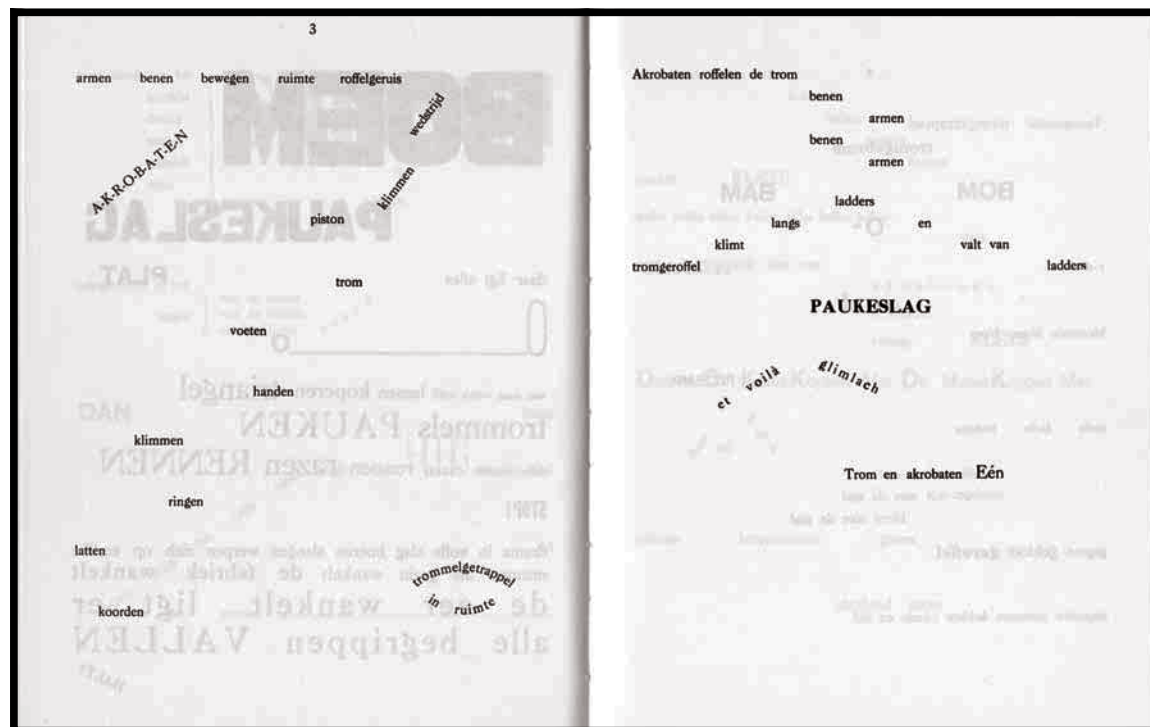




Simulacrum

Wetenschappelijk tijdschrift
voor kunst en cultuur



Afb. 1: Paul Leopold André Van Ostaijen. 'Boem Paukeslag.'
 Bezette Stad. Antwerpen: Sienjaal, 1921.
 Afb. 2: Idem.

BOEM

PAUKESLAG

daar ligt alles **PLAT**

0 _____ 0

weer razen violen celli bassen koperen triangel
 trommels **PAUKEN**

razen rennen razen rennen razen **RENNEN**

STOP!

drama in volle slag hoeren slangen werpen zich op eerlike
 mannen het gezin wankelt de fabriek wankelt
 de eer wankelt ligt er
 alle begrippen **VALLen**

HALT!

Eeuwigdurend Carnaval

Carnaval: maanden wordt er naartoe geleefd, kostuums en versieringen in elkaar geknutseld, drie dagen uitbundig gefeest en daarna weer een heel jaar gewacht. Wat nu als het eeuwigdurend zou zijn? Menno ter Braak (1902-1940) schetst in zijn boek *Het carnaval der burgers* een visioen:

Ontwikkel het instinct van carnaval, drijf dit grapjassen van enkele dagen, deze spot met grenzen, op tot het leidend levensbeginsel van allen, breid het carnaval uit over het gansche jaar: ...en de wereld zal niet meer regeren, carrière maken, werken, maar fantaseeren! Zij zal zichzelf onmogelijk maken en vernietigen!¹

Het moge duidelijk zijn: carnaval behoort zich te beperken tot drie dagen losbandigheid. Ondanks deze begrenzing is er door de eeuwen heen gewaarschuwd voor dit feest van exces, met kunst als belangrijk medium voor de boodschap. De vrees dat lallende, feestende en beschnoken mensen een gevaar voor zichzelf, de moraal en de beschaving zijn, staat in een traditie uit de oudheid die in de Middeleeuwen tot bloei kwam. Pas tegen het einde van de twintigste eeuw lijkt de strenge moralist verdwenen te zijn: we leven in een individualistische maatschappij gevormd door seksuele vrijheid, secularisering, emancipatie en ontzuiling, waarbinnen de oude bezwaren tegen de carnavalsmentaliteit er minder toe doen.

Wat echter niet is veranderd is de fascinatie voor carnaval. De maskers die men draagt voor een beperkt aantal dagen symboliseren het ontstaan van een tijdelijke werkelijkheid, waarin het burgerlijke van alledag kan verdwijnen. De zucht van de burger te ontsnappen is groot.

De hang naar chaos, wanorde, losbandigheid en onbegrensd plezier heeft de (creatieve) mens door de eeuwen heen als een mot naar het vuur getrokken. Deze aspecten van het carnaval beperken zich allerm minst tot het (semi-) religieuze feest. In dit nummer van *Simulacrum* reflecteren wij op het *carnavalesque*. Een woord dat wij geleend hebben uit het Frans en zoveel betekent als bizar, grotesk en ongerijmd. Hoe komt het carnavalesque terug in verschillende kunstuitingen? Welke maskers dragen wij in het gewone leven?

Simulacrum zelf heeft ook een gedaanteverwisseling ondergaan. Het is geen tijdelijk kostuum voor carnaval, maar een nieuw masker, waarmee we hopen uit te drukken wie we zijn. In *Simulacrum* verenigen zich verschillende en soms tegenstrijdige eigenschappen. We zijn wetenschappelijk maar niet stoffig, ruim twee decennia oud maar jong van geest, serieus en experimenteel in onze content, een tijdschrift voor kunsthistorici maar ook cultuurwetenschappers. We bieden een platform voor de geschreven woorden van academici, maar ook voor de visuele werken van kunstenaars. Ga er maar aan staan als vormgever. Volgens ons zijn de dames van HouwersBartels er geweldig in geslaagd deze cocktail om te toveren tot een waardig nieuw uiterlijk. Ons eeuwigdurend carnaval kan beginnen. [S]

¹ Braak, Menno ter. *Het carnaval der burgers*. Arnhem: N.V. Van Lochem Slaterus' Uitgeversmaatschappij, 1930.

02 *Bezette Stad*
Paul van Ostaijen

04 *Eeuwigdurend Carnaval*
Van de redactie

06 Inhoudsopgave

08 *De Turkse Ballonnenverkoper*
Gijs Kast

09 *Kubrick's Carnaval*
Iris Blaak

17 *De Mannaregen*
Huib Iserief

27 *Een Bonte Stoet Rond
de Kerk*
Lucinda Timmermans

35 *Consenting Popes?
Competing Nobles*
Tessa N. Tilroe

45 *The Beauty of Emptiness*
Roos Bunnik

52 *De Carnavalsgeest*
Zippora Elders

55 *Het Sublieme Carnaval*
Valerie Schreur

65 *Koninklijk Tuinfeest*
Sylvia Alting van Geusau

73 *Het Carnavaleske
van Alledag*
Femke Treep, Josephine Meijer

EEN ONTMOETING TUSSEN BAKHTINS CARNAVAL
EN KUBRICK'S A CLOCKWORK ORANGE

KUBRICK'S CARNAVAL



De witte overall met bretels, zwarte bolhoed en lange neus verschijnt al jaren op carnavalsfestijnen en thema-feesten. Alex de Large en zijn bendeleden uit Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* (Verenigd Koninkrijk: Stanley Kubrick, 1971) manifesteren zich in de westerse beeldcultuur als succesvol feestnummer.¹ De carnavaleske associaties die *A Clockwork Orange* opwekt zijn echter problematisch, omdat de maskerade en spektakels in de film niet met feestvreugde, maar met verderf en onderdrukking samenhangen. Wat zijn de implicaties van het donkere randje van Kubrick's carnaval? En wat zegt *A Clockwork Orange* over de menselijke hang naar spektakel? In dit artikel zoek ik antwoord op deze vragen, met behulp van de carnavalstheorie van Mikhail Bakhtin, beschreven in *Rabelais and His World*.²

Bakhtin beschouwt carnaval als meer dan een ordinaire drink- en verkleedpartij of religieuze vertoning. Carnaval draagt volgens hem een politiek potentieel in zich, omdat het de alledaagse, sociale relaties tijdelijk opheft. Aan de hand van Bakhtins theorie beargumenteer ik dat ook de spektakels en maskerades in *A Clockwork Orange* geen ordinaire verkleedpartijtjes behelzen, maar transformaties die de reguliere sociale relaties omkeren. Echter, de spectaculaire transformaties die Kubrick ensceneert zijn minder rooskleurig dan Bakhtin in zijn carnavalstheorie veronderstelt. Met een nauwkeurige analyse van de maskerades en spektakels in *A Clockwork Orange* zal ik beschrijven hoe Bakhtins carnavalsutopie in de film tot een dystopie verwordt.

Een unheimliche ervaring

Kubrick's *A Clockwork Orange* opent met een zinderende confronta-

¹ *A Clockwork Orange*. Verenigd Koninkrijk, 1971. Reg. Stanley Kubrick. Met: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corri.

tie tussen verteller-protagonist Alex en de toeschouwer. Onder de rand van zijn bolhoed kijkt Alex met twee doordringend blauwe ogen – waarvan een beplakt met nepwimpers – langdurig in de cameralens. Gaandeweg zoomt deze lens uit en komt ook Alex' omgeving, de zogenaamde Korova melkbar, in beeld: een donkere ruimte waartegen scherp de witte sculpturen van naakte vrouwen met felgekleurde haartooien afsteken. In verscheidene posities gebeeldhouwd, pronken de vrouwen met hun borsten en vagina's die als schenktuit dienen van een verdacht, melkachtig drankje. Alex en zijn "droogs" Pete, Georgie en Dim heffen samen het melkglas op het zogenaamde "old ultra-violence" dat zij die avond zullen beleven.

Hoewel het decor van de melkbar dwaas is, en Alex' verschijning clownesk, is de scène geenszins grappig, maar brengt zij een unheimliche ervaring teweeg. Alex' benauwende blik, de sinistere soundscape en het geweld waar de bende zich op voorbereidt zijn bepalend. Onder invloed van de melkvloeistof trekken Alex en zijn volgelingen de straat op, waar zij een bejaarde zwerver al zingend onder een brug aantreffen. Alex bekent dat hij een verfoeilijke hekel heeft aan oude, boerende dronkaards die vunzige liedjes zingen. De zwerver wordt daarom met een stok op zijn borst tegen de grond geklemd, waar hij een klaagzang start over de stinkende rotwereld waarin geen recht en orde meer heerst, en waarin de jongeren de ouderen aftuigen. Als reactie hierop tuigen Alex en zijn maten de zwerver daadwerkelijk af, luidkeels lachend.

De legitimering van chaos en spektakel

Het gewelddadige karakter van *A Clockwork Orange* lijkt in eerste instantie nauwelijks te relateren aan de algemene idee van carnaval. De roes waarin Alex' en zijn volgelingen, gekleed in zotte kostuums, wanordelijk geweld stichten, contrasteert op verschillende punten met de heisa van de opzwepende feestdagen. Ten eerste is de chaos die Alex en zijn maten veroorzaken niet gelegitimeerd, terwijl de chaos van het carnavalsfestival is afgebakend binnen institutionele grenzen. Ten tweede is er in *A Clockwork Orange* geen sprake van een samen-

² Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1965. Vert. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

komst van een carnavalsmassa op centraal, publiek terrein, laat staan van een parade. In de besproken beginscène maken we kennis met slechts vijf figuren, die zich op afgelegen plekken begeven. Ook is er in *A Clockwork Orange* geen sprake van de opheffing van reguliere, hiërarchische structuren zoals bij 'normaal carnaval'. In tegendeel, de hiërarchische structuur van jong boven oud wordt in de beginscène juist belichaamd.

Zogezegd formuleert Kubrick met zijn *A Clockwork Orange* een negatief antwoord op de carnavalsspirit van Mikhail Bakhtin. In *Rabelais and His World* schetst Bakhtin het carnavalsfestijn als een ruimtelijk en temporeel begrensde aangelegenheid die in scherp contrast staat met het alledaagse, gedisciplineerde³ leven: "While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom."⁴ Met het leven binnen "the laws of its own freedom" doelt Bakhtin op de chaos van het carnavalspektakel die **HIËRARCHISCHE STRUCTUREN VAN DE REGULIERE SAMENLEVING** opheft, dankzij haar universele karakter. Omdat iedereen op gelijke wijze deelneemt aan de maskerade, het gedrink en gelach, verdwijnt de grens tussen 'acteur' en 'toeschouwer', waarmee ruimte wordt geschapen voor nieuwe, menselijke relaties. Deze menselijke relaties zijn ideaal en worden tijdens het carnaval tevens als reëel ervaren.

In *A Clockwork Orange* vinden de spektakels, maskerades en wanorde niet plaats in een afgebakende aangelegenheid buiten de gedisciplineerde orde. Daarentegen claimen Alex en zijn volgelingen, maar later ook rechercheurs, politieagenten en ministers, hun vrijheid binnen een gedisciplineerde samenleving. In tegenstelling tot Bakhtin's carnavalsutopie problematiseert *A Clockwork Orange* de legitiemering van chaos en spektakel, en het politieke aspect wat daarmee gepaard gaat. In de eerste helft van de film zijn het Alex en zijn maten die met hun spectaculaire roofacties, worstelingen en verkrachtingen wanorde stichten, op de hielen gezeten door politie. Echter, de tweede helft van de film toont een voortdurende omkering van het frame van normen en waarden, waarin gezaghouders zelf buiten hun boekje gaan of het boekje simpelweg aanpassen.

Een cruciaal moment is dat waarop Alex in de gevangenis belandt

3 In plaats van 'gedisciplineerd' gebruikt Bakhtin de (Engelse) woorden 'serious', 'official', 'ecclesiastical', 'feudal' en 'political'.

4 Bakhtin 1984.

en weigert te spreken totdat zijn advocaat arriveert. "Ik ken de wet," beweert hij, waarop de rechercheurs antwoorden dat zij die ook kennen, maar dat "de wet kennen niet alles is." Vervolgens wordt Alex mishandeld. Ook de minister van binnenlandse zaken is schuldig aan het creëren van een gewelddadige wanorde. Hij organiseert een spektakel op een podium waar Alex wordt overgeleverd aan respectievelijk een agressieve jongeman en een naakte dame die hem tot misselijkheid drijven. De gewelddadige handelingen uit Alex' verleden, waarop hij hard werd afgestraft, worden nu met een juichend applaus beloond. Dankzij de zogenaamde "Ludovico treatment" is Alex zelf niet meer tot geweld en seks in staat.⁵

Uit de voortdurende omkering van het frame van normen en waarden blijkt dat orde niet zonder chaos kan, maar chaos ook niet zonder orde. Zo ontstaan binnen Alex' bende van onruststokers op een zeker moment hiërarchische spanningen, die zelf tot chaos en geweld binnen de groep leiden. Opeens is het niet meer Alex, maar Georgie die bepaalt wat er gebeurt, met Dim als waakhond. Alex verdraagt dit niet en herstelt eigenhandig de vertrouwde orde binnen de groep – vanzelfsprekend op spectaculaire wijze. Wanneer de bende zich langs een waterkant beweegt, hoort Alex mooie muziek via een raam naar buiten komen, die hem aanzet tot actie. Het muziekvolume wordt omhoog geschroefd en de toeschouwer ziet Alex, onverwacht, met zijn stok Georgie en Dim in het water slaan. Dim zwemt geschrokken en hulpbehoevend naar de kant, waarop Alex in slow motion de lucht in springt, bij Dim neerdaalt en zijn arm opensnijdt.

Lichaamsopeningen

Het spektakel dat zich in *A Clockwork Orange* op het snijvlak van orde en chaos manoeuvreert, is zowel politiek als esthetisch van aard. Bakhtin argumenteert dat het politieke en esthetische aspect van carnaval zich verenigen in groteske beelden, waarin de nadruk sterk ligt op de lichaamsopeningen en wat daar al dan niet uitkomt (de mond, genitaliën, voedsel, boeren en ontlasting). De maskerades waarbij de nadruk op deze lichaamsopeningen ligt, drukken volgens Bakhtin

5 De "Ludovico treatment" in *A Clockwork Orange* behelst een experimentele, veertiendaagse behandeling die Alex klaarstoomt om aan het leven buiten de gevangenis deel te nemen.

hoop voor de toekomst uit tegenover het verleden dat het sociale leven als statisch en onveranderlijk presenteert. De groteske beelden brengen zowel een ode aan het lichaam als aan de materiële wereld, binnen het concept van tijd. Kortgezegd belichaamt carnaval de potentie van het 'worden' (d.w.z. de omkering van sociale relaties) tegenover het onveranderlijke 'zijn' (de gevestigde hiërarchische structuren binnen de samenleving). Het masker is in Bakhtins termen dus een performatief, in plaats van een verhullend gegeven.⁵

Net zoals Bakhtin bepleit, legt Kubrick in *A Clockwork Orange* een grote nadruk op de lichaamsopeningen die veeleer een performatieve, dan verhullende rol vervullen. Alex' masker heeft een zeer lange, rode neus, en grote, blauwgrijze wenkbrauwen. In combinatie met de witte overall, penisbeschermer, (wandel)stok en bolhoed maakt zijn verschijning een imposante, maar angstaanjagende indruk. Verder zijn er het geboer van de zwerver, het gescheet in de gevangenis, en de vele erotische beelden die in de film voorbij komen. Zo hangt aan Alex' kamermuur een afbeelding van een naakte dame die met haar benen gespreid haar vagina aan de kijker toont. Tevens in het oog springend is het moordwapen waarmee Alex een rijke dame op leeftijd aan haar einde brengt: een wit, glanzend sculptuur waarin een penis en een achterwerk zijn samengevoegd.

