappear. In a state of motion in which thought is absent to a certain extent, it is impossible to adopt an objective approach. There is no approach to adopt; there is only ‘thought in the fingertips’,²⁸ through contact with sand, seawater, branches, flowers, the air, freshly cooked chicken, white wine and all the other ‘materialised’ life that we encountered on our journey.

In a shared time and space the editorial team, together with the other participants, produced the polyphonic story of this exposium. A scenography as an

verhaal van dit exposium. Een scenografie als ‘verbeeldingsstrategie’ zoals Nienke Scholts het noemt, hief de distantie en autoriteit van de ‘oude’ kritische rol op. Dankzij die scenografie kon de redactie een verschuiving ervaren die, terugkijkend, de bestaande orde in de kunstkritiek verstoorde. In onze ordening vormde het ultieme gedeelde ‘zijn’ de basis van ons handelen en niet de beschouwende gedistantieerde blik. Als de criticus zich niet meer onderscheidt op deze manier, waarin dan wel? Bij Ellingsworth en Commandeur zijn antwoorden te vinden (het bemiddelen van kennis en informatie, een educatieve rol et cetera); in de context van *Thinking Scenography* denk ik eerder aan zijn/haar verlangen te weten, te begrijpen - en te creëren.

Interventies

De redactie had zich de opdracht gesteld zoveel mogelijk materiaal te verzamelen, in beeld, woord en geluid. Daarin onderscheidden we ons en hadden we een eigen rol. Ik weet niet of de curatoren dat van te voren voorzien

hadden of zelfs bewust ‘ontworpen’ maar in feite pleegden wij kleine interventies binnen de basisstrategie die zij uit legden. Elly Scheele schuift met haar microfoon een groepje scenografen binnen die een bouwsel van takken en schelpen bespreekt – en beïnvloedt daarmee het gesprek. Wandelend vraag ik, smartphone in de hand (handzamer dan alsmaar pen en papier pakken) deelnemers naar hun ervaring met licht, en wachtend voor de Rotterdamse Schouwburg een kostuumontwerper naar de betekenis van kostuums. Het zijn stuk voor stuk kleine stootjes, prikkels in het verloop van een gedeeld proces, in ‘shared spaces’. Dat wij foto’s nemen en filmen maakte de deelnemers misschien extra bewust van hun rol, als het al niet tot gesprekken of handelen leidt. “Perhaps art critics can take some cues from intervention artists in entering this unsafe territory”. Precies. Nu was ons terrein die twee zonnige dagen in september 2014 niet gevaarlijk, integendeel, de ‘zorg’ voor de reizigers was groot, doch onze acties lijken op interventies van kunstenaars.

In die interventies zet de redactie ook een stap weg van de andere deelnemers: Tessel Schmidt kijkt door haar lens en creëert zo afstand tussen haarzelf, de deelnemers, de plaatsen en objecten waar we langs of doorheen lopen en wandelen. Marijn van der Jagt pakt zo af en toe pen en papier. Guido Jansen verblijft bij tijd en wijle in de virtuele wereld om Twitterberichten te versturen. Elly Scheele en ik denken na over de juiste vragen. Het is ons natuurlijke gedrag, de uiting van een verlangen dat eerder aan kunstenaars wordt toegeschreven dan aan critici.

Om dat verlangen uit te leggen ga ik naar het boek *Liefde* van Karl Ove Knausgård. Ik ken geen schrijver die zo gedetailleerd, vele pagina’s lang, het banale dagelijkse doen en laten van zichzelf, zijn gezin en vrienden beschrijft. Hoe je een kreeft klaarmaakt en opdient: het is bij hem te leren. Met een baby samen lunchen in een restaurant: je zou er prompt van afzien. Alsof hij zijn lezers (en zichzelf) - net als de curatoren van het exposium - voortdurend wil drukken op dat fysieke bestaan

waarin we niet om de dingen heen kunnen. Aan de hand van schilderijen van Monet en Thaulow legt Knausgård uit waarom het voor hem levensnoodzakelijk is het bestaan ook vast te leggen.

