

# Uit het lood geslagen

Een dramaturgische analyse van  
*Sic transit gloria mundi* (Dries Verhoeven)



Ari Tazelaar (6007155) • Media en Cultuur (Nederlandse Theater- en Danscultuur) Universiteit Utrecht • BA-eindwerkstuk (ME3V15026)  
Scriptiebegeleider: Laura Karreman • Tweede lezer: Chiel Kattenbelt  
Studiejaar 2018-2019 (blok 4) • 21 juni 2019 • 7.658 woorden

# Samenvatting

In coproductie met het SPRING Performing Arts Festival in Utrecht stelde theatermaker en beeldend kunstenaar Dries Verhoeven in 2018 zijn spraakmakendste werk tot nu toe tentoon op het stadsplein de Neude in Utrecht. Het kunstwerk, getiteld *Sic transit gloria mundi* ('zo passeert de wereldse grootsheid') is een bouwplaats, waarmee de komst van een monument voor het einde van de westerse hegemonie wordt aangekondigd. Het kunstwerk lokte vele reacties uit en legde daarmee maatschappelijk discours bloot. Bovenal nodigt het kunstwerk de toeschouwer uit tot een kritische reflectie op vanzelfsprekend geachte machtsposities.

Het doel van dit onderzoek is het in kaart brengen van de dramaturgische strategieën van dit kunstwerk, om te analyseren hoe het kunstwerk de toeschouwer beweegt tot een kritische reflectie. De analyse is opgedeeld in drie fasen, waartoe het kunstwerk de toeschouwer uitnodigt: nieuwsgierigheid, ontregeling en reflectie. De overkoepelende en belangrijkste dramaturgische strategie van *Sic transit gloria mundi* is *over-identificatie*. Deze strategie stelt kunstenaars in staat deel te nemen aan een politiek of economisch discours, door de identiteit of het format van hun opponent – in dit geval het kapitalistische systeem – na te bootsen, om deze tegelijkertijd te kunnen bekritisieren en ondermijnen. Met de theorie van politicologe Chantal Mouffe beargumenteer ik dat de strategieën van het kunstwerk ervoor zorgen dat het kan deelnemen in wat Mouffe een counter-hegemonische strijd noemt: een strijd tegen de neoliberale hegemonie. Alle dramaturgische strategieën tezamen zorgen ervoor het kunstwerk verzet kan bieden tegen twee vanzelfsprekend geachte hegemonieën of machtsposities: die van het kapitalistische systeem in het Westen, en die van het Westen in de wereld.

# Inhoudsopgave

## **Introductie**

Code Radicaliteit .....	p. 4
Dries Verhoeven .....	p. 5
<i>Sic transit gloria mundi</i> .....	p. 7

## **Artistiek verzet tegen de neoliberale hegemonie** ..... p. 9

Agonistisch model van de politiek .....	p. 9
Agonistische kunstpraktijken .....	p. 10

## **Het Onderzoek** .....p. 12

Doel van het onderzoek .....	p. 12
Dramaturgie van de toeschouwer .....	p. 12
Onderzoeksmethode .....	p. 13

## **Dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi*** ..... p. 15

I.    Nieuwsgierigheid .....	p. 15
II.   Ontregeling .....	p. 18
III.  Reflectie .....	p. 22

## **Conclusie** .....p. 26

## **Bibliografie** ..... p. 28

## **Bijlage 1.** Vragen aan Dries Verhoeven ..... p. 29

## **Bijlage 2.** In gesprek met Rainer Hofman en Laura Rijnders van het SPRING Festival .....p. 32

# Code Radicaliteit

In *Code Radicaliteit*, “een pleidooi voor ongevraagde kunst in het Utrecht van de toekomst”, vragen Studio Dries Verhoeven en medeondertekenaars de stad Utrecht om een radicaler kunstbeleid – om verder te gaan dan het bekende en het gewenste.<sup>1</sup> Dit pleidooi is opgesteld om te voorkomen dat kunstpraktijken in Utrecht zich moeten voegen naar politieke beleidstermen en om te voorkomen dat het marketing-denken wint van kritische stellingname.

De Code is ondertekend door vele Utrechtse theatermakers, dramaturgen, theaterwetenschappers, schrijvers, productiehuizen, studenten en anderen die geloven in een vernieuwender en uitdagender Utrecht. Verhoeven stelde de Code op naar aanleiding van de vertoning van zijn kunstwerk *Sic transit gloria mundi*.<sup>2</sup> Dit werk onderdeel van het SPRING Performing Arts Festival Utrecht. Rainer Hofman, de artistiek directeur van het festival, is tevens ondertekenaar van de Code.

In deze scriptie voer ik een dramaturgische analyse uit van *Sic transit gloria mundi*, waarin ik beargumenteer dat dit werk een voorbeeld is van de radicale koers die de Code Radicaliteit bepleit. Ik plaats dit onderzoek in een debat over de vraag in hoeverre en op welke wijze kunst een kritische rol kan spelen in onze door marketing-denken overheerste samenleving. Voor dit onderzoek heb ik Verhoeven een aantal vragen mogen stellen en ben ik met Rainer Hofman en Laura Rijnders, de hoofd marketing en –communicatie van SPRING Festival, in gesprek gegaan over de rol van het festival bij de vertoning van *Sic transit gloria mundi*.

---

<sup>1</sup> Studio Dries Verhoeven, “Code Radicaliteit: Een pleidooi voor ongevraagde kunst in het Utrecht van de toekomst,” 12 november 2018, <https://driesverhoeven.com/code-radicaliteit/>.

# Dries Verhoeven

Verhoeven is beeldend kunstenaar en theatermaker. Hij maakt installaties en performances in musea, op locatie en in de publieke ruimte. In zijn werk zet hij de verhoudingen tussen toeschouwers en performers, en die tussen de alledaagse werkelijkheid en kunst op scherp. In intieme ontmoetingen en provocatieve gebaren wil Verhoeven het publiek laten twijfelen aan de dominante systemen die ons leven en denken ongemerkt bepalen.<sup>3</sup> In zijn essay “Alleen de twijfel kan ons redden” schrijft hij:

De vraag die me nu al twintig jaar bezighoudt is hoe je de kijker kunt ontwapenen, hoe we hem tot weekdier kunnen maken, zacht en ontvankelijk voor twijfel. In tijden van toenemende polarisatie wordt die behoefte alleen maar sterker. Ik ben ervan overtuigd dat wanneer we elkaar maar met enige regelmaat uit het lood slaan, we mogelijk wat sensitiever en minder stellig het maatschappelijk debat aangaan.<sup>4</sup>

Dit bevragen van vanzelfsprekendheden – waarheden die men voor zichzelf creëert – vormt de basis van zijn werk. Verhoeven zegt geregeld van discipline te veranderen: “Een aantal jaar geleden was ik scenograaf, daarna theaterregisseur en nu beeldend kunstenaar, of misschien ben ik nog steeds alle drie, of iets er tussenin.”<sup>5</sup> In een interview met Liesbeth Groot-Nibbelink vertelt Verhoeven dat hij de laatste jaren steeds vaker kiest voor de beeldende kunst, in combinatie met het theatrale. De beeldende kunst geeft hem namelijk de mogelijkheid om te provoceren: “In the visual arts, the artist is free to slap someone in the face, so to speak, and then leave.”<sup>6</sup> Dit in tegenstelling tot in het theater waar “we tend to provide nuances, or cloak the gesture in a story, in order to finally make our point.”<sup>7</sup>

De installatie *Ceci N'est Pas* (2013), die hij maakte in samenwerking met het SPRING Festival in Utrecht, is hier een goed voorbeeld van. Verhoeven stelde in dit werk uitzonderlijke taferelen tentoon in een glazen vitrine voor het stadhuis. Voorbijgangers werden geconfronteerd met beelden die doorgaans niet in de publieke ruimte worden getoond, zoals een zwangere puber, een naakte oudere vrouw of een man met een meisje op schoot, in badkleding. Ook in het theatrale spookhuis in

---

<sup>3</sup>“Sic transit gloria mundi,” Dries Verhoeven, geraadpleegd op 21 juni, 2019, <https://driesverhoeven.com/project/sic-transit-gloria-mundi/>.