De vraag is echter tot in hoeverre de lichaamsopeningen in *A Clockwork Orange* een **ODE AAN HET LICHAAM EN HOOP VOOR DE TOEKOMST** uitdrukken. De maskerades van Alex, het geboer van de zwerver en de penis-kont sculptuur zijn performatief, in die zin dat ze bijdragen aan Alex' gewelddadige handelingen. Hoewel deze handelingen chaos creëren en bestaande relaties tussen mensen op hun kop zetten, helpen ze ook de hoop op de toekomst van Alex' slachtoffers om zeep. Hiermee toont *A Clockwork Orange* dat Bakhtins 'worden' niet hoopvol, maar tragisch van aard is. De omkering van sociale (machts) relaties pakt nooit voor alle partijen op een gelukkige manier uit. Zo drukken de verkrachtingen die in *A Clockwork Orange* veelvuldig aanwezig zijn een levensdrift uit (geslachtsgemeenschap) die tevens ellende en dood teweeg brengt.

5 De notie van performativiteit is ontleend aan Judith Butler: Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York/London: Routledge, 1993. Performativiteit wijst op de capaciteit van spraak en non-verbale, expressieve handelingen om bepaalde, geconstrueerde identiteiten 'op te voeren' (*to perform*).

Esthetisch geweld

Naast de lichamelijke verkrachtingen in *A Clockwork Orange*, wordt de toeschouwer geconfronteerd met 'esthetische verkrachtingen'. "Mooie muziek en beelden" zijn een belangrijk leidmotief van Alex, in het bijzonder de negende symfonie van Beethoven. Tijdens de Ludovico behandeling spelen de artsen de negende symfonie terwijl Alex op een filmscherm geweld aanschouwt. Dankzij een injectie ervaart hij op hetzelfde moment een verschrikkelijke verlamming. Waar de negende symfonie voor Alex' behandeling gepaard ging met zijn gewelddadige neigingen naar anderen, is de muziek na zijn behandeling de oorzaak van destructieve neigingen naar zichzelf. Opgesloten op een zolder wordt Alex door een oude schrijver (een van zijn vroegere slachtoffers) tot waanzin gedreven met de luide klanken van Beethovens negende, waar hij onmogelijk nog naar kan luisteren. Als resultaat springt hij uit het raam, waarmee de schrijver zijn politieke doeleinde heeft bereikt.⁶

POLITIEK, ESTHETIEK EN GEWELD DAGEN ELKAAR IN A CLOCKWORK ORANGE VOORTDUREND UIT. De spectaculaire, maar gewelddadige beelden in de film zijn op verschillende wijzen performatief. Naast de hierboven beschreven maskerades en de negende symfonie van Beethoven, wordt de toeschouwer tevens geconfronteerd met de imaginaire spektakels die Alex in zijn gedachten beleeft. Deze beelden kunnen worden aangemerkt als performatief in negatieve zin, omdat zij voor Alex consequenties hebben die scherp contrasteren met de consequenties van zijn daadwerkelijk opgevoerde spektakels. Verdiept in de bijbel ziet Alex (en de toeschouwer) de 'prachtige' beelden van Jezus die gekastijd wordt, terwijl Alex zelf aan de marteling deelneemt, gekleed in de laatste Romeinse mode. Echter, van de buitenkant oogt het alsof Alex zich laat bekoren door het woord van God zoals dat van hem wordt verwacht, en daarvoor wordt hij door de priester beloond.

De grens tussen realiteit en het imaginaire is ambigu, toont Kubrick. Hiermee waagt *A Clockwork Orange* zich aan Bakhtins carnaval dat enerzijds van de bestaande, gedisciplineerde realiteit is losgekoppeld, maar waarin anderzijds het wegvallen van de bestaande sociale orde, en het spektakel dat 'een nieuw worden' impliceert, als

6 Het politieke doeleinde van Mr. Alexander behelst in de eerste instantie geen wraak. De schrijver wil het huidige kabinet in diskrediet brengen, door te veinzen dat Alex dankzij de Ludovico behandeling tot zelfmoord is genoodzaakt.

realiteit wordt ervaren. Binnen de 'realiteit' van Kubricks film is echter de scheidslijn tussen toeschouwer en acteur geenszins opgeheven, zoals Bakhtin veronderstelt, maar wordt deze juist bevraagd. De openingsscène van de film, waarin Alex zijn toeschouwers doordringend aankijkt, zet direct de toon. Dit gaat over jullie, lijkt Kubrick te impliceren. Het aanschouwen van de geweld in esthetische vorm is iets waaraan niet alleen Alex en zijn medespelers zich schuldig maken, maar uiteindelijk is het vooral de toeschouwer zelf, die als stiekeme voyeur, in de bioscoop of op de bank, van deze beelden geniet.

Conclusie

De korte ontmoeting tussen Kubrick's *A Clockwork Orange* en Bakhtins carnavalsconcept problematiseert de tegenstellingen orde - chaos, esthetiek - geweld en realiteit - fictie. *A Clockwork Orange* representeert allerm minst een carnaval zoals Bakhtin dat beschrijft, maar als film *presenteert* het een spektakel van carnavaleske en tevens groteske beelden aan zijn toeschouwer. Evenals Bakhtins carnaval is *A Clockwork Orange* een wereld op zichzelf, die de toeschouwer een loskoppeling van zijn reguliere bestaan doet ervaren. Bakhtins carnaval en Kubrick's film bezitten hiermee dezelfde politieke potentie, namelijk het teweegbrengen van een spectaculaire ervaring die alledaagse, sociale relaties op hun kop zet.

Echter, waar de carnavaleske esthetiek van het 'worden' door Bakhtin met hoop voor de toekomst wordt geassocieerd, toont Kubrick dat aan die hoop **EEN DONKER RANDJE** kleef. De maskerades van Alex en zijn volgelingen brengen in *A Clockwork Orange* voornamelijk ellende en dood tot stand, en de spektakels die door de gezaghebbers worden georganiseerd, hebben een nog strengere discipline tot doel. De ambigue gevolgen die de 'carnavalsspirit' met zich meebrengt, blijkt des te meer uit de zogenaamde effecten die *A Clockwork Orange* op zijn toeschouwers heeft gehad. Hoewel de film zeer hoge waarderingen kreeg, zette hij in Engeland tevens aan tot geweld, waardoor Kubrick zijn werk tijdelijk uit de bioscopen verwijderde. Kortom, *A Clockwork Orange* toont dat carnavaleske spektakels niet onschuldig zijn, evenmin als het aanschouwen van die spektakels. [S]

Iris Blaak doet momenteel de master Cultural Analysis, nadat zij de bachelors Wijsbegeerte en Theaterwetenschap afrondde.

EEN NIEUWE INTERPRETATIE VAN EEN NOORD-
NEDERLANDS PANEEL UIT CIRCA 1470

DE MANNA REGEN

HULB ISERIEF

De *Historia Hierosolimitanae expeditionis*, geschreven omstreeks 1100 door geschiedschrijver Albert van Aken, vertelt uitvoerig over de avonturen van de Eerste Kruistocht (1096-1099). Bij hun aankomst in Jeruzalem zagen de kruisvaarders verschillende joodse reliëken in de ‘Sancta Sanctorum’, het heiligste der heiligste van de joodse tempel. Naast de wetstafelen van Mozes, de staf van Aäron en het altaar van Jacob zou hier een stuk ‘manna’ gelegen hebben.¹

De bijbel (Exodus 16) vertelt dat God dit manna, een lastig te identificeren etenswaar, schonk aan de Israëlieten tijdens hun hongersnood in de woestijn. De ontsnapping aan de slavernij van de Farao in Egypte betekende een lange tocht en een nieuwe periode van beproeving. Water en voedsel waren schaars, wat leidde tot een twijfel in het bestaan van God. Om de Israëlieten het tegendeel te bewijzen besloot God het manna uit de hemel te laten vallen. **VROEG IN DE OCHTEND LAG ER OP DE GROND IETS WAT OP WIT KORLANDERZAAD LEEK EN SMAAKTE NAAR HONINGKOEK.**² Bijbelkenners zouden gelijk vraagtekens plaatsen bij de ongeschonden aanwezigheid van het stukje manna in het kruisvaardersverhaal van Albert van Aken. De bijbel vertelt namelijk dat manna slechts houdbaar was voor een of twee dagen. Alle niet-geconsumeerde manna ging stinken, kwam vol wormen te zitten en smolt “zodra de zon begint te branden.”³

De mannaregen was een groot feest voor de Israëlieten, ze werden immers zes maal per week, veertig jaar lang voorzien van voedsel door God. Deze feestelijke gebeurtenis werd in de middeleeuwse kunst vaak als dusdanig afgebeeld. Met groot plezier rapen de Israëlieten onder

NB Mijn dank gaat uit naar dr. W.A.W. van Welie-Vink. Zij heeft mij enorm geholpen in het ontwikkelen van deze theorie.

1 Krinsky, Carol Herselle. ‘Representations of the Temple of Jerusalem before 1500.’ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, jrg. 33 (1970): 5.

2 Exodus 16: 21.

3 Exodus 16: 21. Daarnaast is het stuk manna dat Mozes in de Ark van het Verbond gestopt had (Hebreeën 9: 4) na de verwoesting van Solomons tempel zoek geraakt. Ondanks dat de objecten omschreven in de *Historia Hierosolimitanae expeditionis* en andere kruisvaardersverhalen deels overeenkomen met de inhoud van de ark volgens Hebreeën, kan het niet om de ark zelf gaan.

begeleiding van Mozes en Aäron de witte rondjes op.⁴ Een anonieme Noord-Nederlandse schilder, beter bekend als de Meester van de Inzameling van het Manna (hierna: Mannameester), dacht hier mijn inziens anders over. In zijn naamstuk, de *Inzameling van het Manna*, wil hij geen feest laten zien maar het feit dat de Israëlieten doorschieten in hun festiviteiten, dat zij te hard aan het feesten zijn (afb. 1). Het bewijs voor deze moraliserende weergave haalt de Mannameester simpelweg uit de bijbel, de bron waar veel schilders en schrijvers als Albert van Aken slechts selectief uit putten. Het lijkt alsof de kunstenaar voor het eerst sinds eeuwen van iconografische tradities de bijbel weer opnieuw leest. In dit artikel zal ik aan de hand van de bijbeltekst, zijn exegese en vergelijkingen met andere mannaregens laten zien hoe de Mannameester het feest voor de Israëlieten wilde verpesten met een aparte, doelbewust moraliserende beeldstrategie.

Het minder feestelijke verhaal in Exodus

Door het constante gemopper van de Israëlieten besloot God tot zijn mannaregen over te gaan.⁵ Maar, God schonk niet zomaar het manna. In zijn gesprek met Mozes stelde God enkele harde voorwaarden voor zijn gunst: “De Heer heeft bepaald dat ieder ervan kan verzamelen wat hij nodig heeft. Iedereen mag er één omer van nemen voor elke persoon die bij hem in de tent woont.”⁶ Daarnaast verbood Mozes de Israëlieten manna te bewaren tot de volgende dag en mocht er op sabbat, de rustdag, niet naar manna gezocht worden.⁷ Deze eisen kwamen op de Israëlieten over alsof een feestganger tijdens carnaval maar één bier mag drinken. Uiteindelijk ging dit ook mis: sommigen bewaarden toch het manna voor de volgende dag en een aantal gingen toch op sabbat buiten het tentenkamp op zoek.⁸ Dit tot grote ontsteltenis van God: “Toen zei de Heer tegen Mozes: ‘Hoe lang blijven jullie nog weigeren mijn geboden en voorschriften in acht te nemen?’”⁹

4 De fysieke gelijkenis van het manna als wit rondje met de hosti is alom bekend. Voor een overzicht in eucharistische iconografie en literatuur zie Kirschbaum, Engelbert e.a. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, III. Rom: Herder, 1968-1978: 150-154.

5 Exodus 15: 24, Exodus 16: 2, 3.

6 Exodus 16: 16.

7 Exodus 16: 19, 25.

De woede van God omtrent de ongehoorzaamheid van sommige Israëlieten kwam niet tot uiting in een straf. Ze werden enkel met hun neus op de feiten gedrukt: het bewaarde manna bedierf en God herhaalde nogmaals de opdracht om op sabbat de rustdag in ere te houden. Over het algemeen worden in de christelijke exegese alleen de positieve delen van het verhaal genoemd en in verband gebracht met de komst van Christus, Gods 'geschenk' aan de mensheid.¹⁰ Toch blijken de grove fouten een pijnlijk punt voor de Israëlieten te zijn, wat terugkomt in een oude Aramese vertaling waar de ongehoorzamen worden vergeleken met de zondige Datan en Abiram, die later in Numeri 16 zich tegen God, Mozes en Aäron keerden.¹¹ Origenes, invloedrijk christelijk kerkvader, vertelt in zijn *Homilieën over Exodus* (vroeg derde eeuw) uitvoerig over de fouten van de joden tijdens de Mannaregen in contrast met de christenen, die wel zonder problemen naar God kunnen luisteren.¹² Het hardste commentaar wordt geleverd in een verzonnen passage uit de Weense *Bible Moralisée*. De tekst naast de miniatuur van de Mannaregen vertelt expliciet dat de Israëlieten, tegen het gebod van God in, meer manna verzamelden dan nodig. De daaropvolgende miniatuur laat zien hoe de Israëlieten over hun gehele lijf gebeten werden door giftige slangen. Deze slangen ontsnapten uit de kruik waar ze het manna in hadden verstopt.¹³

8 De bijbel is, vermoedelijk vanwege de verschillende auteurs ("P", de Priesterbron en "J", de Jahwist) hierin tegenstrijdig. De tekst vertelt dat iedereen precies verzamelde wat hij nodig had, wat het praktisch onmogelijk maakt dat iemand wat kon bewaren, uitgaande van een basisbehoefte. Voor de discussie over inconsistentie in Exodus 16 zie Frankel, David. *The murmuring stories of the priestly school: a retrieval of ancient sacerdotal lore*. Leiden: Brill, 2002: 63-111.

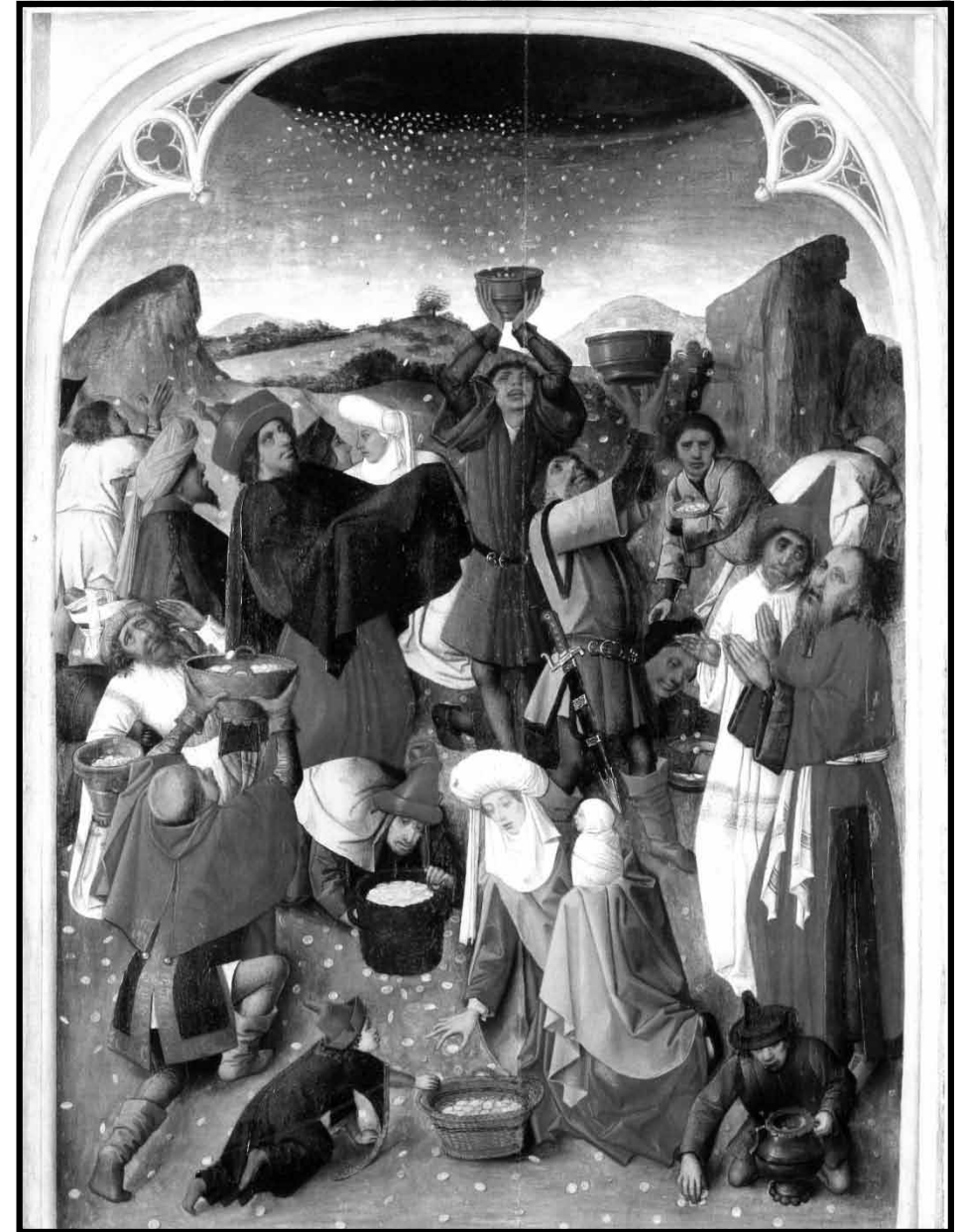
9 Exodus 16: 28.

10 Deze exegese van Exodus 16 komt voor in de alom bekende en wijdverspreide *Biblia Pauperum* (armenbijbel) en *Speculum Humanae Salvationis*.

11 *The Aramaic Bible. Targum Pseudo-Jonathan: Exodus*. vert. en ingeleid door Maher, Michael. Edinburgh: Clark, 1994: 208.

12 Origenes. *Homélies sur l'Exode*. vert. en ingeleid door Borret, Marcel. Parijs: Les éditions du Cerf, 1985: 215-239.

13 Het betreft de *Bible Moralisée* in Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554. Op folio 22r en 22v staat het commentaar. Zie Guest, Gerald B. *Manuscripts in Miniature: Bible Moralisée*. Graz: Print & Art, 1995: 77. De verzonnen passage is vermoedelijk afgeleid van Numeri 21: 6 in combinatie met 1 Korintiërs 10: 9, wat Origenes in zijn *Homilieën* ook doet.



Afb. 1: Meester van de Inzameling van het Manna. *De Inzameling van het Manna*. ca. 1470. Douai, Musée de la Chartreuse.