“Als ik buiten liep, zoals nu, zei wat ik zag me niets. De sneeuw was sneeuw, de bomen waren bomen. Pas als ik een schilderij van sneeuw of van bomen zag kregen ze betekenis. Monet had een uitzonderlijk goed oog voor het licht van sneeuw, net als Thaulow, misschien de meest begaafde Noorse schilder ooit, het was een feest naar hun schilderijen te kijken, de aanwezigheid in het moment was zo groot dat de waarde van hetgeen waardoor ze werd opgeroepen, radicaal toenam; een oud bevalig schuurtje bij een rivier of een pier in een badplaatsje werden plotseling onmisbaar, beladen met de gedachte dat ze zich hier tegelijk met ons bevonden, in dit intense nu, en dat wij ze al gauw zouden achterlaten als we stierven. (...) Goed, ik zag dit bos, ik liep erdoor heen en dacht eraan. Maar de zin

‘imagery-eliciting strategy’, as Nienke Scholts calls it, displaced the distance and authority of the ‘old’ critical role. Thanks to the scenography, the editorial team was able to experience a shift that, in retrospect, disrupted the existing order in art criticism. In our new order, it was the ultimate shared state of being that formed the basis for our actions, rather than the reflective distanced view. If critics can no longer distinguish themselves through distance and objectivity, what is the alternative? Ellingsworth and Commandeur provide answers to this question (mediators of knowledge and information, an educating role, etc.); in the context of *Thinking-Scenography*, I think the alternative is to know, to understand and even to create, through their desire.

Interventions

The editorial team set itself the task to gather as much material as possible in sound, word and image. This set us apart and gave us our own role. I do not know whether the curators had foreseen it, or even ‘consciously’ designed it

that way, but we were in fact making small interventions in the basic strategy they had mapped out. Elly Scheele pointed her microphone at a small group of scenographers who were discussing a composition of twigs and shells – and in doing so she affected the discussion. While walking, smartphone in hand (easier than constantly reaching for pen and paper), I asked participants about their experience with light, and while waiting in front of the Rotterdamse Schouwburg I asked a costume designer about the meaning and significance of costumes. Each one of these actions were little nudges, stimuli in the course of a shared process, in ‘shared spaces’. The fact that we were taking photos and filming may have made the participants even more aware of their role, even if this does not result in discussions or actions. “Perhaps art critics can take some cues from intervention artists in entering this unsafe territory”. Precisely. Not that our terrain on those two sunny days in September was a dangerous one. On the contrary, the travellers were well cared for, yet our actions still seemed like interventions by artists.

In these interventions, the editorial team takes a step away from the other participants. By looking through her lens, Tessel Schmidt creates distance between herself and the participants, and the places or objects we walk through or past. Every now and then, Marijn van der Jagt reaches for pen and paper. From time to time, Guido Jansen journeys into the virtual world to tweet. Elly Scheele and I think about the right questions to ask. This is our natural behaviour, the expression of a desire that is attributed to artists rather than critics.

In order to explain that desire, I will refer to *A Man in Love*, a book by Karl Ove Knausgård. I know of no other writer who can write in such detail, filling many pages, about the banalities of his own day-to-day life and that of his family and friends. How to prepare and serve lobster: you can learn it from him. His description of lunch with a baby in a restaurant: it puts you off the idea immediately. It is as if – like the curators of the exposium – he is continually seeking to confront his readers (and himself) with this physical state of being in which we

cannot avoid the things as they are Referring to paintings by Monet and Thaulow, Knausgård explains why, for him, it is a matter of life and death to inscribe the human existence.

“When I was outdoors, walking, like now, what I saw gave me nothing. Snow was snow, trees were trees. It was only when I saw a picture of snow or of trees that they were endowed with meaning. Monet had an exceptional eye for light on snow, which Thaulow, perhaps technically the most gifted Norwegian painter ever, also had. It was a feast for the eyes, the closeness of the moment was so great that the value of what gave rise to it increased exponentially, an old tumbledown cabin by a river or a pier at a holiday resort suddenly became vital, charged with the thought that they were here at the same time as us, in this intense here and now, and that we would soon be gone from them (...) Yes, Okay so I saw the forest here, so I walked through it and thought about it. But all the meaning I extract-

die ik eraan ontleende, kwam uit mijzelf, vulde ik met mijzelf. Om daarnaast betekenis te krijgen, kon die niet met de blik worden gevat, maar werd er handeling vereist, dat wil zeggen exploitatie. Bomen moesten worden omgehakt, huizen gebouwd, vuur gestookt, er moest jacht gemaakt worden op dieren, niet voor mijn eigen plezier, maar omdat mijn leven daarvan afhing. Dan zou het zin krijgen, ja zoveel zelfs dat ik het niet langer zou zien" (2012, 354).