<sup>4</sup> Dries Verhoeven, “Alleen de twijfel kan ons redden,” 2017, <https://driesverhoeven.com/about/>.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Liesbeth Groot-Nibbelink, “Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven,” in *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, red. Karia Arfara, Aneta Mancewicz en Ralph Remshadt. (Palgrave Macmillan, 2018), 45.

<sup>7</sup> Idem.

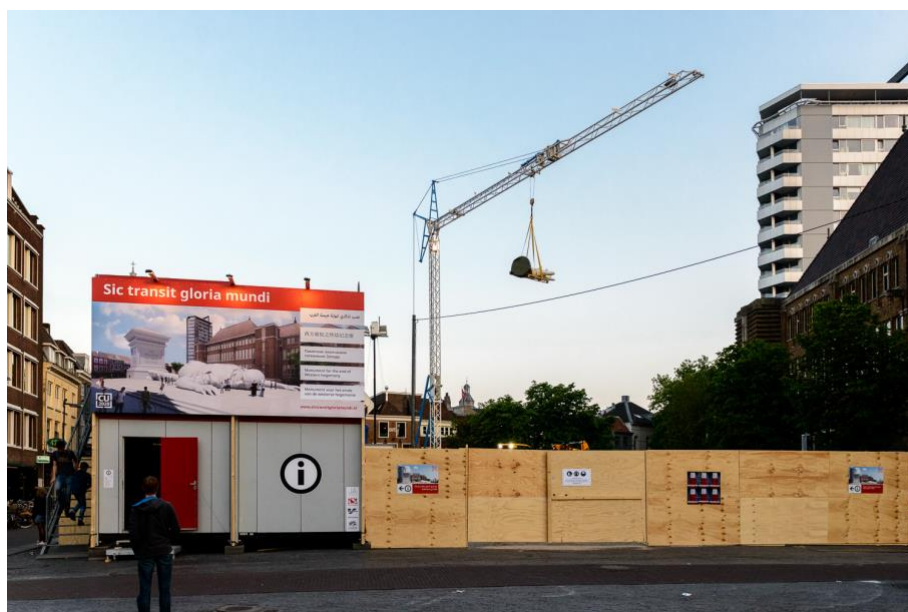
de stad *Phobiorama* (2017) provoceerde hij de toeschouwer – ditmaal om angstreteriek in de politiek bloot te leggen.

In deze scriptie staat *Sic transit gloria mundi* (2018) centraal. Dit werk speelt met de context van het alledaagse, museale en theatrale, en het vervaagt de grenzen tussen verschillende disciplines: de beeldende kunst, videokunst, installatiekunst en performance. Gedurende de tien dagen dat het werk onderdeel is van het SPRING Festival in Utrecht neemt hij de stad mee in de komst van een grootschalig monument voor het einde van de westerse hegemonie op het stadsplein de Neude.

# Sic transit gloria mundi

In coproductie met het SPRING Performing Arts Festival Utrecht maakt Verhoeven *Sic transit gloria mundi*: de aankondiging van een monument voor het einde van de westerse hegemonie. Hij transformeert de Neude tot een bouwplaats, compleet met bouwketen en -voertuigen, bouwvakkers, een houten omheining en een hijskraan. Het monument wordt aangekondigd middels posters in de stad en een groot projectbord op de bouwplaats. Het ontwerp is een monumentaal marmeren standbeeld van een gevallen witte man, qua omvang vergelijkbaar met de Statue of Liberty in New York. Het beeld— een man, Verhoeven zelf – ligt uitgeteld op zijn buik voor zijn sokkel. De titel van het kunstwerk betekent ‘zo passeert de wereldse grootsheid.’ Dit is de zin die wordt uitgeroepen als er een nieuwe paus wordt aangesteld, om de vergankelijkheid van zijn machtspositie te benadrukken.

Het monument wordt aangekondigd in de Arabische, Russische en Chinese taal, op een projectbord, informatieborden, en op posters door heel de stad. Van buitenaf kan met niet op de bouwplaats kijken. Wel is de hijskraan te zien, waarmee een grote witte hand omhoog en omlaag wordt getakeld. Voor meer informatie wordt de voorbijganger verwezen naar een bezoekerscentrum en een *giftschop*, vanuit waar op de bouwplaats kan worden uitgekeken (zie Afbeelding 1). In het bezoekerscentrum tonen een maquette en video-installatie hoe het monument erbij komt te liggen in de stad. Historische foto's en informatieve tekst in de niet-westerse talen geven het monument historische context. Zo neemt Verhoeven de stad mee in de illusie van de komst van dit grootschalige monument.



Afbeelding 1: *Sic transit gloria mundi*, de bouwplaats.

In een interview in het radioprogramma van het SPRING Festival legt Verhoeven uit dat hij het in dit werk wilde hebben over machtsposities en over de vraag in hoeverre je bewust bent van je eigen positie van macht. Hij legt uit: “we hebben het perspectief van de toekomst genomen om je de vraag te stellen: in hoeverre kan ik me voorstellen dat ik in de toekomst niet meer dominant bent?”<sup>8</sup> Verhoevens intentie was niet een mening te verkondigen, maar een ‘denkkader’ te schetsen. Hij legt uit:

Ik breng geen boodschap, ik breng twijfel. Het gaat om jou uit je automatische piloot te halen en je daarop te laten reflecteren. En om je onbewuste of directe stellingname in een politiek debat van vraagtekens te voorzien.<sup>9</sup>

In de tien dagen dat de bouwplaats in de stad staat wordt er niks gebouwd. Het werk kent zowel een ironie als een ernst en heeft een open einde: het blijft ambigue of we de het einde van de westerse hegemonie, of letterlijk de val van de witte man, zouden moeten wensen, vrezen of omarmen.

*Sic transit gloria mundi* trekt vanzelfsprekendheden en dominante denkbeelden in twijfel door de toeschouwer te confronteren een nieuw perspectief: een wereld waarin het Westen zijn macht heeft verloren. In de dramaturgische analyse zal ik beargumenteren hoe het kunstwerk de toeschouwer meeneemt in dit perspectief. Mijn doel is aan te tonen dat dit kunstwerk verzet biedt tegen de neoliberale hegemonie – de overheersing van het marktdenken. Om dit te beargumenteren maak ik gebruik van de theorieën van de politicologe Chantal Mouffe. In haar boek *Agonistics: Thinking the World Politically* zet ze haar ideeën over de structuur van het hedendaagse politieke discours uiteen en bespreekt ze in het verlengde hiervan de politieke potentie van kunst.<sup>10</sup> In wat volgt zet ik haar theorie uiteen, waarna ik duidelijk maak hoe ik haar theorie inzet in de dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi*.

---

<sup>8</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018.” Video: 06:00, <https://www.youtube.com/watch?v=6LStVSzsi5Y&t=1305s>.

<sup>9</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 40:50.

<sup>10</sup> Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013), 13.



# Artistiek verzet tegen de neoliberale hegemonie

## Chantal Mouffe over de kritische potentie van kunst

Met de inzet van de theorie van Chantal Mouffe verbind ik mijn onderzoek met het actuele debat in het politieke domein en het kunstveld over de vraag in hoeverre kunst een kritische rol kan spelen in onze neoliberale samenleving waar het marketing-denken de overhand heeft. "According to some thinkers," schrijft Mouffe, "the commodification of culture is such that there is no space anymore for artists to play a critical role." Deze denkers beargumenteren dat de kapitalistische esthetiek in onze samenleving op alle vlakken triomfeert, waardoor er een hedonistische cultuur is ontstaan waarin geen ruimte meer is voor kunst om een kritische rol te spelen.<sup>11</sup> Ieder kritisch gebaar dat niet strookt met het beeld dat het neoliberale systeem probeert te verspreiden wordt namelijk direct opgenomen in het systeem en geneutraliseerd.<sup>12</sup>

De andere pool in dit debat bestaat uit denkers die de huidige politiek-economische situatie erkennen en deze situatie zien als een mogelijkheid voor andere verzetsstrategieën.<sup>13</sup> Chantal Mouffe schaaft zich achter deze visie. Volgens haar hebben artistieke praktijken de mogelijkheid om verzet te bieden tegen de dominante ideologie van het liberaal kapitalisme. Om haar visie te begrijpen, is begrip van haar politieke filosofie nodig.