De Mannameester en zijn tegenhangers

Dat de scène van de mannaregen ook gebruikt kan worden om moraliserend commentaar te leveren op joden blijkt uit de iconografie van het schilderij en zijn plaats in het oeuvre van de kunstenaar. Het Noord-Nederlandse schilderij op afbeelding 1 laat een kleurrijke, drukke en op het eerste gezicht feestelijke weergave zien van het wonder.¹⁴ De veelvoud aan hoofddekseis en met name de rode puntmuts gedragen door de man aan de rechterzijde identificeren de groep als joden. Ietwat meer onderhevig aan subjectieve interpretatie van de groep als joden is de vormgeving van de gezichten, deze zijn karikaturaal weergegeven. Diep ingevallen ogen en haakneuzen zijn herkenbaar op enkele gezichten.¹⁵ Op veel verschillende manieren zamelen de joden het manna in. Drie figuren houden hun kommen omhoog richting de grote wolk boven hen. Een man houdt zijn mantel horizontaal omhoog om zo het manna op te vangen. Vanuit de achtergrond worden we argwanend aangekeken door een man die zijn mand, volledig gevuld met manna, stevig omarmt. Anderen verzamelen knielend: op de voorgrond is een vrouw met twee kinderen de mand aan het volstoppen met manna, in de achtergrond zien we ook nog twee volgestopte manden. Zou uit dit schilderij een boodschap spreken? Zijn de joden ongehoorzaam, wantrouwend naar God en dus gretig? Verzamelen ze hier meer dan ze daadwerkelijk nodig hebben?

Dit volstoppen van manden en kruiken is anomalisch als men het vergelijkt met het gros van de andere weergaven van de mannaregen. Ondanks dat deze scène in de schilderkunst pas een populair thema werd tijdens de Italiaanse renaissance en barok,¹⁶ is er volop contem-



Afb. 2: *De Inzameling van het Manna*, Historiebijbel. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 78 D 38 I, fol 97r.

Afb. 3: Dirk Bouts. *De Inzameling van het Manna*, onderdeel van het *Altaarstuk van het Heilig Sacrament*. 1464-1468. Leuven, St. Pieterskerk.

- 14 Voor de historiografie omtrent lokalisering van het paneel zie Lammertse, Friso, Jeroen Giltaij. *Vroege Hollanders: schilderkunst van de late Middeleeuwen*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2008: 213-224.
- 15 Stilistische analyses van het oeuvre van de Mannameester zijn het eens dat hier de gezichten karikaturaal zijn weergegeven. Dit is zelfs een kenmerk waarmee stilistici het oeuvre samenstellen. Zie oa. Boon, Karel. 'Een Hollands altaar van omstreeks 1470.' *Oud Holland* 65 (1950): 210. Balingrad, Françoise. 'La crucifixion par le Maître de la Manne à Douai.' *La Revue du Musée du Louvre*, jrg 38 (1988): 340-342. Lammertse, Friso, Jeroen Giltaij, 2008. Dat dergelijke mutsen en karikaturen een groep als Joden kunnen identificeren is ruimschoots aangetoond in eerdere iconografische studies. Zie o.a. Mellinkoff, Ruth. *Outcasts: signs of otherness in Northern European Art of the late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993 en Blütenkranz, Bernard. *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.

porain vergelijkingsmateriaal. Het belangrijkste voorbeeld van een andere *Inzameling van het Manna* is te zien in het *Altaarstuk van het Heilig Sacrament* van tijdgenoot Dirk Bouts (afb. 3).¹⁷ Ook hier kan de afgebeelde groep als joden geïdentificeerd worden op basis van hun hoofddeksels. Het grote verschil is de hoeveelheid: de kruikjes in Bouts' weergave zijn aanzienlijk kleiner. Ook de manier waarop het manna vergaard wordt is simpeler: enkel knielend pakken de twee mannen en vrouw het manna op. Niemand probeert het hier gelijk uit de lucht op te vangen. Dit is wellicht ook een aanwijzing in de moraliserende boodschap van de Mannameester: in de liturgie mag de hostie, het manna in de vorm van Christus' lichaam, alleen geknielend in ontvangst genomen worden.¹⁸

Voorbeelden uit de middeleeuwse paneelschilderkunst zijn hiermee praktisch uitgeput. De meeste afbeeldingen van Mannaregens bevinden zich in verluchte handschriften als getijdenboeken en typologische werken als de *Biblia Pauperum* (armenbijbel) en de *Speculum Humanae Salvationis*. Het inzamelen kan hier op verschillende manieren geschieden. Een interessante mannaregen treffen we aan in de *Getijden van Katharina van Kleef*. Overeenkomstig in compositie, laat deze Mannaregen een minder 'gretige' iconografie zien.¹⁹ Ondanks dat de figuren staand en knielend verzamelen, zijn hun houders veel minder vol. Een vijftiende eeuwse *Historiebijbel* toont weer een andere iconografie (afb. 2). Het manna wordt rustig vergaard en enkelen zijn ook al bezig met koken. En wat te denken van Mozes omgeven door om manna smekende Israëlieten?²⁰ De mogelijkheden lijken eindeloos.

16 Pigler, A. *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, band I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974: 101-105.

17 Deze vergelijking wordt in de literatuur vaak gemaakt vanwege overeenkomst in plaats (Nederlanden) en tijd (tweede helft van de vijftiende eeuw). Zie Heck, Christian e.a. *Collections du Nord-Pas-de-Calais: la peinture de Flandre et de France du Nord au XVe et au début du XVIe siècle*. Brussel: Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 2005: 360.

18 Deze regel, in combinatie met het toenemende aantal verhalen over ontheiliging van hosties door joden, maakt een moraliserende interpretatie van staand manna vergaren in tegenstelling tot knielend plausibel. Zie o.a. Stacey, Robert C. 'From Ritual Crucifixion to Host Desecration: Jews and the Body of Christ.' *Jewish History*, jrg. 12, nr. 1 (lente 1998): 11-28.

Waarom moraliserend?

Vanwege de vele verschillende iconografieën is het belangrijk om elk werk vanuit zijn context te interpreteren, zeker in het geval van de Mannameester.²¹ Mijn 'moraliserende' interpretatie van de Mannaregen in kwestie berust grotendeels op zijn plaats in het kleine oeuvre van de meester. Een van de overige panelen, een *Kruisiging*, behoort samen met de Mannaregen tot een groter altaarstuk.²² De iconografie van deze kruisiging is zeer opmerkelijk, daar Maria en Johannes de Doper niet aanwezig zijn. Enkel in de miniatuurkunst worden Maria en Johannes soms weggelaten; in de schilderkunst zijn deze twee altijd bij het treurige moment aanwezig. Wie zijn er dan wel bij deze kruisiging? Slechts een groep joden: een hogepriester, een soldaat en een aantal gewone burgers. **DE SPOTTENDE HOUDING VAN DE JODEN BIJ HET KRUIS WIJST DE VROME CHRISTEN OP DE MORALISERENDE LES DIE GELEERD MOET WORDEN:** de joden, toen en nu, accepteren het woord van God niet. Net als tijdens de Mannaregen, toen zij niet op God vertrouwden dat er dagelijks voldoende manna geschonken zou worden.

Conclusie

Uit de korte beschouwing van de bijbeltekst blijkt dat de Mannaregen niet alleen maar een groot feest is. Exodus 16 vertelt dat sommige Israëlieten zich niet aan de spelregels hielden, en theologen als Origenes benadrukken deze fouten van de joden: ze zamelden teveel in en waren ongegrond wantrouwend tegenover God.

19 Zie *De inzameling van het Manna*, Getijden van Katharina van Kleef. ca. 1440. New York, Pierpont Morgan Library MS M. 917/945, fol. 137v. Deze overeenkomst in compositie en stijl is onderzocht in het laatste artikel omtrent de Mannameester: Defoer, Henri. 'Enkele nieuwe inzichten met betrekking tot de Genezing van de blinde te Jericho van de Meester van de Inzameling van het Manna en de lokalisering van diens atelier.' *Oud Holland* 123 (2010): 254.

20 Zie de *Speculum Humanae Salvationis*: Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 204, fol. 16r.

21 Dit betrekken van de context in het verklaren van de verschillende iconografische tradities wordt in de literatuur overgeslagen, en zal daarom onderdeel zijn van mijn masterscriptie.

22 Heck 2005: 360. Voor materiaaltechnische onderbouwing van deze conclusie zie: Lammertse 2008: 214.

De vele verschillende iconografische tradities laten zien dat de kunstenaar een keuze kon maken in hoe hij de joden wilde weergeven tijdens de Mannaregen. Van rustig, bescheiden en respectvol knielend als in Bouts' weergave, tot gretig, wild en respectloos, als in de weergave van de Mannameester. Iconografische aspecten als overvolle manden, staande figuren met kommen in de lucht en zelfs het gebruik van de mantel als houder staan in schril contrast met het merendeel aan Mannaregens. De context van het werk, in dit geval zijn plaats in een altaarstuk met een streng moraliserende *Kruisiging*, maakt een negatieve interpretatie van de Mannaregen een simpele kwestie. Antisemitisme avant la lettre. [S]

Huib Iserief is werkzaam als studentassistent aan de UvA en volgt de onderzoeksmaster Kunstwetenschappen, waar hij zich specialiseert in middeleeuwse iconografie. Zijn onderzoek gaat over antisemitisme in een Nederlands altaarstuk, waarvan hij in dit artikel één onderdeel bespreekt.

EEN ICONOGRAFISCHE VERKENNING VAN
DE KRAAGSTENEN TE KILPECK

EEN
BONTE
STOET
ROND DE KERK

LUCINDA TIMMERMANS

In het glooiende landschap nabij de grens van Wales ligt, een aantal kilometer ten zuiden van het Engelse Hereford, de kleine kerk van 'Saint Mary and Saint David' in Kilpeck. Dit gebouw trekt jaarlijks veel toeristen, voornamelijk doordat het rijkelijk is voorzien van Romaanse sculpturen. Met name de kraagstenen rond de gehele omtrek van de kerk vormen een bonte stoet van mensen, dieren en fantasiewezens.¹ De kraagstenen bevinden zich direct onder de dakrand van het schip, het koor en de apsis van het gebouw. Het betrof oorspronkelijk een reeks van negenentachtig sculpturen, waarvan er inmiddels een aantal verloren of ernstig beschadigd is geraakt. De ruim tachtig overgebleven kraagstenen zijn – op een paar ornamenten na – voorzien van dierenkoppen, menselijke hoofden met snorren en baarden, beesten en monsterlijke wezens die al dan niet mensen of andere dieren eten. Maar ook exhibitonisten, zoals een Sheela-na-gig die haar genitaliën toont, en andere figuren, die met losbandigheid vergeleken kunnen worden, zijn te vinden rond de kerk.

De enige christelijke voorstelling is de *Agnus Dei*, waarbij het Lam Gods met een kruis te zien is. Deze kraagsteen is boven de toegangsdeur van de kerk geplaatst. Dit motief vinden we ook terug op de apsis, waarbij het betrekking heeft op het altaar dat in de apsis is gelegen.² De overige sculpturen aan de apsis zijn vrij karikaturaal weergegeven en ze hebben in tegenstelling tot de *Agnus Dei* strakke lijnwerkingen.

- 1 Deze sculpturen staan niet op zichzelf, maar vormen samen met andere werken uit de omgeving een groep die bekend staat onder de naam 'Herefordshire School of Sculpture'. Zie hiervoor: Zarnecki, George [Jerzy]. 'Regional schools of English sculpture in the twelfth century: the Southern School and the Herefordshire School.' Diss. University of London, 1951; Thurlby, Malcolm. *The Herefordshire School of Romanesque sculpture*. Almeley: Logaston Press, 1999.
- 2 Tijdens de eucharistie worden op het altaar brood en wijn geplaatst; een directe verwijzing naar het lichaam en het bloed van Christus. Ook de *Agnus Dei* staat symbool voor Christus.

Het zijn met name deze sculpturen die opzien baren en het meeste vergeleken worden met Disney en The Muppets.³ Veel toeristen komen af op deze kraagstenen. Ook ik ben, na het zien van de sculpturen op afbeeldingen in boeken, naar Kilpeck getrokken om de kraagstenen met eigen ogen te aanschouwen. Na veel gelezen te hebben over het kerkje verbaasde het mij dat er menigmaal onderzoek is gedaan naar de geschiedenis van het bouwwerk en naar het deurportaal, maar dat de betekenis van de kraagstenen onderbelicht is gebleven. Slechts een enkele keer is een poging gedaan met een iconografische duiding aan te geven.⁴ In dit artikel zal ik een aantal sculpturen kort toelichten in een poging hun betekenis te achterhalen. Daarnaast zal ik nagaan of deze kraagstenen een reeks vormen met een overkoepelende iconografie. Maar eerst zal ik kort ingaan op de geschiedenis van het kerkje, om te zien of dit nog de originele kraagstenen zijn en dat het niet gaat om een moderne reeks van sculpturen met een gereconstrueerd iconografisch programma.

Kilpeck is een kleine plaats gelegen in een groot, dunbevolkt gebied.⁵ Hoewel deze streek een roerige geschiedenis kent met oorlogen tussen Engeland en Wales, herinnert in Kilpeck daaraan slechts de kasteelruïne ten westen van het kerkgebouw. De kerk van 'Saint Mary and Saint David' werd tussen 1131 en 1138 gebouwd en direct met sculpturen gedecoreerd.⁶ Het is opvallend dat, na bijna negen eeuwen, het gebouw ogenschijnlijk nauwelijks is aangetast.⁷

- 3 Thurlby 1999: 33; Bailey, J. *The parish church of St. Mary and St. David at Kilpeck*. Kerkgids. Hereford 2000. Met name bij een kraagsteen met daarop een hond en een haas wordt een vergelijking getrokken met Disney en The Muppets.
- 4 In 2008 heb ik mijn Masterscriptie afgerond over Kilpeck en de Herefordshire School of Sculpture. Dit onderzoek richtte zich echter niet op de iconografische duiding van de sculpturen. Thurlby geeft in zijn boek een iconografische duiding van elke afzonderlijke kraagsteen: Thurlby 1999: 51-67. In de kerkgids groepeerde Bailey enkele kraagstenen en poogt hij deze groepen iconografisch te duiden: Bailey 2000: 7-14.
- 5 Het grensgebied van Engeland en Wales, waarin ook Kilpeck ligt, wordt de Marches genoemd.
- 6 King, James F. 'The parish church at Kilpeck reassessed.' Whitehead, David, ed. *Medieval art, architecture and archaeology at Hereford*. Leeds: British Archaeological Association, 1995: 82-93; Thurlby 1999: 91; Thurlby, Malcolm. *Romanesque architecture and sculpture in Wales*. Almeley: Logaston Press, 2006: 75-84 en 283-338.
- 7 Zarnecki 1951: 233-234; Shoesmith, Ronald. 'Excavations at Kilpeck, Herefordshire.' *Transactions of the Woolhope Naturalists' Field Club*, vol. 47, nr. 2 (1992): 167-168; King 1995: 90-91; Thurlby 1999: 7; Bailey 2000: 21 en 25.

In het negentiende-eeuwse West-Europa ontstaat grote belangstelling voor middeleeuwse architectuur en het behoud van gebouwen uit die periode. Veel gebouwen worden in de negentiende eeuw dan ook grondig gerestaureerd.⁸ In Kilpeck is in 1846 begonnen aan de eerste grote herstelwerkzaamheden, waarbij alle stenen zijn verwijderd en teruggeplaatst. Voor verwijdering zijn de kraagstenen van een nummer voorzien, zodat zij op dezelfde plaats konden worden teruggezet. Het is mogelijk dat een aantal kraagstenen tijdens deze restauratie is vervangen door kopieën.⁹ Desondanks vertoont de reeks van figuren op de kraagstenen nog dezelfde uiterlijke kenmerken als voor de restauratie. Dit blijkt uit tekeningen die in 1842 door George Robert Lewis zijn gemaakt, vlak voor de uitgebreide herstelwerkzaamheden aanvingen.¹⁰ Mochten er kopieën zijn teruggeplaatst, dan gaat het zeker niet om geïdealiseerde reproducties die voldoen aan het beeld om een gebouw te restaureren in volledig middeleeuwse en geromantiseerde stijl. Dit blijkt ook uit het feit dat verloren gegane of beschadigde kraagstenen niet zijn aangevuld. We mogen er daarom vanuit gaan dat het hier een middeleeuwse iconografie betreft.¹¹

8 Denk hierbij aan de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch, de Notre Dame in Parijs en de Dom van Keulen, waarvan de bouw zelfs pas in de negentiende eeuw is voltooid.

9 De sculpturen rond de apsis hebben in vergelijking met de overige werken van de kerk uitzonderlijk strakke contouren, waardoor de mogelijkheid van moderne reproducties niet ongegrond is. Zie ook: Zarnecki 1951: 281-283; King 1995: 82; Thurlby 1999: 37.

10 Lewis, George Robert. *Illustrations of Kilpeck church, Herefordshire: in a series of drawings made on the spot: with an essay on ecclesiastical design, and a descriptive interpretation*. Londen: 1842.

11 De ideeën omtrent het behoud van gebouwen in de negentiende eeuw kunnen grofweg in twee stromingen worden opgedeeld. Eugene Etienne Viollet-le-Duc (1814-1879) kan worden gezien als de bedenker van de eerste stroming, waarbij men vond dat gebouwen uit slechts een stijl zouden moeten bestaan. Hetgeen verloren was gegaan, diende in de oorspronkelijke stijl te worden gerestaureerd door middel van kopiëring en reproductie van gelijksoortige elementen van het gebouw zelf of overeenkomstige gebouwen uit dezelfde periode. Viollet-le-Duc restaureerde onder andere de Notre Dame te Parijs. De ideeën over restauratie van de andere groep kunnen in verband worden gebracht met John Ruskin (1819-1900) en William Morris (1834-1896). In tegenstelling tot Viollet-le-Duc lijken zij tegen restauratie te zijn. Alleen het conserveren en verzorgen van bouwkundig materiaal werd toegestaan. Zie ook: Ashworth, Gregory, Peter Howard. *European Heritage Planning and Management*. Exeter: Intellect Books, 1999: 37-40.