Wij legden *Thinking Scenography* vast, op een manier die, meer dan we ons voor aanvang realiseerden, paste bij de aard van het exposium. De ultrakorte zinnen die Marijn van der Jagt opving en noteerde getuigen van het vluchtige, het dynamische en krachtige van de bewegingen die iedereen maakte: "Everyone is as much a participant as an observer"; "From now on, you are responsible for the person next to you." "Losing grip does not necessarily mean a loss of grip"; "We want to believe that what we are looking at is real"; "Let's go and take a swim." De au-

dio-opnames komen in hun directheid het dichtst mogelijk bij de stem. Zoals de foto- en filmbeelden het dichtst het oog benaderen dat kijkt. In onze creaties behielden wij de verschillende dimensies van de fysieke en mentale ruimte die we deelden.

Current Movements, Future Landscapes is een voorlopige stop in dit proces van behoud.

De scenografie van reflectie

Denkers over kunstcritiek spreken van 'commons' als ze willen uitdrukken dat kunst en de reflectie daarop deel uit behoren te maken van het publieke domein. Onder 'commons' wordt in dat denken het geheel verstaan van bijdragen aan een arena van reflectie en visievorming. Tegen het neoliberale denken in zien zij de 'common' niet als 'common sense', het zogenaamde gezonde denken waarin de politiek ons zo graag doet geloven, maar dat in feite een verdoezeling is van grote onderlinge verschillen tussen individuen (en van het feit dat bepaalde individuen uitgesloten worden). Voor hen is die arena de

plek waar kritische geesten interventies plegen om de verbeelding een kans te geven.

Met deze denkers geloof ik dat de kunstcritiek er niet langer bij gebaat is zich de positie van kritische instantie toe te eigenen. Curatoren, scenografen, dramaturgen, wetenschappers, zij vervullen die rol evenzeer. *Thinking Scenography* is in een tijdspanne van twee dagen een kritische instantie. Nienke Scholts en Liesbeth Groot Nibbelink nemen in deze publicatie die positie in. De curatoren pleegden een interventie in het denken over scenografie. Alle deelnemers inclusief de redactie bewogen mee en dachten verder. De redactie verzamelde materiaal dat het moment en de duur van de geensceneerde denkruimte van het exposium verlengde en verplaatste; in de tijd naar een later (de momenten die in dit boek worden opgepakt); in de ruimte naar meer mensen dan de deelnemers aan de reis. Dit materiaal krijgt ook nieuwe betekenis in relatie tot de opgenomen teksten. Laten we het geheel een scenografie van reflectie noemen.

Eén praktijk uit de lijst van John Elsingworth heb ik bewaard tot deze laatste pagina. Over het issue documentatie schrijft hij:

"The idea of a 'convergent newsroom' has been around for some time. Put simply, this is the idea that, in the online age, the different forms or aspects of media production have started to converge within individual journalists. So where once you would have had separate people working on writing, audio, video, art design, et cetera, et cetera, now it is one hack with a broad suite of skills" (in Lijster et al. 2015, 85).

'Reflectieve thinking as a convergent activity' beveelt hij ook van harte critici aan. Een schouderklopje voor de redactie dus, die zich aan het begin van de laatste middag verzamelde en tot 'convergent activity' overging.

Onze opdracht was een korte presentatie van onze 'verzameling'. Vanuit het gevoel dat alles mogelijk is en wij alles kunnen (als niets meer gewoon is, komt de

The person next to you, is from now on your responsibility

76

ed from it came from me, I charged it with something of mine. If it were to have any meaning beyond that, it couldn't come from the eyes of the beholder, but through action, through something happening, that is. Trees would have to be felled, houses built, fires lit, animals hunted, not for the sake of pleasure but because my life depended on it. Then the forest would be meaningful, indeed, so meaningful that I would no longer be able to see it." (2012, p. 354).

We documented and recorded *Thinking-Scenography*, in a way that, more than we initially realised, was appropriate for the exposium. The ultra-short sentences that Marijn van der Jagt overheard and noted down demonstrate the ephemeral, dynamic and powerful nature of everyone's movements: "Everyone is as much a participant as an observer"; "From now on, you are responsible for the person next to you"; "Losing grip does not necessarily mean a loss of grip"; "We want to believe that what we are looking at is real"; "Let's go and take

a swim." In their directness, the sound recordings come closest to capturing the voice. In the same way that the photographic and film images come close to the effects of looking. In our creations we preserved the various dimensions of the physical space and the mind space we shared.