### Agonistisch model van de politiek

In haar boeken treedt Mouffe in dialoog met haar voorgangers, die betogen dat het ideaal van de democratie het langs rationele weg bereiken van een consensus is. Een belangrijke vertegenwoordiger van deze visie op de 'publieke sfeer' is de Duitse filosoof Jürgen Habermas. Volgens Mouffe miskent de idee van consensus de menselijke natuur, waar de strijd tussen ideeën en belangen een wezenlijk onderdeel van uitmaakt. Ze vertrekt daarom niet vanuit een harmonie-, maar vanuit een conflictmodel: de kern van democratie wordt gevormd door conflicten die nooit definitief kunnen worden opgelost, maar die beheerst moeten worden.

In dit agonistische model spelen de concepten *antagonisme* en *hegemonie* een cruciale rol. De concepten hebben respectievelijk betrekking op wat Mouffe 'het politieke' en 'de politiek' noemt. Het politieke gaat over de onomstotelijkheid van het antagonisme: de visie dat er geen rationele consensus bestaat voor politieke conflicten. Haar theorie van het politieke benadrukt de onmogelijkheid van een

---

<sup>11</sup> Mouffe, *Agonistics*, 85.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Chantal Mouffe, "Artistic Activism and Agonistic Spaces," *Art&Research* vol. 1, nr. 3 (Zomer 2007), 1

uiteindelijke verzoening van alle standpunten.<sup>14</sup> De antagonistische dimensie van ‘het politieke’ is verbonden met de hegemoniale structuur van ‘de politiek’. De politiek verwijst naar het geheel van praktijken en instellingen, die gericht zijn het organiseren van de menselijke co-existentie.<sup>15</sup> Het concept hegemonie benadrukt dat iedere sociale orde een *toevallige* articulatie is van machtsrelaties, die verre van natuurlijk is.

Mouffes agonistische model van de politiek erkent zowel het inherente conflict van het antagonisme van het politieke en het idee van de toevalligheid van iedere hegemonie. Ze concludeert hieruit dat alternatieven op een dominant systeem altijd mogelijk zijn: “other worlds are always possible, and we should not accept that things cannot be changed.”<sup>16</sup> Er bestaan altijd alternatieven die door de dominante hegemonie worden uitgesloten en die geactualiseerd kunnen worden. Dit betekent volgens haar dat iedere hegemonische orde kan worden uitgedaagd door zogehete ‘counter-hegemonische praktijken’: interventies die erop gericht zijn om de bestaande orde te ontwrichten.<sup>17</sup>

### Agonistische kunstpraktijken

Bovenstaand agonistische model is van belang om de politieke potentie van kunst in onze samenleving te begrijpen. Kritische, agonistische kunst is volgens Mouffe kunst die erop gericht is om de bestaande hegemoniale orde te ontwrichten. Artistieke praktijken kunnen een belangrijke rol spelen bij het ondermijnen van deze hegemonie door het construeren van nieuw perspectieven, waarin alternatieven worden getoond: ze kunnen laten zien dat andere werelden mogelijk zijn, en dat we de huidige orde niet hoeven te accepteren. Deze praktijken creëren een ruimte voor gesprek en kritische reflectie. Ze stelt: “[t]his is where art’s greatest power lies – in its capacity to make us see things in a different way, to make us perceive new possibilities.”<sup>18</sup>

Mouffe erkent dat “[e]very critical gesture is quickly recuperated and neutralized by the forces of corporate capitalism,” maar concludeert hieruit niet – zoals haar opponenten – dat kunst geen politieke potentie meer heeft.<sup>19</sup> Kunstenaars kunnen in deze situatie namelijk nieuwe strategieën voor verzet ontwikkelen. Een strategie die Mouffe in deze context effectief vindt, heet *over-identificatie*.<sup>20</sup> Dit is de artistiek-politieke tactiek waarbij kunstenaars deelnemen in bepaalde sociale, politieke of

---

<sup>14</sup> Mouffe, *Agonistics*, 130.

<sup>15</sup> Mouffe, *Agonistics*, 130-131.

<sup>16</sup> Mouffe, *Agonistics*, 132.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Mouffe, *Agonistics*, 97.

<sup>19</sup> Mouffe, *Agonistics*, 85.

<sup>20</sup> Chantal Mouffe noemt deze strategie “identity correction”. Deze komt overeen met wat in de literatuur uit de theaterwetenschappen “over-identification” wordt genoemd.

economische discoursen, deze toe-eigenen of bevestigen en tegelijkertijd ondermijnen.<sup>21</sup> Deze strategie kan kunstenaars helpen kritiek te leveren op een bepaald economische of politiek systeem – vaak op ironische wijze. Kenmerkend voor deze strategie is dat het kunstwerk niet als ‘kunst’ bestempeld wil worden.<sup>22</sup> Een kritische afstand van de toeschouwer tot het kunstwerk is voor de ondermijning van de opponent namelijk een ontoereikende positie.<sup>23</sup> Mouffe betoogt dat deze strategie, toegepast in de publieke ruimte, een politieke potentie heeft – de potentie om verzet te bieden tegen de neoliberale hegemonie:

[...] to grasp the political character of those varieties of activism we need to see them as counter-hegemonic interventions whose objective is to occupy the public space in order to disrupt the smooth image that corporate capitalism tries to spread, bringing to the fore its repressive character.<sup>24</sup>

Kunst kan ons het kapitalistische systeem doen bevragen door het te ondermijnen, maar, benadrukt Mouffe, kunst kan niet op zichzelf het einde van de neoliberale hegemonie bewerkstelligen.<sup>25</sup>

In mijn onderzoek betoog ik dat Dries Verhoeven met *Sic transit gloria mundi* poogt de neoliberale hegemonie te ondermijnen, zowel door het bieden van nieuwe perspectieven als middels over-identificatie. In onze mailwisseling schrijft Verhoeven dat hij zich aan Mouffes zijde schaart:

Alternatieven zijn niet alleen mogelijk, maar zullen ook plaatsvinden. De dominantie van ideologieën is vloeibaar. Paradigma's verschuiven, altijd, maar het is de traagheid die ons belemmert de beweging in het moment waar te nemen. Zoals [de cultuurcriticus] Slavoj Žižek zegt: "It's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism".<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Inke Arns en Sylvia Sasse, "Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance" in *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (Londen: MIT Press, 2005), 445

<sup>22</sup> Inke Arns en Sylvia Sasse, "Subversive Affirmation," 444.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Chantal Mouffe, "Artistic Activism and Agonistic Spaces," *Art&Research* vol. 1, nr. 3 (Zomer 2007), 1

<sup>25</sup> Mouffe, *Agonistics*, 99.

<sup>26</sup> Zie Bijlage 1.

# Het onderzoek

## Doel van het onderzoek

In deze scriptie voer ik een dramaturgische analyse uit van Verhoevens *Sic transit gloria mundi*, waarin ik de dramaturgische strategieën van het kunstwerk in kaart breng. Ik analyseer stap voor stap welke strategieën het kunstwerk inzet om de toeschouwer mee te nemen in de verbeelding van een nieuw perspectief: een wereld waarin de westerse overheersing ten einde is.