Wanneer we de kraagstenen rond de apsis nader bekijken, zien we een aantal taferelen, dat zo uit het dagelijks leven is overgenomen, zoals dieren en een vioolspeler. Maar ook enkele monsterlijke koppen doemen op. De betekenis van de kraagstenen is niet altijd direct duidelijk en lijkt in enkele gevallen ook ambivalent, zoals hieronder zal blijken. Er wordt door onderzoekers weleens gesteld dat monsterlijke figuren een apotropeïsche functie hebben: het kerkgebouw bescherming bieden tegen het kwade. Wanneer men kijkt naar de monsters en dreigende beelden van beesten die mensen en dieren eten, lijkt dit een logische gedachte. Maar een kraagsteen met daarop een haas en een hond kan toch moeilijk als afschrikwekkend worden gezien. Ook een vioolspeler laat zich lastig kenmerken als een kwaadwerend figuur.¹²

Andere figuren uit de Romaanse beeldhouwkunst zijn expliciet verbonden met exhibitionisme. Deze figuren bevinden zich voornamelijk aan de buitenzijde van kerkgebouwen. Onder de exhibitionisten vallen niet alleen de figuren die naakt zijn. Ook de voorstellingen waarbij iemand zijn tong uitsteekt of aan zijn baard of mond trekt, kunnen worden beschouwd als exhibitionistische taferelen. Daarnaast is er nog **EEN GROEP VAN NAAKTE MANNEN EN VROUWEN DIE HUN GENITALIËN TOONT**. In Kilpeck is zo'n vrouwenfiguur te zien, die bekend staat als een 'Sheela-na-gig'. Dit is een van de opmerkelijkste kraagstenen van de apsis. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij veel vragen oproept over haar herkomst en dat juist van deze kraagsteen de betekenis veel is onderzocht. Een aantal maal is gesuggereerd dat zij een iconografisch restant is van een vruchtbaarheidsgodin uit het Keltische verleden van de Britse eilanden. Maar de weergave van de Sheela's lijkt voor de aanvang van de elfde eeuw nauwelijks voor te komen en deze kent pas een bloei in de twaalfde eeuw. Naast de Sheela's op de Britse eilanden komen deze vrouwfiguren, evenals hun mannelijke tegenhangers, frequent voor op Romaanse kerken langs de pelgrimsroutes richting Santiago de Compostela.¹³

12 Camille, Michael. *Image on the edge: the margins of medieval art*. London: Reaktion Books 1992: 70; Wackers, Paul. 'Een rijk van betekenissen: fabeldieren in de Middeleeuwen.' Hond, Jan de, red. *Monsters & fabeldieren: 2500 jaar geschiedenis van randgevallen*. Amsterdam: Ludion 2003: 49-54.

13 Andersen, Jørgen. *The witch on the wall: medieval erotic sculpture in the British Isles*. Copenhagen etc.: Rosenkilde and Bagger, 1977: 35-57 en 84-113; Weir, Anthony, James Jerman. *Images of lust: sexual carvings on medieval churches*. London: B.T. Batsford 1986: 11-21; Tisdall, M.W. *God's beasts: identify and understand animals in church carvings*. Plymouth: Charlesfort Press 1998: 228-229.

Uit onderzoek naar de betekenis van deze exhibitionistische taferelen in de Romaanse beeldhouwkunst komt naar voren dat zij een waarschuwing kunnen zijn tegen de zonden. De Sheela's en andere naakte mannen en vrouwen zouden dan betrekking hebben op lust in het algemeen, terwijl andere sculpturen waarschuwen tegen meer specifieke vormen van lust als losbandigheid en homoseksuele ontucht. Een voorbeeld hiervan in Kilpeck is te vinden bij de twee figuren, die elkaar omhelzen. De linker figuur grijpt naar de billen van zijn of haar partner, die op zijn beurt de arm van de linker figuur vasthoudt. Of het hier verweer betreft of dat we hier naar een worsteling kijken, wordt niet duidelijk uit het afgebeelde schouwspel. De figuur links lijkt tevens een poging te doen zijn partner een zoen te geven, maar of deze wordt beantwoord door de rechter figuur is niet goed te zien. Of het hier een vorm van homoseksualiteit betreft, valt door het ontbreken van herkenbare geslachtskenmerken evenmin te zeggen.¹⁴

De twee bovengenoemde figuren op de kraagsteen kunnen echter ook als een dansend paar worden geïnterpreteerd. Dit idee lijkt in eerste instantie vergezocht. Maar wanneer men naar de kraagsteen links van de figuren kijkt, waarop een vioolspeler is te zien, lijkt deze verklaring toch meer plausibel. Een soortgelijk tafereel is te vinden op de apsis van Matha-Marestay in Charente-Maritime, waar ons een vioolspeler wordt getoond te midden van een dansend figuur en een monster dat twee wezens verorberd. Als uitleg bij die scène wordt genoemd dat door naar muziek te luisteren, men wordt afgeleid van het geloof en men zich laat verleiden tot lagere vormen van tijdverdrijf, waaronder dansen.¹⁵

Dans, muziek, theater, (bord)spellen en worstelen werden in de Middeleeuwen gezien als vormen van wereldlijk genot, waarbij muziek zelfs werd geassocieerd met lust. Beoefenaars van deze 'genotsvormen' worden in de literatuur ook wel aangeduid als 'jongleurs' en in enkele gevallen geassocieerd met prostitutie.¹⁶ Deze 'jongleurs' waren evenals dieren, monsters en andere fantasiewezens in de orde der dingen lager geplaatst dan de vrome mens en zij kenden evenals boeren, armen en individuen met vergroeiingen een plaats aan de rand van de toen

14 Tissdall 1998: 229; Thurlby 1999: 61-62.

15 Thurlby 1999: 61-62.

16 Friedman, John Block. *The monstrous races in Medieval art and thought*. New York: Syracuse University Press, 1981 (herdruk uit 2000): 178 en 196; Dale, Thomas E.A. 'Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxa.' *The art bulletin*, vol. 83, nr. 3 (september 2001): 412.

bekende wereld. Overigens werd naaktheid beschouwd als een vorm van bestialiteit en stonden dieren symbool voor de menselijke neiging zich te laten verleiden tot zonden zoals lust.¹⁷

Ook in de middeleeuwse kunst kennen dieren, monsters en fabeldieren een plaats in de marges. Dit geldt eveneens voor de mensen, die door hun uiterlijke kenmerken of zondige leven niet volledig werden geaccepteerd in de samenleving, de zogenaamde 'buitenstaanders'. In manuscripten zijn ze vaak te zien aan de randen van de bladzijden, waardoor zij letterlijk in de marge zijn geplaatst. Zelfs in christelijke werken komt dit voor, zoals getijdenboeken en psalters. Hetzelfde zien we bij kerkgebouwen zoals in Kilpeck, waar deze figuren aan de buitenzijde en daardoor aan de rand van het gebouw zijn geplaatst. Zij zouden gezien kunnen worden als een **WAARSCHUWING TEGEN EEN LAGE MORAAAL** en daarmee eveneens een waarschuwing tegen zonden in het algemeen.¹⁸

De iconografie van de kraagstenen geeft zich niet zomaar prijs. Bij sculpturen zoals die in Kilpeck moet er bovendien rekening mee worden gehouden dat iedereen, net als tegenwoordig, een eigen interpretatie gaf aan de afgebeelde figuren. Wat de opdrachtgever of de beeldhouwer voor ogen had, hoeft niet direct de uitleg te zijn die een toeschouwer aan de sculpturen gaf. Waarschijnlijk is dit ook de reden dat de kraagstenen in Kilpeck vandaag de dag nog steeds tot de verbeelding spreken.

Hoewel het onwaarschijnlijk is dat iedere kraagsteen zijn eigen specifieke betekenis heeft, blijkt uit het voorgaande dat het toekennen van een iconografische duiding aan de reeks als geheel niet eenvoudig is. Hoogst waarschijnlijk is de reeks sculpturen ook nooit bedoeld als een coherent iconografisch programma. Ook uit onderzoeken naar dergelijke sculpturen op andere middeleeuwse kerkgebouwen blijkt het lastig of zelfs onmogelijk een overkoepelende iconografie te ontdekken.

17 Andersen 1977: 35-36 en 84-113; Friedman 1981: 178 en 196; Weir 1986: 15-21; Camille 1992: 47-58 en 134; Den Hartog, Elizabeth. 'All nature speaks of God, all nature teaches man: the iconography of the twelfth-century capitals in the westwork gallery of the church of St. Servatius in Maastricht.' *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 59, nr. 1 (1996): 33 en 44; Thurlby 1999: 57-61; Dale 2001: 412; Wackers 2003: 49.

18 Camille 1992: 47-72; Strickland, Debra Higgs. *Saracens, demons, & jews: making monsters in medieval art*. Princeton: Princeton University Press, 2003: 52-53; Wackers 2003: 49.

En wanneer deze er wel is, lijkt er geen strikte volgorde in het afgebeelde te zijn.¹⁹

In Kilpeck gaat een apotropeïsche duiding slechts op voor een deel van de sculpturen, waarbij het zelfs niet zeker is of dit ook de oorspronkelijke betekenis is geweest. Een aantal kraagstenen is echter duidelijk verbonden met exhibitionisme en met een lage moraal. Zij kunnen beschouwd worden als een waarschuwing tegen lust of zonde in het algemeen. Verder onderzoek naar de kraagstenen en het trekken van vergelijkingen met sculpturen op soortgelijke kerkgebouwen werpt wellicht meer licht op de betekenis van de iconografie. Wel is duidelijk dat er in de late Middeleeuwen voor iedereen plaats was in de wereld. Dit geldt ook voor dierlijke, monsterlijke en andere minder vrome wezens. Zij het dat er voor deze figuren alleen plaats was in de marges.²⁰ [S]

19 Den Hartog 1996: 60; Dale 2001: 409-430.

20 Friedman 1981: 178; Wackers 2003: 37.

Lucinda Timmermans rondde in 2008 haar Master Cultureel Erfgoed af aan de Universiteit Utrecht met een onderzoek naar het begrip authenticiteit binnen de erfgoedwereld. Haar Master Kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit rondde zij eveneens af in 2008 met de scriptie 'Kilpeck en de Herefordshire School of Sculpture: een onderzoek naar de handen, de kenmerken en de invloeden'. Na een korte onderzoeksanstelling bij de Universiteit van Amsterdam werkt zij sinds 2010 bij het Van Gogh Museum.

HOW TO MAKE THEATRE IN SEVENTEENTH-CENTURY ROME

CONSENTING POPES? COMPETING NOBLES

TESSA N. TILROE

The development of theatre building throughout Europe in the sixteenth and seventeenth century can be labeled as erratic and heavily dependent on local circumstances, both of a traditional and political or religious nature. Nowhere more so than in Rome, where the latter was naturally all-encompassing in secular life as well, due to the presence of the papal court. Whereas other cities on the Italian peninsula, especially in the north, were controlled by more or less stable governments consisting of one or several ruling families, with Venice even bearing the title of republic, Rome had to make do with the views and vagaries of a variably rapid succession of popes of dissimilar lineage and backgrounds.

In the course of the seventeenth century, the baroque opera house as an independent edifice started to emerge in Italy, with Venice in the lead, hosting a commercial opera house as early as 1637, due to its libertine politics and relatively independent position from the Vatican.¹ In Rome, however, this development would prove to be far more intermittent.² Roman theatre in the Seicento can be characterized by three aspects in particular, which are significant for the above-mentioned situation.³

Firstly, there were a number of difficulties concerning theatre as a commercial enterprise. Noble families were the first to concern themselves with commercial theatre but their efforts seemed doomed to come to naught at an early or later stage. Engaging oneself in public theatre was either obstructed by moral restrictions from the Vatican, or by power swings within the nobility itself, often related to the ruling pope.

1 Muir, E. 'Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera.' *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, no. 3 (Winter 2006): 331-32.

2 Lavin, I. 'On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House.' *Perspecta*, Vol. 26, (1990): 1-20. (zie ook artikel Buelow).

3 The term 'theatre' and 'opera house' are closely related in the seventeenth century, as the primary form of theatre that was presented consisted of the music, acting, dance and singing.

Secondly, and largely as a result of these limited commercial opportunities, theatres were situated in private houses of the nobility, not separate buildings designed and built especially for theatre purposes. These 'mini-court theatres' had limited possibilities as a result of lack of space and very specific - because domestic - logistics. As a result, they were constructed under the strain of fewer choices regarding layout and stage design, in particular the scenery with its painted panels and machinery. All over Italy this aspect of stage design had taken flight with the introduction of the perspective backdrop which had been expanded by an ever growing number of moveable 'wings', adding to the illusion of space and depth.⁴ In Rome, the amount of wings was usually limited to merely six or eight, where elsewhere a number of twelve was rule rather than exception.

In this article I will examine the aforementioned phenomena by means of three exemplary theatres that were constructed in Rome in the course of the seventeenth century. The first theatre, the *Teatro Barberini*, or *Teatro delle Quattro Fontane* (1632-42, 1653), was owned by the Barberini family. Secondly, I will research the *Teatro Tor di Nona* (1670-74, 1689-97), the theatre in which Christina of Sweden was involved. Lastly, I will discuss the *Teatro Ottoboni* (1690-93, 1709-40), the famous undertaking of Cardinal Pietro Ottoboni in the Palazzo della Cancelleria at the turn of the century. I believe these three theatres will expose the complex and intricate relationship between the development of the theatre building and the shifting political and religious powers in Rome.

The Barberini Theatre

During the first half of the century, one theatre became of major importance to the city, sustained by the papacy, but was in a later stage affected by it in a more unfavourable way. After Maffeo Barberini was elected Pope Urban VIII in 1623, a new residence was planned by his nephew Francesco, and built by four architects successively: Carlo Maderno, his assistant Francesco Borromini, who continued to assist

4 A 'wing' refers to a painted (wooden) panel as part of the scenery. There were several panels placed one after the other on either side on the stage. They could make up (part of) the scenery for a scene, adding to the illusion of depth, and rolled further onto the stage at the opportune moment.

Gianlorenzo Bernini from 1629 on. Finally, Pietro da Cortona finished the palazzo in 1633.⁵

The first theatre was situated in a hall adjacent to the *salone* on the *piano nobile*. Contemporary statements give notice of this 'indoor' theatre, incorporated in the building. They clearly differ from the accounts regarding the theatre that hosted the opera *Chi soffre speri* in 1639. An engraving of 1642 also shows the theatre as a wing, attached to the main building (fig. 1).⁶

This first, 'indoor' theatre opened in 1632 with the opera *Sant'Alessio*, of which the lyrics were written by Giulio Rospigliosi, the later Pope Clement IX. It was a public theatre, and particularly successful in the thirties and forties when a Barberini occupied the papal throne and the family was positively predominant in Rome's cultural life, hosting spectacular festivals and carnival celebrations.

All of this came to an end in 1644 with the death of Pope Urban VIII Barberini. He was succeeded by Innocent X Pamphili whose policy would ostracize and cripple the Barberini substantially. After his death Urban VIII was formally accused of nepotism and his nephews of draining the Vatican treasury. Thus forced into exile, they fled to France, seeking refuge with the Bourbons. Shortly after, the city council tried to seize the palace which was prevented due to the efforts of the remaining family member, Anna Colonna Barberini. Despite the fact the Barberini were saved from bankruptcy and obliteration, the palace remained quiet and theatrical activities had come to a standstill.⁷ It was not until 1652 that a return to Rome and the palazzo was made possible through the marriage of Urban VIII's grandnephew to Olimpia Pamphili Giustiniani, reconciling the two families.⁸ The theatre was reopened, opera-life resumed and in the coming decade the Barberini would once again dominate music and theatre-life.

5 Waddy, P. 'The Design and the Designers of Palazzo Barberini.' *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol 35, no. 3 (1976): 151.

6 Bjurström, P. *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*. Stockholm: Nationalmuseums Skriftserie;14; Analecta reginensia 1966: 100. The image, an engraving from the eighteenth century, shows the palazzo Barberini with the theatre attached on the left side of the engraving.

7 Keyvanian, C. 'Concerted Efforts: The Quarter of the Barberini Casa Grande in Seventeenth-Century Rome.' *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol 64, no. 3 (2005): 309.

8 Lavin, M. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York: New York University Press, 1975: 263-64.

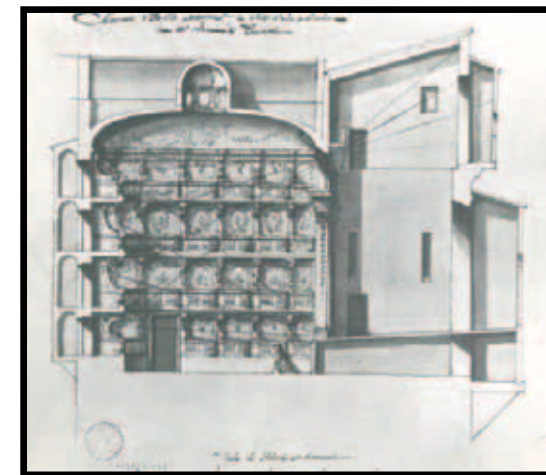
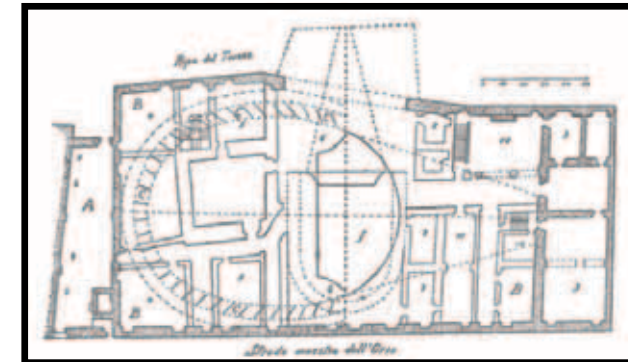
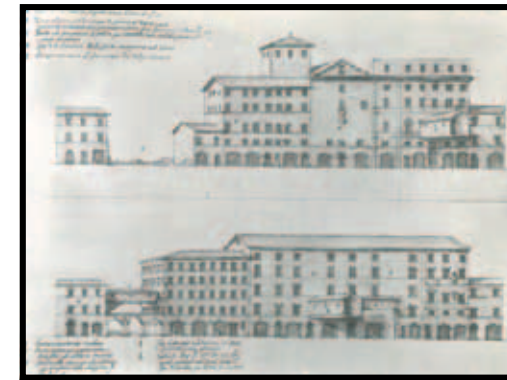


Fig. 1: P.P. Coccetti. *Teatro tor di Nona on the riverbank* (upper part 1671, lower part 1696). Pen and wash. Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin.

Fig. 2: After Cametti. *Plan of the site of Teatro tor di Nona with the first and second theatre indicate*. 1938. Kunstbibliothek, Staatliche Museen, Berlin.

Fig. 3: Filippo Juvarra. *Elevation of the Ottoboni theatre* 1708. Early 18th century. 26,8 x 38,2 cm, watercolour in different shades of gray. Biblioteca Nazionale, Turin.

Even though the Barberini theatre was privately owned, it was still a commercial enterprise. It opened, then closed in order to be relocated, only to be closed again. Pope Innocent X forced the Barberini to their knees politically, interrupting their theatrical activities and the development of the structure itself, along with the stage and scenery. Although the second theatre gave more opportunities regarding stage design, being located on the Barberini grounds and connected to the palazzo, expansion options were nevertheless limited.⁹

Teatro Tor di Nona & Queen Christina of Sweden

The *Teatro Tor di Nona* – a public theatre which arose in the early seventies of the Seicento – is historically connected to Christina of Sweden. In reality however, she was not the only one, but just one of its patrons.¹⁰ Consequently, it was not situated in a private palazzo, but built as a freestanding performance hall, which was an uncommon phenomenon in seventeenth-century Rome. This fact would have a major effect on its existence.

