

# This is Utopia!

*Een onderzoek naar utopieën in het theater*



MA Thesis Theatre Studies

Jeroen van Wijhe (3896137)

16 juli 2014

Eerste lezer: Sigrid Merx

Tweede lezer: Eugene van Erven

Begeleider: Liesbeth Groot Nibbelink

# Inhoudsopgave

## Inleiding

Introductie	p.3
Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie	p.5
Theoretisch kader	p.6
Onderzoeksopzet	p.8

## Hoofdstuk 1. Een utopie als speculatieve sociologie

1.1. Wat is een utopie?	p.10
1.2. The Imaginary Reconstitution of Society	p.14

## Hoofdstuk 2. Theater en utopie

2.1. Utopian performatives	p.17
2.2. Het theater als heterotopie	p.19
2.3. Het theater als vrije ruimte	p.22

## Hoofdstuk 3. Case studies

3.1. Some use for your broken clay pots	p.25
3.2. De Komst van Xia	p.28
3.3. Domo de Europa Historio en Ekzilo	p.33

## Hoofdstuk 4. Conclusie

4.2. Onderzoeksresultaten	p.39
4.3. Vervolgonderzoek	p.42

## Bibliografie

p.43

# Inleiding

## Introductie

“Onze samenleving bevindt zich op een kantelpunt; een spannende tijd die de maatschappij instabiel en kwetsbaar maakt voor verstoringen, maar ook de deur opent voor radicale veranderingen. We bevinden ons midden in het omslagpunt van een hiërarchische top-down maatschappij naar een duurzame, bottom-up netwerkmaatschappij. Die transitie gaat gepaard met de pijn van een crisis. Maar dwarse denkers en doeners zien in deze crisis juist nieuwe kansen, gecreëerd vanuit een energieke beweging van onderop.”

(TransitieNL.Kiemen van het Nieuwe Nederland, 2013)

Met de bovenstaande tekst introduceert de documentairereeks *Tegenlicht* op 15 april 2013 haar seizoenafsluiter. Deze aflevering wordt uitgezonden onder de ambitieuze titel *TransitieNL. Kiemen van het Nieuwe Nederland* en grijpt de economische crisis aan als een transitieperiode waarin geëxperimenteerd wordt met alternatieven voor een toekomstige samenleving. Zo'n anderhalve maand later blikt theaterjournalist Simon van den Berg terug op theaterseizoen 2012/2013 en merkt op dat er bij verschillende theatercollectieven eveneens een utopische tendens is te bespeuren. Zo gaf Wunderbaum in dit seizoen het startschot voor *The New Forest*, een vierjarig project waarin zij zoeken naar alternatieven voor de huidige samenleving; gingen De Warme Winkel en Dood Paard een samenwerking aan in de voorstelling *Paradijs*, waarin zij een *urban farm* bouwden; en gebruikte theatergroep Maas het eigen gebouw voor de vormgeving van een utopische stad in *City of Dreams* (Van den Berg, 2013)

Ook in het huidige theaterseizoen blijkt het utopisch denken nog steeds ‘in de lucht te hangen’. Terugkijkend op het afgelopen jaar valt op dat verschillende festivals zich in hun themakeuze baseren op het idee van transitie en/of voorstellingen programmeren die alternatieve toekomstscenario's verkennen. In maart 2014 organiseerde Frascati het ME/WE Festival; een driedaags programma met voorstellingen en debatten, waarin nagedacht werd over een transitie naar een zelfredzame samenleving die de belangen van een gemeenschap vooropstelt (Frascati ME/WE Festival, 2014). Als onderdeel van dit festival werd de lecture-performance *Some use for your broken clay pots* geprogrammeerd, waarin de Zwitserse kunstenaar Cristophe Meierhans

pleit voor een radicale hervorming van onze huidige democratie. Deze performance werd eveneens geselecteerd voor het SPRING Festival, dat dit jaar het thema ‘More Future’ hanteerde; een titel die verwijst naar een groeiend aantal kunstenaars die onderzoek doen naar de vormgeving van een toekomstige samenleving (Reader SPRING Festival, 2014). Bovendien boden de Operadagen in Rotterdam, met het meerjarige thema ‘(r)evolutie’, ook dit jaar een vruchtbare grond voor utopische projecten (Over Operadagen, 2014). Na de programmering van *De Komst van Xia* in 2013, presenteert het festival van 2014 tot 2016 het driedelige *PARSIFAL, playingfields*; een ‘real life game’ waarin inwoners van Rotterdam in samenwerking met theatermakers en wetenschappers de problemen van hun stad identificeren en op zoek gaan naar initiatieven voor een betere toekomst (PARSIFAL playingfields, 2014).

Het Nederlands theaterveld lijkt in de afgelopen seizoenen te reageren op een nieuw verlangen naar utopische verbeelding door voorstellingen te maken of programmeren die een alternatief toekomstbeeld opbouwen en verkennen. Dit levert een interessante combinatie op; het idee van een utopie is altijd verbonden geweest aan kunst, maar niet per se aan theater. Oorspronkelijk is het een literair concept dat in 1516 is ‘uitgevonden’ in Thomas More’s *Utopia* (Brouwer, 2008)<sup>1</sup>. Na de populariteit van More’s werk is er een apart literair genre ontstaan dat zich specifiek toelegt op het vormgeven van fictieve, ‘goede’ samenlevingen; de *utopian fiction* (Sargent, 1976). Het medium van de film kan eveneens verbonden worden met het vormgeven van alternatieve samenlevingen, al ligt het zwaartepunt hier niet zozeer op utopieën, maar op dystopieën<sup>2</sup>. Desondanks biedt film, in het verbeelden van een andere wereld, een niveau van realisme en detail aan die in het theater moeilijker te bereiken is.

Waarom dan toch theater? Wat maakt uitgerekend het theater een interessant medium voor het verbeelden van utopieën? Deze vraag staat centraal in het onderzoek van mijn scriptie.

---

<sup>1</sup> Al is het fenomeen veel ouder; al in de 4e eeuw voor Christus beschrijft Plato een ideale samenleving in zijn *Constitutie*.

<sup>2</sup> Men kan denken aan een klassieker als *Metropolis* (1927), maar ook aan recentere voorbeelden als *The Matrix* (1999) of de verfilmingen van *The Hunger Games* (2012-2016).

## Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie

Waarom is het belangrijk om deze vraag juist nu te stellen? Ik ben van mening dat het onderzoeken van de mogelijkheden die het theater biedt voor de verbeelding van utopieën zowel gepaard gaat met een wetenschappelijk als een maatschappelijk belang. Wetenschappelijk gezien zou het een bijdrage kunnen leveren aan wat vooralsnog een zeer onderbelicht onderzoeksgebied is. Theater en utopie zijn twee onderwerpen die in de wetenschap zelden met elkaar verbonden worden. Enerzijds verwijzen wetenschappelijke studies over utopieën vrijwel uitsluitend naar literaire voorbeelden; More's *Utopia* komt vanzelfsprekend vaak voor, maar ook werken als *Gulliver's Travels*, 1984 en zelfs *Harry Potter en de Steen der Wijzen* worden aangehaald en geanalyseerd (Goodwin & Taylor, 2010: 15; Dahrendorf, 1958: 116 ; Levitas, 2013: 3). Naar andere kunstvormen, waaronder het theater, wordt echter zelden verwezen, waardoor de indruk gewekt wordt dat een utopie nog steeds vooral wordt geassocieerd met literatuur.

Anderzijds zijn er in de theaterwetenschappen weinig studies te vinden die zich in de mogelijkheden van theater als utopisch medium verdiepen. De enige auteur die zich over dit onderwerp gebogen lijkt te hebben is theaterwetenschapper Jill Dolan. Dolan meent dat een theatrale performance een aanleiding kan geven tot een utopische ervaring. Zij noemt dit een *utopian performative* en omschrijft het als een kort, intens moment waarin het publiek zich door toedoen van een performance een betere toekomst kan voorstellen (2005:7).

Opmerkelijk genoeg neemt Dolan afstand van performances die nadrukkelijk gericht zijn op het weergeven van een betere wereld. Zij meent dat deze weergaven te exclusief en gefixeerd zijn. De *utopian performatives* die zij beschrijft hebben vooral te maken met het voelen van hoop op een betere toekomst, niet zozeer met het krijgen van inzicht in de manier waarop die toekomst wordt vormgegeven (7).

Dolan introduceert een intrigerend concept, maar beperkt het door performances met een te uitgesproken utopisch karakter buiten beschouwing te laten. Gezien de recente opleving van 'utopisch theater' in Nederland is het echter juist nodig om over dit soort performances een dieper inzicht te gaan ontwikkelen. Hierin ligt mijns inziens het maatschappelijk belang van het onderzoek in deze scriptie. De transitieperiode waar we ons in bevinden gaat gepaard met het verlangen naar een toekomst die radicaal anders is dan het heden. Verschillende kunstenaars grijpen vervolgens het theater aan om te tonen hoe zo'n toekomst er uit zou kunnen zien en

welke mogelijkheden het kan opleveren. Theater vervult hiermee een politieke rol die buiten het vermogen van de regering valt. Een regering houdt een huidige sociale orde in stand; bij het vormgeven van de toekomst is het immers gebonden aan de regels van het eigen politieke systeem. Kunstenaars hebben daarentegen de vrijheid om buiten dit systeem te denken en radicalere, ‘utopische’, alternatieven voor te stellen (Van Heuven, 2014). In een periode waarin onze politici steeds vaker de politieke zeggingskracht van theater ontkennen, kan utopisch theater een positie claimen die wel degelijk politiek is en bovendien een behoefte vervullen die door politici niet vervuld kan worden; het experimenteren met radicale alternatieven.

Theaterwetenschappers kunnen een bijdrage leveren door dit fenomeen te voorzien van een achtergrond. Het constateren van een utopische tendens in de theatersector is een eerste stap; een tweede stap zou vervolgens kunnen bestaan uit een onderzoek naar de geschiktheid van theater als ‘arena’ voor utopische alternatieven.

### **Theoretisch kader**

De belangrijkste theoretische concepten die ik in deze scriptie zal hanteren zijn; de benadering van een utopie als speculatieve sociologie, de eerder beschreven *utopian performative*, Michel Foucault’s notie van een heterotopie, en het idee van een vrije ruimte.

De benadering van een utopie als speculatieve sociologie wordt uitgewerkt door Ruth Levitas in *Utopia as Method - The Imaginary Reconstitution of Society* (2013). Interessant aan deze benadering is dat Levitas een utopie niet waardeert als eindproduct, maar als een vertrekpunt voor de verkenning van een toekomstbeeld. Het is een speculatieve vorm van sociologie, in de zin dat het uitnodigt om af te vragen hoe een samenleving er uit zou zien en hoe haar instituten en inwoners zouden veranderen als de principes van een bepaalde utopie gerealiseerd worden (Levitas, 2013: xiv). Deze benadering wil ik gebruiken om tot een andere definitie van Jill Dolan’s *utopian performative* te komen. Ik ben namelijk van mening dat de aard van dit begrip verschuift als het wordt toegepast op de utopische performances waar Dolan in haar onderzoek afstand van neemt. Deze performances, of in ieder geval de voorstellingen die in de inleiding ter sprake zijn gekomen, lijken niet zozeer een representatie van een perfecte samenleving te willen propageren, maar stellen het publiek in staat om een andere sociale orde te overdenken. Een *utopian performative* kan dan beter omschreven worden als de ontwikkeling van inzicht in een utopie. Een theatrale performance kan een toeschouwer handvatten geven om zich een utopie voor te

stellen en de mogelijkheden van deze utopie vervolgens te verkennen. Hier wordt duidelijk waarom ik de methode van Levitas nodig heb om tot een uitbreiding van Dolan's concept te komen; een *utopian performative* kan functioneren als speculatieve sociologie, in de zin dat het een mentaal model van een utopie kan vormen dat zich openstelt voor verkenning.

De termen 'heterotopie' en 'vrije ruimte' zal ik inzetten om te beschrijven hoe een dergelijke *utopian performative* geproduceerd kan worden. Een heterotopie is een concept dat afkomstig is van de Franse filosoof Michel Foucault. Foucault gebruikt het om te verwijzen naar een 'andere ruimte' die zich afzondert van de alledaagse werkelijkheid en het vanuit een ander perspectief laat zien (Foucault, 1984). Een theatrale performance brengt een heterotopie tot stand; het zet de werkelijkheid in een ander daglicht door in een bestaande plaats verschillende fictieve plaatsen op te roepen. Waar ik in mijn scriptie echter voornamelijk aandacht aan besteed, is dat een theater dikwijls plaatsvindt *in* een heterotopie; een fysieke ruimte waarin men zich tijdelijk kan onttrekken aan de alledaagse realiteit en een alternatieve realiteit kan ervaren. Deze heterotopie van afzondering schept een vrije ruimte. Dit begrip is afkomstig uit een artikel van theaterjournalist Robbert van Heuven. Het beschrijft een ruimte waarin het mogelijk wordt om alternatieven te onderzoeken (van Heuven, 2014). In de terminologie van antropoloog Victor Turner is dit een liminoïde ruimte; een ruimte waarin structuren uit de buitenwereld kunnen worden onderzocht en herschapen en het mogelijk wordt om nieuwe, utopische voorstellen te doen (Turner, 1977).