Het doel van deze dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi* is aantonen dat dit kunstwerk, door het bieden van een nieuw perspectief, de neoliberale hegemonie poogt te ondermijnen. Om met Chantal Mouffe te spreken, biedt het kunstwerk verzet tegen de neoliberale hegemonie, waarmee het werk zich mengt in een counter-hegemonische strijd: een strijd tegen de heersende politiek-economische orde. Mijn onderzoeksvraag luidt:

*Hoe pogen de dramaturgische strategieën van Sic transit gloria mundi (Dries Verhoeven) de toeschouwer te bewegen tot een kritische reflectie in de context van een counter-hegemonische strijd?*

## De dramaturgie van de toeschouwer

Dit onderzoek stelt de toeschouwer dan ook centraal, zoals in de onderzoeksvraag te zien is. Hiermee analyseer ik het kunstwerk door de bril van 'een dramaturgie van de toeschouwer'.

In haar essay "European Dramaturgy in the 21st Century: A Constant Movement" bespreekt dramaturge Marianne van Kerkhoven, evenals Mouffe, het politieke potentieel van theater in de huidige politiek-economische context. Ze stelt: "to question the political importance of theatre all the time also means to question its relationship with the audience."<sup>27</sup>

Met Jacques Rancieres *The Emancipation of the Spectator* als meest besproken boek in de theaterwetenschap, en de wens van theatermakers om het publiek te bevrijden uit een donker auditorium, is de 21e eeuw is de eeuw van de toeschouwer.<sup>28</sup> Deze emancipatie voltrekt zich volgens Van Kerkhoven in het bewustzijn dat de mediacultuur ons denken domineert. Het kader is het basisattribuut geworden van onze perceptie, wat onvermijdelijk betekent dat onze blik wordt geregisseerd.<sup>29</sup> Dit weerhoudt ons ervan om op een kritische manier te kijken, om te beslissen waar

---

<sup>27</sup> Marianne van Kerkhoven, "European Dramaturgy in the 21st Century: A Constant Movement," *Performance Research* 14, nr. 3 (2009), 11

<sup>28</sup> Anna Roza Burzynska, *Joined Forces: Audience Participation in the Theatre*. (Live Art Development Agency: 2017), 9

<sup>29</sup> Marianne van Kerkhoven, "European Dramaturgy," 11.

we wel en niet willen kijken.<sup>30</sup> Het theater biedt hier een opening, stelt Van Kerkhoven: “a chance to reconquer the political countervoice, the voice of the reflecting individual.”<sup>31</sup>

Veel theatermakers zijn bezig met de vraag hoe ze strategieën van perceptie kunnen ontwikkelen. Ze geven de toeschouwer de vrijheid om hun eigen ‘kijkkader’ te kiezen, door een afwisseling te bieden tussen “‘looking at something’ and ‘walking through something’, [...] between observation and immersion, between surrendering and attempting to understand.”<sup>32</sup> De dramaturgie die uit deze situatie oprijst, is de dramaturgie van de perceptie, de dramaturgie van de toeschouwer.<sup>33</sup>

## Onderzoeksmethode

In de dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi* breng ik de strategieën van dit kunstwerk in kaart. Op deze manier analyseer ik hoe de toeschouwer wordt geactiveerd tot een kritische reflectie in de context van een counter-hegemonische strijd. De focus ligt op de ‘nietsvermoedende toeschouwer’ die van tevoren niet weet dat hij met kunst in aanraking is.

De strategieën bewegen deze toeschouwer van een situatie van *absorptie* naar een van *theatraliteit*. Maaïke Bleeker definieert absorptie in haar boek *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* als de context waarin de toeschouwer het perspectief overneemt dat aan hem of haar wordt gepresenteerd, zonder hier verder over na te denken.<sup>34</sup> Als duidelijk wordt dat de bouwplaats geënceneerd is, belandt de toeschouwer in een situatie van theatraliteit. Dit is de adressering van een kunstwerk die de toeschouwer bewust maakt van zijn of haar positie ten opzichte van het werk.<sup>35</sup>

De analyse is opgebouwd aan de hand van wat ik de ‘dramaturgische lijn’ van het kunstwerk noem. Deze kent drie fasen: nieuwsgierigheid, ontregeling en reflectie. In de eerste fase analyseer ik hoe het kunstwerk de aandacht van de toeschouwer weet te trekken, en hoe het vervolgens nieuwsgierigheid poogt te kweken. Wanneer de toeschouwer op deze manier bij het werk betrokken is geraakt, begint de tweede fase. Hier poogt het werk de toeschouwer te ontregelen, en de gladde neoliberale beeld de publieke ruimte te verstoren. Eenmaal gegrepen door het kunstwerk, gevangen in de illusie, zetten nieuwe strategieën de toeschouwer aan tot een kritische reflectie op de komst van het monument voor het einde van de westerse hegemonie. Tot slot laat ik zien hoe het kunstwerk het kapitalistische systeem voor de ogen van de kritische, zelfbewuste toeschouwer poogt te ondermijnen.

---

<sup>30</sup> Marianne van Kerkhoven, “European Dramaturgy,” 11.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 33.

<sup>35</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 21-22.

Het kunstwerk bevindt zich hiermee in een counter-hegemonische strijd zoals door Mouffe beschreven.

# Dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi*

## I. Nieuwsgierigheid

*Sic transit gloria mundi* trok in totaal 11.000 bezoekers en kreeg veel aandacht in de sociale media.<sup>36</sup> Het werk staat in de publieke ruimte. Over kunst in de publieke ruimte stelt Dries Verhoeven: “the work must have a certain force in order to make passers-by interrupt their path through an urban environment.”<sup>37</sup> Ik analyseer hier met welke strategieën het kunstwerk de aandacht van de voorbijganger trekt en nieuwsgierigheid opwekt. Hoe transformeert het kunstwerk de nietsvermoedende passant in een betrokken toeschouwer?

### Aandacht trekken

Om te beginnen bevindt de bouwplaats van *Sic transit gloria mundi* zich op een centraal gelegen stadsplein in Utrecht, omringd door cafés en gelegen naast een druk fietspad en busbaan. De bouwplaats bedekt het hele plein. Hiermee trekt het vanzelfsprekend de aandacht. Om ook in andere delen van de stad mensen op de hoogte te stellen van de komst van het monument verspreidde Verhoeven posters door de stad. De situering in de publieke ruimte zorgt ervoor dat men het kunstwerk per toeval tegen het lijf loopt, waarmee het ervoor zorgt dat het publiek zo slecht mogelijk is voorbereid.<sup>38</sup> Het kunstwerk wordt op deze manier gezien door vele mensen die niet een kaartje hebben gekocht voor het SPRING Festival.

Het kunstwerk past de strategie van over-identificatie toe die ik eerder uiteenzette. Verhoeven bootst de tactiek van de *city marketer* na: hij presenteert de bouwplaats als een project van de stad Utrecht. Met een gelikt projectbord en het marketinglogo ‘CU2020’ kopieert hij het gladde beeld van het kapitalisme. De houten schotten, die per toeval identiek waren aan een echte bouwplaats naast het kunstwerk, gaven het kunstwerk tevens deze uitstraling. Doordat het kunstwerk zich voordoeet als werkelijke bouwplaats van de stad Utrecht plaatst het werk zichzelf in de realiteit, wordt een onderdeel van het stadsbeeld: het doet zich niet voor als ‘kunst’. Dit is een essentieel onderdeel van de strategie van over-identificatie.

---

<sup>36</sup> De Utrechtse Internet Courant, “Het jaar van Dries Verhoeven: de maker van het veelbesproken kunstwerk op de Neude,” gepubliceerd op 28 november 2018.

<sup>37</sup> Liesbeth Groot-Nibbelink, “Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven,” 45-46.

<sup>38</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 45:15.