Current Movements, Future Landscapes is a temporary suspension of that process of preservation.

The scenography of reflection

Thinkers in the field of art criticism speak of 'commons' in order to express the idea that art and reflecting on art should be part of the public domain. In that context, 'commons' is taken to mean the sum of contributions to an arena of reflection and vision formation. Unlike neoliberal thinkers, they do not interpret 'common' as in 'common sense', the healthy thinking that politicians are so keen to have us believe in, but which, in fact, glosses over the strong differences between individuals (and the fact that certain individuals are excluded). They see it as

an arena within which critical minds make interventions in order to give imagination a chance.

I believe, as these thinkers do, that art criticism no longer benefits by claiming critical authority. Curators, scenographers, dramaturges and academics also fulfil this role. In a period of two days, *Thinking-Scenography* became a critical authority. Nienke Scholts and Liesbeth Groot Nibbelink have taken this position in this publication. The curators made an intervention in the thinking on scenography. All the participants, including the editorial team, moved with the shift and explored the issue beyond the existing order. The editorial team collected material that extended and shifted the moment and duration of the exposium's staged thinking space; a chronological shift to a later time (the moments discussed in this book) and a spatial shift to people other than the participants on the trip. The material also acquires new meaning in relation to the texts *Current Movements, Future Landscapes* includes. Let's call the whole thing a scenography of reflection.

I have saved one critical practice from John Elsingworth's list until last. This is what he has to say about the issue of documentation:

"The idea of a 'convergent newsroom' has been around for some time. Put simply, this is the idea that, in the online age, the different forms or aspects of media production have started to converge within individual journalists. So where once you would have had separate people working on writing, audio, video, art design, et cetera, et cetera, now it is one hack with a broad suite of skills" (in Lijster et al. 2015, p. 85).

He is a passionate advocate of 'reflective thinking as a convergent activity' among critics. So the editorial team, who met up on the last afternoon and embarked on 'convergent activity', deserve a pat on the back.

Our task was to give a short presentation on our 'collection'. With the feeling that anything was possible and that we were capable of anything (when things cease

77

verbeelding, en de durf, binnenstappen) maken we een performance. Zelfbenoemd regisseur is Tessel Schmidt. Haar filmbeelden blijken een goed kader voor de audio en foto's. Zij klimt in het techniekhok. Marijn van der Jagt zal teksten voorlezen, Guido Jansen de Twitterberichten projecteren.

In de grote theaterzaal van het Huis Utrecht, waar op alle stoelen handdoeken hangen te drogen en overall tassen en rugzakken slingeren, houden Elly Scheele en ik ons hart vast. Maar het werkt. De scène waarin de gordijnen van de bus worden opengetrokken ontvangt een luid gejuich, gelach en 'neee' en 'jaa' begeleiden de rest van de film. Applaus voor Marijn en applaus voor Guido. We zijn erin geslaagd de bijzondere dynamiek van twee dagen met elkaar op pad zijn en denkoefeningen plegen, samen te ballen in een, laten we het korte interventie in beeld en tekst noemen.

n e e e j a a
n o o o y e e s

78

to be ordinary, and imagination and courage come into play) we created a performance. Tessel Schmidt was the self-appointed director. Her film images proved to be a good frame for the audio and photos. She climbed into the technician's box. Marijn van der Jagt would read out texts and Guido Jansen would project the tweets.

In the large auditorium at Huis Utrecht, where bags and rucksacks are strewn everywhere and towels are draped over every chair to dry Elly Scheele and I hold our breath. But it works. The scene in which the curtains in the bus are opened receive a loud cheer; laughter and calls of 'nooo' and 'yees' accompany the rest of the film. Applause for Marijn and applause for Guido. We succeeded in merging the unique dynamics of our two days together out and about, and the thinking exercises, into a cohesive whole – let's call it a short intervention in text and image.