Deze theoretische concepten zullen in het derde hoofdstuk worden gebruikt om drie theatrale performances te analyseren. Aangezien het niet altijd even evident is waarom deze case studies onder de noemer 'theater' kunnen worden gegroepeerd, is het van belang om een heldere definitie van een theatrale performance te hanteren. Ik gebruik de definitie van theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt, die een performance omschrijft als "een situatie waarin objecten, lichamen, handelingen en gebeurtenissen getoond worden door, en als gevolg functioneren als, intentionele tekens in het perspectief van (een) mogelijke wereld(en) of situatie(s)" (2010:30). Een performance wordt volgens Kattenbelt theatraal als de toeschouwer het ervaart vanuit een esthetische oriëntatie; een bewustzijn dat dat waar men naar kijkt kunst is en hem of haar confronteert met de eigen belevingswereld (2010: 32-33).

## Onderzoeksopzet

De vraag die in deze scriptie centraal staat is: *Waarom is het theater een geschikt medium voor het verbeelden van een utopie?* Deze vraag wordt beantwoord in twee hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt de nadruk gelegd op het concept ‘utopie’. Voordat dit begrip in een academisch onderzoek kan worden toegepast, is het naar mijn mening nodig om het woord ‘schoon te maken’ van de vele negatieve connotaties die het in de afgelopen eeuw heeft opgedaan en te zoeken naar een neutrale werkdefinitie. Hierna zal ik in de tweede paragraaf uitwerken hoe een utopie kan worden ingezet als speculatieve sociologie. Ik maak hier gebruik van het IROS-model (Imaginary Reconstitution of Society) dat in 2013 door socioloog Ruth Levitas is uitgewerkt.

In het tweede hoofdstuk maak ik de overstap naar het theater. De vraag die hier centraal staat is: ‘Hoe kan de notie van een utopie als speculatieve sociologie worden ingezet als strategie in een theatrale performance?’ Hier staan de eerder beschreven begrippen *utopian performative*, heterotopie en vrije ruimte centraal. Gezamenlijk vormen zij een dramaturgische strategie waarmee een utopie ter contemplatie kan worden aangeboden aan een publiek. Ik zal eerst beschrijven hoe de notie van een utopie als speculatieve sociologie overeenkomt met (een aangepaste beschrijving van) een *utopian performative*. Vervolgens beargumenteer ik dat een dergelijke *utopian performative* tot stand komt in een afgesloten ‘andere plaats’, en dat dit kan gebeuren omdat zo’n andere plaats (oftewel; een heterotopie) een vrije ruimte schept.

Ter onderbouwing van de hypothese die in hoofdstuk 2 is uitgewerkt zal ik in het volgende hoofdstuk drie case studies analyseren. Deze drie case studies bestaan uit drie theatrale performances die allen in 2013 zijn opgevoerd. In de eerste twee case studies wordt een dramaturgische analyse verricht. Op deze manier wordt onderzocht of de eerder uitgewerkte dramaturgische strategie overeenkomt met de manier waarop een utopie hier verbeeld wordt. Het gaat hier om *Some use for your broken clay pots* van Christophe Meierhans (2013), en *De Komst van Xia* van theatercollectief Wunderbaum. In de derde case study komt een performance aan bod die een dystopie communiceert. De performance die hier centraal staat is *Domo de Europa Historio en Ekzilo*. De analyse die hier wordt ondernomen is in principe identiek aan de analyse



van de eerdere twee case studies. Deze analyse wordt echter verricht vanuit de veronderstelling dat de onderliggende dramaturgie mogelijkheden kan bieden voor het verbeelden van een utopie.

## Hoofdstuk 1: Een utopie als speculatieve sociologie

### 1.1: Wat is een utopie?

Voordat de notie van een utopie in verbinding wordt gebracht met theater, is het noodzakelijk om het begrip helder te kunnen definiëren. Dit is echter een lastige opgave, omdat de term ‘utopie’ berust op ambiguïteit. Een strikt etymologische geschiedenis van het begrip zou beginnen in 1516; het jaar waarin Thomas More’s *Utopia* wordt gepubliceerd. In dit boek werkt More een blauwdruk uit van een ideale samenleving, die hij situeert op het fictieve eiland Utopia. Deze naam berust op een samensmelting van twee Latijnse termen; *eu-topia*, een ‘goede plaats’, en *ou-topia*, een ‘geen plaats’ (Levitas, 2010:20). Hierin ligt de dubbelzinnigheid van het woord besloten; het verwijst enerzijds naar een goede plaats, en tegelijkertijd naar een ‘geen-plaats’, een plaats die er niet is. De term die More heeft uitgevonden staat dus voor een goede samenleving die niet bestaat.

More’s nalatenschap is zowel een zegen als een vloek, zo stelt Ruth Levitas in *The Concept of Utopia* (2010). Enerzijds wordt hij geprezen als de grondlegger van het begrip ‘utopie’ en het literaire genre dat daar uit is voortgekomen. Anderzijds laat de dubbelzinnigheid van zijn begrip veel ruimte open voor interpretatie, waardoor het moeilijker wordt om tot een heldere definitie te komen en makkelijker om gekleurde beschrijvingen te gebruiken. Deze kleuring is terug te lezen in alledaagse omschrijvingen van het begrip, zo stelt Levitas. Zo omschrijft de *Chambers Twentieth Century Dictionary* het begrip ‘utopia’ als “any imaginary state of ideal perfection” en het woord ‘utopian’ als “one who advocates impracticable reforms or who expects an impossible state of perfection of society” (2010:3). In het Nederlandse woordenboek *van Dale* worden soortgelijke beschrijvingen gegeven; een utopie wordt hier omschreven als een “onbereikbaar ideaal” en het woord ‘utopisch’ als “niet te verwezenlijken” (2014).

Deze definities bevatten veronderstellingen die in de etymologische betekenis niet worden ondersteund. Een utopie wordt hier omschreven als ‘ideaal’ of ‘perfect’, terwijl de term *eutopos* enkel verwijst naar een plaats die ‘goed’ is. Bovendien impliceren woorden als ‘onbereikbaar’, ‘onpraktisch’ of ‘onmogelijk’ dat een utopie nooit gerealiseerd kan worden. Ook deze aanname

is onverantwoord; het woord *outopos* betekent weliswaar ‘geen plaats’, maar doet geen uitspraak over de toekomst. Strikt gezien verwijst een utopie naar een goede plaats die er op *dit moment* niet is, niet een die er ook in de toekomst nooit zal zijn.

De hier geciteerde definities baseren zich niet zozeer op de etymologie van het woord, als wel op de reputatie die de term in de afgelopen eeuw gekregen heeft; in de 20e eeuw is de Westerse wereld immers getekend door grootschalige utopische projecten die ontaard zijn in totalitaire regimes en talloze slachtoffers hebben opgeëist. Filosoof Cosimo Quarta (1996) stelt dat deze historie een aanleiding heeft gegeven om utopisme aan dergelijke regimes gelijk te stellen. Hij verwijst naar de val van de Sovjet-Unie, die gepaard is gegaan met een tijdelijk taboe op het woord ‘utopie’ en verschillende auteurs heeft aangezet om het idee van een utopie definitief dood te verklaren. Het over één kam scheren van een individuele uiting van een utopie en het utopisme in het algemeen is wetenschappelijk gezien ontoelaatbaar, zo stelt Quarta. Desondanks heeft het volgens hem sterk bijgedragen aan de reputatie die het woord in de 20e eeuw heeft opgebouwd (153-155).

Naast deze historische erfenis gaat de notie van een utopie gebukt onder een moeizame relatie met de wetenschap. Het eerder geciteerde pleidooi van H.G. Wells om utopieën te integreren in een wetenschappelijke discipline (namelijk de sociologie) werd gemaakt in een periode waarin wetenschap en utopie als elkaars tegenpolen werden beschouwd. De gangbare mening in deze tijd was dat utopieën thuishoren in het domein van de (fictieve) literatuur en daarom niets te maken hebben met wetenschap (Levitas, 2013:87). Deze stelling werd later ondersteund door Karl Popper, een van de meest invloedrijke wetenschapsfilosofen uit de 20e eeuw (Gorton, 2012: 1). Popper beargumenteerde dat een utopie geen plaats heeft in de wetenschap, omdat het meerdere fundamentele principes van de wetenschap schendt. Zo maken utopisten zich schuldig aan wat hij ‘holisme’ noemt; de overtuiging dat gebeurtenissen geanalyseerd kunnen worden vanuit het sociale geheel waartoe zij behoren. Dit impliceert echter dat zo’n geheel gekend kan worden, wat volgens Popper een onmogelijk ideaal is. Hij stelt dat een geheel te complex is om bestudeerd te kunnen worden; wetenschap richt zich daarom enkel op het onderzoeken van delen. Een utopische samenleving propageert echter een alomvattende blauwdruk van een samenleving en richt zich daarmee wel op de studie van een geheel (Popper, 1961; 71,74, 23,67). Daarnaast gaat de ontwerper van een dergelijke blauwdruk er volgens Popper van uit dat zijn

ontwerp de enige juiste theorie is voor een ideale staat. Hiermee overtreedt hij het principe van falsifieerbaarheid. Dit principe houdt in dat elke vorm van wetenschappelijke kennis weerlegbaar moet zijn. De wetenschap moet zich niet richten op het bewijzen, maar het ontkrachten van theorieën, met als gevolg dat het niet berust op absolute kennis, maar een opvolging van paradigma's (Popper, 1961: 133-4). Het idee van een ideale samenleving veronderstelt daarentegen te berusten op absolute, onweerlegbare kennis en is in die zin onwetenschappelijk.

De roep van Wells om de studie van utopieën te integreren in de sociologie wordt (impliciet) bekritiseerd door socioloog Ralf Dahrendorf. In zijn artikel *Out of Utopia* (1958) toont hij aan waarom utopieën gebrekkige modellen vormen voor het nadenken over een andere samenleving. Ook hier ligt het probleem bij de conceptie van een utopie als een ideale staat. Een staat kan namelijk pas ideaal zijn als elke inwoner overtuigd is van haar perfectie. Er moet dus altijd een universele consensus heersen. Om deze consensus te behouden moet het bestuur van een ideale staat waakzaam blijven voor externe invloeden die inwoners op andere gedachten kunnen brengen. Daarom worden veel utopieën (zowel literaire als historische voorbeelden) geïsoleerd in tijd en ruimte; bewoners worden vaak onwetend gehouden over de voorgeschiedenis van hun utopie en mogen zelden andere plaatsen bezoeken, aangezien zij dan in contact kunnen raken met andere samenlevingen. In een dergelijke utopie moeten andere geluiden bovendien continu onderdrukt worden; een werkelijk perfecte staat verdraagt immers geen conflict. Een ideale samenleving is een *perpetuum immobile*; een statisch, breekbaar gegeven van veronderstelde perfectie. Als model voor een samenleving biedt het een gesloten systeem aan dat streeft naar een absolute consensus en sterk neigt naar totalitarisme.

De eerder geciteerde definities lijken vooral een uitdrukking te geven aan de reputatie die de term 'utopie' in de afgelopen eeuw heeft opgebouwd. Een academische definitie zou voorbij moeten gaan aan deze kleuring en het begrip moeten voorzien van een neutrale omschrijving. Hier signaleert Levitas echter een tweede probleem. Ondanks de heersende wetenschappelijke scepsis is er sinds de jaren zeventig een interdisciplinaire wetenschap ontstaan die zich nadrukkelijk toelegt op de bestudering van utopieën; de *utopian studies* (Levitas, 2013:103). Levitas is een vooraanstaand auteur in dit veld. Zij constateert dat, in de *utopian studies*, het definiëren van een utopie vaak voor lief wordt genomen, met het ontbreken van een algemeen

geaccepteerde omschrijving als gevolg (2010:157). In *The Concept of Utopia* pakt zij dit probleem aan door een synthese te maken van verschillende studies (zowel binnen als buiten de discipline van *utopian studies*) die wel een definitie uitwerken. Op basis van deze onderzoeken ontwikkelt zij uiteindelijk een eigen definitie; zij omschrijft een utopie als “de uitdrukking van een verlangen naar een betere manier van zijn of leven” en stelt dat dit verlangen in elke menselijke cultuur aanwezig is (Levitas, 2013: xii).