Deze vermomming als bouwplaats heeft implicaties voor het soort toeschouwer dat met het werk in aanraking komt. Het maakt de drempel laag voor de toevallige passant om een kijkje te nemen bij het kunstwerk. Het SPRING Festival heeft aan deze vermomming bijgedragen door, in tegenstelling tot bij andere kunstwerken van het festival die in de publieke ruimte staan, geen festivalbanners of -vlaggen bij de bouwplaats te plaatsen. In het gesprek dat ik voerde met Rainer Hofman en Laura Rijnders vertelden ze dat het festival hierover tot een compromis moest komen met Verhoeven. Het festival wilde Verhoeven enerzijds in staat stellen het 'toevalspubliek' naar zijn werk te trekken, en anderzijds reclame maken om ook het eigen festivalpubliek met het werk in contact te brengen. "Dat zijn de twee verschillende paden die naar dit werk leiden," legt Hofman uit. "Voor de ene doe je natuurlijk iets, voor de ander blijf je terughoudend."<sup>39</sup>

### Nieuwsgierigheid opwekken

Met deze vermomming poogt het kunstwerk de toeschouwer nieuwsgierig te maken – een bouwplaats wekt immer belangstelling. Het is duidelijk dat er iets groots gebouwd wordt op het stadsplein, vermoedelijk iets belangrijks. Verhoeven schrijft in onze mailwisseling op deze manier in te spelen op een gevoel van hoop: "De bouwplaats is per definitie een plek die een belofte in zich meedraagt."<sup>40</sup> Ook speelt hij in op een gevoel van betrokkenheid van de Utrechter bij de publieke ruimte. De bouw van een groots monument op de Neude zal deze toeschouwer niet koud laten.

Een andere belangrijke strategie waarmee het werk nieuwsgierigheid poogt op te wekken, is het buitensluiten van de toeschouwer. De hoge houten schotten die de bouwplaats omringen maken dat de voorbijganger niet kan zien wat er zich op de bouwplaats afspeelt. Wel is de hijskraan te zien, waarmee een grote witte hand op en neer wordt getakeld: een opmerkelijk beeld dat benieuwd maakt naar wat er precies gebeurt achter de houten afscheiding. Verhoeven vertelt in een interview dat hij de toeschouwer met deze strategie in beweging wil zetten:

De enige manier om iets te zien van het werk is om door een klein deurtje te gaan. Ik noem het de Allan Kaprow-methode, een van de *founders* van de happenings in de jaren '60. Hij zei, "theater en kunst functioneert bij de gratie van wat je niet kan zien." Vooral het dichte theater, daar gaan mensen van in beweging.<sup>41</sup>

### Vrijheid en verantwoordelijkheid van de toeschouwer

Het kunstwerk laat de toeschouwer vrij om erin rond te lopen. Van Kerkhoven stelt: "In this way, the spectator can determine his own standpoint," waarmee het hier-en-nu karakter van de ervaring

---

<sup>39</sup> Zie Bijlage 2

<sup>40</sup> Zie Bijlage 2

<sup>41</sup> Dries Verhoeven, "Livestream Spring Festival – 25 mei 2018," Video: 25:15



benadrukt wordt.<sup>42</sup> Ook krijgt de toeschouwer de vrijheid om zelf te beslissen hoe lang hij of zij in contact blijft met het werk. De toeschouwer wordt hiermee medeverantwoordelijk gemaakt voor het kunstwerk. In een interview met Liesbeth Groot-Nibbelink legt hij uit dat hij om deze reden kiest voor de beeldende kunst:

In the theatre, the convention is to stay seated (unless you are irritated). But in the visual arts, one is expected to continue to move on until one is interested. I am in search of that latter quality, which is closer to the way we move through urban space. [...] I think it creates a more active type of spectatorship. Personally, I feel much more awake when I am in, for instance, a museum, deciding whether I stop or move on. I have to enter into dialogue with myself in such moments of decision-making, and I feel enticed to focus on the here and now of the actual moment. For me the spectator becomes an accomplice when the spectator's decision to move on becomes a meaningful gesture in itself.<sup>43</sup>

*Sic transit gloria mundi* bevindt zich in de publieke ruimte, en speelt, zoals in de derde fase wordt uitgelegd, met de museumcontext. Deze situaties maken dat de toeschouwer zowel vrij wordt gelaten als verantwoordelijk wordt gesteld. Samengevat trekt *Sic transit gloria mundi* door situering in de publieke ruimte en de strategie van over-identificatie de aandacht van een gevarieerd, nietsvermoedend en onvoorbereid publiek. De bouwplaats als fenomeen en de buitensluiting door de houten schotten wekken de nieuwsgierigheid van de toeschouwer op. Deze onvoorbereide houding en opgewekte nieuwsgierigheid maken de bezoeker ontvankelijk voor de volgende fase van Verhoevens strategie.

---

<sup>42</sup> Marianne van Kerkhoven, "European Dramaturgy," 11.

<sup>43</sup> Liesbeth Groot-Nibbelink, "Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven," 44-45.

## II. Ontregeling

In Code Radicaliteit pleit Verhoeven voor ongevraagde kunst in de publieke ruimte. *Sic transit gloria mundi* was voor velen ongevraagd, bleek uit felle reacties op het werk. Het SPRING Festival kreeg te maken met kwade terrashouders, Verhoeven ontving haatmails met doodsbedreigingen uit de Verenigde Staten, waar de media het kunstwerk hadden opgepikt, en op GeenStijl leidde het idee dat STGM de moord op Pim Fortuyn vierde tot felle discussies. Kortom: het kunstwerk veroorzaakte ontregeling. In dit hoofdstuk analyseer ik welke strategieën het kunstwerk inzet om ontregeling en provocatie te bewerkstelligen.

### Buitensluiting

Zoals gezegd zorgen de houten schotten, het ‘dichte theater’, ervoor dat de toeschouwer uit nieuwsgierigheid in beweging komt. De hekken hebben daarnaast nog een andere strategische functie, namelijk het ontregelen van de toeschouwer door deze buiten te sluiten. De buitensluiting is het meest voelbaar voor de Utrechter, voor wie de Neude doorgaans een toegankelijk terrein is. Verhoeven stelt dat deze toeschouwer hierdoor namelijk “geen beslissingsbevoegdheid [heeft] over de ingreep in een publieke ruimte die ook de zijne was.”<sup>44</sup>

Op deze inbeslagname van de Neude kwamen aanvankelijk veel reacties van horecaondernemers rond het plein. De bouwplaats zorgde ervoor dat ze hun terrassen niet meer konden uitstallen op het plein. Laura Rijnders, hoofd communicatie van het SPRING Festival vertelde hierover: “Die waren zelf een lobby begonnen, wat prima is. Wij voeren de lobby voor meer kunst in de openbare ruimte, zij voor meer terrassen in de openbare ruimte. Dat botste natuurlijk heel erg met dit werk.”<sup>45</sup> De woede onder de horecaondernemers was pas echt groot toen ze erachter kwamen dat de bouwplaats een kunstwerk was. “Een gewone bouwplaats, tja, dat hadden ze maar te pikken. Maar zoiets nutteloos als kunst? Ten koste van hun bieromzet? De kleingeestigheid is even grappig als pijnlijk,” schrijft de Volkskrant.<sup>46</sup>

De bouw van het monument voor het einde van de westerse hegemonie werd aangekondigd in het Arabisch, Russisch en Chinees. Voor de voorbijganger die een van deze talen spreekt, kan het een uitnodiging zijn, maar de belangrijkste functie van het gebruik van deze niet-westerse talen is de westerse mens buiten spel zetten, met als doel deze te ontregelen. Het kunstwerk speelt in op een

---

<sup>44</sup> Zie Bijlage 1.

<sup>45</sup> Zie Bijlage 2.