References

- Brommer, Cecile, and Sonja van der Valk, eds. 2008. Het ligt in uw handen: De rol van de toeschouwer in het hedendaagse theater. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Elkins, James. 2003. What Happened to Art Criticism. Chigaco: Prickly Paradigm Press, LLC.
- Knausgård, Karl Ove. [2009] 2012. Liefde: Mijn strijd 2. Translated by Marianne Molenaar. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Lijster, Thijs, Suzanna Milevska, Pascal Gielen and Ruth Sonderegger, eds. 2015. Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses. Amsterdam: Valiz.
- Valk, Sonja van der. 2010. Stroomopwaarts: De criticus als ondernemer. Utrecht: Professorship Performative Creative Processes / Domein voor Kunstkritiek.
- Commandeur, Ingrid. 2015. "The Beautiful Risk of Criticality." In Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses, edited by Thijs Lijster et al. pp. 77-89. Amsterdam: Valiz.
- Dipten, Leonieke and Sonja van der Valk. 2016. "Titel volgt." In Boekman 106. pp.
- Ellingsworth, John. 2015. "The Apparatus of the Mind." In Spaces for Criticism: Shifts in Contemporary Art Discourses, edited by Thijs Lijster et al., pp. 77-89. Amsterdam: Valiz.
- Domein voor Kunstkritiek: www.domeinvoorkunstkritiek.nl.

79

FRAGMENT 10

What is porous scenography?

(...)

HET RUIGEPLAATBOS



FRAGMENT 23

What are you keeping to yourself?

Today I have lost track of time slightly, because the group met up early and because there is a lot going on. Today we are meeting to reflect on the discipline of scenography, on artistic practice and on society. It's a very good thing that we can think about this without being under pressure. We are all searching for words and communication. I know that the group has a common denominator and I know that we are going through a process together. At the same time, I feel that there is sometimes a tense excitement or lack of clarity. This generates a sort of openness. There are no restrictions on our thinking here.





FRAGMENT 38

Did you encounter new things or concepts?

I asked different questions and received different answers to them. That made me think. For example: Where do you find scenography? People responded by pointing to locations. Someone said: 'Scenography is in the beholder.'

Something does not become scenography until the spectator sees it as such. Someone else said: 'You find scenography in recognition.'

This has to do with recognising a structure, creation or mise en scène. As soon as the clue is understood, there is scenography. These are new ways of thinking. I found that stimulating. I want to incorporate questions like these in my day-to-day practice. Simple questions lead to many things.



Nuenke - introduction ^(A)
 exhibition that is
 slightly off Huyghe
 to dark
 the catalogue - the
 representation - ...
 does not fit the
 exhibition - the
 real, or yet
 another representation

Slightly off ^(B)
 off - nature (s)
 - anticipated nature
 - already - there nature
 ↳ insect walking on
 the water
 - disoriented nature
 Ruige Ploot Kater-
 Ceston
 - humanoid nature
 2^e Maasvlakte
 film Tenman Show
 Gids & Sea

humanoid nature ^(C)
 of real, stubborn
 nature
 Can we imagine
 ourselves in a tree?
 ↳ Walden
 Venhuizen
 - worn out [worn out]
 - human behaviour
 materialised in certain
 building
 ↳ things you do not understand

Porous and Buffered Selves

Fragment from a mini-lecture by Sigrid Merx

and Spaces

In 2007, the Canadian philosopher Charles Taylor published *Secular Age*, a book that explores our current conditions of belief. Although Taylor specifically writes about belief in a religious context, I invite you to let go of all religious connotations and to think of belief as the condition in which you accept that the reality you are in is real for what it is and not something you can deconstruct.

Secularity marks the transformation from a world where it was impossible to not believe, to a world where believing is just one of many human possibilities for relating to our world and making sense of it. Paradoxically, it is precisely this awareness of other possibilities that allows us to disengage from layers of reality that we are unable or unwilling to cope with, to create boundaries between ourselves and between those aspects of reality. We are, as Taylor suggests, *buffered selves*: "For the modern, buffered self the possibility exists of taking a distance from, disengaging from whatever is beyond the boundary."

Buffered selves, Taylor claims, shut out fear and opt for self-control instead. They decide what they want (and do not want) to be real, establishing a clear boundary between themselves and the world around them, between the self and others. The *buffered self* is obviously a spatial concept. The buffer is an impenetrable border that we can hide behind. Once behind the buffer, those aspects of reality we do not want to believe in can't intrude, invade or unsettle us. *Buffered selves* inhabit closed worlds.

Coming from a spiritual point of view, Taylor obviously links the notion of the buffer to disbelief. Taylor argues that buffered selves are closed off from transcendence, the experience that there is something beyond our physical and mental grasp that is bigger than us. As a media and performance scholar, I am used to making precisely the opposite connection: it is these closed-off spaces that are spaces of illusion and therefore spaces of make-believe. Buffered selves want to 'believe' in an illusion. But isn't it much more interesting indeed to turn this logic around and claim that buffered selves rather refuse to believe in other realities that they cannot grasp and are unwilling to deal with?