Wat impliceert deze beschrijving? Het stelt dat een utopie niet enkel omschreven kan worden als een plaats, maar als een verlangen. In die hoedanigheid kan het gevonden worden in een veelheid aan menselijke constructies die niet per se verbonden zijn aan het opbouwen van een betere wereld (Levitas, 2013:5). Vooruitblikkend op de koppeling die gelegd zal worden met het theater is deze definitie echter te weinig specifiek. Het zou immers betekenen dat de aanwezigheid van een utopisch verlangen genoeg is om een performance onder de noemer ‘utopisch theater’ te groeperen, wat zou leiden tot een erg diffuus genre. Het is in deze context raadzamer om uit te gaan van een minder brede definitie en een utopie wel strikt op te vatten als iets dat gebonden is aan een (denkbeeldige) plaats. Een plaats is echter nog steeds een vrij breed begrip. Een utopie beschrijft niet zozeer over een plaats, maar de manier waarop een groep zichzelf (in een bepaalde plaats) organiseert. Het is daarom beter om te spreken van een samenleving. Ik kies er daarom voor om een aanpassing van de etymologische betekenis aan te houden en een utopie te definiëren als een goede samenleving die niet bestaat. Het soort theater waar in deze scriptie een uitspraak over wordt gedaan is utopisch te noemen, omdat het zich nadrukkelijk richt op het verbeelden en verkennen van een goede samenleving die niet bestaat.

Zoals eerder is beschreven geeft deze definitie een gematigder beeld van een utopie. Het beschrijft niet de verbeelding van *de* ideale samenleving, maar van een andere wereld waarin het leven op een bepaalde manier beter georganiseerd is dan het onze. Het oordeelt daarnaast niet over de realiseerbaarheid van zo’n wereld; het is een plaats die er nu niet is, maar die wellicht in de toekomst verwezenlijkt kan worden. Het wel of niet realiseren van een utopie is echter, mijns inziens, niet van essentieel belang; belangrijker is het gedachte-experiment dat het op gang kan brengen. Een utopie doet een voorstel over een alternatieve orde en daagt de lezer of toeschouwer uit om na te denken over de veranderingen die op zouden treden als een dergelijke

orde echt ingevoerd zou worden. Utopieën zijn daarom niet enkel verbonden aan de verbeelding van betere werelden, maar ook aan het verkennen van de mogelijkheden die ze impliceren. In de volgende paragraaf wordt een theoretisch model behandeld waarin dit idee van verkenning centraal staat. Een utopie wordt hier benaderd als een vorm van speculatieve sociologie, in de zin dat het een reflectie aanmoedigt over de inrichting van een fictieve samenleving<sup>3</sup>.

## **1.2: The Imaginary Reconstitution of Society**

Dit model staat centraal in *Utopia as Method* (2013), een tweede werk van Ruth Levitas waarin zij voortbouwt op de oproep van Wells om utopieën in te zetten als onderzoeksobjecten. Het model dat zij hier uitwerkt wordt daar haar de *Imaginary Reconstitution of Society* (IROS) genoemd en richt zich op het in kaart brengen van een denkbeeldige samenleving die zou ontstaan als de principes van een bepaalde utopie worden opgevolgd. In dit model wordt onderscheid gemaakt tussen drie aan elkaar verwante ‘modi’, die ieder een eigen invalshoek hanteren in het bestuderen van een denkbeeldige samenleving; een archeologische modus, een architecturale modus, en een ontologische modus.

De archeologische modus verschilt qua toepassing van de ontologische en architecturale modus, en is voor deze scriptie het minst relevant. Het richt zich namelijk niet op het speculeren over de inrichting van een utopische samenleving, maar op het ‘opgraven’ van utopische elementen in bestaande politieke programma’s. Als voorbeeld noemt Levitas Tony Blair’s New Labour Party uit de jaren ‘90. Deze partij maakte zich sterk voor een meritocratische samenleving; een samenleving waarin iedereen, ongeacht afkomst, beoordeeld wordt op zijn of haar talenten. Het streeft dus naar een meer rechtvaardige samenleving, en is in die zin utopisch te noemen (2013:156).

In de architecturale modus wordt wel vooruitgeblikt op de vormgeving van een utopische samenleving. Deze modus beschrijft haar inrichting en sociale instituten en sluit van de drie modi het dichtst aan bij het ‘onderzoek’ dat in utopische fictie wordt ondernomen. Om deze benadering te illustreren analyseert Levitas van een utopie die wordt voorgesteld door socioloog

---

<sup>3</sup> Sociologie wordt hier verstaan als een wetenschap die zich oriënteert op het onderzoeken van menselijk sociaal gedrag en de oorsprong, ontwikkeling, organisatie en instituten van een menselijke samenleving (The American Heritage Dictionary of the English Language, 2009). Een utopie wordt hier gezien als een speculatieve vorm van sociologie, omdat het speculeert over de organisatie en instituten van een utopische samenleving, en over het sociaal gedrag dat in deze samenleving tot uiting komt.

Michael Higgins. Zij baseert haar analyse op een passage uit zijn werk *Renewing the Republic* (2011):

“(…)standing as an alternative to the abstract entity of the markets is a form of society built on the principle of solidarity. This in the short term means establishing a floor of citizenship below which no citizen would be allowed to fall (...). In a republic, the right to shelter, food security, education, a good environment, and freedom from fear and insecurity from childhood to old age, must be the benchmarks.”

(Higgins, 2011:61)

Hoe kan een ‘Higginsiaanse’ republiek, waarin menselijke waardigheid boven commerciële belangen wordt geplaatst, er uit zien? Levitas suggereert dat zo’n samenleving onder anderen behoefte heeft aan het instellen van een universeel basisinkomen (waardoor er financieel gezien een ‘floor of citizenship’ kan ontstaan), een transitie naar een duurzame manier van leven en een regering die erop toeziet dat elke burger toegang krijgt tot de rechten waar Higgins over spreekt. Laten we hier inzoomen op de consequenties van een basisinkomen. Het invoeren van deze maatregel kan verregaande gevolgen hebben voor de architectuur van een samenleving. Door een garantie op een vast inkomen verdwijnt immers de noodzaak om te werken, waardoor de economie radicaal zal transformeren. Men zal waarschijnlijk minder gaan werken en banen die een laag salaris opleveren of gepaard gaan met slechte werkomstandigheden zullen aantrekkelijk moeten worden gemaakt om te blijven bestaan. Aan de andere kant kan er meer tijd worden geïnvesteerd in het onderhouden van sociale relaties en de ontwikkeling van nieuwe vaardigheden. Vakmanschap krijgt weer een prominente rol in de samenleving, zo stelt Levitas; waar werk sinds de Industriële Revolutie steeds vaker bestaat uit herhalingen van geleerde handelingen, krijgt men met een basisinkomen de kans om meer tijd te besteden aan het beheersen van een vaardigheid. Het instellen van een basisinkomen zal dus kunnen leiden tot een samenleving die (in overeenkomst met Higgins’ streven) niet meer gecentreerd is op werk, maar op persoonlijke ontwikkeling (Levitas, 2013:202-208).

Een basisinkomen leidt echter tot een nog diepgaandere transformatie; het verandert niet enkel de structuur van een samenleving, maar ook de mentaliteit van de mensen die daar in wonen. Dit sluit aan bij de ontologische modus van het IROS-model. Deze modus is gebaseerd op de overtuiging dat menselijke natuur gevormd wordt door sociale omgeving. Een samenleving die

radicaal anders is dan het heden zal volgens deze theorie dan ook radicaal andere inwoners opleveren. In de ontologische modus wordt gespeculeerd over de subjecten die in een utopische samenleving gevormd worden. Terugkomend op de republiek van Higgins kan gezegd worden dat het invoeren van een basisinkomen gepaard gaat met verschillende herwaarderingen van concepten. De inwoners van een dergelijke samenleving zullen anders gaan denken over de betekenis van 'goed werk'. Levitas speculeert dat goed werk hier niet meer gelijk staat aan betaald werk, maar aan (onbetaald) werk dat voldoening oplevert. Het idee van 'niks doen' (een optie die met een basisinkomen veel toegankelijker is geworden) kan bovendien veranderen in een positieve kwaliteit. Niks doen zal volgens Levitas niet meer gezien worden als een teken van luiheid of incompetentie, maar als een manier om het ritme van het leven te vertragen en stress te verlagen. Daarnaast kan er een andere opvatting ontstaan over zorgverlening. Onder 'zorgverlening' verstaan we tegenwoordig vooral de betaalde zorg voor hulpbehoevenden. In een samenleving waar het gezinsleven belangrijker wordt kan zorg worden opgevat als een universele behoefte en een interpersoonlijke vaardigheid die getraind wordt in de familiesfeer. Een samenleving met een basisinkomen kan dus inwoners vormen die anders denken over de waarde van betaalde en niet-betaalde arbeid, en over het nut van passiviteit. Bovendien kunnen deze mensen meer tijd besteden aan het onderhouden van sociale relaties; ze zullen meer waarde hechten aan familie en vrienden en zorgverlening als een vanzelfsprekend onderdeel van sociale relaties kunnen beschouwen, niet enkel als een betaalde dienst (2013: 202-210).



## Hoofdstuk 2: Utopieën in het theater

Een *utopian performative* is een concept dat theaterwetenschapper Jill Dolan hanteert om momenten in een theatrale performance te beschrijven, waarin de toeschouwer zich een voorstelling kan maken van een betere toekomst. De manier waarop Dolan dit concept vervolgens inzet is naar mijn mening enigszins beperkend. In de eerste paragraaf pleit ik daarom voor een ruimere definitie van een *utopian performative*. Ik toon aan hoe het begrip gezien kan worden als een vorm van speculatieve sociologie en in die hoedanigheid kan worden ingezet voor een analyse van het ‘utopisch theater’ waar in de inleiding naar verwezen is.

Vervolgens wordt verondersteld dat een theatervoorstelling een denkbeeldige arena tot stand brengt die ondersteuning biedt aan de opbouw van een *utopian performative*. Deze arena kent twee kenmerken; het kan omschreven worden als een heterotopie en als een vrije ruimte. In paragraaf 2 en 3 wordt omschreven hoe deze begrippen precies bijdragen aan de totstandkoming van een *utopian performative*.

### 2.1: *Utopian performatives*

In *Utopia in Performance* (2005) beschrijft Dolan hoe het beleven van een performance een aanzet kan geven om de ervaring van het heden tijdelijk te overstijgen en een glimp te ervaren van een betere toekomst. Deze ervaring wordt door haar een *utopian performative* genoemd. De keuze voor het woord ‘performative’ verwijst naar J.L Austin’s notie van een *performative utterance*; taaluitingen die in het uitspreken een handeling verrichten door dat waar ze naar verwijzen tot stand te brengen. Het in de echt verbinden is een vaak geciteerd voorbeeld; het benoemen van twee verloofden als man en vrouw is enerzijds een taaluiting, maar brengt anderzijds dat tot stand waar het naar verwijst; de zin zorgt ervoor (mits het natuurlijk onder de juiste omstandigheden wordt uitgesproken) dat de verloofden officieel elkaars man en vrouw worden (Austin, 1975: 1-12). Een theatrale performance doet iets soortgelijks; het verwijst naar fenomenen die zich buiten de realiteit van de performance bevinden (andere plaatsen, tijden, gebeurtenissen, werelden et cetera) en brengt dat waar het naar verwijst tot stand in de verbeelding van de toeschouwer. De performance handelt dus (is ‘performatief’) door een mentaal beeld op te bouwen. Als een dergelijk performatief een visie van een betere toekomst oproept, kan er gesproken worden van een *utopian performative*.

Aangezien een *utopian performative* betrekking heeft op specifieke momenten in een performance (en bovendien gebonden is aan de interpretatie van de toeschouwer) is het niet noodzakelijk verwant aan voorstellingen met een uitgesproken utopisch karakter. Dolan beschrijft in haar boek dan ook performances die niet per se utopisch zijn, maar wel *utopian performatives* bevatten. Performances die zich wel specifiek richten op het verbeelden van een utopie worden echter nadrukkelijk buiten beschouwing gelaten; in haar inleiding onderbouwt Dolan dit door te stellen dat representaties van betere werelden te eenzijdig en exclusief zijn om het gevoel van hoop en verlangen te genereren dat door een *utopian performative* kan worden opgeroepen (terwijl zij juist in deze eigenschap het belang van het concept ziet).

Wat gebeurt er echter als een *utopian performative* wel gezocht wordt in utopische performances?<sup>4</sup> Deze performances bevatten wel degelijk *utopian performatives*, maar vereisen een andere beschrijving van de term. Ten eerste is er een verschil in tijdsduur tussen deze varianten en de voorbeelden die Dolan bespreekt. Zij stelt dat *utopian performatives* van korte duur zijn en spreekt van “small, but profound moments” waarin een toekomstbeeld geopenbaard wordt. Als we uitgaan van het idee dat een utopische performance zich oriënteert op het verbeelden en verkennen van een alternatieve samenleving, dan is de tijdsduur van een *utopian performative* hier waarschijnlijk veel langer. Het doel van een dergelijke performance zal niet liggen in een korte openbaring van een hoopvolle toekomst, maar in een ontwikkeling van inzicht in een bepaald toekomstbeeld. Hierin ligt een tweede verschil besloten. Dolan beschrijft *utopian performatives* als affectieve ervaringen die een gevoel van hoop op een betere, meer menselijke toekomst communiceren. Tegelijkertijd onderkent zij dat het begrip een kritisch potentieel heeft. Ze maakt de vergelijking met Brecht’s conceptie van een *gestus*;

“Engaging the spectator in a “critical consideration of utopian enterprise, rather than simply aiming to secure his or her passive assent” makes the utopian performative nearly Brechtian in its gestic insistence. In other words, utopian performatives are relatives of the famed German director and theorist Bertolt Brecht’s notion of *gestus*, actions in performance that crystallize social relations and offer them to the spectators for critical contemplation”.