<sup>46</sup> Herien Wensink, “Hoe GeenStijl-reaguurders dit kunstwerk zijn waarde verlenen,” recensie van *Sic transit gloria mundi* in de Volkskrant, gepubliceerd op 24 mei 2018.

angst voor onbekende en ongewenste. Discussies op de site van GeenStijl waren tekenend voor deze angst. Een reaguurder schreef: “Ik bedoel, ik ken geen Arabisch. Dus. Ik vind dit doodeng als ik niet begrijp wat er staat. Het is toch [...] ook mijn publieke ruimte als Nederlander!!!”<sup>47</sup>

Niet alleen de communicatie rondom de komst van het monument, maar ook het monument zelf werkt ontregelend. Dit grootschalige monument van een gevallen witte man ter ere van het einde van de westerse hegemonie brengt een zeker *Verfremdungseffekt* met zich mee, waarin de veranderlijkheid wordt getoond van wat als gefixeerd wordt zien.<sup>48</sup> De ontregeling die hiermee gepaard gaat, komt naar voren in de reacties op het kunstwerk. In de haatmails die Verhoeven kreeg werd hij ervan beschuldigd het westen de zelfmoord in te praten.<sup>49</sup> Enkele GeenStijl-reaguurders schreven dat de gevallen witte man in het monument – Verhoeven zelf – Pim Fortuyn voorstelde. De titel boven de discussie op dit platform luidt: “Arabische tekst in 030 viert de moord op Fortuyn.” Anderen stelden dat de man alle ‘blanke mannen’ representeerde. “Oftewel wij moeten dood,” aldus een reaguurder.<sup>50</sup>

Al deze kwade reacties van GeenStijl-lezers en horecaondernemers dragen in positieve zin bij aan het doel dat Verhoeven voor ogen had met dit kunstwerk: het blootleggen van discours.<sup>51</sup> Zo schrijft de Volkskrant: “Mooi, hoe de GeenStijl-lezer precies de angst verwoordt die Verhoeven zo vernuftig aanzwengelt. Hoe zou de reaguurder het vinden dat juist hij dit kunstwerk zo zijn waarde verleent?”<sup>52</sup>

## De publieke ruimte

Verhoevens gebruik van de publieke ruimte komt overeen met Mouffes visie over de publieke ruimte. Beiden beschouwen deze ruimte als een terrein waar de dominante consensus bevraagd kan worden, en een plek waar conflict tussen verschillende belangen de basis uitmaakt.

Mouffe analyseert de verschillende manieren waarop kritische artistieke praktijken de dominante neoliberale hegemonie kunnen bevragen, laten wankelen en ondermijnen. De manier waarop de publieke ruimte wordt gezien, is van groot belang, want “those who foster the creation of

---

<sup>47</sup> @Rheia, “Arabische tekst in 030 viert de moord op Fortuyn,” GeenStijl, 18 mei, 2018, <https://www.geenstijl.nl/5142062/arabische-tekst-in-030-viert-de-moord-op-fortuyn/>.

<sup>48</sup> Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement* (Londen: Routledge, 2015), 13.

<sup>49</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 13:00.

<sup>50</sup> @JackStick, “Arabische tekst in 030 viert de moord op Fortuyn,” GeenStijl, 19 mei, 2018, <https://www.geenstijl.nl/5142062/arabische-tekst-in-030-viert-de-moord-op-fortuyn/>.

<sup>51</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 21:20.

<sup>52</sup> Herien Wensink, “Hoe GeenStijl-reaguurders dit kunstwerk zijn waarde verlenen,” recensie van *Sic transit gloria mundi* in de Volkskrant, gepubliceerd op 24 mei 2018.

agonistic public spaces will conceive critical art in a very different way than those whose aim is the creation of consensus.”<sup>53</sup> In Mouffes agonistische model beschouwt ze de publieke ruimte als een plek waar conflict tussen verschillende heersende ordes de basis vormt.

The agonistic approach sees critical art as constituted by a manifold of artistic practices bringing to the fore the existence of alternatives to the current post-political order. Its critical dimension consists in making visible what the dominant consensus tries to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing [neoliberal] hegemony.<sup>54</sup>

Verhoeven acht ontregeling in de publieke van groot belang, omdat hij hiermee verzet kan bieden tegen de uitwerking van de neoliberale agenda die er, in Verhoevens woorden, voor zorgt “dat de publieke ruimte steeds schoner wordt, steeds opgeruimder wordt, maar dat het ook steeds minder een weergave is van de maatschappij, van degenen die we zijn.”<sup>55</sup> In veel van zijn werk zet Verhoeven de publieke ruimte in om dit gladde beeld, dat de neoliberale agenda met zich mee brengt, te verstoren. In het interview met Liesbeth Groot-Nibbelink getiteld “Mirror of Public Space”, zegt Verhoeven dat publieke ruimte kan dienen als ‘spiegel’ waarmee de maatschappij in al haar diversiteit getoond kan worden. Hoe meer mensen zich uitgenodigd voelen in deze ruimte, hoe beter de spiegelfunctie naar voren komt. Hij constateert dat de spiegelfunctie is verzwakt:

I notice an increase of prudery and of attempts to wipe out the more unconventional or uncomfortable voices. Our cities are literally covered with images serving a neoliberal agenda. Public life is progressively tainted by commercial messages and the indirect gestures of city marketers. [...] That is why I like graffiti, for example, as a token of civil disobedience, questioning the systems that govern our lives. I think it is of vital importance to use the public space for reflection on who we are and how we behave.<sup>56</sup>

Middels de besproken ontregelende elementen verstoort *Sic transit gloria mundi* het gladde neoliberale maatschappijbeeld in de publieke ruimte met als doel de toeschouwer te ontregelen. Tegelijkertijd bootst het kunstwerk dit gladde neoliberale beeld na met de strategie van over-

---

<sup>53</sup> Mouffe, *Agonistics*, 92.

<sup>54</sup> Mouffe, *Agonistics*, 92-93

<sup>55</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 28:00.

<sup>56</sup> Liesbeth Groot-Nibbelink, “Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven,” 50-51.

identificatie: het neemt de identiteit van de kapitalistische *city marketeer* over, waarmee het werk zich buiten een kunstcontext bevindt. Aan deze strategie ontleent het kunstwerk de mogelijkheid om de toeschouwer te ontregelen, om te provoceren. De wetenschap dat de bouwplaats kunst is, gaat volgens Verhoeven namelijk gepaard met een receptie van het werk op “metaniveau”: “Je ondergaat de provocatie, maar tegelijkertijd sta je er ook boven.”<sup>57</sup> Echte ontregeling zou dan niet mogelijk zijn.

Naast dat het werk poogt te provoceren, nodigen alle communicatiemiddelen rond het werk de nieuwsgierige (en wellicht ontregelde) toeschouwer uit in een bezoekerscentrum en giftshop. Wie hier naar binnen gaat, staat de derde fase te wachten waartoe het kunstwerk de toeschouwer poogt mee bewegen: een kritische reflectie.

---

<sup>57</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 19:45.

### III. Reflectie

De eerste en tweede fase in de ervaring van de toeschouwer zijn beide van belang voor deze laatste en belangrijkste fase waarin het kunstwerk de toeschouwer poogt mee te nemen: een kritische reflectie. In drie ruimtes – een bezoekerscentrum, bouwplaats en *giftshop* – zijn verschillende dramaturgische strategieën ingezet die de verhouding van de toeschouwer tot het kunstwerk bepalen, waardoor de toeschouwer aan het denken wordt gezet. De overkoepelende strategie is over-identificatie.

#### Het bezoekerscentrum

In de tien dagen dat het kunstwerk op de Neude stond, hebben circa 11.000 mensen een kijkje genomen in het bezoekerscentrum. De bezoeker kan bij binnenkomst een informatietekst lezen (zie Afbeelding X). De tekst, die van boven naar beneden in het Arabisch, Chinees, Russisch en Engels is geschreven, geeft het monument een historische context. “The West is facing decline,” staat er. Niet-westerse grootmachten hebben de prominente positie van het westen in de wereld overgenomen. De werking van de tekst wordt versterkt door de niet-westerse talen waarin deze geschreven staat. Foto’s aan de wanden tonen op chronologische volgorde gebeurtenissen die te maken hebben met het verval van de westerse macht. Een maquette in het midden van de ruimte en een driedimensionale videoanimatie laten zien hoe het monument eruit zal komen te zien in de stad. Uit speakers klinkt een ernstig klassiek muziekstuk.