At this point it is interesting to bring Taylor's other concept to the table: the porous. Next to buffered selves, Taylor puts *porous selves*. Historically, Taylor positions the porous self in Western pre-modern times when people believed that they were sharing their world with both good and bad spirits and forces that had a direct and real grip and impact on them. Their world was an *enchanted world*, whereas according to Taylor, we as modern beings live in a *disenchanted world*. Taylor claims that for porous selves there is no possibility to disengage from reality, to take a step back and escape these forces, simply because of the fact that there is no 'outside', no 'beyond', no 'boundary'. Disbelief, therefore, is simply not an option.

I like to argue that, in porous spaces, we can't protect ourselves against the complex and unpredictable forces around us. Porous spaces are destabilizing, they open up to contaminations, infections, and mutations. These forces do 'get at us', they pinch us, they crawl deep under our skin, and they take possession of us. Porous selves and porous spaces are *in the grip of reality*, whereas buffered selves and spaces *have a grip on reality*.

In the face of our multi-layered reality, in which we can no longer easily distinguish between good and bad, real and fake, local and global, private and public, physical and virtual, culture and nature, body and mind, I also notice a growing desire to embrace and to experience that complexity; an openness to be touched by that which we do not understand, expect, recognize or control; a willingness to be grabbed, impacted or infected by reality; to lose grip, even if only for a moment. Losing grip is not necessarily a *loss of grip*, but also the *gain* of something else.

Taylor suggests that experiences of transcendence allow us to live the 'fullness' of our life and open an aesthetic dimension of our world. Somewhere, Taylor writes, in some activity or condition, "lies a fullness, a richness, that is; in that place life is fuller, richer, deeper, more worthwhile, more what it should be".



FRAGMENT 2

- People are staying here so feel free to leave things here.
- This is your bag. You can take a couple of items with you.
- There is the toilet.
- So shall we take a beach shelter?
- Sure? The bag.
- Oh - de rode tas!
- And a rope?
- You want to go somewhere?
- Ja, dat zou wel tof zijn.
- To the water?
- To the water!





FRAGMENT 5

The place we just drove through, with all the industry, that's Maasvlakte I.

- And now we're by the sea, at Maasvlakte II.

Yes, but there will be industry here too.

Everything that's over there will be here too.

- That wouldn't surprise me.

It looks like a port.

- It's all part of the port expansion.

Why are they creating Maasvlakte?

- That's what I was wondering too.



FRAGMENT 6

Today has left me with many impressions.

I like the pace. It's quick and I like all the different views. You come across nature, industrial surroundings and now we are here at the beach.

I feel like I am in a dream and I drank a lot of coffee before I fell asleep.

Biografies

Liesbeth Groot Nibbelink (1971)

is a lecturer and researcher in Theatre Studies at the department of Media and Cultural Studies of Utrecht University, and co-ordinator of the MA Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy. She also works as dramaturge and artistic advisor. She is a co-founder and editor of Platform-Scenography (P-S).

Nienke Scholts (1984)

works as a dramaturge, author, editor and lecturer. She is currently working with choreographer Arkadi Zaides and theatre maker Emke Idema, and as resident dramaturge with Veem Huis voor Performance. She gives lectures in MA Scenography programme of HKU University of the Arts Utrecht. She is a co-founder and editor of Platform-Scenography (P-S).

Sonja van der Valk (1952)

is founding director of Domein voor Kunstkritiek, and works as a lecturer and advisor at the Amsterdam University of the Arts. She was a curator at Theater Instituut Nederland, editor-in-chief at Toneel Theatraal and a theatre critic. In these roles she has been responsible for several publications on art criticism.

Afbeeldingen/Photographs

Coverimage © Nienke Scholts

Serie 1, pag. x; © Tessel Schmidt

Serie 2, pag. x: Photo 1, 6, 7 © Eva Riebova; 2, 4 © Tjalien

Walma van der Molen; 3, 5 © Marina van den Bergen; 8,

10 © Tineke de Lange; 9 © Nienke Scholts

Serie 3, pag. x; Serie 4, pag. x © Tessel Schmidt

Serie 5, pag. x: Foto/Photo 1,2, 4, 5, © Marina van den

Bergen;

3, 6 © Tessel Schmidt; 5 © Nienke Scholts

Group photo, pag. x: Tineke de Lange.

trappen Maasvlakte, ontwerp Jan Konings

Platform-Scenography (P-S) seeks, creates and finds space for the discourse on scenography. Interested parties from the theatre world and elsewhere meet here to share expertise and sharpen their thinking. P-S was the curator of 'Thinking-Scenography I Shifting Layers of Disbelief' and of 'Between Realities', the award-winning Dutch entry for the Prague Quadriennial 2015.