---

<sup>4</sup> Hier wordt uitgegaan van de in hoofdstuk 1 uitgewerkte definitie; theatrale performances die zich richten op het verbeelden en verkennen van een goede samenleving die niet bestaat

In het utopisch theater zullen *utopian performatives* meer gelijkenis vertonen met het idee van een gestus. Een gestus biedt een kristallisatie van sociale relaties aan voor kritische contemplatie. In het geval van een utopische performance gaat het niet om sociale relaties, maar om een mentaal model van een utopische samenleving dat aan de toeschouwer wordt aangeboden en zich openstelt voor kritische contemplatie. Een *utopian performative* is in dit geval dus niet affectief, maar cognitief van aard en kan gezien worden als een onderdeel van een gedachte-experiment; de performance in kwestie ontwikkelt, in de verbeelding van de toeschouwer, een mentaal model van een utopische samenleving en stimuleert hem om een verkenning te maken van de mogelijkheden en de gevaren die met een dergelijke samenleving gebonden kunnen gaan. Hier worden de raakvlakken duidelijk van een (weliswaar aangepaste) *utopian performative* en Levitas' conceptie van een utopie als speculatieve sociologie. Natuurlijk is de verkenning die een *utopian performative* stimuleert niet per se zo gericht als Levitas voorschrijft in haar IROS-model, maar het onderliggende idee is hetzelfde; in beide gevallen wordt een utopie ingezet als een studieobject dat zich openstelt voor analyse en de mogelijkheid biedt om te speculeren over het potentieel van een alternatieve samenleving.

## 2.2. Theater als heterotopie

Een *utopian performative* kan dus niet alleen worden toegepast voor de communicatie van een hoopvol gevoel op de toekomst, maar ook voor een contemplatie van een utopie.

Maar hoe komt deze andere variant van een *utopian performative* precies tot stand?

Het theater leent zich voor de verbeelding van een utopie omdat het een heterotopie is. Deze term is afkomstig van filosoof Michel Foucault. Het verwijst naar een plaats die zich in een zekere zin gedraagt als een utopie, maar niet hetzelfde is. Utopieën en heterotopieën zijn beiden plaatsen die relaties aangaan met andere plaatsen, maar die relaties kunnen opschorten, neutraliseren of omdraaien. Een utopie is een niet-bestaande plaats die een ideaal of omgekeerd beeld kan aanbieden van een bestaande samenleving. Een heterotopie is daarentegen een bestaande plaats waarin andere plaatsen weerspiegeld of bevraagd kunnen worden (Foucault, 1984: 24). Het vervangt een bestaande orde niet door een andere orde, zoals wel het geval is bij een utopie, maar maakt het mogelijk om die bestaande orde op een andere manier te ervaren

(The New Forest, 2013). Een heterotopie kan echter wel een perspectief bieden op een utopie. Foucault onderkent dit met het voorbeeld van een spiegel; het spiegelbeeld staat als niet-bestaande plaats symbool voor een utopie, terwijl een spiegel (als bestaande structuur die uitzicht biedt op een niet-bestaande plaats) symbool staat voor een heterotopie (1984:24). Het theater kan in een zekere zin hetzelfde effect bereiken.

In *Des Autres Espaces* (1984), het artikel waarin het begrip ‘heterotopie’ wordt uitgewerkt, verwijst Foucault specifiek naar het theater. Volgens Foucault sommige heterotopieën in staat zijn om in een concrete plaats een aaneenschakeling te maken van verschillende fictieve plaatsen die onderling onverenigbaar zijn. Zo kan het theater, in de ruimte waarin een theatrale performance zich afspeelt, een veelheid aan plaatsen verbeelden die niet noodzakelijk met elkaar verbonden zijn (25).

Foucault benoemt in totaal zes principes waar een heterotopie aan kan voldoen. Alhoewel hij het theater nadrukkelijk verbindt aan een van deze principes, zijn er meerdere elementen in zijn uitwerking te verbinden aan het theater. Zo kan theater ook omschreven worden als een heterochronie; het vierde principe in Foucault’s classificatie. Foucault beschrijft in dit principe dat heterotopieën in staat zijn om de tijdbeleving van de alledaagse werkelijkheid te verstoren door verschillende tijden in een plaats ‘op te slaan’.

Als voorbeeld kan er gedacht worden aan een museum; een plaats die naar verschillende andere tijden verwijst door het tentoonstellen van artefacten (26). De link met het theater kan hier gemakkelijk gemaakt worden; het is in staat om verschillende fictieve plaatsen op te roepen in een concrete plaats, maar er kan ook verwezen worden naar verschillende fictieve tijden. Deze twee kenmerken maken van het theater een interessante plaats om een utopie te verbeelden.

Deze twee kenmerken maken van het theater een interessante plaats om een utopie te verbeelden. Het kan in een concrete ruimte de ‘geen-plaats’ van een utopie tijdelijk een fysieke gestalte geven. Het functioneert hierdoor als een ‘tussenruimte’ waarin een utopie meer kan zijn dan een mentaal of literair idee, maar ook niet daadwerkelijk gerealiseerd dient te worden. Het theater biedt op die manier een plaats aan waarin geëxperimenteerd kan worden met alternatieve toekomstbeelden.

Een theatrale performance kan dus omschreven worden als een heterotopie. Er valt echter ook iets te zeggen over de heterotopie waarin een theatrale performance kan worden opgevoerd. De verbeelding van een utopie is mijns inziens gebaat bij een locatie die zich afzondert van de maatschappij waar deze utopie een alternatief voor biedt. Op deze manier kan de toeschouwer de realiteit van de alledaagse werkelijkheid op afstand houden en zich overgeven aan de wereld die een performance uitdraagt.

Het theater biedt deze mogelijkheid aan; een theatrale performance vindt immers dikwijls plaats in een (architecturaal vormgegeven) ruimte die zich afschermt van de buitenwereld en op die manier een eigen 'zone' tot stand brengt. Deze zone is te associëren met Foucault's zesde principe van een heterotopie. Hierin wordt geconstateerd dat alle heterotopieën een systeem van openen en sluiten kennen (27). Performancetheoreticus Richard Schechner beschrijft hoe dit systeem er in het theater uitziet;

“When people “go to the theatre” they are acknowledging that theatre takes place at special times in special places. Surrounding a show are special observances, practices and rituals that lead into the performance and away from it. Not only getting to the theatre district, but entering the building itself involves ceremony; ticket-taking, passing through the gates, performing rituals, finding a place from which to watch; all this frames and defines the performance. Ending the show and going away also involves ceremony: applause or some formal way to conclude the performance and wipe away the reality of the show, re-establishing in its place the reality of everyday life”

(Schechner, 1988:169)

Ook Schechner maakt een onderscheid tussen de realiteit van de 'show' of performance en de realiteit van het alledaagse leven. De realiteit van de performance wordt begrensd door een veelheid aan rituelen die doorlopen moeten worden om van de alledaagse naar de 'theatrale' werkelijkheid over te stappen. Een heterotopie kan dus op twee manieren met theater verbonden worden. Ten eerste is een theatrale performance zelf een heterotopie, aangezien het in staat is om in een bestaande ruimtes verschillende fictieve tijden en plaatsen op te roepen. Daarnaast vindt het dikwijls plaats in een heterotopie van afzondering; een locatie die omgrensd wordt door een systeem van openen en sluiten en op die manier een zone weet te creëren die zich afzondert van de alledaagse werkelijkheid. Deze zone heeft zelf iets utopisch; het wordt hier namelijk mogelijk om de alledaagse realiteit op afstand te houden en ruimte te maken voor het voorstellen en

onderzoeken van alternatieven. Deze plaats wordt in deze scriptie een ‘vrije ruimte’ genoemd, en wordt verder uitgewerkt in de volgende paragraaf.

### *2.3: Theater als vrije ruimte*

De term ‘vrije ruimte’ is ontleend uit een artikel van theaterjournalist Robbert van Heuven. Van Heuven beargumenteert dat het theater een functie kan vervullen die in de politiek niet vervuld kan worden. In de politiek kan men niet buiten een bepaald politiek systeem denken. Het theater biedt daarentegen een arena waarin het mogelijk wordt om “het huidig systeem te bevragen en in de publieke ruimte alternatieven te wegen waarin de mens centraal staat”. Het opent een ‘vrije ruimte’ waarin alternatieven kunnen worden uitgetoetst en die “de mogelijkheid heeft om democratie uit te stellen”. Van Heuven verwijst hier naar socioloog Willem Schinkel, die stelt dat het experimenteren met nieuwe vormen essentieel is voor een democratie. Een fundamentele democratie moet volgens Schinkel een “nog-niet karakter” behouden door continu met zichzelf te experimenteren. Het huist niet in de systemen die het heeft voortgebracht, maar in de plaatsen waar die systemen ter discussie kunnen worden gesteld (The New Forest, 2013).

Het concept dat door Van Heuven wordt geïntroduceerd heeft te maken met de notie van liminaliteit; de periode van het ‘in transitie zijn’. Antropoloog Victor Turner benadert dit begrip als het grijze gebied tussen twee staten<sup>5</sup>, waarin een oude staat is afgeworpen en een nieuwe staat vooralsnog niet bereikt is (1987:4). Dit gebied bevat een sterk creatief potentieel; het is een regelvrije zone, waardoor het mogelijk wordt om de structuren van een oude staat af te breken en weer op te bouwen tot iets anders. Dit impliceert dat liminaliteit naast een creatief potentieel ook een kritisch potentieel heeft; het zou immers tot nieuwe vormen kunnen leiden die kritiek leveren op een heersende sociale orde (1969: 37)

Turner plaatst hier echter een kanttekening. Liminale activiteiten zijn onderdelen van overgangsrituelen en vormen daarmee een integraal onderdeel van een cultuur. Het kan een sociale orde tijdelijk op zijn kop zetten, maar uiteindelijk bevestigt het die orde door aan te tonen

---

<sup>5</sup> Deze term kan erg ruim worden opgevat. Het verwijst in eerste instantie naar een menselijke conditie; een sociale status, een levensfase of een mentale, fysieke of biologische conditie waar iemand zich in bevindt. Het kan ook op grotere schaal worden toegepast en verwijzen naar een staat van een gehele samenleving of tijdsperiode. De transitieperiode waar in de inleiding over gesproken wordt kan eveneens worden gezien als een overgang tussen twee staten.

dat een staat van chaos het enig denkbare alternatief is. In het theater wordt deze kritische functie echter wel mogelijk. Het theater is volgens Turner een afgeleide activiteit van het ritueel. Het is niet liminaal, maar liminoïde; iets dat weliswaar geen onderdeel uitmaakt van een overgangsritueel, maar wel lijkt op een liminale activiteit.<sup>6</sup> De creatieve potentie van liminaliteit kan in het theater volledig worden benut; het biedt de mogelijkheid om een structuur uit een gevestigde maatschappij te onderzoeken, tot haar 'bouwstenen' af te breken en er een nieuw model van te maken. Door op deze manier te 'experimenteren' kan men in het theater radicale kritieken leveren op de vormgeving van een sociale orde en het voorzien van nieuwe, utopische alternatieven (Turner, 1977:45). Hier wordt de overeenkomst met de notie van een vrije ruimte duidelijk. Van Heuven gebruikt het begrip om te beschrijven hoe de inrichting van onze democratie in het theater onderzocht en heringericht kan worden, maar in principe zou het begrip ook op andere elementen van een samenleving toegepast kunnen worden. Het is een ruimte waarin men vrij is om een samenleving in al haar aspecten te analyseren en te herbouwen en is in die zin uitermate geschikt voor het vormgeven van een utopie.

In de voorgaande paragrafen is het theater verbonden met de notie van een heterotopie en een vrije ruimte. In dit hoofdstuk wordt onderzoek gedaan naar de vraag hoe het idee van een utopie als speculatieve sociologie kan worden ingezet in het theater. Hoe helpen deze twee typeringingen bij het beantwoorden van die vraag? Een stelling van filosofen Herbert Marcuse en Ernst Bloch is in deze context verhelderend. Marcuse en Bloch stellen dat kunst (en dus ook theater) een arena is waar een alternatieve wereld tot uitdrukking kan komen, en dus een utopisch potentieel krijgt (Levitas, 2010: 170). Over theater kan echter ook gezegd worden dat het plaats kan vinden in een arena en dat die arena bijdraagt aan de uitdrukking van een alternatieve wereld. Deze arena is een 'andere plaats'; een door rituelen omkaderde locatie waarin men zich kan onttrekken aan de alledaagse wereld. In deze andere plaats kan men, doordat de gevestigde orde op afstand wordt gehouden, als het ware 'met een schone lei' beginnen. Als vrije ruimte biedt het vervolgens de mogelijkheid om de inrichting van een samenleving onder de loep te houden, uit elkaar te halen en op een alternatieve manier vorm te geven. Dit alternatief kan vervolgens ter overweging worden aangeboden aan de toeschouwer en hem activeren om na te denken over de samenleving die uit het alternatief voort kan komen en de consequenties die er aan verbonden

---

<sup>6</sup> het bijvoegsel 'oïde' betekent namelijk 'gelijkend op'.

zijn. Door de mogelijkheid om in een plaats verschillende fictieve plaatsen en tijden te verbeelden wordt het bovendien mogelijk om van dit utopisch voorstel meer te maken dan een theoretisch gedachte-experiment en het tijdelijk van een fysieke gestalte te voorzien.