*Afbeelding 2: het bezoekerscentrum.*

Het bezoekerscentrum dompelt de toeschouwer onder in een “nieuw perspectief”: een wereld waarin het westen niet meer dominant is. Zoals gezegd kunnen artistieke praktijken volgens Mouffe de bestaande consensus ontwrichten door het construeren van nieuwe perspectieven. Hiermee tonen deze agonistische praktijken alternatieven voor de hegemonie – in dit geval voor het dominante geloof dat het westen gelijk staat aan ‘gloria mundi’, een wereldse grootheid.

Vandaar de titel van het kunstwerk ‘Sic transit gloria mundi’: zo passeert de wereldse grootsheid. “Dat ging voor mij inderdaad wel over het passeren, het er even zijn, het feit dat je even de macht en de welvaart hebt,” zegt Verhoeven. De geschiedenis leert ons dat tijdperken komen en gaan. “Het Romeinse Rijk is natuurlijk ingestort op z’n hoogtepunt, [...] op een moment dat de Romeinen het helemaal niet verwachtten, en zo gebeurt dat misschien ook wel met de westerse hegemonie.”<sup>58</sup> Vasthouden aan een tijdelijke orde is misschien wel het slechtste wat je kan doen, zegt hij.

Het bezoekerscentrum verhult dat de bouw van het monument geënceneerd is. Deze ruimte creëert een situatie van absorptie, “in which the seer takes up the position or point of view presented to him or her, and does so without giving it a second thought.”<sup>59</sup> Deze situatie verandert in zijn tegendeel, theatraliteit, wanneer de bezoeker zijn blik legt op bouwplaats.

## De bouwplaats

Vanuit het bezoekerscentrum en de giftshop kan men op de bouwplaats uitkijken. Hier voeren de bouwvakkers een aantal handelingen uit. Het meest opvallende onderdeel van hun choreografie is het omhoog en omlaag takelen van een grote witte hand – een afbeelding van de hand van de witte man in het monument. Tot nog toe zal de nietsvermoedende bezoeker in een situatie van absorptie verkeren. Als de bezoeker echter langer naar de bouwvakkers kijkt, valt er iets op: de reeks handelingen die ze uitvoeren, staat in een *loop*, ze worden steeds herhaald. Er wordt niks gebouwd. Het zal de nietsvermoedende bezoeker nu duidelijk dat de bouwplaats dat het geheel in scène is gezet, dat het een kritisch gebaar is – een uitnodiging tot reflectie.

Het besef dat hetgeen de toeschouwer aanschouwt in scene is gezet, wordt versterkt door een van de performers die zijn blik voor langere tijd vestigt op de toeschouwer achter het glas van het bezoekerscentrum. Ik acht deze blik van belang voor deze fase, omdat het de toeschouwer aanspreekt op zijn of haar aanwezigheid in het kunstwerk. De situatie waar de toeschouwer zich nu in bevindt is een situatie van theatraliteit: hij of zij wordt zich bewust van haar positie ten opzichte van het kunstwerk.

---

<sup>58</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 37:40.

<sup>59</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 33.

Deze blik draagt bij aan de uitnodiging tot reflectie. Theaterwetenschapper Adam Czirak stelt dat het moment van gezien worden een gevoel van schaamte met zich meebrengt: “In this feeling of shame, the bewilderment cooperates with the enhancement of self-reflexivity, as well as with the realization of the values and ideals of one’s own identity.” In mijn ogen poogt het kunstwerk de bezoeker door deze ‘terugblik’ aan te zetten tot een zelfreflectie: een reflectie op de eigen machtspositie en de eigen waarden en idealen. Ook het feit dat de performers een niet-westers uiterlijk hebben, “roept misschien ook wel de vraag op in hoeverre wij als westerse man bezig zijn met onze machtspositie, of dat mensen met een niet-westerse achtergrond daar misschien veel meer mee bezig zijn,” zegt Verhoeven.<sup>60</sup>

Eerder stelde ik dat het liggende standbeeld een *Verfremdungseffekt* met zich meebrengt: het toont de vergankelijkheid van hetgeen we gefixeerd achten, zoals de positie van de witte man of de westerse hegemonie. In het radioprogramma vertelt Verhoeven over de symbolische waarde van een standbeeld:

Een standbeeld op zich is natuurlijk iets wat probeert te materialiseren, wat probeert fysiek te maken, wat probeert te behouden wat per definitie fluïde is. Want je kan niet zeggen dat de manier waarop we naar mensen of tijdperken kijken eindeloos is. De helden van 300 jaar geleden zijn misschien wel de daders van nu.<sup>61</sup>

“Een lachwekkende pretentie dan eigenlijk, om zo’n *massive* standbeeld op te richten voor vluchtige ideeën,” reageert presentator Luuk Heezen. Verhoeven legt uit dat dat een van de redenen dat hij het niet monument niet daadwerkelijk bouwt, dat hij het als denkraam tentoonstelt. Hij spoort de toeschouwer aan tot een kritische reflectie “door vanuit de plausibiliteit van zo’n standbeeld jou laat denken over de wenselijkheid daarvan.”<sup>62</sup>

## De giftshop

Naast de ingang van het bezoekerscentrum is er een trap die naar de giftshop leidt. Achter de toonbank zit een man met een Aziatisch uiterlijk. Voor tien euro kan men hier een gipsen beeldje kopen van het monument. De beeldjes zijn er in overvloed, alsof ze op de lopende band zijn gemaakt (Zie afbeelding X). In deze ruimte klinkt een vrolijk achtergrondmuziekje. In tegenstelling tot het bezoekerscentrum, waar een zwaarbeladen sfeer hangt, ademt deze ruimte ironie. In het ideale (en meest voor de hand liggende) geval betreedt de bezoeker deze ruimte na het bezoekerscentrum, waar de toeschouwer in

---

<sup>60</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 36:40.

<sup>61</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 33:50.

<sup>62</sup> Dries Verhoeven, “Livestream Spring Festival – 25 mei 2018,” Video: 35:00.



de illusie van de bouw werd ondergedompeld, om er vervolgens achter te komen dat de bouwplaats een kritisch gebaar is.



*Afbeelding 3: de giftshop.*

In het licht van dit onderzoek, is de giftshop is het klapstuk van het kunstwerk. De strategie van over-identificatie bereikt hier namelijk zijn doel. In de giftshop wordt gespeeld met het idee dat zelfs een monument voor het einde van de westerse hegemonie door de neoliberale hegemonie kan worden omgezet in een verkooptruc. Deze ruimte poogt de toeschouwer dan ook aan te zetten tot een reflectie op het kapitalistisch systeem. De nabootsing van, oftewel de over-identificatie met, de werking van dit systeem zorgt ervoor dat de vanzelfsprekende hegemonie van het neoliberalisme voor de bezoeker van het kunstwerk ten minste voor even wordt ondermijnd. Het kunstwerk toont hiermee dat we ons mogelijk wel het einde van de westerse hegemonie kunnen voorstellen, maar dat het einde van het kapitalisme ver buiten het bereik van onze verbeelding ligt. Zoals Slavoj Žižek zegt: "it's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism".

## Conclusie

Naar aanleiding van Code Radicaliteit, het pleidooi voor ongevraagde kunst in de publieke ruimte van Utrecht, stelde ik de vraag of een kritische stellingname nog wel mogelijk is in een samenleving waar het kapitalistische systeem iedere kritische stem toe-eigent en neutraliseert, en zo ja, op welke manieren kunstenaars een kritische rol kunnen uitoefenen. In haar politieke theorie definieert Chantal Mouffe kritische artistieke praktijken als praktijken die nieuwe perspectieven te bieden om het kapitalistische systeem waarin we leven te bevragen en ondermijnen – praktijken die een ruimte creëren voor gesprek en kritische reflectie. In het kader van Mouffes theorie en Marianne van Kerkhovens oproep voor een ‘dramaturgie van de toeschouwer’ stelde ik de volgende onderzoeksvraag: *Hoe pogen de dramaturgische strategieën van Sic transit gloria mundi (Dries Verhoeven) de toeschouwer te bewegen tot een kritische reflectie in de context van een counter-hegemonische strijd?*

Hieronder vat ik kort de dramaturgische analyse samen, waarin ik analyseerde hoe de toeschouwer tot een kritische reflectie wordt bewogen. De focus lag op de nietsvermoedende toeschouwer, die van tevoren nog niet wist dat de bouwplaats geënceneerd was. Gekeken naar de ervaring van de toeschouwer deelde ik de analyse op in drie fasen: nieuwsgierigheid, ontregeling en reflectie.