The *Tor di Nona* theatre was built on a lot previously owned by a fraternity, who had already designated it to be a performance hall. It was acquired by Jacopo D'Alibert, Christina's associate, to suit her needs and ambitions for a larger theatre than the one set up in her palazzo Riario.¹¹ A freshly converted Catholic, Christina had come to Rome after having denounced the Swedish crown to become a permanent resident and one of its most prominent patrons. Carlo Fontana designed the new theatre, which opened in 1671, but not after serious complications had been overcome (fig. 2).

One of the obstacles Christina and D'Alibert faced were the moral views of the ruling pope. Pope Alexander VII (Fabio Chigi), had denied a permit to the fraternity because of his policy regarding secular thea-

9 Blunt, A. 'The Palazzo Barberini: The Contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortina.' *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol 21, no. 3/4 (1958): 282.

10 De Lucca, V. 'L'Alcasta and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome.' *The Journal of Musicology*. Vol. 28, no. 2 (2011): 197. In her article Valeria de Lucca points out that the patronage of the opera *L'Alcasta*, historically connected with Christina, was in fact made possible through the collaboration of a number of Roman nobles, most notably the Colonna family.

11 Bjurström 1966: 89.

tre and morality, which, according to him, did not go well together. Permission was granted to D'Alibert by Clement IX. The theatre loving, and writing Clement IX's reign is characterized by a striking display of leniency toward public performances. After he died in 1669, yet another pope, Clement X (Emilio Altieri), had to be persuaded. Although Clement X was not against public performances, he was definitely not a supporter of the previous pope and had to be approached with a certain tact, which Christina failed to show. In the end, the composer and dramaturge Filippo Acciaiuoli did get the required permission, resulting in a cooperation between D'Alibert and Acciaiuoli.¹² The theatre's relatively short life span can best be described as a bumpy ride; after it opened in 1671, it was closed down for the season in 1674 and remained closed afterwards. During the Holy Year of 1675 no secular or commercial theatre was allowed, but the theatre would not reopen until 1689, on account of the fervent disapproval of any form of commercial and public theatre by Innocent XI Odescalchi, whose papacy covered this particular period (fig. 2).¹³

It should be stated that the unfavourable timing of the construction and life span of the theatre could not have been predicted any more than those of the various popes who made its existence either possible or impossible. The pope's consent was imperative. But since the papacy, unlike secular government institutions, knows no hereditary succession, there is little consistency in policy. In fact, very often popes tried to be distinctive by defying their predecessor's politics. This was closely linked to the covered or sometimes open battles prior to the election. Competing and rivalling noble families, often bound to their alliance to the major European powers, Habsburg and Bourbon, who both fought continuously for papal favours and influence at the papal court, did not feel any obligation to respect what had been done or decided before. All of this must have greatly obstructed the continuity and consistency in theatre and scenery design.

Teatro Ottoboni or Teatro della Cancelleria

Another theatre in which this same 'religious interference' will

12 Bjurström 1966: 101.

13 Bjurström 1966: 103. Figure 3 shows the plan of the site with the first and second theatre indicated.

become clear is Cardinal Pietro Ottoboni's *Teatro della Cancelleria*. In 1689 Pietro Vito Ottoboni became Pope Alexander VIII and he would hold this position for just one year and four months. This very short period proved to be long enough to secure the lifelong position of vice-chancellor to the Vatican for his nephew and namesake, Cardinal Pietro Ottoboni. The assigned residence for this office was the Palazzo della Cancelleria, a monumental renaissance-style building.

In the coming years Ottoboni would spend a fortune, plundering the Vatican treasury in order to redecorate the palace. Having virtually no money of his own, this was justifiable since the palace was Vatican property, and apart from housing, designated to perform corresponding duties and hold office.¹⁴ Nevertheless, this would have consequences for what the new vice-chancellor was allowed to undertake in his palazzo.

A passionate devotee of music and performance, Ottoboni had a theatre designed on the ground floor of the palazzo. Hoping to make some money out of it, he made it a public theatre. It opened in 1690 but soon met with serious opposition. Alexander VIII died in 1691, and was succeeded by Innocent XII Pignatelli, who claimed that a commercial enterprise, especially a theatre, was inappropriate for a Vatican-owned building. Subsequently, the theatre was closed down in 1692, only to be revived a little later by the resourceful and adamant Pietro Ottoboni, who had moved the theatre to the upper floor, thus turning it into, or guising it as a private theatre, substituting actors by life-size puppets, the *Teatro Novo de Burattini*. Puppets were considered less offensive and had had a long tradition within the Christian mystery and Nativity plays. However, when Innocent XII died in 1700, ample possibilities for change and improvement dawned at the horizon once more.¹⁵

In 1709 Filippo Juvarra succeeded Pellegrina as the architect to expand and improve the Ottoboni theatre, transforming it into a performance hall with boxes while constructing elaborate stage sets with painted wings, suitable for the operas that were by now being performed at the palazzo.¹⁶ The theatre resembled the larger opera houses being built throughout Italy and abroad but was still small because sit-

14 Olszewski, E.J. 'Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria,' F. Hammond, F. Walker, eds. *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: ambiente barocco*. New Haven: Yale University Press, 1999: 93-94.

15 Olszewsky 1999: 96-98.

uated inside an existing building, Similar to the *Teatro Tor di Nona*, this theatre did not last longer than 50 years; in 1740 Cardinal Pietro Ottoboni died, the inventory of the palazzo was removed and the theatre dismantled. Most of the materials were eventually sold by his heirs.¹⁷

Like the *Teatro Tor di Nona* the Ottoboni theatre was being tossed here and there arbitrarily by the tides of the ruling Pope. These tides were determined and controlled by Christian morality and the personal interpretation of that morality by the pontiff. The complication in the *Teatro della Cancelleria* is that we are dealing with an internal Vatican battle, and the various conceptions of what should, and should not be allowed within the sphere of the religious scene.

Conclusion

The three theatres discussed in this article are showcases of the different, sometimes intermingling undercurrents that determined the manifestation or absence of theatre buildings in Rome. As a family-owned theatre, built on family property, the *Teatro Barberini* was less susceptible to papal rule than the *Tor di Nona* theatre. Nevertheless, in an indirect way the pope put a stop to the Barberini's artistic exercises by means of a legal assault, crippling the family business and taking down the theatre in its wake. **THE ERASURE OF THEATRICAL ACTIVITY WAS A CLEAR MESSAGE TO THE REST OF THE NOBILITY THAT THE BARBERINI HAD FALLEN INTO DISGRACE.** The theatre stayed unemployed for little less than a decade, leaving the development of the stage and scenery to be interrupted.

Queen Christina's *Teatro Tor di Nona* suffered from the absence of one proprietor, the location outside a palace or private property, thus requiring a permit from the Vatican and therefore the need for diplomacy. When *Tor di Nona* closed, other than with the Barberini theatre, it had less to do with politics than with religious fervor. An over-zealous and austere pope made sure the theatre remained closed for the duration of his papacy, which lasted a long thirteen years.¹⁸

16 Filippo Juvarra, Elevation of the Ottoboni theatre 1708, showing its rather moderate size and shallow stage. The lines represent different viewpoints in relation to the perspective scenery.

17 Olszewsky 1999: 103-07.

18 Bjurström 1966: 103.

In this regard, the theatre exploited by Cardinal Ottoboni is different in the way that this particular theatre was housed in the Palazzo della Cancelleria, Vatican property, used for Vatican business. The presence of worldly entertainment on Vatican soil was intolerable to Pope Innocent XII. The *Teatro della Cancelleria* is also exemplary for the arbitrariness of religious policy and the amount of nepotism which often coincided.

For seventeenth-century Rome, secular theatre seemed to be an everlasting controversy. Although famous for its carnival festivities, any theatrical non-religious activity was watched with suspicion. However, carnival was, by nature, the way to blow off steam before Lent, and therefore sanctioned as well as controlled by the church. Secular theatre usually had a pagan, thus classical origin, and was not restricted to a given and limited period of time during the year. These two characteristics were the core of the church's objections to secular theatre. The Vatican's tolerance was thus dependent, as has been explained before, on the 'worldliness' of the ruling pope and his personal affinity, or lack of it, with this type of theatre.

All three of the abovementioned theatres lay bare the various and intricate wheels of politics, religion and their interdependence. The power struggles among the noble families, their quest for the papal throne and the often rapid change of popes and therefore cultural and moral laws, shaped but also interrupted the development of the theatre house and scenery. Per Bjurström already mentioned the lack of depth in Roman stages and the relatively few moveable wings in comparison to theatres in other cities.¹⁹ Although the noble families of Rome did equip their stages with advanced machines and scenery, designed by people such as Gianlorenzo Bernini, in the end they hardly seemed able to sustain them for a longer period of time.²⁰ [S]

¹⁹ Bjurström 1966: 93.

²⁰ Prunières, H. 'Opera in Venice in the XIIIth Century.' *The Musical Quarterly*, Vol. 17, no. 1 (January 1932): 12-13.

Tessa Tilroe behaalde haar bachelor Kunstgeschiedenis aan de UvA en doet nu de onderzoeksmaster Kunstwetenschappen. Zij specialiseert zich in de relatie tussen theater en beeldende kunst in de periode 1400-1800. Tessa's master-scriptie zal gaan over de reconstructiegeschiedenis van het renaissancistische en barokke theater.

JAPANESE NŌ THEATRE AND HARUKI MURAKAMI'S NORWEGIAN WOOD

THE BEAUTY OF EMPTINESS

ROOS BUNNIK

“Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? [...] In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people.”¹ With this notion, Oscar Wilde touches upon the trustworthiness of art in general: “The fact is that we look back on the ages entirely through the medium of Art, and Art, very fortunately, has never once told us the truth.”² Next to being a recurrent theme in theories on Japanese culture and religion, this absence of truth is part of French philosopher Roland Barthes’ search for emptiness in Japan. He wrote *Empire of Signs* in 1970, a novelistic attempt to trace empty signs in various different Japanese cultural phenomena. The empty signs in Barthes’ text represent emptiness of an ultimate meaning, and these concepts make up a discourse that is completely different from that of the West. I will show here, by way of two examples, how both traditional and contemporary Japanese art forms manifest this ‘Barthesian’ emptiness.

Japanese *Nō* theatre or ‘the theatre of perfection’, represents emptiness as an aesthetic principle. Being a traditional form of Japanese art, it has existed for several hundred years and is still performed today. A contemporary counterpart of this perfected theatre is Haruki Murakami’s novel *Norwegian Wood* (1987), in which language plays the role of the empty signifier. Both examples show how Barthes’ theory on the empty sign is valuable in the appreciation of every form of art; Oscar Wilde speaks the truth in saying that art *always* lies.

Traditional Japanese culture flourished during the countries’ Muromachi period, which ran from approximately 1336 to 1568.

1 Wilde, Oscar. ‘The Decay of Lying,’ *Intentions*. London: Methuen & Co, 1913: 47.

2 Wilde 1913: 49.

Under the reign of the Ashikaga government, the temples of the Golden and Silver Pavilions were built, tea ceremony took its present shape and flower arranging, poetry and literature thrived. A particular form of Japanese theatre emerged and grew in what would eventually be called *Nō* drama. This type of drama is musical, with a choir singing on stage and actors practicing smooth, regulated movements to symbolize events of the play’s storyline. All roles are played by men who wear traditional, often lavish masks and costumes. The stage is slightly elevated and has a half-moon shape. Stage properties are seldom used and the painted, wooden background is usually very simple. *Nō* is a theatre of perfection, regulation and symbolism. One of the unifying aesthetic principles behind *Nō* is *yūgen*; a term difficult to translate or explain. Usually defined as mystery, or a mysterious power or ability, *yūgen* is a mindset that *Nō* actors strive for. It is said to be represented in the character of the nobility of the time; words connected with *yūgen* are elegant, noble and graceful. Whenever a *Nō* actor achieves *yūgen*, its essence disappears; *yūgen* is a moving mindset, where the actor ‘forgets and just plays’. Put differently, “Many times a performance is effective when the actor does nothing.”³

According to Derrida in ‘Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences’ (1966), Western philosophy is based on a theory of presence of a metaphysical centre, an essence, on which notions such as truth and divinity are founded.⁴ This seeming stability pushes aside the *différance* inherent in language. *Différance* means a signified is always defined by other signifiers and their signifieds, like a word in a dictionary can only be described by using other words. For Derrida, this infinite play of meaning eventually means a deconstruction for every discourse that claims truth. After all, if the transcendental signified – the signified that needs no other signifiers to define itself – does not exist, neither does a stable, centred meaning and therefore truth. In *Empire of Signs*, Barthes follows Derrida in showing how Western notions of meaning are subverted in a culture outside this system. Japanese culture seems to be resisting signs with an ultimate meaning. *Empire of Signs* is a novelistic, fragmented, disordered text,

3 De Bary, William Theodore, et al. ‘Vocabulary of Japanese Aesthetics,’ *Sources of Japanese Tradition*. 2nd ed. Vol. 1. New York: Columbia University Press, 2001: 371.

4 Derrida, Jacques. ‘Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences’ 1966. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. London: Routledge, 1978: 278-94.

which is in line with the theory it represents. Each chapter is concerned with a different empty sign. In 'The Unknown Language,' Barthes emphasises that he does not speak Japanese, which makes his experience in Japan devoid of communication; endless streams of words passing without starting off recognition. He also mentions how in the Japanese language the subject of a sentence is often omitted. This means a sentence can consist of one verb, to be interpreted according to the given situation and to whom is speaking. Not only in the Japanese language is this emptiness apparent to Barthes. He sees it in how haiku poems give impressions, rather than expressions. Or how Tokyo revolves around an empty city centre – the imperial palace, hidden behind trees and walls, inhabited by an equally invisible emperor – as opposed to the Western city centre, which is usually a congregation of money, power and spirituality. Or the preoccupation of the Japanese with the beauty of the package rather than the gift. What is inside the package does not matter; the gift is no sign of meaning, the wrapping envelopes emptiness.

"Take the Western theatre of the last few centuries; its function is essentially to manifest what is supposed to be secret ('feelings', 'situations', 'conflicts'), while concealing the very artifice of such manifestation (machinery, painting, makeup, the sources of light)."⁵ According to Barthes, Western theatre is based on an illusion of totality. Human expressions are conceived as unique. The movements by the actor are meant to produce a unity of his character, to resemble a living, natural creature. Western theatre is anthropomorphic; it tries to animate the inanimate, to turn the actor and his character into a human being. Barthes shows how Japanese *bunraku* theatre does quite the opposite. However, the actor in *Nō* theatre, with his regulated movements, colourful costume, mask and consequently a kind of 'carnavalesque' appearance to the Western eye, refuses totality as well. It does not show a unity of the human mind or body, it instead shows the beauty of equally human, but regulated movements as a form of art on stage. The costume does not attempt to infer a human character copying reality, but it is designed to express *yūgen*, an aesthetic principle. Hence the masks are big, fantastical and carry only a few expressions. The choir sits on stage and is visible to the audience, as opposed to a

Western choir or orchestra, whose members are often placed on a lower and sometimes hidden platform. Human dialogue plays no part; the choir sings the play. All of this contributes to a drama that does not imitate reality, but exists purely as art. For example, what happens when an actor in *Nō* drama plays the devil? According to his aim to achieve *yūgen*, he should never try to impersonate, to be an actual devil on stage. This would destroy *yūgen*, since it is always in flux and without essence. This is sometimes referred to as the 7/10 principle, which means the actor is only showing a seventh of his feeling, but has a full sensation of *yūgen* in his mind. **BEAUTY AND AESTHETIC PRINCIPLES ARE OF THE UTMOST IMPORTANCE IN *NŌ* DRAMA.** And this representation of beauty makes *Nō* aware of its own artifice as art. It does not refer to reality while trying to hide its own representation as art, which is what Barthes claimed Western theatre to do, but instead shows how beauty refers to other forms of art where beauty is pursued.

Arguably the most famous *Nō* play and greatest masterpiece is *Isutsu* (*The Well Cradle*), written by Zeami around the end of the 14th century and based on a story from the *Ise Monogatari* (*Tales of Ise*). In their childhood, a boy and a girl gather around a well and measure each other against its side to see who grew taller. As they grow older, their love story comes to a vicious end. The well brings back emotional memories of the lady's long lost love. When she looks into the deep, black water, all she can see is her own reflection. This story shows peculiar similarities with the first chapter in *Norwegian Wood* by Japanese writer Haruki Murakami. This contemporary novel about two young lovers starts with a memory of a scene at a (perhaps imaginary) well. The girl, Naoko, talks of a deep, deep well which is located somewhere in the mountains where she and the protagonist are walking, and it is as if "the world's darknesses were boiled down to their ultimate density, in that well."⁶ Yet memory is a strange thing, according to the protagonist Watanabe. However important an event might have seemed, the details inevitably disappear from your mind. Watanabe can still recall the meadow, the autumn rain, the grass faintly moving in the wind, but to remember Naoko's face takes a while. After a few seconds it starts to take shape. Nevertheless, what will never come

5 Barthes, Roland. *Empire of Signs* (1970). Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1998: 61.

6 Murakami, Haruki. *Norwegian Wood* (1987). Trans. Jay Rubin. London: Vintage Books, 2003: 8.

back is that particular moment when Naoko is, in that strange way of hers, talking about a deep well. She later asked him never to forget her, but his memory has grown increasingly dim, Watanabe says. Whenever he tried writing about her, his language would not suffice. "I realize that all I can place in the imperfect vessel of writing are imperfect memories and imperfect thoughts."⁷

MEMORIES FADE AND LANGUAGE IS HOPELESSLY CRIPPLED; it can never cover the 'real' (meaning of) an event and this is exactly what bothers Watanabe in *Norwegian Wood*'s first chapter. As much as he cannot revive his memory of Naoko, he does not succeed in reviving her in words either. Thinking of Derrida's play of meaning, indeed, how can the imperfect vessel of writing ever cover 'the real event' if it can only assign meaning through other words? As Roland Barthes put it, "Writing is after all, [...] an emptiness of language."⁸ However, language is the only way of remembering; we have no other option than to formulate our memories in language. This has implications for Watanabe's writing about Naoko, for which he warns us at the beginning of his story. And evidently, this provides a different framework for the reader of *Norwegian Wood* as well. The novel somehow prepares the reader; it is a work of fiction that only exists through that imperfect vehicle of language. *Norwegian Wood* is literature, is art, and in that role, it will never express reality, nor claim unity of human characters or contain metaphysical truth. This is where the novel enters into the realm of the Barthesian empty sign, where art points to no other existence other than itself.