## Hoofdstuk 3: Case Studies

In het vorige hoofdstuk is beschreven hoe het theater een plaats tot stand brengt die zich afbakt van onze maatschappij en waarin de mogelijkheid ontstaat om de structuren van die maatschappij ter discussie te stellen en te hervormen tot iets anders. Door dit te doen wordt het mogelijk om in het theater een alternatief, ‘utopisch’ scenario op te bouwen en die ter contemplatie voor te leggen aan het publiek. In dit hoofdstuk worden drie voorstellingen geanalyseerd die een dergelijk alternatief scenario communiceren. Eerst zal er worden onderzocht hoe een utopie wordt verbeeld in Cristophe Meierhans’ *Some use for your broken clay pots* (2013) en *De Komst van Xia* (2013), het tweede deel van Wunderbaum’s *The New Forest*. Daarna volgt een analyse van de mogelijkheden die *Domo de Europa Historio en Ekzilo* (2013) van theatermaker Thomas Bellinck biedt voor het verbeelden van een utopie.

### 3.1: Some use for your broken clay pots

“The accepted beginnings of democracy are commonly situated in classical Athens, 5 BC. The ancient Greeks actually despised the idea of elections. They considered it to be completely undemocratic. To control their representatives they used a system called ostracism. Each citizen could decide to ban someone from the city, for instance because that person was considered dangerous or a bad influence on the politics of the city”.

(Capelle, 2012:2)

In de bovenstaande tekst beschrijft de Zwitserse kunstenaar Cristophe Meierhans het principe van ostracisme in de Oud-Griekse democratie. In het interview waar deze tekst uit afkomstig is constateert Meierhans een tendens om onze huidige democratie te beschouwen als de enige mogelijkheid om een goed leven te leiden in een gemeenschap (1). In de lecture-performance *Some use for your broken clay pots* ontwricht hij deze aanname door het idee van ostracisme te gebruiken als basis voor een radicaal andere inrichting van democratie. Hij opent zijn performance door zijn publiek de volgende vraag te stellen; wat als onze democratie niet gebaseerd zou zijn op het verkiezen, maar op het *diskwalificeren* van machthebbers? Vervolgens

werkt hij een gedetailleerde blauwdruk uit van een alternatieve democratie waarin diskwalificatie centraal staat. Wat Meierhans in deze lecture-performance doet komt overeen met de zojuist uitgewerkte ‘strategie’ voor de verbeelding van een utopie in het theater. Hij laat zijn performance plaatsvinden in de afgesloten ruimte van een theater- of collegezaal. Vervolgens biedt hij in de ‘schone lei’ van deze heterotopie een alternatief aan; hij werkt een radicale aanpassing van onze democratie uit en activeert zijn publiek om na te denken over een samenleving die uit dit model zou kunnen voortkomen. Hij bouwt hier een *utopian performative* op door zijn toeschouwers stapsgewijs in staat te stellen om zich een andere, utopische samenleving in te beelden en hen bovendien te stimuleren om deze samenleving kritisch in overweging te nemen. Om te beschrijven hoe hij dit precies doet, wordt er eerst een globaal beeld geschetst van het model dat Meierhans uitwerkt.

Het politiek systeem dat in zijn lecture-performance centraal staat wordt een ‘Gemeengoed’ genoemd (Meierhans,2014: 1:1:1) Het bestuur van dit Gemeengoed ligt in handen van een geselecteerde groep burgers, die zich de Gemachtigden van het Gemeengoed mogen noemen (1:1:3). Onvrede over de beleidsvoering van een Gemachtigde kan men uiten door het uitbrengen van een diskwalificatiestem. Dit kan men op elk gewenst moment doen, mits het gepaard gaat met een Burgervoorstel; een voorstel over een alternatief of een verbetering van het beleid waar tegen wordt gestemd (1:1:13). Als het aantal diskwalificatiestemmen een kritieke grens heeft overschreden, wordt de Gemachtigde in kwestie ontheven van zijn functie. De Burgervoorstellen worden dan door burgers geëvalueerd en gerangschikt op basis van voorkeur (1:1:9, 1:1:24). De opvolger van de afgetreden Gemachtigde is verplicht om de hoogst beoordeelde voorstellen op te nemen in zijn beleid (1:1:26).

De selectie van Gemachtigden berust eveneens (gedeeltelijk) op diskwalificatie. Een burger wordt bij voorbaat als een kandidaat voor deze functie beschouwd, maar heeft de mogelijkheid om zichzelf te diskwalificeren (1:2:29). Degenen die zich wel kandidaat stellen, maken door loting kans om lid te worden van een ‘Kwalificatiepool’. De leden van deze pool worden opgeleid om openstaande functies van het Gemeengoed te bekleden en kunnen geselecteerd worden om de functie van Gemachtigde op zich te nemen (1:2:31).

De instelling van een dergelijke ‘diskwalificatiedemocratie’ zou tot verschillende ingrijpende veranderingen kunnen leiden. Ten eerste geeft het een veel grotere politieke betrokkenheid en verantwoordelijkheid aan kiezers (of eigenlijk; aan ‘diskwalificeerders’). Waar onze directe invloed op politieke samenstellingen beperkt blijft tot het stemmen tijdens verkiezingen, kan een burger van het Gemeengoed op ieder moment zijn mening kenbaar maken door een diskwalificatiestem in te zetten. Bovendien wordt hij voorbaat beschouwd als potentiële politicus en zal hij op den duur direct betrokken raken bij democratische processen.<sup>7</sup> Ten tweede zou het de rol van politici sterk veranderen. Zij kunnen het zich niet meer veroorloven om gemaakte beloftes te verwaarlozen; dan lopen zij immers het risico om gediskwalificeerd te worden. Door een directe feedback van kiezers komt de nadruk meer te liggen op de kwaliteit van beleidsvoering, en minder op de aantrekkelijkheid van verkiezingsbeloftes. Burgers kunnen bovendien hun diskwalificatiestem intrekken als zij een positieve verandering zien in het functioneren van een Gemachtigde. In deze democratie loont het dus als een Gemachtigde luistert naar zijn kiezers en zijn beleid aanpast aan hun behoeftes.

In zijn performance gebruikt Meierhans de episodische structuur van een college om zijn blauwdruk stap voor stap uit te leggen. Hij leidt zijn publiek als het ware rond door zijn model en bouwt hiermee zijn alternatieve samenleving op in hun verbeelding. Dit illustreert de veronderstelling uit hoofdstuk 2 over de langere tijdsduur van een ‘utopische’ *utopian performative*; de nadruk ligt hier niet op een korte gewaarwording van een betere toekomst, maar op een geleidelijke ontwikkeling van inzicht in een alternatief. Het inzicht dat hier kan worden ontwikkeld is echter genuanceerder dan tot dusver wordt gesuggereerd. Het zwaartepunt in deze performance ligt niet op het kritiekloos aannemen van een utopie, maar op het kritisch overwegen van een utopie. Meierhans bereikt dit door, na elke stap die hij in zijn betoog zet, zijn publiek te verzoeken om vragen te stellen of kritiek te leveren op wat hij zojuist heeft verteld. Hiermee positioneert hij de toeschouwer om een kritische houding aan te nemen en de samenleving die hij suggereert als een studieobject te hanteren dat zich openstelt voor discussie. Hier wordt het idee van speculatieve sociologie duidelijk; er wordt in het theater een idee

---

<sup>7</sup> Naast het evalueren van de eerder genoemde Burgervoorstellen heeft iedere burger namelijk een ‘democratische dienstplicht’, waardoor hij vijf werkdagen per jaar taken uit moet voeren die het functioneren van de democratie ondersteunen

uitgewerkt over hoe een betere samenleving er uit zou kunnen zien, en tegelijkertijd worden toeschouwers geactiveerd om dit idee te onderzoeken op haar mogelijkheden en tekortkomingen.

De mogelijkheid om met de performer (of wellicht met publieksleden) een dialoog aan te gaan over het potentieel van de hier voorgestelde utopie activeert een kritische houding, maar heeft daarnaast nog een tweede effect; door het publiek te vragen om zich niet te gedragen als een zwijgende massa, maar juist kritisch te blijven en deel te nemen in een gezamenlijke discussie, vraagt Meierhans hen om zich te gedragen als de burgers die in een Gemeengoed zouden leven. De sociale orde die hij ter contemplatie aanbiedt, wordt dus tegelijkertijd in de theaterruimte beoefend. In een beschouwing merkt recensent Marnix Rummens het volgende op:

“Hij (Meierhans) schudt de toeschouwer wakker; laat hem iets zijn wat hij in het dagelijks leven niet meer kan zijn: een betrokken individu dat volop participeert in het proces waarin de spelregels van ons politieke handelen wordt vastgelegd en geherdefinieerd. Hier komt iets tot leven, wat al van oudsher (van bij de Grieken) tot de essentie van de democratie behoort, maar dat we inmiddels hebben verlerd, namelijk de kunst van het publieke debat.”

(Rummens, 2014)

Met deze strategie brengt Meierhans een extra dimensie aan in de verkenning van zijn alternatief. Men kan een rationele overweging maken van de voor- en nadelen die zijn democratie oplevert, maar kan ook (door het aannemen van de ‘rol’ van een betrokken, participierend individu) aanvoelen hoe het zou zijn om in zo’n democratie als kritische burger te handelen. De *utopian performative* die in deze performance tot stand komt heeft dus te maken met een intellectuele contemplatie, maar ook met een gevoelsmatige beleving van een andere sociale orde.

### **3.2: De Komst van Xia**

*De Komst van Xia* (2013) vormt het tweede deel van Wunderbaum’s *The New Forest*; een vierjarig project waarin het gezelschap nadenkt over een alternatieve samenleving. Volgens Willem Schinkel, socioloog en partner van *The New Forest*, ligt het belang van dit project niet zozeer in het bedenken van een ideale samenleving, maar in het bieden van alternatieve beschrijvingen van de werkelijkheid. Wunderbaum keert zich hiermee tegen de veronderstelling

dat onze maatschappij voltooid en onveranderlijk is. Het idee van een samenleving is volgens Schinkel geen vast gegeven, maar een fictief construct dat door een groep wordt opgevoerd en in stand wordt gehouden. *The New Forest* is in deze redenering een andere fictie die tegenover die van de heersende samenleving wordt gezet. Het is een heterotopie, waarin men een samenleving op een andere manier kan ervaren (The New Forest, 2013). De aantrekking van deze beschrijving ligt wellicht in het feit dat het geen waardeoordeel geeft; de alternatieve fictie van *The New Forest* is niet beter of slechter dan die van ons, het is slechts ‘anders’. Toch kan het alternatief dat Wunderbaum in *De Komst van Xia* voorstelt beschreven worden als utopisch. Het laat een alternatieve beschrijving van de werkelijkheid zien, maar verwijst daarmee wel naar een wereld waarin een antwoord wordt gegeven op tekortkomingen van de onze. Het is weliswaar een heterotopie, maar biedt tegelijkertijd een perspectief op een utopie.

*De Komst van Xia* is het tweede deel van *The New Forest* en de eerste performance waarin het vormgeven van een alternatief centraal staat. In het eerste deel, *Het Begin*, hebben de performers van Wunderbaum afgerekend met onze huidige bestuursvorm, om in dit tweede deel te zoeken naar een ander model. Deze zoektocht vindt plaats in een bijzondere locatie; toeschouwers en performers bevinden zich in een panopticum op het dak van station Hofplein. Deze plaats ligt in het centrum van Rotterdam en biedt het publiek (wanneer het panopticum tegen het eind van de voorstelling wordt geopend) een uitzicht op de skyline van de stad. Het speelveld (het panopticum en de ruimte van het dak die aan het eind gebruikt wordt) is een heterotopie van afzondering. Het bevindt zich in het hart van de stad, maar zondert zich er tegelijkertijd van af door de ligging (waardoor men als het ware boven Rotterdam ‘zweeft’ en er op neer kan kijken) en door de afgesloten structuur van het panopticum. In het hart van een democratie brengt Wunderbaum dus een ‘andere ruimte’ tot stand waarin men zich kan afzonderen en waar het mogelijk wordt om democratie te onderzoeken en te voorzien van een alternatief.