Verantwoording/Acknowledgements

Special thanks to the curation team of *Thinking-Scenography*:

Marina van den Bergen, Marijn van der Jagt, Guido Jansen, Tineke de Lange, Elly Scheele and Tessel Schmidt for reporting on *Thinking-Scenography*.

Sanne Leufkens, Tessel Schmidt: for their assistance and advice on the photo editing. Sodja Lodker: for her faith in Platform-Scenography, and the Shared Space programme of Prague Quadrennial of Performance Design and Space, of which the exposium and this publication were part.

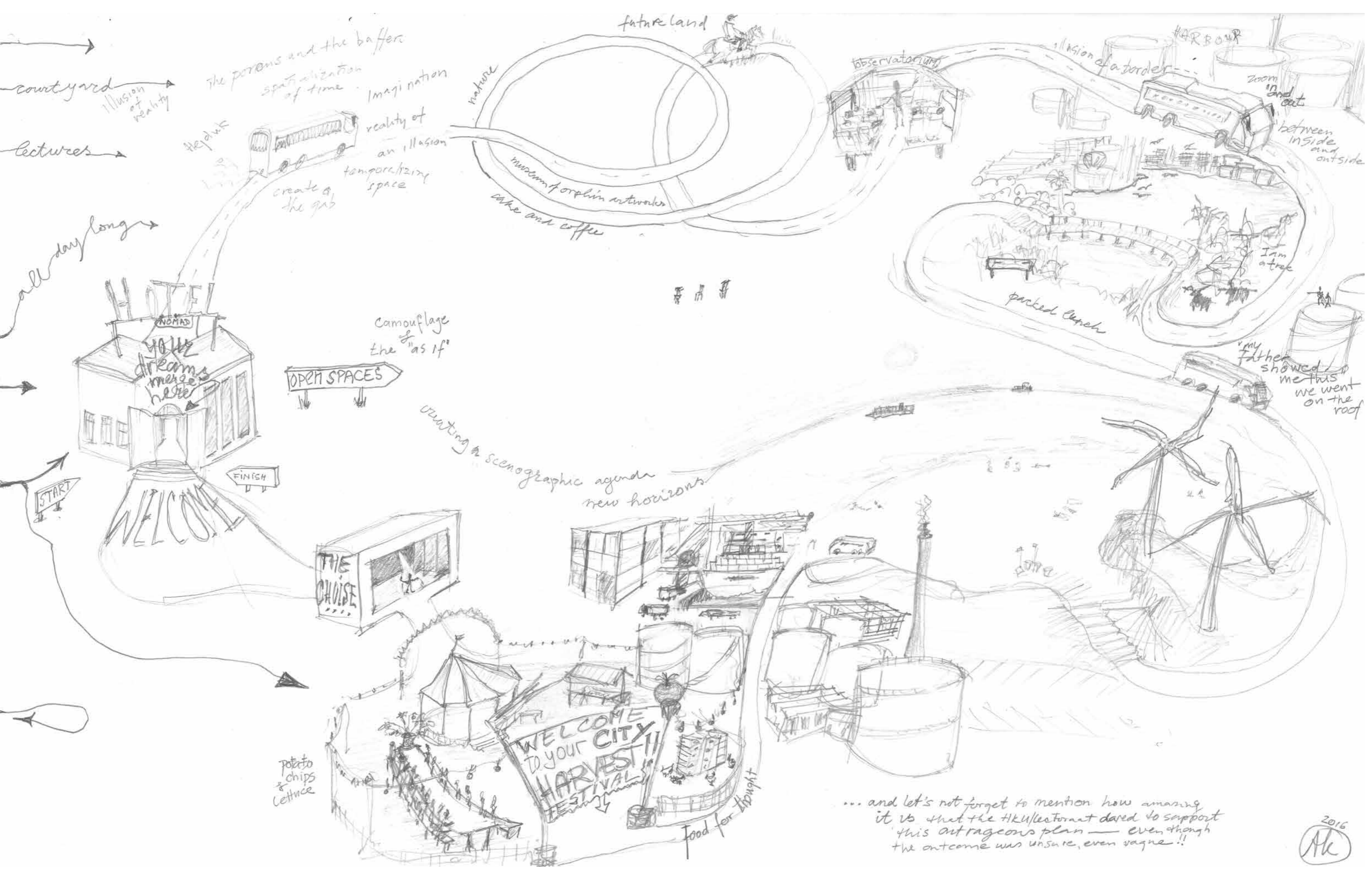
Anne Karin ten Bosch, Henny Dörr, Jasper Hupkens, Trudy Hekman, Chiel Kattenbelt, Trudi Maan, Ruud Reutelingsperger, Hans Venhuizen, Collectief Walden, the foresters of Rotterdam, Rotterdamse Oogst, De Internationale Keuze Amsterdam, Het Huis Utrecht, HKU University of the Arts Utrecht and all the students involved: for their exceptional contributions to the exposium.