These examples are two different forms of art: one theatrical, one verbal. *Nō* theatre being a very traditional part of Japanese history and culture that has been around for a few centuries, Murakami being a contemporary Japanese writer, whose style and plots are revered and criticised by Japanese and Western critics alike. They both show that as Japanese art forms they manifest a certain awareness of their own artifice, being in their emptiness a representation of an aesthetic principle or storyline. Yet, even that word 'emptiness' is not exempted from the play of meaning, perhaps especially in Japan. Its origins can be traced back to a religious meaning, surviving in Japan from the emergence of Buddhism until the present day. In the Lotus Sutra, Buddha

7 Murakami 1987: 10.

8 Barthes 1970: 4.

explains to his disciple Sariputra, "how difficult true wisdom is to comprehend: it is beyond language, and only a Buddha can grasp its full import [...] how can a truth beyond language be expressed?"⁹ Of course, one could never claim that all Japanese art manifests this emptiness because it has such a long history and occurrence in Japan, nor that it is part of an inherent Japanese mindset. This would contradict and defy the purpose of this essay, since I have tried to show how art only refers to other art, and not to a real Japan. While resembling reality, that what makes art beautiful and appreciated is its own manifestation as art, as unreality, as an empty cover for this world. [S]

9 Bowring, Richard. *The Religious Traditions of Japan 500-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005: 126.

Rosalie Bunnik is an undergraduate student of Literary Studies at Utrecht University, currently studying at Kyoto University in Japan. Haruki Murakami and Roland Barthes are the main suspects in arousing her enthusiasm for everything Japanese.

Column: De Carnavalsgeest

Iedereen heeft momenten in zijn of haar leven waarvan je achteraf zegt: daardoor ben ik een zekere koers gaan varen. Die momenten zijn als geesten die je bijblijven maar destijds onbenullig leken. De gebeurtenis die bepalend bleek voor mijn studietoets, vond plaats tijdens carnaval 2002 in – jawel – café D'n Trog te Middelaar.

Het feest carnaval spreekt in de stad tot de verbeelding. Vorig jaar was het in Amsterdam een veelbesproken onderwerp in verband met *Topsy Turvy*, de tentoonstelling van De Appel. Carnaval wordt fascinerend gevonden vanwege het principe van omkering, rituele passage, anti-hiërarchie, escapisme en wat al niet meer. Ieder voorjaar togen weer andere 'stadse' (facebook)vrienden naar de zuidelijke provincies om 'het' eens mee te maken, wat vaak resulteert in respectievelijk aapjes kijken, dronken worden, hossen, overgeven, knokken en 's ochtends vol overtuiging de gejaagde randstad herwaarderden. Geautoriseerde vrijheid valt uiteindelijk best tegen en nog voor aswoensdag is de oriëntalist in eigen land alweer vertrokken naar boven de rivieren.

In jeugdstad Nijmegen hoefde ik het carnavalsfeest niet uitgebreid te vieren. Toen ik zestien was, bezocht ik met een vriendinnetje het Limburgse kerkdorp Middelaar. De complete gemeenschap was aanwezig. We dronken Flügelduikbootjes en dansten de polonaise, we juichten voor de speechende carnavalsprins en lang na middernacht raakte ik aan de praat met een blozende jongen in boerenkiel. Zo gaan die dingen. Halverwege het gesprek kwam een oudere vrouw in verschillende tinten synthetisch roze bij ons staan. Het bleek zijn oma. Ik knikte vriendelijk, zij lachte spottend. Vervolgens berispte ze haar kleinzoon met de gevleugelde woorden: "Waar ben je mee bezig? Dat is een *swerte*."

Ja u leest het goed: ik was een zwarte. Alle anderen in Middelaar waren 'wit'. Dus ik was zwart, met mijn door deels Indisch-Molukse achtergrond bruingetinte huid, ik hoorde er absoluut niet bij. Ik, opgegroeid in een veilige links-intellectuele stadsomgeving, was gechoqueerd. Een – tromgeroffel – *swerte*?! Natuurlijk was ik bekend met de nodige derde generatie immigrantenproblematiek maar nu ik simpelweg op huidskleur werd

geclassificeerd voelde ik me wel erg achternagezeten door mijn verschillende, in Middelaar waarschijnlijk totaal onbekende, culturele geschiedenissen. Sindsdien zou carnaval voor mij nooit een curatoriaal thema kunnen zijn, noch een anarchistisch feest voor omkering, noch een katholieke excuus voor hypocrisie. Carnaval, dat paradoxaal genoeg wordt gezien als het feest waar je 'kunt zijn wie je wilt zijn', is voor mij altijd voor uitsluiting blijven staan.

Want laten we niet vergeten dat ik destijds ook op het hoogtepunt van mijn puberteit was. Wat nou culturele hybride? Ik was blijkbaar gewoon zwart. Als ik niet in Middelaar thuishoorde, waar dan wel? Het bleek een katalysator voor een nieuw denken over identiteiten en verantwoordelijkheden, puberdiscussies met mijn ouders en na vijf maanden verhuizing naar Amsterdam.

Tien jaar later doe ik daar de Master Museumconservator en voel ik me eindelijk op mijn plek. Ik hou van ze, die musea van vandaag: bekritiseerd door politiek en maatschappij, geplaagd door de geesten van hun voorouders – die spectaculaire tempels vol classificatie, chronologische ontwikkeling en/of canonicisering – en grotendeels bezocht

door oudere dames met kekke rugzakjes (die de provincie ontvluchtten vanwege carnaval, denk ik dan weer). Wát een uitdagingen! Van kunstobjecten hield ik al maar dit bleek een manier om daarmee actief over uitsluiting, herkomst, geschiedenissen, waarden, waarheden en publieke verantwoordelijkheid na te denken – wat mij betreft allemaal carnavalthema's. En heeft u wel eens een belangrijk museumdepot mogen bezoeken? Geloof me, daarna kan zelfs de allerprachtigste carnavalsoptocht niet langer bekoren.

Nooit heb ik carnaval veroordeeld, er is in de praktijk niets mis mee, maar ik heb het niet meer gevierd. In het museum is het immers altijd feest.

Zippora Elders (26) behaalde een bachelor Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Momenteel volgt zij de master Museumconservator. Haar interesse ligt bij moderne, hedendaagse en toekomstige kunst.



Simulacrum nodigt u uit voor haar 'wetenschappelijke proeverij' bij Castrum Peregrini! Op 21 februari 2013 organiseert Stichting Simulacrum een wetenschappelijke avond over het *Carnavalesque* in de kunst.

Verwacht een aantal korte lezingen door auteurs van dit nummer en een kunstzinnige verrassing. Hierna is er volop de mogelijkheid tot gesprek, debat en betoog, met of zonder masker. Het programma zal kort voor de avond bekend worden gemaakt op www.simulacrum.nl en www.facebook.com/stichtingsimulacrum.

U bent van harte welkom vanaf 20.00 uur in de Intellectual Playground CASTRUM PEREGRINI, Herengracht 401 te Amsterdam. De ingang vindt u om de hoek aan de Beulingstraat. Wij rekenen op uw komst!



AMSTERDAMS UNIVERSITEITSFONDS

DE OMKEERBARE WERELD ALS IDENTITEITSKRISIS

HET SUBLIEME CARNAVAL

VALERIE SCHREUR

Carnaval als centraal onderwerp voor de uitgave van een tijdschrift over kunst en cultuur lijkt de omgekeerde wereld. In de volksmond – en dan vooral boven de rivieren – wordt carnaval namelijk geduid als het ultieme feest van alcoholconsumptie en vrije normen, met hier en daar een carnavalswagen en verdwaalde prins. Het ultieme feest van de vrije geest. Deze vrije geest zoals carnaval hem voorstelt, is niet het meest voor de hand liggende onderwerp voor academische reflectie. In dit artikel zal ik door te refereren aan psychoanalyticus en filosoof Julia Kristeva redeneren dat er ook een heel andere duiding van carnaval kan bestaan: die van het sublieme feest voor de gekwelde geest. Carnaval als ziekelijke waanzin, met door haar abjecte verkleedpartij een weerzinwekkende sublimiteit.

In wat volgt zal ik allereerst deze notie van een subliem en abject carnaval inleiden en nader bespreken. Vervolgens zal ik Kristeva's notie van sublimiteit en abjectie, die zij voornamelijk behandelt binnen de context van kunst, verder toelichten door deze in de context te plaatsen van de hedendaagse kunstenaar Jimmie Durham. Naar aanleiding van enkele van zijn werken zal de kwestie van het sublieme en identiteit nader geduid worden. Ten slotte zal ik deze elementen – kunst, abjectie, het sublieme – samen laten komen in een reflectie op het volksfeest carnaval, waarna zal blijken dat carnaval als onderwerp voor discussie in het hedendaagse debat over kunst en maatschappij zo gek nog niet is.

Afscheid van het Zelf

Wat gebeurt er nu eigenlijk tijdens carnaval? In gegeneraliseerde termen: mensen verkleden zich, bouwen carnavalswagens, roepen een

prins carnaval uit en feesten vervolgens tot diep in de nacht. Het interessante aan carnaval is dat het een zogenoemd omkeringsritueel is: de verwachtingen die men in het dagelijks leven heeft worden opzij geschoven om juist het tegenovergestelde te bevorderen.¹ Al in de Middeleeuwen riep prins carnaval en zijn bewind op tot **LOS BANDIGHEID EN ZOTHEID, TEN KOSTE VAN WIJSHEID EN WELDENKENDHEID**. De normen en waarden van de cultuur werden verlegd: maatschappelijke rollen werden omgedraaid en normen over gewenst gedrag opgeschort. Deze traditie wordt in het hedendaagse carnaval voortgezet. De anders zo nette accountant – nu verkleed als nar – flirt overdreven met de normaal gesproken principiële onderwijzeres – nu een boerin; ze drinken wellustig, vallen elkaar in de armen en delen een kortstondige intimiteit. Dit alles kan en mag op klaarlichte dag in de buitenlucht. Carnaval is zodoende geduid als het feest van de omgekeerde wereld.²

Waar de term 'carnaval' precies zijn oorsprong vindt, is niet volledig duidelijk, maar naar alle waarschijnlijkheid komt het van het Latijnse *carne vale* – 'afscheid van het vlees', het Italiaanse *carnueale* of het Franse *carne-avalis* – die beide zoveel betekenen als vlees verslinden.³ Hier wordt niet per se het te consumeren varken aan het spit bedoeld of de kroketten van de frietboer, maar – symbolischer – het vlees van de carnavalsvierders zelf. Tijdens carnaval vindt een identiteitsverandering plaats waarin iedereen haar of zijn fysieke verschijning vermomt: het haar wordt geverfd of bedekt, het gezicht geschminkt en het lichaam getooid in veelkleurige gewaden. Het subject herkent zich niet meer in zijn spiegelbeeld: het Zelf heeft een verandering ondergaan. Om de identiteitsverandering compleet te maken, worden ook de namen van steden en dorpen veranderd: 's-Hertogenbosch is voor even Oeteldonk en Eindhoven staat bekend als Lampegat.⁴

1 Mooij, Charles de, red. *Vastenavond - Carnaval, feesten van de omgekeerde wereld*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 1992: 10.

2 Mooij 1992: 25.

3 'Carnaval'. (laatste bewerking: 13 november 2012) *Wikipedia*. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Carnaval> Geraadpleegd op 14 november 2012.

4 Voor de volledigheid: het veranderen van plaatsnamen is een Bourgondische carnavalstraditie – zoals gevierd in Noord-Brabant, Gelderland en Zeeland. Dit in tegenstelling tot het Rijnslands carnaval – zoals carnaval in Limburg gevierd wordt – waarbij de plaatsnamen niet veranderen. Het Eindhovense Lampegat verwijst overigens naar de gloeilampen van Philips.

Wanneer de identiteit van het subject zelf is veranderd, staat niets meer in de weg om de omgekeerde wereld toe te laten en de gevestigde orde en structuur van de maatschappij te doorbreken. Hier komen Kristeva's termen om de hoek kijken: haar notie van abjectie en sublimiteit gaan namelijk over de definitie of herdefinitie van identiteit en daarmee het doorbreken van ordelijkheid en structuren.

Vormen en vervormen van identiteit

Julia Kristeva (1941) is een Frans schrijfster en filosofe werkend binnen een psychoanalytische en structuralistische traditie, waarin zij vooral termen en begrippen ontleent aan Freud enerzijds en Lacan anderzijds.⁵ In het boek *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) pleit Kristeva voor de relevantie van het fenomeen abjectie.

Bij Kristeva staat het construeren van identiteit centraal. Zij stelt in navolging van Lacan dat het menselijk leven uit twee periodes bestaat: de imaginaire orde en de symbolische orde.⁶ Met de imaginaire orde worden de eerste zes maanden van het menselijk wezen bedoeld. Hierin kan het subject nog geen onderscheid maken tussen Zelf en Ander; het kind ervaart zichzelf als onderdeel van zijn moeder. Na deze periode van zes maanden komt het kind via taal in aanraking met de buitenwereld – ook wel de kant van de vader genoemd. In deze nieuwe wereld gelden de wetten, structuur en orde van de met anderen gedeelde samenleving. Door hiermee geconfronteerd te worden, vormt het kind een eigen identiteit als Zelf, los van zijn moeder. Volgens Kristeva is dit het eerste en grootste trauma van de mens.

Een volgende term die verdere toelichting verdient, is abjectie. Het abjecte is een beeld dat niet past in de wereld van het subject: het is een toonbeeld van horror, aan de grens van wat überhaupt denkbaar is. De term wordt door Kristeva zelf voornamelijk uitgelegd als het negatieve van al het andere: zo is het abjecte geen subject of object.⁷ Vol-

5 Bij het schrijven over Julia Kristeva ontleen ik veel aan de collegereeks *The Sublime*, gegeven door dr. Aukje van Rooden aan de Universiteit van Amsterdam, collegejaar 2012/2013.

6 Kristeva, Julia. 'Approaching Abjection,' in *The Powers of Horror* (1980). Gereproduceerd in *The Continental Aesthetics Reader. Second Edition*. Vert. Roudiez, Leon S. Londen/New York: Routledge, 2011: 388.

7 Kristeva 2011: 390.

gens Kristeva is het abjecte een kwestie van het verlies van het zelf, want doordat het abjecte niet herkend wordt in de ordelijke structuur van de samenleving, breekt het met deze grenzen.⁸ Het subject heeft zodoende geen houvast meer, een gevoel dat terugverwijst naar het eerste trauma. Door de confrontatie met het abjecte krijgt het subject opnieuw te maken met identiteitsverwarring, iets dat Kristeva omschrijft als het doorbreken van de imaginaire chaos door de symbolische orde. Aangezien ervaring van abjectie plaats vindt in de imaginaire orde – het pre-talige moment – kan het pas achteraf in taal geduid worden. Deze duiding is het sublieme.⁹ Het sublieme duidt naderhand wat er is gebeurd: het ter discussie stellen van identiteit.

Volgens Kristeva zijn het bij uitstek de kunsten die het doorbreken van de symbolische orde kunnen bewerkstelligen. Literatuur, theater en beeldende kunst confronteren ons immers met allerlei toonbeelden van horror en achterdocht, waardoor we als toeschouwer stil vallen en in sommige gevallen zelfs de wereld en onszelf in een ander daglicht zien. De kunsten vormen aldus onze identiteit door deze juist ter discussie te stellen: de vervormde, abjecte wereld zoals blootgelegd in de kunsten betrekken we op onszelf, waarnaar het beeld van onszelf verandert. Volgens Kristeva is dit zelfs de functie van kunst: "The task of modern art is to break through the symbolic order, to get closest to the dawn of the speaking being."¹⁰ Aan de hand van Jimmie Durham zal ik deze rol nader toelichten.

De identiteit van een steen

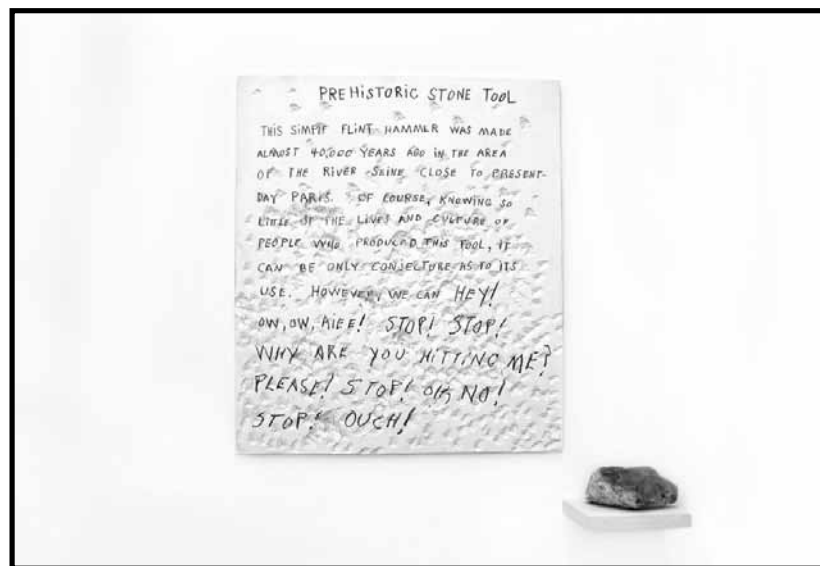
Jimmie Durham (1940) is een in Amerika geboren kunstenaar van Cherokee afkomst. Van 24 mei t/m 18 november 2012 was een overzichtstentoonstelling van zijn werk te zien in het MHKA te Antwerpen; tevens toonde hij werk bij de laatste editie van Documenta. Zijn werken definiëren zich door de combinatie van sculptuur, tekst, afbeeldingen en performance.¹¹ Het gebruik van tekst is interessant in relatie tot de theorie van Kristeva: de symbolische orde bestaat immers bij de

8 Kristeva 2011: 395.

9 Kristeva 2011: 395.

10 Kristeva 2011: 398.

11 Krueger, Anders. 'Stone as Stone: An Essay about Jimmie Durham,' *Afterall*, No. 30, zomer 2012: 17. Krueger was tevens curator van de overzichtstentoonstelling van Jimmie Durham in het MHKA.



Afb. 1: Jimmie Durham. *Prehistoric Stone Tool*. 2004. Hout, verf en steen. 75 x 85 cm. Turijn, Galleria Franco Soffiantino.
 Afb. 2: Jimmie Durham. *Malinche*. 1988. Mixed media op karton. 177 x 60 x 89 cm. Gent, S.M.A.K.



Afb. 3: Jimmie Durham. *Self-portrait pretending to be a Stone Statue of Myself*. Wenen, Christine König Galerie.

gratie van het taalgebruik. Waar Kristeva echter de taal inzet als handhaver van orde in de symbolische fase van de mens, krijgt het kunstwerk van Durham juist vrijheid door de taal. “Durham’s use of text, humour and poetry are part of his attempt to free objects from the trappings of logic and language.”¹² Zie bijvoorbeeld *Prehistoric Stone Tool* (afb. 1).