Het panopticum vervult meerdere functies. Ten eerste is het, zoals net beschreven, een structuur waarin men zich kan afzonderen. Ten tweede is de binnenkant van een panopticum zo ingericht, dat het een bepaalde machtsverdeling veronderstelt. De architecten van bureau ZUS (de makers van Wunderbaum’s panopticum) stellen dat het een autoritaire structuur is. Het geeft degene die in het midden staat de mogelijkheid om iedereen te overzien, waardoor de macht zich in het

centrum bevindt en de periferie door de macht wordt geobserveerd (The New Forest, 2013).<sup>8</sup> Een panopticum wordt dan ook vaak geassocieerd met koepelgevangenissen, waarin een centrale controlepost toezicht houdt op gevangenen. Daarnaast doet het echter denken aan een amfitheater en de volksvergaderingen die daar in de Oudheid plaatsvonden. De publieksopstelling in een Oud-Grieks amfitheater is juist democratisch, of in ieder geval democratischer dan de publieksopstelling van een hedendaagse schouwburgzaal<sup>9</sup>; iedereen blijft namelijk zichtbaar en kan vanuit de eigen 'kijkpositie' het merendeel van het publiek zien en (in het geval van het intieme amfitheater van Wunderbaum) aanspreken. Wunderbaum gebruikt dus een structuur die zowel autoritair als democratisch kan zijn en speelt in *De Komst van Xia* met beide benaderingen.

De tegenstelling tussen autoriteit en (directe) democratie komt naar voren in de vrije ruimte die het panopticum tot stand brengt. Wunderbaum-acteur Walter Bart vertelt het publiek bij binnenkomst dat zij zich in een 'denkkring' bevinden waarin een groep filosofen<sup>10</sup>, in het centrum van de kring, zullen nadenken over een nieuwe bestuursvorm. Deze denkkring is een vrije ruimte; het is een plaats waarin onze samenleving en democratie onderzocht en heringericht kunnen worden, er waarin het mogelijk wordt om alternatieven voor te stellen en te overwegen. Dit onderzoek wordt op verschillende manieren gedaan. Zo gebruikt acteur Matijs Jansen de cirkel letterlijk als een schone lei waar een nieuwe samenleving op kan worden uitgetekend. Hij maakt gebruik van Plato's *Republiek* om een gemeenschap te schetsen die in algemene behoeftes voorziet. Net als Plato begint hij bij een mini-gemeenschap die niets meer nodig heeft dan voedsel, onderdak, kleding en sport, om vervolgens in te zien dat er veel meer mensen nodig zijn om die gemeenschap draaiende te houden.

Het figuur dat hij heeft getekend wordt steeds verder aangevuld en neemt uiteindelijk de gehele cirkel in beslag. Om verder te groeien moeten andere ruimtes worden ingenomen en moet er dus oorlog worden gevoerd. De poging om de elementen van een samenleving tot een beter model te herschikken mislukt hier dus. 'Collega-filosoof' Maartje Remmers stelt vervolgens voor om

---

<sup>8</sup> Het woord panopticum betekent letterlijk 'alziend'.

<sup>9</sup> Oftewel; een publieksruimte die zich recht tegenover het podium bevindt en tijdens een theatrale performance verduisterd wordt.

<sup>10</sup> Oftewel; de performers die de rol van filosoof aannemen.

leiders voortaan door loting te kiezen. Stemmen is namelijk van nature aristocratisch<sup>11</sup>; het bevoordeelt diegenen die zich het best kunnen promoten als geschikte kandidaat. Hierna wordt echter duidelijk dat de denkkring eveneens aristocratisch is; als een toeschouwer het betoog van de filosofen onderbreekt om zelf een alternatief te suggereren, blijken de filosofen niet voorbereid op inbreng van het publiek. De denkkring is vooralsnog een kring waarin een groep ‘verlichten’ bepalen waar een gemeenschap het meest gebaat bij is. Het lijkt deze verlichten bovendien niet te lukken om een alternatief op te bouwen. Walter Bart merkt op dat het referentiekader van de filosofen te Westers is, en dat er een ander, niet-Westers perspectief nodig is om echt tot een nieuwe vorm te kunnen komen.

De denkkring verandert echter als de filosofen het panopticum tijdelijk verlaten. In afwezigheid van een centraal ‘gezag’ worden er alternatieven gesuggereerd door publieksleden.<sup>12</sup> Zo stelt iemand voor om de locatie van de performance voortaan in te zetten als festivalterrein, en nodigt een ander het publiek uit voor een bijeenkomst waar over de mogelijkheden van 3D-printing gebrainstormd wordt. De vrije ruimte van het panopticum wordt nu democratisch; het alternatief is nu niet meer afkomstig van een selecte groep, maar van de gemeenschap.

De performance krijgt hierna een verrassende wending als een gedeelte van het publiek figuranten blijken te zijn en in koor pleiten voor de wil van de gemeenschap; “De oorsprong van elke vorm van macht ligt wezenlijk bij ons. Geen instantie, geen individu kan gezag uitoefenen dat niet nadrukkelijk uit ons voortkomt”. Het gezag waar deze groep voor kiest, is Xia; een jong, Aziatisch meisje dat wordt aangesteld als leidster van *The New Forest*. In het laatste gedeelte van de performance wordt het panopticum geopend en kijkt het publiek naar een grootse, bijna religieuze ceremonie waarin Xia onthaald wordt en bevestigd als nieuwe leidster.

In de performance kan er grofweg een onderscheid worden gemaakt tussen twee episoden; een episode die zich in het panopticum afspeelt, en een episode waarin het panopticum is geopend en Xia wordt onthaald. De episode staat in het teken van de denkkring of, in de terminologie van deze scriptie, een vrije ruimte. De tweede episode kan vervolgens gezien worden als een *utopian performative* die uit de gedachte-experimenten van de denkkring is voortgekomen. Deze *utopian*

---

<sup>11</sup> Aristocratie betekent letterlijk 'geregeerd door de besten'.

<sup>12</sup> In werkelijkheid zijn dit figuranten van Wunderbaum. De indruk wordt echter gewekt dat zij daadwerkelijk toeschouwers zijn en het idee van een vrije ruimte aangrijpen om zelf een bijdrage te leveren.

*performative* is anders van aard dan de *utopian performative* die in de voorgaande case study besproken is. Er wordt hier geen letterlijk, gedetailleerd voorstel gedaan over een alternatieve samenleving, maar een beeld getoond die op een meer symbolische wijze een alternatief suggereert. Xia wordt door het koor van figurant-publieksleden omschreven als “de uitdrukking van de algemene wil”. Bovendien symboliseert zij als jong, Oosters meisje in meerdere opzichten het andere perspectief dat buiten de verbeelding van de filosofen valt. Willem Schinkel zegt hier het volgende over;

“Met haar draai je alles om wat we normaal met politiek associëren: dat het begrijpelijk is, dat er goed over nagedacht is, dat het rationeel is, dat het volwassen is, dat het Nederlands is. Het komt ergens van buiten, het is een kind, het is nog een vrouw ook; het is onbegrijpelijk.”

(The New Forest, 2013)

Xia symboliseert een nieuw begin, maar wel een die voor ons zo irrationeel is (en dus buiten onze verbeelding staat) dat het een samenleving kan voortbrengen die echt anders is. Ze staat dus symbool voor een radicaal nieuw begin en is bovendien de vleesgeworden wil van de gemeenschap. Dit laatste is misschien nog wel belangwekkender dan Xia zelf; het nieuwe begin komt niet voort uit een selecte groep, maar wordt door de gemeenschap gedragen. Xia's inhuldiging is een *utopian performative*, omdat het een glimp biedt in een toekomst waarin onze 'aristocratische' representatieve democratie plaats heeft gemaakt voor een directe democratie en het vermogen om politiek te handelen bij de gemeenschap ligt. Het is een utopie die inspeelt op het verlangen naar autonomie en zelforganisatie waar de recente transitieperiode mee gepaard gaat en dit doorvoert tot aan de kern van een samenleving.

In *De Komst van Xia* hebben de drie eerder besproken concepten (heterotopie, vrije ruimte en *utopian performative*) dus allen te maken met de manier waarop een utopie verbeeld wordt. Het speelveld, en met name het panopticum, brengt een isolement tot stand en creëert daarmee een vrije ruimte waarin alternatieven gewogen kunnen worden. In de vrije ruimte van het panopticum onderzoeken de performers van Wunderbaum het idee van democratie. Ze tonen aan dat onze benadering van democratie meer lijkt op een aristocratie en dat zelfs de poging om een nieuwe



democratie in te richten aristocratisch is<sup>13</sup>. Het is dan ook logisch dat de *utopian performative* die uit de denkcirkel voortkomt niet te maken heeft met een gedetailleerd ontwerp. Het geeft daarentegen een schets van een utopische toekomst die niet wordt opgelegd door een autoriteit, maar van onderaf wordt vormgegeven. Deze *utopian performative* sluit dan ook beter aan bij de openbaring van een betere toekomst waar Dolan over spreekt. Het verschil is hier echter, dat de essentie niet ligt in het bieden van hoop, maar in de gewaarwording en overdenking van een andere, fundamenteelere vorm van democratie.

### **3.3: Domo de Europa Historio en Ekzilo**

Aan het eind van 2015 is Brussel een museum rijker. Rond deze periode zal het 'Huis van Europese geschiedenis' worden voltooid; een museum waarin de geschiedenis van de Europese integratie in kaart zal worden gebracht. Martin Schultz, voorzitter van het Europees parlement, wil dit museum inzetten als een plaats waar verschillende generaties inzicht kunnen krijgen in de Europese identiteit en beschouwt het als een 'belangrijke innovatie in de wijze waarop een gevorderd democratisch systeem omgaat met haar verleden' (Building a House of European History, 2013:2). Niet iedereen deelt echter zijn enthousiasme. Zo stelt Wolfram Kaiser, hoogleraar European Studies aan de University of Portsmouth, dat het opbouwen van een Europees narratief is gebonden aan bepaalde belangen; het legitimeert het bestaan van de Europese Unie en geeft haar inwoners een gevoel van veiligheid door het aanbieden van een geromantiseerd verleden (2011).

Theatermaker Thomas Bellinck reageert op dit museum door het te voorzien van een fictieve schaduwversie. Zijn *Domo de Europa Historio en Ekzilo* - oftewel; 'Het Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap'<sup>14</sup> - is echter niet gesitueerd in het heden, maar in een hypothetische toekomst. Bij binnenkomst bevindt de toeschouwer zich in het jaar 2063 en leert dat de 'Vrienden van een Herenigd Europa' de eerste internationale expositie hebben georganiseerd over het leven in de voormalige Europese Unie. De EU bestaat in deze toekomst

---

<sup>13</sup> In dit geval zijn het immers de filosofen, oftewel de 'verlichten' die een ontwerp maken van een betere samenleving en dus bepalen wat voor het volk een betere manier van leven is. In principe geldt dit voor elke utopische blauwdruk; het wordt gemaakt door een persoon die veronderstelt te weten wat een beter leven voor anderen inhoudt.

<sup>14</sup> In volgende verwijzingen wordt deze titel ingekort tot 'Domo de Europa'

dus niet meer; het is in 2018 uit elkaar gevallen door de economische recessie en een groeiend nationalisme.

In vergelijking met de andere twee case studies is *Domo de Europa* moeilijker te omschrijven als theater. Het zou eerder omschreven kunnen worden als een installatie; een kunstwerk dat gebonden is aan een specifieke plaats en ontworpen is om een publiek en/of een bestaande architectuur te omringen en er mee in dialoog te treden. Sluit het een echter het ander uit? Kan een installatie niet ook een theatrale performance zijn? Chiel Kattenbelt beschrijft een performance of een performatieve situatie als “een situatie waarin objecten, lichamen, handelingen en gebeurtenissen getoond worden door, en, als een gevolg, functioneren als intentionele tekens in het perspectief van (een) mogelijke wereld(en) of situatie(s)” (Kattenbelt, 2010: 30). Als fictief museum bestaat *Domo de Europa* uit een constellatie van tekens die gezamenlijk de fictie van een bepaald toekomstscenario oproepen. Het kan gezien worden als een ‘podium’ waar het publiek doorheen kan lopen en waarin de tentoongestelde objecten functioneren als decorstukken die bijdragen aan de opbouw van een illusionaire wereld (Ring Petersen, 2005: 215). Een performance is volgens Kattenbelt theatraal als toeschouwers het vanuit een esthetische oriëntatie interpreteren (32-33). Het publiek weet dat *Domo de Europa* een kunstwerk is en dat de objecten die erin worden getoond esthetische objecten zijn die een confrontatie met de eigen belevingswereld teweeg kunnen brengen. Als Kattenbelts definitie wordt aangehouden, kan *Domo de Europa* dus een theatrale performance worden genoemd. Naast de vorm van deze performance is er nog een ander belangrijk element waarin het afwijkt van de vorige twee case studies; er wordt hier geen utopie geschetst, maar een dystopie. Strikt gezien wordt er hier dan ook een ‘*dystopian performative*’ opgebouwd door het publiek een inzicht te laten ontwikkelen in een negatief toekomstbeeld. Desondanks is het de moeite waard om juist deze performance nader te analyseren; het biedt namelijk een ander perspectief op het verbeelden van een alternatieve toekomst, die net zo goed toegepast kan worden op een utopisch scenario.