Thanks to all those who have otherwise contributed to this publication and the exposium *Thinking-Scenography*.

FRAGMENT 36

The challenge was to combine the need for sleep, which is like a service that provides comfort, with a theatrical experience. Sleeping is very disconnected from any other experience one can have.





country road
 illusion of reality
 lectures

The porous and the buffer
 spatialization of time
 imagination
 reality of an illusion
 temporally space
 create a the gap

future land
 nature
 museum of orphic artworks
 cake and coffee

observatory
 illusion of a border
 HARBOUR
 zoom in and out
 between inside and outside
 I am a tree
 my father showed me this we went on the roof

all day long

HOTEL
 NOMAS
 your dreams merge here
 WELCOME
 FINISH

camouflage the "as if"
 OPEN SPACES

venting a scenographic agenda
 new horizons

THE CHOICE

WELCOME TO YOUR CITY HARVEST FESTIVAL
 food for thought
 potato & chips
 lettuce

... and let's not forget to mention how amazing it is that the HKU/lectornat dared to support this outrageous plan — even though the outcome was unsure, even vague!!

Colofon/Colophon

Auteurs/Authors:

Liesbeth Groot Nibbelink, Nienke Scholts, Sonja van der Valk

Documentatie materiaal in deze publicatie/Documentation material in this publication:

Fragmenten en notities/Fragments and notes: Elly Scheele, Sonja van der Valk & Liesbeth Groot Nibbelink

Teksten/Texts: Sigrid Merx, Thijs van Vuure & Hella Godee (Collectief Walden)

Tekeningen/Drawings: Anne Karin ten Bosch

Transcripties/Transcriptions: Juriaan Achthoven

Ontwerp/Design:

Anton Feddema

Vertaling/Translation:

Susan Pond & Yvette Mead, Textware, Utrecht

Tekstredactie en advies/Text editing and advice:

Sigrid Merx, Nirav Christophe

Content redactie (documentatie & beeldmateriaal)/

Content editing (documentation & images):

Nienke Scholts

96

Copy editing

Liesbeth Groot Nibbelink

Eindredactie/Final editing

Nirav Christophe, Pam de Sterke

Uitgever/Publisher

HKU Lectoraat Performatieve Maakprocessen/Research Centre Performative Processes and International Theatre & Film Books.

Current Movements, Future Landscapes is part of the project SharedSpace: Music Weather Politics 2013-2016 in collaboration with the Prague Quadrennial, supported by the Cultural Programme of the European Union. The exposium and this publication are products of a collaboration between HKU University of the Arts Utrecht and Platform-Scenography.

Copyright © 2016



SharedSpace
Music Weather Politics
2013 — 2016



Culture

HET
HUIS
UTRECHT

FRAGMENT 37

My room was a sort of heaven, made of branches, twigs and dark, dry leaves on the ground. Woollen blankets were pegged up between the mattresses. It was very 'staged' but also very natural. It wasn't so much an experience as an atmosphere – an atmosphere that we would very much like to find in sleep: peace and quiet, stillness and calm.

We didn't need to do anything, experience anything or ondernemen anything. We were experiencing an atmosphere that had been created for us, and that was very pleasant. I was amused by the blankets: they were hung up to separate us, but because they didn't reach the ground we could still see each other, so we were still together.

I know Het Huis, but it had been completely transformed to give the visitors a unique hotel experience. The keys were small plastic animals. There's a special category on the holiday auction site vakantieeilingen.nl...