In zijn kunst toont Durham de dialoog die het definiëren van identiteit kan behelzen, zoals hij dat zelf heeft ondervonden door als Cherokee indiaan op te groeien in de Verenigde Staten. Vooralsnog laat Durham zijn identiteit in het midden: hij noemt zich geen Amerikaanse kunstenaar, geen indiaanse kunstenaar en geen Cherokee kunstenaar.¹³ Deze oppositie tussen het westen – met Amerika als het absolute symbool – en zijn indianenafkomst, kenmerken zijn kunst sterk, zoals te zien is in het dubbelportret *Cortez* en *Malinche* (afb. 2). Cortez refereert aan de grote Spaanse veroveraar uit de zestiende eeuw, Malinche werd in Amerika zijn tolk en minnares.¹⁴ Durham reduceerde het lichaam van Malinche tot een aantal attributen die veelal refereren aan de westerse cultuur, zoals de panty’s en gouden bh, terwijl haar gezicht haar Indiaanse achtergrond laat zien. Doordat Malinche optrad als tolk voor Cortez kreeg hij gemakkelijker toegang tot het land en de goudschatten die hij wilde veroveren. Durham beeldde het verraad van haar volk af in Malinche, en tegelijkertijd toont hij haar als slachtoffer: haar gezicht is enerzijds neergeslagen en anderzijds zwartgeblakerd, alsof zij is verbrand. In het gezicht van Malinche speelt zich een identiteitsstrijd af.

Durham ageert tegen de moderne, westerse opvatting van het hebben van controle over hoe de wereld georganiseerd is.¹⁵ Zelf wil hij juist geen controle hebben over de werken die hij maakt: wanneer een steen weet te ontsnappen uit een beeldhouwwerk, dan laat hij het zo.¹⁶ Durham vindt immers dat het werk zelf met de toeschouwer in contact moet staan; een steen moet dat doen vanuit het perspectief van de steen. Gebruikmakend van Kristeva’s vocabulaire, breekt Durhams

12 Huberman, Anthony. ‘Jimmie Durham: For the Price of a Magazine,’ *Afterall*, No. 30, zomer 2012: 36.

13 Krueger 2012: 17.

14 ‘Malinche’. *S.M.A.K.* http://www.smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstwerk_id=320&l=a&kunstenaar_id=281. Geraadpleegd op 6 november 2012.

15 Huberman 2012: 30.

16 Huberman 2012: 32.

kunst door de symbolische orde: zij neemt afscheid van de rationele structuur en logica.¹⁷ Bijvoorbeeld het werk *Self-Portrait Pretending to be a Stone Statue of Myself* waarin Durham een andere identiteit aanneemt – die van een steen (afb. 3). De westerse logica komt hier niet aan te pas. Zowel in dit werk als in het dubbelportret *Malinche* en *Cortez*, stelt Durham vragen over de grenzen van cultuur, en dan voornamelijk die van de westerse wereld.

Carnavaleske abjectie

In het doorbreken van de logische structuur lijkt Durham in carnaval een onverwachte medestander te hebben. Beide stellen immers voor de bestaande wereld te bekijken vanuit een ander, irrationeel perspectief: Durham enerzijds door de rationele westerling van kritiek te voorzien, en carnaval anderzijds door de normen en waarden van diezelfde westerse wereld op zijn kop te zetten. Maar in hoeverre kan carnaval voldoen aan de rol die Kristeva toeschrijft aan de kunst? In hoeverre is het in staat de symbolische orde te doorbreken?

Terug naar de Middeleeuwen waar, zoals eerder gesteld, het carnaval flink gevierd werd. Het schrikbarende van een goddeloze wereld waarin chaos en bandeloosheid regeren – de omgekeerde wereld – werkte in de Middeleeuwen als een sterk shockeffect. Hoe de middeleeuwse mens zich tijdens carnaval als een satan liet gaan op de gebieden van seks en drankgebruik bevestigde de noodzaak van orde, gezag en God, en na afloop van het feest haastte men zich dan ook terug de kerkbanken in.¹⁸ Dit shockeffect komt dichtbij Kristeva’s notie van abjectie, want **DE GRENZEN VAN ORDE EN STRUCTUUR WORDEN DOORBROKEN DOOR EEN SCHRIKBEELD – HORROR**. Tegenwoordig is carnaval nog steeds een omkeringsritueel – waarin echter wel de nadruk is komen te liggen op het amusement, ten koste van de religieuze waarde. Identiteitsverandering en de omkering van normen en waarden van de cultuur zijn echter nog steeds aan de orde; een mogelijke Kristeviaanse identiteitsverwarring ligt zodoende op de loer. De identiteitsverandering van het Zelf en de Ander doet de symbolische orde doorbreken: het onordelijke en onlogische in de mens breekt door

17 Huberman 2012: 33.

18 Mooij 1992: 25-27.

de symbolische orde en herstructureert de imaginaire orde. De mens structureert zich opnieuw, in de carnavaleske context van vermommingen en vervormingen.

Uitingen door kunst en fenomenen uit de cultuur – zoals carnaval – kunnen door de notie van abjectie geïnterpreteerd worden als een manier om de grenzen van de cultuur te onderzoeken. Het werk van Jimmie Durham toont conflicten tussen de identiteit en samenleving van Indianen en westerlingen, zelfs tussen mensen en stenen. Durham vraagt zich bovendien af of er überhaupt zoiets is als één afgebakende cultuur waartoe het subject zich verhoudt. Carnaval betreft de limieten van acceptatie in een samenleving en slaat door naar de andere kant: het bandeloze en het opschorten van normen en waarden worden tijdens carnaval omarmd. Carnaval als cultureel fenomeen en omkeringsritueel doorbreekt de symbolische orde. Het toont de limieten van onze cultuur: al dat in reguliere omstandigheden begrensd is, wordt tijdens carnaval geleefd. Het viere van carnaval is het sublieme; het carnavaleske is het abjecte. [S]

Valerie Schreur is studente Filosofie en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Haar interesse gaat uit naar naoorlogse Franse filosofie en hedendaagse kunst.

HET FESTIVAL LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE ALS MACHTSMIDDEL VAN IODEWIJK XIV

KONINKLIJK TUIJN FEEST

SYLVIA ALTING VAN GEUSAU

In de lente van 1664 liet Lodewijk XIV een festival organiseren in de tuinen van zijn paleis te Versailles. Kosten noch moeite werden gespaard om het zeven-daags festival *Les Plaisirs de L'Île Enchantée* tot een succes te maken. Er werden ruim zeshonderd Franse aristocraten uitgenodigd die middels muzikale en theatrale spektakels werden geconfronteerd met Lodewijks macht en rijkdom. In dit artikel zal worden ingegaan op de machtspolitiek die Lodewijk XIV hanteerde en die tot uiting kwam tijdens het festival *Les Plaisirs de L'Île Enchantée*.

Niemand passeert de koning

Het festival van Lodewijk XIV was een reactie op het feest dat Nicolas Fouquet – minister van Financiën tijdens het bewind van kardinaal Jules Mazarin – in 1661 had gegeven. Fouquet wist tijdens zijn aanstelling een aanzienlijk geldbedrag en een netwerk van kunstenaars om zich heen te verzamelen.¹ In 1654 gaf Fouquet een aantal kunstenaars opdracht een kasteel met tuin in Vaux-le-Vicomte voor hem te ontwerpen. Het kasteel werd voltooid in 1661, het jaar dat kardinaal Mazarin overleed en Lodewijk XIV zijn absolute macht begon vorm te geven. Ter ere van zijn nieuwe kasteel gaf Fouquet op 17 augustus 1661 een spectaculair feest.² Fouquet probeerde op deze manier de nieuwe koning te plezieren en tegelijkertijd zijn wens om eerste minister te worden kenbaar te maken. De snelle bouw van het prachtige kasteel en het immense netwerk aan getalenteerde artiesten en schrijvers die in dienst waren van Fouquet, maakten hem bij de koning verre van populair.³ De vorst voelde zich door dit overdadige feest gepasseerd. En in tegenstelling tot een aanstelling als eerste minister kreeg Fouquet een

1 Rémy, Pierre-Jean. *Versailles in the footsteps of kings*. Parijs: Éditions Gründ, 2008: 7.

2 Mukerji, Chandra. *Territorial ambitions and the gardens of Versailles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 106.

3 Smith, Gretchen Elizabeth. *The performance of Male Nobility in Molière's Comédies-Ballets*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005: 40.

aantal weken na het feest een levenslange gevangenisstraf.

Fouquets mecenaat mocht Lodewijks rijkdom niet overschaduwen. Alle kunstwerken, beelden en sinaasappelbomen uit Vaux-le-Vicomte werden door de koning in beslag genomen en overgebracht naar Versailles. Daarnaast nam Lodewijk ook alle kunstenaars van Fouquet in dienst. Dit waren onder andere de toneelschrijvers Corneille, Molière en Quinault, de dichter La Fontaine, schilder Charles le Brun, beeldhouwers Anguier en Girardon, de architect Louis le Vau en tuinarchitect André le Nôtre.⁴

Versailles werd in 1661 door veel tijdgenoten gezien als een troosteloos gebied met – in vergelijking met Parijs – weinig vertier.⁵ Lodewijk stelde zich ten doel Versailles tot een plaats van plezier en diversiteit te maken. Le Vau en Le Brun werden meteen aangesteld om het jachthuis van Lodewijk XIII te Versailles te verbouwen tot koninklijke residentie. Le Nôtre kreeg de opdracht om de koninklijke tuinen van Fontainebleau, St-Germain-en-Lay en bovenal Versailles te renoveren en herstructureren. De bouw startte in 1661 en in 1682 nam Lodewijk zijn permanente intrek in het paleis.

Zowel de tuin als het paleis werden zo ingericht dat Lodewijks macht altijd centraal stond. Le Nôtre's formele tuin, inclusief kanalen en lanen, werd bijvoorbeeld de perfecte expressie van Lodewijks territoriale ambitie.⁶ De tuin van Versailles kreeg een strak geometrisch en geanalyseerd uiterlijk, waardoor de tuin letterlijk onder menselijke controle stond.⁷ De tuin was geen geïdealiseerde landschapstuin, maar verwees naar de gedachte dat de koning van Frankrijk het land even strak in handen had als zijn eigen tuin.⁸ Wat de toeschouwer in de tuin vooral te zien kreeg, was de verwijzing naar de zonnegod Apollo, waarmee Lodewijk zich identificeerde. Daarnaast werd elke militaire overwinning door middel van een fontein of beeld vastgelegd.⁹ Le Nôtre maakte gebruik van een aantal standaard technieken zoals promenades, dagelijkse rituelen, feesten, balletten, concerten en processies om het absolutisme van de koning te ondersteunen.¹⁰ Alle activiteiten die

4 Smith 2005: 40.

5 Thompson, Ian. *The Sun King's Garden*. Londen: Bloomsbury, 2006: xi.

6 Melzer, Sara E., Kathryn Norberg, red. *From the Royal to the Republican Body*. Berkeley: University of California Press, 1998: 117.

7 Mukerji 1997: 46-47.

8 Smith 2005: 66.

9 Smith 2005: 105.

10 Graafland, Arie. *Versailles and the Mechanics of Power*. Rotterdam: 010 Publishers, 2003: 203.

in de tuinen werden gehouden, maakten deel uit van de politieke gedachte die Lodewijk wilde uitdragen.

Ensceneren van de macht

Een belangrijke, ingrijpende periode voor de jonge koning was de burgeroorlog van 1648 die later beter bekend werd als de *Fronde*. Het was een periode van onzekerheid en spanningen tussen de verschillende lagen van de Franse samenleving. Eén van de aanleidingen voor de opstand was een protest van het Parlement van Parijs tegen de belastingheffing die Mazarin hen opdroeg. Het Parlement wilde meer controle op de regering en eiste dat de koninklijke familie en Mazarin hun toevlucht buiten Parijs zochten.¹¹ Vijf jaar later werd de *Fronde* onder leiding van de laatstgenoemde in de kiem gesmoord.

Lodewijk kreeg te zien hoe gevaarlijk het voor de positie van de koning was als de standselite de afkeer jegens elkaar overwon en samenspande tegen de koning.¹² In 1661 overleed Mazarin en daarmee was voor Lodewijk de tijd rijp om de macht naar zich toe te trekken. Hij voerde meteen een aantal veranderingen door die hem tot een absoluut heerser kon maken.¹³ Hij stelde geen eerste minister aan, maar liet alle beslissingen via zichzelf verlopen. Daarnaast koos hij voor een gecentraliseerd systeem waarin hij de politiek, religie en economie kon beheersen.¹⁴ Het land werd alleen geregeerd door mensen die door Lodewijk waren aangesteld én aan het hof leefden.¹⁵

Om zijn machtsspeelruimte te behouden moest Lodewijk een precies uitgebalanceerde strategie toepassen waarbij hij mensen kon manipuleren. De socioloog Norbert Elias noemt deze strategie het etikettemechanisme. Met behulp van het etikettemechanisme kon de koning van bovenaf de sociale mobiliteit naar zijn hand zetten. De personen binnen het systeem werden gedwongen tot een voortdurende onderlinge concurrentie om kans te maken op status en macht. De hiërarchische situatie van een individu was niet onveranderlijk, de positie kon altijd veranderen als de koning dat eiste. Iedereen was daarom

11 Fraser, Antonia. *Lodewijk XIV*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2006: 15-16.

12 Elias, Norbert. *De hofsamenleving: een sociologische studie van koningschap en hofaristocratie*. Amsterdam: Boom, 1997: 102.

13 In 1654 werd de vijftienjarige Lodewijk gekroond in de kathedraal van Reims.

14 Smith 2005: 39.

15 Elias 1997: 63.

zeer bedacht op het handhaven van het bestaande evenwicht om zelf een goede positie te blijven behouden. Lodewijk zorgde ervoor dat zijn onderdanen steeds met elkaar concurreerden om zelf onfeilbaar te blijven.¹⁶

Het was van belang dat Lodewijk zich aan strakke schema's hield. Alle bewegingen en activiteiten van de koning werden geënceneerd. Eén van de meest bekende vormen van deze activiteiten waren de specifieke rituelen rond het *lever* en *coucher*. Bij deze ochtend- en avondrituelen werden er edellieden aangesteld die voor bepaalde handelingen verantwoordelijk waren. Hoe waardevoller het product wat aangereikt werd en hoe dichterbij de koning stond, hoe belangrijker de persoon in kwestie was. Alleen door zich vast te leggen aan deze rituelen kon Lodewijk zich distantiëren en onderscheiden van zijn onderdanen.

Tussen 1689 en 1705 schreef Lodewijk gidsen waarin hij vastlegde hoe een bezoeker zich door zijn tuinen moest begeven.¹⁷ Hierbij nam hij de rol aan van regisseur in zijn eigen tuin. De toeschouwer werd in de tuin zowel vermaakt als visueel en literair geconfronteerd met de rijkdom van de Franse koning. De toeschouwer werd geleerd om het landschap te ontdekken, maar wel volgens de conventies die Lodewijk had voorgeschreven.¹⁸

Zelfs na zijn dood werden strategieën gehandhaafd om Lodewijks macht te onderstrepen. Zijn gehele leven en de aanloop naar zijn dood werden tot in de puntjes geregisseerd. Er werden door de Academies verscheidene doodsbedschènes geschilderd, waar de koning afscheid nam van zijn hofhouding en advies gaf aan zijn vijfjarige achterklein-kind en opvolger, Lodewijk XV.¹⁹ Daarnaast was zijn begrafenis groots opgezet en werden er meer dan vijftig afscheidsbrieven gepubliceerd.²⁰ Met deze propaganda zorgde Lodewijk ervoor dat zijn fysieke lichaam kon sterven, maar dat het beeld van de koning bleef bestaan.²¹

16 Elias 1997: 75.

17 Graafland 2003: 133.

18 Mukerji 1997: 9.

19 Burke, Peter. *The fabrication of Louis XIV*. New Haven/Londen: Yale University Press, 1992: 107.

20 Burke 1992: 122.

21 Melzer 1998: 3.

Het festival Les Plaisirs de l'Île Enchantée

Het festival in de tuinen van Versailles moest grootser en spectaculairder worden dan het feest dat Fouquet in Vaux-le-Vicomte had georganiseerd. De organisatie van de hoffeesten was in handen van de hertog van Saint-Aignan, de eerste kamerheer van Lodewijk.²² De invulling van het festival was echter in handen van Lodewijk. Hij was als het ware de regisseur van het festival. Lodewijk bepaalde onder andere het thema, controleerde het werk van de kunstenaars en zorgde dat de gehele wereld wist dat hij dit festival op Versailles liet organiseren. In de *Gazette* – de krant uitgegeven onder redactie van het hof – liet hij een uitgebreid programma opnemen waarin alles van het festival werd beschreven en liet hij kunstenaars het festival vastleggen.²³

Het festival *Les Plaisirs de L'Île Enchantée* begon op 7 mei 1664 en duurde tot 14 mei. De zeshonderd gasten waren al op 5 mei gearriveerd. Het spektakel rondom het thema *Les Plaisirs de L'Île Enchantée* werd over drie dagen verspreid. Op de eerste dag verscheen Lodewijk als koning, gastheer en held in de vorm van Roger in volledig ruiterkostuum te paard voor zijn publiek.²⁴ Lodewijk was de leider van een optocht van soldaten die gevolgd werd door een wagon waarop Apollo, de twaalf sterrenbeelden, de twaalf uren en de vier seizoenen waren vertegenwoordigd. Aansluitend aan deze grootse entree was een middeleeuws toernooi, beter bekend als *courses de bagues*. Tijdens het vallen van de avond werd de omgeving verlicht met kaarsen en begeleidden de muzikanten van Jean Baptiste Lully de dansende 'uren' en 'sterrenbeelden'. Als afsluiting was er een parade van de vier seizoenen die werden vergezeld door exotische dieren.²⁵

Lodewijk had alleen edellieden uitgenodigd, omdat hij door zijn jeugdige ervaringen met de *Fronde* wist dat hij deze mensen te vriend moest houden. Dit waren de mensen met macht.²⁶ Van de mannen werd verwacht actief deel te nemen aan performances, terwijl er van de vrouwen werd verwacht dat zij een passieve rol vervulden tijdens

22 Burke, Peter. *Het beeld van een koning: de propaganda van Lodewijk XIV*. Amsterdam: AGON, 1991: 68.

23 Tollini, Frederick P. *Scene design at the court of Louis XIV*. Wales, VS: The Edwin Mellen Press, 2003: 62.

24 Powell, John S. *Music and Theatre in France 1600-1680*. Oxford: Oxford University Press, 2000: 67.

25 Mukerji 1997: 207.

26 Tollini 2003: 69.

het festival. Deze indeling maakte deel uit van het mechanisme dat Lodewijk hanteerde. De mannen die speciaal werden gevraagd om een specifieke rol tijdens de performance te vervullen stonden hoger in de hiërarchie ten opzichte van de andere mannen.²⁷

Het thema *Les Plaisirs de L'Île Enchantée* was gebaseerd op het gedicht *Orlando Furioso*, geschreven door Ludovico Ariosto.²⁸ Op verscheidene kruispunten in de tuin liet de decorontwerper Carlo Vigarani constructies bouwen waarop theatervoorstellingen werden gespeeld.²⁹ Verder verrees er een drijvend stenen eiland dat de tweede dag dienst deed als het paleis van Alcina en de derde avond aan het einde van het kanaal lag voor het spektakel.³⁰

Het plot dat werd gebruikt voor het festival ging over de mythische held Roger. Samen met zijn ridders werd hij gevangen gehouden door de tovenares Alcina op haar magische eiland. Alcina hield haar 'gasten' gevangen door ze van een hedonistische levensstijl te voorzien. Ze bood de mannen plezier, genot en gezelligheid, zodat ze de buitenwereld zouden vergeten. Roger realiseerde zich op een gegeven moment dat hij zijn plichten en militaire doelen moest volbrengen. Hij maakte zich los van de betovering en vertrok samen met zijn gevolg van het eiland.³¹ De rol van Lodewijk was tijdens het festival tweeledig, hij was zowel te aanschouwen als Roger, maar ook als Alcina. In de rol van Alcina was Lodewijk de gastheer van het festival die het de gasten naar de zin wilde maken. Hij 'betoverde' zijn gasten met een overdaad aan activiteiten en de meest prachtige en waardevolle zaken. In de rol van Roger was Lodewijk de plichtsgetrouwe, verstandige held die hard werken boven genot verkoos.