Hoe wordt deze zogenaamde *dystopian performative* ontwikkeld? De structuur van *Domo de Europa* bestaat uit een traject van verschillende kamers waarin de gehele geschiedenis van de EU in kaart wordt gebracht. Net als in de collegestructuur van *Some use for your broken clay pots*

wordt hier gebruik gemaakt van een episodische dramaturgie; elke kamer biedt het publiek ‘een stukje van de puzzel’ die het kan gebruiken om een beeld te vormen van de opkomst, ontwikkeling en ondergang van de EU. Hier is dus ook sprake van een stapsgewijze opbouw van inzicht in een toekomst. De manier waarop dit inzicht opgebouwd wordt is echter anders, omdat het publiek hier anders<sup>15</sup> gepositioneerd wordt; een toekomstscenario is hier niet iets dat zij op afstand kunnen observeren, maar iets dat hen omringt. Zij bevinden zich als het ware *in* het scenario. Kunsthistorica Claire Bishop stelt dat deze positionering van de toeschouwer eigen is aan de installatiekunst;

“Instead of representing texture, space, light and so on, installation art presents these elements directly for us to experience. This introduces an emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. Many artists and critics have argued that this need to move around and through the work the work in order to experience it activates the viewer, in contrast to art that simply requires optical contemplation (which is considered to be passive and detached)”.

(Bishop, 2005: 11)

De creatie van een toekomstbeeld heeft in deze performance dus te maken met de creatie van een omgeving die door het publiek verkend kan worden. Dit doet denken aan de ‘andere ruimte’ waarin een theatrale performance, in afzondering van de alledaagse realiteit, plaats kan vinden. Hier wordt dit bijna letterlijk opgevolgd; bij het betreden van de installatie stapt de toeschouwer als het ware uit het heden en in een verbeelding van 2063. Bellinck’s fictieve museum kan gezien worden als een andere tijdzone en sluit daarmee aan met de heterochronie waar in hoofdstuk 1 over gesproken is; het is een plaats waarin een andere, fictieve tijd wordt opgeroepen. Deze performance vindt dus plaats in een heterotopie en produceert een spiegelversie van een *utopian performative*. In deze heterochronie wordt een vrije ruimte geschapen, maar wel een die anders wordt ingezet dan in de voorgaande case studies. Er zijn hier geen performers die in de vrije ruimte experimenteren met structuren uit de samenleving of alternatieven voorstellen; de vrije ruimte, of liever; de manier waarop die ruimte is

---

<sup>15</sup> In vergelijking met een traditionele theateropstelling, waarin er een scheiding is tussen een publieksruimte en een podium of performerruimte. In de vorige twee case studies is dit onderscheid niet altijd even streng, maar toch kan het publiek vanaf een bepaalde afstand observeren wat er zich op het 'podium' afspeelt. In dit geval bevinden zij zich, zoals eerder beschreven, 'op het podium'.

vormgegeven, is het alternatief. Het alternatief bestaat in dit geval niet uit een ander (democratisch) systeem, maar uit een ander scenario. Het is gebaseerd op de vraag hoe de toekomst er over 50 jaar uit zou kunnen zien als de huidige economische crisis en het groeiend nationalisme een einde zouden maken aan de Europese eenheid. Verder verschilt dit alternatief van de voorgaande case studies door een sterkere oriëntatie op het heden. Bellinck toont met deze installatie de fragiele staat van ‘ons’ Europa door het heden te bezien vanuit het perspectief van 2063 en te laten zien dat de kiemen van zijn dystopie in onze tijd te vinden zijn.

In deze vrije ruimte leert men dat onze tijd in 2063 het ‘Tweede Interbellum’ wordt genoemd. Dit interbellum verloopt van 1945 tot 2018 en suggereert dat de val van de Europese Unie gepaard is gegaan met een nieuwe internationale oorlog. Een van de voornaamste oorzaken voor deze oorlog is de zogenaamde ‘Grote Recessie’; een term die in onze tijd al met enige regelmaat wordt gebruikt voor het duiden van de economische crisis, en in deze exhibitie een parallel lijkt te trekken met de Grote Depressie die in de jaren ‘30 aan de Tweede Wereldoorlog vooraf is gegaan. De ware impact van onze huidige recessie wordt hier duidelijk; het heeft opnieuw een aanleiding gegeven voor een grootschalige oorlog. Naast deze recessie wordt er bovendien een tweede boosdoener aangewezen; een groeiend nationalisme. Een kaart laat een stijgende lijn zien in de groei van nationalistische partijen als het Vlaams Belang en de PVV, terwijl een andere kaart laat zien hoe separatistische bewegingen hebben geleid tot de afscheiding van Schotland, Corsica en Catalonië. Ook hier wordt een herhaling in de geschiedenis aangeduid; naast een economische malaise is er (net als in het eerste interbellum) een groeiende nationalistische tendens. In een van de commentaren bij de tentoongestelde objecten wordt geconcludeerd dat Europa gedoemd is om zijn fouten te herhalen; “Tijdens de Grote Recessie is het pijnlijk duidelijk geworden hoe weinig men heeft geleerd van het verleden, hoezeer de betekenis van oorlog is vergeten. In onzekere tijden bleken de misdaden van het verleden aanstekelijker dan de droom van een verenigd Europa.” (Harding, 2013).

Door de kamers van *Domo de Europa* te doorlopen kan men zich geleidelijk een beeld vormen van Bellincks dystopie. De vorm van een installatie nodigt de toeschouwer daarnaast uit om een verkennende houding aan te nemen. De *dystopian performative* wordt hier niet uit de doeken gedaan door een performer die door een zittend publiek wordt aangehoord; men moet letterlijk

op een verkenning uitgaan om een indruk van een toekomstbeeld te krijgen. Bovendien staan de ruimtes in deze installatie, in de hoedanigheid van museumkamers, in het teken van contemplatie; het bevat objecten die tentoongesteld worden en bedoeld zijn om door een publiek in overweging te worden genomen. De kritische houding die Meierhans bijvoorbeeld aanmoedigt door de mogelijkheid om in dialoog te gaan en Wunderbaum stimuleert door het idee lid te zijn van een 'brainstormende' gemeenschap, wordt hier dus volledig tot stand gebracht door de omgeving. Het activeert de toeschouwer om op een ontdekkingsreis te gaan, en (door geconfronteerd te worden met de tentoongestelde objecten in de museumkamers) een toekomstbeeld te reconstrueren en te overpeinzen.

In deze performance wordt er dus een andere tijdzone gemaakt waarin men, door het doorlopen van een traject en het verkennen van de objecten die men in die route tegenkomt, een inzicht kan ontwikkelen in een dystopisch toekomstbeeld. Welke mogelijkheden biedt deze strategie voor het verbeelden en verkennen van een utopisch toekomstbeeld? Wat hier naar mijn mening het meest interessant is, is dat verkenning hier niet plaatsvindt door een observatie vanuit een publieksruimte, maar door lichamelijk aanwezig te zijn in een representatie van een toekomst. Eigenlijk vindt verkenning hier op een soortgelijke manier plaats als in *Some use for your broken clay pots*; men kan een utopie of dystopie rationeel verkennen, maar tegelijkertijd kan men het toekomstbeeld ook lichamelijk ervaren. In de installatie van *Domo de Europa* ontstaat het inzicht in een alternatieve toekomst ook door een immersieve, multisensorische beleving van een andere toekomst. Het inzicht in Bellinck's dystopie wordt gevormd door de onheilspellende teksten en objecten, en daarnaast door de vormgeving, de ligging en de geur van de locatie. Wat in onze tijd een vooraanstaand, duur museum belooft te worden, is in deze tijdlijn een afgezonderd, verouderd pand met benauwende, muf ruikende kamertjes. Het idee van een Europese Unie, dat in 2013 aan de basis van Europa ligt, is in 2063 blijkbaar een verlaten ideaal dat alleen in een 'ondergrondse' expositie getoond kan worden.

De manier waarop een ruimte hier wordt ingezet biedt perspectieven voor de vormgeving van een utopie in het theater. Het theater kan ingezet worden als een ruimte waar een alternatief voorgesteld en overdacht kan worden, maar het kan die alternatieven ook een tijdelijke fysieke vorm geven en ze invoelbaar maken. Het theater als een concrete ruimte waarin fictieve ruimtes

kunnen worden opgeroepen blijft hier niet beperkt tot een afgezonderde plaats waar de toeschouwer naar kan kijken, maar beslaat een gehele locatie die hem omringt en hem als het ware ‘in’ een utopie positioneert. Men kan een utopie dan niet enkel intellectueel in beschouwing nemen, maar het ook ‘uitproberen’ door er midden in te staan en het met meerdere zintuigen te ervaren.

## 4. Conclusie

In deze scriptie is een onderzoek verricht naar de mogelijkheden die het theater biedt voor het verbeelden van een utopie. De hoofdvraag die voor dit onderzoek gesteld is luidt: "Waarom is het theater een geschikt medium voor het verbeelden van een utopie?"

Om deze vraag te beantwoorden is de hypothese uitgewerkt dat theater een 'andere ruimte' tot stand kan brengen waarin een alternatief verbeeld en verkend kan worden. Deze zone ondersteunt de vorming van een *utopian performative*, hier gedefinieerd als de ontwikkeling van inzicht in een utopisch toekomstbeeld. Een *utopian performative* vormt een mentaal model van een utopie in de verbeelding van de toeschouwer en kan als zodanig gebruikt worden als speculatieve sociologie; men kan zich een beeld vormen van een utopische toekomst en vervolgens speculeren over de mogelijkheid die dit beeld zou kunnen opleveren.

### 4.1. Onderzoeksresultaten

Deze dramaturgische strategie is vervolgens getest op drie case studies. In twee van deze case studies is geanalyseerd of de verbeelding van een utopie overeenkomt met de opgestelde hypothese. In de derde case study is een soortgelijke analyse gemaakt met een dystopie, vanuit de gedachte dat de onderliggende dramaturgie ook gebruikt kan worden voor een utopisch scenario.

In alle drie case studies wordt een inzicht ontwikkeld in een toekomstbeeld, al zijn er onderling wel verschillen in de manier waarop dat wordt gedaan. Het idee van een *utopian performative* als speculatieve sociologie komt sterk naar voren in *Some use for your broken clay pots*. Het publiek raakt hier bekend met de principes van het Gemeengoed en krijgt daardoor handvatten aangereikt om een samenhangend, gedetailleerd beeld van een utopie te vormen. Vervolgens wordt men geactiveerd om dit model kritisch te verkennen door de mogelijkheid om een dialoog aan te gaan met de performer. In *Domo de Europa* vindt verbeelding en verkenning van een toekomstbeeld op een geheel andere manier plaats. Het publiek krijgt hier een inzicht in een (in dit geval) dystopie door een traject te doorlopen en een ruimte in zich op te nemen. Hierdoor kunnen zij zich een toekomst voorstellen waarin de Europese Unie uiteen is gevallen. Het verkennen van deze toekomst vindt plaats door een intellectuele contemplatie van tentoongestelde objecten, maar ook door een immersieve, multisensorische beleving van de installatie waar men zich in bevindt. Het biedt een interessante, andere strategie aan waarmee een *utopian performative* tot

stand kan worden gebracht; niet enkel door een alternatief model voor te stellen en rationeel te overwegen, maar door een omgeving zodanig vorm te geven dat een utopie er in kan worden ‘uitgeprobeerd’ en met meerdere zintuigen kan worden ervaren.

Het idee van een utopie als speculatieve sociologie is op een andere wijze toe te passen op de *Komst van Xia*. Er wordt hier, in tegenstelling tot de andere case studies, geen gedetailleerd mentaal model uitgewerkt van een utopie. De *utopian performative* van deze performance bestaat uit de inhuldiging van Xia. Het laat de ‘openingsceremonie’ van een utopische toekomst zien, maar de precieze samenstelling van deze toekomst wordt niet uitgewerkt. Een nauwkeurig ontwerp zou tegenstrijdig zijn met het idee waar dit toekomstbeeld op gebaseerd is; een samenleving die uitgaat van een directe democratie en gevormd wordt door de wil van de gemeenschap (en dus niet bij voorbaat uitgetekend kan worden door een groep). Het beeld dat aan het eind van de performance getoond wordt geeft een schets van zo’n samenleving, maar kan desondanks een vertrekpunt zijn voor speculatie over een toekomst waarin een gemeenschap meer politieke macht heeft. In het tweede hoofdstuk is beargumenteerd dat een *utopian performative* aan de notie van speculatieve sociologie kan worden gekoppeld, omdat het een mentaal model van een utopie opbouwt die zich openstelt voor bevraging. Dit kan gedaan worden door een uitgebreide uiteenzetting van een utopie, maar blijkbaar ook door een utopie te schetsen. Deze schetsmatige utopie is wellicht een interessantere variant, omdat het meer ruimte biedt voor speculatie en de toeschouwer meer kan uitdagen om over de invulling van zo’n utopie na te denken.

De benadering van een *utopian performative* als speculatieve sociologie is dus, in uiteenlopende varianten, terug te vinden in de drie case studies. Hoe zit het echter met de ‘andere ruimtes’ waarin deze *utopian performatives* tot stand komen? Elk van de drie performances vindt plaats in een heterotopie van afzondering; een plaats waar een grens wordt getrokken tussen de hedendaagse realiteit en de eigen realiteit, en die op die manier afgezonderd is van buitenwereld. Deze plaats kan een conventionele theaterzaal zijn (zoals het geval is in *Some use for your broken clay pots*), maar ook het panopticum van *De Komst van Xia* of de installatieruimte van *Domo de Europa*. Hierin weet het theater zich van de literatuur te onderscheiden in het verbeelden van een utopie; het kan plaatsvinden in een fysieke omgeving waarin de banden met



de buitenwereld tijdelijk worden opgeschort en die een vrije ruimte tot stand brengt waarin alternatieven kunnen worden voorgesteld en overwogen. Ook hier zijn verschillende benaderingen te benoemen. In *Some use for your broken clay pots* en *De Komst van Xia* dient de fysieke structuur van een zaal of of het panopticum als een plaats waarin de performers onze huidige democratie ter discussie stellen en het (proberen te) voorzien van een alternatief. In *Domo de Europa* is de fysieke structuur van de installatie het alternatief; men stapt bij wijze van spreken in het alternatief en verkent het door de installatie te doorlopen.

Hierin schuilt een ander onderscheidend kenmerk dat het theater kan bieden aan de verbeelding van een utopie; het kan de toeschouwer activeren op een manier die in de literatuur niet mogelijk is. In de eerste case study stimuleert Meierhans zijn publiek bijvoorbeeld om zijn utopie niet passief te consumeren, maar om met hem in dialoog te treden en op die manier een dieper inzicht te ontwikkelen in de mogelijkheden die dit model kan bieden. Hij moedigt zijn toeschouwers aan om de rol van passieve observant achterwege te laten en zich te gedragen als een kritische burger die actief deelneemt in een publiek debat. Zijn diskwalificatiedemocratie wordt hierdoor geen absoluut voorschrift dat geconsumeerd dient te worden, maar een idee dat zich openstelt voor ondervraging en kritiek. In *De Komst van Xia* wordt de indruk gewekt dat het publiek deel kan nemen aan een publiek debat. Zij bevinden zich in het ‘amfitheater’ van een panopticum waarin iedereen dicht bij elkaar zit en elkaar kan zien. Bovendien wordt bij aanvang geconstateerd dat de toeschouwers onderdeel uitmaken van een gemeenschap die gezamenlijk over alternatieven zal gaan nadenken. Alhoewel publieksleden niet daadwerkelijk geacht worden om een debat aan te gaan, worden zij op deze manier wel geactiveerd om een betrokken houding aan te nemen en ‘mee te denken’ met de performers.

*Domo de Europa* en *Some use for your broken clay pots* bieden daarnaast nog een andere manier waarop de toeschouwer geactiveerd wordt. Hier wordt het mogelijk om, in de afgesloten ruimte waarin de performance plaatsvindt, een belichaamde ervaring te krijgen van een toekomstscenario of van een rol die met dat toekomstscenario in verbinding staat. In het geval van *Some use for your broken clay pots* wordt men gestimuleerd om de rol van een burger van het Gemeengoed te spelen en op die manier te ervaren hoe het zou zijn om in het Gemeengoed te leven. In het geval van *Domo de Europa* kan men, door de vorm van een installatie, met meerdere zintuigen aanvoelen hoe het is om in Bellinck’s dystopische toekomst te leven. Dit

biedt perspectieven voor een utopische variant; in het theater wordt het mogelijk om een fysieke ruimte te transformeren en een tijdelijke gestalte te geven aan een utopisch toekomstbeeld, waardoor het publiek zich niet alleen rationeel tot een utopie kunnen verhouden, maar een volledig belichaamde ervaring op kunnen doen.

#### *4.2. Vervolgonderzoek*

In deze scriptie is een poging ondernomen om een onderwerp te onderzoeken die vooralsnog weinig academische aandacht gekregen heeft; het potentieel van het theater om een utopie te verbeelden. Gezien het gebrek aan studies waarin een verbinding tussen theater en utopie gelegd wordt, zijn er verschillende vragen die over dit onderwerp nog niet beantwoord zijn. Ten eerste moet er erkend worden dat er slechts een klein aantal performances zijn geanalyseerd in deze scriptie en dat de inventarisatie die in de inleiding is gegeven ongetwijfeld kan worden aangevuld. Vervolgonderzoek zou zich toe kunnen leggen op een uitgebreidere inventarisatie en analyse van utopische performances.

Daarnaast zijn er meerdere deelvragen die tijdens het schrijfproces van deze scriptie zijn geschrappt, maar desondanks een interessante aanvulling kunnen bieden op de hoofdvraag. In deze scriptie is de notie van een utopie als speculatieve sociologie behandeld, waardoor er een sterke focus is komen te liggen op de toekomst. Er zijn echter ook meerdere modellen die een utopie juist zien als een strategie om inzicht te krijgen in het heden. Een sterkere nadruk op deze modellen zou een interessant uitgangspunt kunnen zijn voor vervolgonderzoek.

Daarnaast vraagt een onderzoek naar de geschiktheid van theater voor het verbeelden van utopieën om een vervolgonderzoek waarin een vergelijking wordt gemaakt met andere media. Welke media worden doorgaans gebruikt voor het verbeelden van utopieën en hoe kan het theater zich van deze media onderscheiden? In deze conclusie is kort verwezen naar de media van literatuur en film, maar een vervolgonderzoek zou hier veel uitgebreider op in kunnen gaan en bijvoorbeeld een overzicht kunnen maken van de mogelijkheden die verschillende media bieden voor het verbeelden van een utopie. Daarnaast richt deze studie zich, ondanks een ‘uitstap’ in de derde case study, zich nadrukkelijk op een utopie. Een onderzoek naar strategieën die in het theater gebruikt worden voor de verbeelding van dystopieën zou een completer beeld kunnen leveren van de mogelijkheden die het theater biedt voor het verbeelden van toekomstscenario's.

## 5. Bibliografie

### Bronnen

- Architecten ontwerpen een nieuwe samenleving (2013). *The New Forest*. Verkregen op 1 december 2013, van <http://thenewforest.nl/2013/02/architecten-ontwerpen-een-nieuwe-samenleving/>
- Austin, J.L. (1975). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kattenbelt, C. (2010). Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity. In S.Bay-Cheng, C.Kattenbelt, A.Lavender & R.Nelson (reds.) *Mapping Intermediality in Performance* (pp.29-37). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Betekenis ‘utopie’ (2014). *Van Dale – Gratis woordenboek*. Verkregen op 6 december 2013, van <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=utopie&lang=nn>
- Betekenis ‘utopisch’ (2014). *Van Dale – Gratis woordenboek*. Verkregen op 6 december 2013, van <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=utopisch&lang=nn>
- Bishop, C. (2005) *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Brouwers, M. (2008). Nawoord. In *Utopia* (pp.167-171). Amsterdam: Athenaeum. (Origineel werk gepubliceerd in 1516).
- Building a House of European History (2013). *European Parliament*. Verkregen op 12 juni 2014 van [http://www.europarl.europa.eu/visiting/ressource/static/files/building-a-house-of-european-history\\_e-v.pdf](http://www.europarl.europa.eu/visiting/ressource/static/files/building-a-house-of-european-history_e-v.pdf)
- Capelle, B (2012). “Challenging fiction – Bart Capelle interviews Cristophe Meierhans on *Some use for your broken clay pots*. *Workspacebrussels*. Verkregen op 10 juni 2014 van <http://www.workspacebrussels.be/data/files/Bart%20Capelle%20interviews%20Christophe%20Meierhans%20on%20Some%20use%20for%20your%20broken%20clay%20pots.%20dec%202012.pdf>
- Dahrendorf, R. (1958). Out of Utopia: Towards a Reorientation of Sociological Analysis. *American Journal of Sociology*, 15-127.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance – Finding Hope at the Theatre*. USA: The University of Michigan Press.

- Ferns, C. (1999). *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Foucault, M. Of Other Spaces, Utopias and Heterotopias. (J.Miskowiecz, vert.) *Diacritics* (1985): 22-27.
- Frascati ME/WE Festival (2014). Verkregen op 1 juli 2014, van <http://www.svmachiavelli.nl/2014/02/frasca-mewe-festival/>
- Gorton, W.A. (2012). *Karl Popper and the Social Sciences*. New York: State University of New York.
- Harding, G (2013). The EU is History, Now Enjoy the Museum. *Gareth Harding*. Verkregen op 11 juni 2014 van <http://garethharding.com/the-eu-is-history-now-enjoy-the-museum/>
- Higgins, M.D. (2011). *Renewing the Republic*. Dublin: Liberties Press.
- Goodwin, B. & Keith, T. (2009). *The Politics of Utopia – A Study in Theory and Practice*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers. (Origineel werk gepubliceerd in 1990).
- Kaiser, W. (2011). Unreliable narrators – witness accounts and the institutionalization of European history. *Eurozine*. Verkregen op 12 juni 2014, van <http://www.eurozine.com/pdf/2011-11-24-kaiser-en.pdf>
- Levitas, R. *The Concept of Utopia* (2010). Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers. (Origineel werk gepubliceerd in 1990).
- Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Meierhans, C. (2014). *Some use for your broken clay pots*. Gent: MER Paper Kunsthalle.
- Over Operadagen. Verkregen op 1 juli 2014, van <https://www.operadagenrotterdam.nl/over-operadagen>
- PARSIFAL playingfields. Verkregen op 1 juli 2014, van <http://www.parsifal-playingfields.nl>
- Plato (1998) *Constitutie* (G.Koolschijn, vert.). Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep. (Origineel werk gepubliceerd rond 380 v.C.)
- Popper, K.R. (1961). *The Poverty of Historicism*. Londen: Routledge & Kegan Paul

- Quarta, C. (1996). "Homo Utopicus: On the Need for Utopia" *Utopian Studies*, 153-166.
- Reader SPRING Festival 2014 (2014). Ongepubliceerd manuscript.
- Ring Petersen, A. (2005). Between image and stage. The theatricality and performativity of installation art. In R.Gade & A.Jerslev (reds.) *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media* (pp.209-235).
- Rummens, M. (2014). Meierhans: Broken Claypots. *E-tcetera..* Verkregen op 2 juni 2014 van <http://www.e-tcetera.be/meierhans-broken-claypots>.
- Sargent, L.T. (1976). Themes in Utopian Fiction Before Wells. *Science Fiction Studies*, 275-282.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York, Routledge.
- Search results for 'utopia' (2014). *Chambers 21st Century Dictionary*. Verkregen op 6 december 2013, van <http://www.chambers.co.uk/search.php?query=utopia&title=21st>
- Search results for 'utopian' (2014). *Chambers 21st Century Dictionary*. Verkregen op 6 december 2013, van <http://www.chambers.co.uk/search.php?query=utopian&title=21st>
- Socioloog Willem Schinkel: Onze realiteit bestaat uit ficties (2013). *The New Forest*. Verkregen op 1 december 2013, van <http://thenewforest.nl/2013/01/willem-schinkel-over-the-new-forest/>
- TransitieNL. Kiemen van het Nieuwe Nederland (2013). *Tegenlicht*. Verkregen op 1 december 2013, van <http://tegenlicht.vpro.nl/afleveringen/2012-2013/transitienl.html>.
- Turner, V. (1969) *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Pub.
- Turner, V. (1977). Notes on a theme of liminality. In S.Falk Moore & B.G. Myerhoff (reds.) *Secular Ritual* (pp.36-52). Assen: Van Gorcum & Comp. BV.
- Turner, V. (1987). Betwixt and Between: The liminal period in rites de passage. *Betwixt and between: patterns of feminine and masculine initiation*,3-19. (Origineel werk gepubliceerd in 1967)
- Van den Berg, S (2013). De ironische utopie. *Simber*. Verkregen op 1 december 2013 van <http://www.simber.nl/2013/05/de-ironische-utopie/>
- Van Heuven, R (2014). Een menselijker alternatief voor Europa. *Rektoverso*. Verkregen op 11 juni 2014 van <http://www.rektoverso.be/artikel/een-menselijker-alternatief-voor-europa>

## **Voorstellingen**

- Domo de Europa Historio en Ekzilo (2013). Thomas Bellinck. Gezien op 2 februari 2014 in Delftseplein 37, Rotterdam.
- Some uses for your broken clay pots (2013). Cristophe Meierhans. Gezien op 13 maart 2014 in Frascati, Amsterdam.
- The New Forest - de Komst van Xia (2013). Wunderbaum. Gezien op 23 mei 2013 op Station Hofplein, Rotterdam.