De hoogtepunten van de eerste drie dagen van het festival werden door Israël Silvestre vastgelegd. Hij was een lid van de Academie en maakte voor de koning een serie gravures.³² In de serie gravures werd Lodewijk altijd in het midden afgebeeld. Deze gravures geven een uitgebreid beeld van de spektakels die de revue passeerden. De hoftoneelschrijver Molière schreef en voerde een aantal toneelstukken op, waaronder het toneelstuk *La Princesse d'Elide*. Van dit toneelstuk heeft Silvestre een gravure gemaakt waarin de koning centraal is afgebeeld.

27 Smith 2005: 71.

28 Thompson 2006: 133.

29 Mukerji 1997: 206-207.

30 Tollini 2003: 45.

31 Powell 2000: 337-338.

32 Tollini 2003: 39.

De lange lanen en borders van de tuin leenden zich, net als de kanalen, perfect als decor om de rituelen en performances in een theatraal perspectief neer te zetten.³³

Een machtig festival

Het festival *Les Plaisirs de L'Île Enchantée* kan worden beschouwd als een groot geënceneerd ritueel waar de zeshonderd aanwezigen aan deelnamen. Net als het carnaval dat in Nederland in februari weer van start gaat, was het festival gebaseerd op een bepaalde code of conventie die mensen in een bepaalde samenleving begrepen en gebruikten.³⁴ Tijdens het festival werden de machtssystemen nauwkeurig in rituelen verweven.

De tuinen van Versailles dienden als het decor van het festival en tevens ter ondersteuning van de boodschap van Lodewijk als absolute vorst. Het festival was een propaganda van de koning en zijn heerschappij. Het decor, de voorstellingen en de publieksruimte stonden allen in het teken van de belichaming van de koning. De tuinen versterkten deze macht door de eigen symboliek en de manier waarop het decor was vormgegeven.

Het programma van het festival was volledig vastgelegd en bracht de aanwezigen in contact met de conventies van het hof. Tijdens de sociale rituelen speelde het etikettemechanisme van Norbert Elias een belangrijke rol. De genodigden waren door dit systeem constant in onderlinge strijd voor behoud of verbetering van de eigen status. Dit was gunstig voor de koning, omdat de elite door deze strijd zich niet kon verenigen om zich tegen de koning te richten. In de toeschouwer-ruimte gebruikte Lodewijk een gelijk concept als het *lever* en *coucher*. Hoe belangrijker de functie van een bepaald persoon was voor de koning, hoe dichter deze bij hem in de buurt mocht zitten. Daarenboven, hoe meer genot Lodewijk zijn gasten bood, hoe minder ze de behoefte hadden zich tegen hem te keren. [S]

33 Graafland 2003: 17.

34 Burns, Elisabeth. *Theatricality. A study of convention in the theatre and the social life*. Londen: Longman, 1972: 26.

Sylvia Alting van Geusau (1988) baseerde dit artikel op haar bachelorscriptie Theaterwetenschap uit 2009. Ze studeerde in september cum laude af in de Kunstwetenschappen. Haar onderzoeksinteresse ligt op het grensvlak tussen kunst en theater.

HET CARNAVALESKE VAN ALLE DAG

Diane Arbus (1923-1971): de Amerikaanse fotografe die, aldus recensies, 'freaks' op de foto zette.¹
 Ze fotografeerde voor toonaangevende Amerikaanse bladen als *Harper's Bazaar*, *Esquire* en *New York Times Magazine* en genoot internationale bekendheid. Van 26 oktober 2012 tot 13 januari 2013 was er een overzichtstentoonstelling van haar werk te zien in het Foam te Amsterdam. Het zijn 'mooie' foto's: afgedrukt in aantrekkelijk zwart-wit, sterke composities, gunstige lichtval, en een analoge grofkorreligheid die in onze digitale tijden tot de verbeelding spreekt.

Deze tentoonstelling laat zien dat Arbus in de (conservatievere) jaren vijftig en zestig inderdaad veel 'ongewone' mensen op de foto zette zoals kermisartiesten, reuzen, dwergen, travestieten en nudisten. Maar waarom wordt deze tentoonstelling besproken in een uitgave van *Simulacrum* die gaat over het carnavaleske? Krijgen de mensen die Arbus zonder vooroordelen tegemoet wilde treden hier het label 'carnavalesque' opgeplakt?²

De tentoonstelling van Arbus vertoont parallellen met de thematiek van *Simulacrum*, maar niet omdat 'gekke mensen' het onderwerp zijn. In dit nummer wordt getracht het grensgebied tussen werkelijkheid en illusie, het leven en theater te onderzoeken. Het was Diane Arbus' gave om "datgene dat als bekend wordt veronderstelt in een vreemd daglicht te plaatsen" en daarmee het begrip van onszelf te vergroten. Haar oeuvre is een "onderzoek naar de relatie tussen uiterlijk en identiteit, illusie en overtuiging, theater en werkelijkheid."³ In deze

1 Elsevier schrijft: "Arbus werd vooral bekend door haar spectaculaire documentaire- en portretfoto's uit het New York van eind jaren vijftig tot 1971, van buitenissige mensen, zowel beroemd als onbekend. Die werden soms betiteld als 'freakshow', maar waren revolutionair en liefdevol gemaakt [...]." Simons, Riki. 'Buitenissig,' in: *Elsevier* jrg. 68 nr. 48: 108. In de Nrc.Next is te lezen dat: "[D]e indruk dat Arbus vooral freaks vastlegde [is] vals. Ze werd weliswaar vooral bekend vanwege zulke extremen, maar ze fotografeerde net zoveel gewone mensen." Stigter, Bianca. 'Allemaal foto's allemaal spiegels.' Nrc.Next, 6 november 2012.

2 De muurtekst bij de tentoonstelling beschrijft dat Diane Arbus haar onderwerpen "rechtstreeks en wars van vooroordelen" benaderde.

woorden is de missie die *Simulacrum* zich voor dit nummer heeft gesteld, te herkennen. Wat zegt het carnavaleske over identiteit en onze beleving van de wereld? Met carnaval veranderen wij ons uiterlijk, doordat wij een illusie opwekken vervaagt de grens tussen werkelijkheid en theater: voor een paar nachten zijn wij ons kostuum. Een manier waarop Arbus die relatie tussen werkelijkheid en theater onderzocht is door foto's te nemen van sterren op het filmscherm in de bioscoop. Close ups van gezichten verstild in dramatische expressie. Een foto van een projectie herinnert aan Shakespeare die eeuwen geleden al stelde: "All the world's a stage". In hoeverre spelen wij een versie van onszelf? Meer nog dan om deze vraag draait het in deze *Simulacrum* over het afwijken van de norm, het keurslijf van het normale afwerpen; ideeën die ruimschoots terug te vinden zijn in het werk van Arbus.

Treffend creëert Arbus in haar werk een spanningsveld tussen het licht typische en het daadwerkelijk vreemde, waarbij eenieder de grens daartussen anders zal lokaliseren. Omringd door enkele van haar extreme foto's krijgt de – al dan niet tijdgebonden – gewoonheid op andere foto's een bizar tintje. Echter, er is een bijzondere dualiteit in het spel. Hoewel je als kijker in elke foto iets vreemds denkt te ontdekken, weten de foto's uiteindelijk ook te overtuigen dat het uitzonderlijke in ons allemaal zit, en dus niet ongewoon is. Arbus confronteert de kijker met de vetrollen van nudisten, de scherpe kaaklijn van travestieten, een scheelkijkend kind, te zwaar opgemaakte oude dames; het is extravagantie of lelijkheid die mensen vaak liever uit de weg gaan. Arbus presenteert het niet als lelijkheid, maar probeert het evenmin mooier te maken dan het is. Haar foto's laten zien dat het carnavaleske iets is van alle dag. Haar onderwerpen hebben zich opgedost voor Halloween, een bal of een optreden, ze ontkleden zich, tooien zich in veren of zijn gewoon zichzelf, zittend op een parkbank. Arbus fotografeerde mensen onder andere op straat, in de slaapkamer, op de kermis en in de kleedkamer. Hiermee laat ze de contexten zien waarin het carnavaleske normaal kan zijn: de man zonder hoofd is binnen de context van een kermis uit de jaren vijftig geen uitzondering. Tegelijkertijd wordt ook duidelijk dat het juist afbakeningen zijn die het ongewone toestaan: het naakt picknickende gezin zit op een speciale nudisten-camping.

3 Zo valt te lezen op de website van het Foam: 'Foam bezoeken > Diane Arbus.' *Foam All about photography*. Foam. 17 dec. 2012. < <http://foam.org/visit-foam/calendar/2012-exhibitions/diane-arbus> >.

De tentoonstelling roept vragen op over esthetiek en sociaal maatschappelijke structuren, die ook terugkomen in andere artikelen in dit nummer. Iris Blaak onderzoekt Mikhail Bakhtin's theorie dat carnaval een politiek potentieel in zich draagt omdat het feest tijdelijk sociale, alledaagse relaties opheft. Bezitten de foto's van Arbus eenzelfde politiek potentieel? Ook Valerie Schreurs woorden lijken zich uit te strekken tot deze tentoonstelling wanneer zij schrijft: "De kunsten vormen aldus onze identiteit door deze juist ter discussie te stellen: de vervormde, abjecte wereld zoals blootgelegd in de kunsten betrekken we op onszelf, waarnaar het beeld van onszelf verandert."⁵

Het feit dat Arbus de meest uiteenlopende figuren en situaties als vanzelfsprekend heeft geportretteerd, maakt dat zonder gêne naar bepaalde taferelen gekeken kan worden. Hoewel de geportretteerden zich vaak begeven in een proces van transformatie, geven zij de indruk welwillend en ontspannen op de foto te gaan. Het is alsof Arbus inbreekt, maar niet stoort met haar camera. Hierdoor lijken de modellen, de situaties waarin zij zich bevinden en hun handelingen niet vreemd. Het geeft een gevoel van vertrouwen en warmte, ook bij die foto's die als rauw en aanstootgevend ervaren kunnen worden. Het zal ongetwijfeld te danken zijn aan de open, niet-veroordelende manier waarop Arbus de mensen en daarmee haar onderwerpen benaderde. In een studiezaal van de tentoonstelling valt te lezen:

Op deze aarde is, was en zal altijd een oneindig aantal dingen bestaan. Allemaal verschillende individuen, die allemaal andere dingen willen, andere dingen weten, van andere dingen houden, er anders uitzien. Alles wat ooit op aarde heeft bestaan, was enig in zijn soort. Daar houd ik van: van de verscheidenheid, het unieke van alles en van het belang van het leven...

Deze waardering voor diversiteit spreekt uit Arbus' werk, en zij propageert daarmee een te waarderen open mentaliteit. Arbus werpt vragen op die zij, terecht, niet zelf beantwoordt: dat laat ze over aan al die verschillende individuen. [S]

4 Zie dit nummer: Blaak, Iris. 'Kubrick's carnaval. Een ontmoeting tussen Bakhtin's carnaval en Kubrick's A Clockwork Orange.'

5 Zie dit nummer: Schreur, Valerie. 'Het sublieme carnaval. De omkeerbare wereld als identiteitscrisis.'

Next

Wie zijn wij? Wij zijn jij en ik. Zijn wij vrienden?

Wat is vriendschap? Dat willen wij onderzoeken in het volgende nummer van *Simulacrum*. Wie zijn WIJ? Wat brengt ons samen, is het een gevoel van saamhorigheid, is het noodzaak en angst? Wie zijn jij en ik in 'wij'? En wat zegt dat over 'zij'?

Hoe wordt vriendschap verbeeld in de kunst? Welke kunstenaars waren bevriend? Is kunst zo belangrijk voor jou dat je 'vriend' wordt van een museum? Hoe belangrijk is de geborgenheid van vriendschap in een wereld waarin we steeds individueler worden en de vrienden steeds virtueleer? Vijandschap, rivaliteit en wantrouwen sluipen mee aan de schaduwzijde van vriendschap. Werd het bekendste verraad niet bekrachtigd met een teken van vriendschap: de Judaskus?

Allemaal vragen die de basis zullen vormen voor het volgende nummer. Een nummer geïnspireerd door de samenwerking die wij aangaan met Castrum Peregrini omtrent de manifestatie *My Friend My Enemy My Society* (18 april tot 15 juni 2013). Het nieuwe nummer zal medio april uitkomen.

DE HALLEN HAARLEM

T/M 24 FEB 2013

ROGER HIORNS



+
Artist talk & book launch Roger Hiorns:
donderdag 24 jan 2013, 20 uur

+
Lezing door Louwrien Wijers
over Joseph Beuys:
donderdag 21 feb 2013, 20 uur

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
THE EKARD COLLECTION

JOSEPH
BEUYS

Grote Markt 16, Haarlem
www.dehallenhaarlem.nl

BankGiroLoterij

Galerieladder

Annet Gelink Gallery

Laurierstraat 187-189
1016PL Amsterdam
T 020 3302066
www.annetgelink.com

**Anya Gallaccio, Antonis Pittas
en Sarah van Sonsbeeck**

Groepstentoonstelling
T/m 23 februari 2013

**Art Rotterdam Projections
met Meiro Koizumi**

7-10 februari 2013

Roger Hiorns

2 maart t/m 6 april 2013

Fons Welters

Bloemstraat 140
1016LJ Amsterdam
T 020 4233046
www.fonswelters.nl

Jan De Cock

2 februari - 9 maart 2013

Magali Reus

16 maart - 20 april 2013

Galerie Gabriel Rolt

Elandsgracht 34
1016TW Amsterdam
T 020 7855146
www.gabrielrolt.com

open: wo t/m zat 12.00 - 18.00

Galerie van Gelder

Planciusstraat 9A
1013MD Amsterdam
T 020 6277419
www.galerievangelder.com

John M Armleder

1 december 2012 - 23 februari 2013
open: di t/m zat 13.00 - 17.30
en de eerste zondag van de maand

tegenboschvanvreden

Bloemgracht 54
1016KE Amsterdam
T 020 3206768
www.tegenboschvanvreden.com

open: wo t/m zat 13:00 - 18:00

Galerietour

Komt u eigenlijk maar weinig in
kunstgalerieën? Nieuwsgierig naar
de kunst in bovenstaande galerieën?
Ga mee op een van de galeriebezoeken
die in samenwerking met studievereniging
Kanvas worden georganiseerd! De eerste zal
in februari plaatsvinden. Houdt onze Facebook
in de gaten voor meer informatie:
facebook.com/stichtingsimulacrum

Simulacrum, het wetenschappelijk tijdschrift voor kunst en cultuur, verschijnt vier keer per jaar en wordt uitgegeven door Stichting Simulacrum, Herengracht 286, 1016 BX te Amsterdam.
info@simulacrum.nl
www.simulacrum.nl
www.facebook.com/stichting
simulacrum

De redactie bestaat uit Huib Iserief, Milan van Manen, Margot van der Meer, Josephine Meijer en Femke Treep.

Aan dit nummer werkten mee —
Sylvia Altin van Geusau, Iris Blaak, Rosalie Bunnik, Zippora Elders, Huib Iserief, Gijs Kast, Carmen Schabracq, Valerie Schreur, Tessa Tilroe, Lucinda Timmermans
Hoofredactie — Huib Iserief en Josephine Meijer
Eindredactie — Josephine Meijer
Grafisch ontwerp — HouwersBartels
Druk — NPN Drukkers, Breda

De redactie wil de begunstigers bedanken — Lex Bosman, Petra Brouwer, Marta Gnyp, Jitske Jasperse, Arjen de Koomen, Eric Jan Sluijter, Stedelijk Museum Amsterdam, M.E. de Vletter, Jorinde Vroonhof, Loes Immink en de Leerstoelgroep Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam.

Adverteren? Neem contact op via
info@simulacrum.nl.

Abonnee wordt men door op de website, simulacrum.nl, onder “abonneren” het abonnementsformulier in te vullen en eventueel een ondertekend algemeen incasso contract op te sturen naar Herengracht 286, 1016 BX, Amsterdam. Een jaarabonnement kost €20,- voor studenten, €25,- voor niet-studenten en €50,- voor begunstigers.

Adreswijzigingen dienen minstens een week voor de verhuizing per post, per e-mail of via de website aan ons te worden doorgegeven. Nummers die u heeft misgelopen door het te laat doorgeven van uw nieuwe adres worden niet nagezonden.

Opzeggingen kunnen schriftelijk of per e-mail worden gedaan tot vier weken voor het begin van de nieuwe jaargang op 1 september. Abonnementen worden automatisch verlengd.

Ideeën, reacties en artikelen zijn altijd welkom via de post of per e-mail. De redactie van Simulacrum behoudt zich het recht voor om ingezonden artikelen en foto's aan te passen en/of deze niet te plaatsen indien zij niet voldoen aan de beoogde kwaliteitsnorm van Simulacrum. Mocht u menen enige rechten te ontleen aan de hier gepubliceerde afbeeldingen, dan kunt u contact op nemen met de redactie, al is de kans groot dat zij carnaval aan het vieren zijn.