In de eerste fase poogt het kunstwerk de nieuwsgierigheid van de nietsvermoedende toeschouwer te wekken door zich voor te doen als authentieke bouwplaats. De onbevangen houding waarmee de voorbijganger het kunstwerk betreedt, maken hem of haar ontvankelijk voor de ontregeling in de tweede fase. Het kunstwerk ontregelde de toeschouwer onder andere door deze buiten te sluiten, door de belofte van een monument voor de van zijn sokkel gevallen witte man, en door het tentoonstellen van Arabische, Russische en Chinese teksten in de publieke ruimte. Het kunstwerk verstoort hiermee het gladde beeld in de publieke ruimte dat de neoliberale agenda probeert te verspreiden – een agenda die alle vormen van ontregeling de publieke ruimte uit wil helpen. Tegelijkertijd nodigt het kunstwerk de toeschouwer uit om het bezoekerscentrum te betreden, waarmee de derde fase wordt ingeluid. De toeschouwer wordt in het bezoekerscentrum volledig in het nieuwe perspectief van het einde van de westerse hegemonie ondergedompeld. Theatrale elementen op de bouwplaats onthullen echter dat het geheel geënceneerd is: het wordt de toeschouwer duidelijk dat de bouw van het monument een kritisch gebaar is. In de giftshop wordt vervolgens getoond dat het kapitalistische systeem in staat is zelf zo’n omvangrijk kritisch gebaar, een gebaar waarin de toeschouwer wellicht even geloofde, toe te eigenen en te neutraliseren.

Alle toegepaste strategieën in de besproken fasen zorgen ervoor dat het kunstwerk kan deelnemen in een counter-hegemonische strijd. Ik ben tot de conclusie gekomen dat de strategie van over-identificatie, het nabootsen en toe-eigenen van het kapitalistische systeem, de overkoepelende strategie is. Middels over-identificatie kan het kunstwerk meenemen door alle drie de fasen, waarvan ontregeling en reflectie de belangrijkste zijn in de context van een counter-hegemonische strijd. De ontregeling wordt mogelijk gemaakt doordat het kunstwerk zich niet laat bestempelen als 'kunst', en draagt in de publieke ruimte bij aan een verstoring van het gladde neoliberale beeld in de publieke ruimte. De toeschouwer wordt ondergedompeld in het nieuwe perspectief van het einde van de westerse hegemonie, om later op dit kritische gebaar te kunnen reflecteren. Door de nabootsing van de werking van het kapitalistische systeem wordt vervolgens duidelijk gemaakt dat zelfs zo'n kritisch gebaar, waar de toeschouwer wellicht even in geloofde, direct wordt opgeslokt door dit systeem. Alle dramaturgische strategieën tezamen zorgen ervoor dat *Sic transit gloria mundi* verzet kan bieden tegen twee vanzelfsprekend geachte hegemonieën of machtsposities: die van het kapitalistische systeem in het Westen, en die van het Westen in de wereld.

### Korte reflectie op het onderzoek

Voor een dramaturgische analyse van *Sic transit gloria mundi* heb ik drie fasen in de ervaring van de toeschouwer beschreven. Hierbij heb ik gekeken naar de intentie van het kunstwerk, niet naar de precieze 'routes' van de toeschouwers, omdat deze per toeschouwer verschilt. Ook dit is de intentie van het kunstwerk: het laat de toeschouwer vrij en heeft hem of haar daarmee verantwoordelijkheid voor het kunstwerk. Zoals ik de fasen nu heb geschreven, lijkt het erop dat de toeschouwer het volledige verhaal alleen kan meekrijgen door alle fasen te doorlopen. Het meemaken van alle fasen is echter niet noodzakelijk om tot de genoemde reflectie te komen. De een reageert of reflecteert op de ontregeling, de ander op het monument. Alle reacties en reflecties tezamen vormen het kunstwerk. Verhoevens intentie was dan ook niet om een complete ervaring te genereren, maar maatschappelijk discours bloot te leggen.

# Bibliografie

## Geraadpleegde literatuur

- Arns, Inke en Sasse, Sylvia. "Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance" in *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (Londen: MIT Press, 2005), 444-455.
- Bleeker, Maaike. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Burzynska, Anna Roza. *Joined Forces: Audience Participation in the Theatre*. Live Art Development Agency: 2017.
- Czirak, Adam. "Becoming Someone Else: Experiences of Seeing and Being Seen in Contemporary Theatre and Performance." In *Otherness: Essays and Studies*, Volume 5, nr. 1, 2016.
- De Utrechtse Internet Courant (DUIC), "Het jaar van Dries Verhoeven: de maker van het veelbesproken kunstwerk op de Neude," gepubliceerd op 28 november 2018.
- Groot-Nibbelink, Liesbeth. "Mirrors of Public Space: An Interview with Dries Verhoeven." In *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*, red. Karia Arfara, Aneta Mancewicz en Ralph Remshadt. Palgrave Macmillan: 2018.
- Kerkhoven van, Marianne. "European Dramaturgy in the 21th Century: A Constant Movement," *Performance Research* 14, nr. 3 (2009): 7-11.
- Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement*. Londen: Routledge, 2015).
- Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. Londen: Verso, 2013.
- ". Artistic Activism and Agonistic Spaces." *Art&Research* vol. 1, nr. 3 (Zomer 2007).
- Studio Dries Verhoeven. "Code Radicaliteit: Een pleidooi voor ongevraagde kunst in het Utrecht van de toekomst." 12 november, 2018. <https://driesverhoeven.com/code-radicaliteit/>.
- Verhoeven, Dries. "Sic transit gloria mundi." Geraadpleegd op 21 juni, 2019, <https://driesverhoeven.com/project/sic-transit-gloria-mundi/>.
- Verhoeven, Dries. "Alleen de twijfel kan ons redden." 2017. <https://driesverhoeven.com/about/>.
- Verhoeven, Dries. "Livestream Spring Festival – 25 mei 2018." Geraadpleegd op 16 juni, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=6LStVSzi5Y&t=1305s>.
- Wensink, Herien. "Hoe GeenStijl-reaguurders dit kunstwerk zijn waarde verlenen." Recensie van *Sic transit gloria mundi* in de Volkskrant. Gepubliceerd op 24 mei 2018.

## Afbeeldingen

- Foto op titelblad en afbeeldingen 1, 2 en 3 gemaakt door Willem Popelier.  
<https://driesverhoeven.com/project/sic-transit-gloria-mundi/>.

## Bijlage 1. Vragen aan Dries Verhoeven

*Naar aanleiding van mijn observaties en gelezen theorie stelde ik vier vragen op die ik Dries Verhoeven wilde stellen. Laura Rijnders, hoofdmarketing en -communicatie van het SPRING Festival, bracht me in contact met Verhoeven. Hieronder de reactie van Verhoeven op de vragen.*

Is STGM vooral gericht op de westerse witte man? Wil je in het bijzonder deze kijker confronteren zijn positie van macht, of was het ook je intentie om bijvoorbeeld vrouwen of niet westerse mensen aan te spreken op hun posities?

**Dries Verhoeven:** Het ging me erom vanzelfsprekend geachte machtsposities te bevragen. De bouwplaats zorgde ervoor dat de kijker, en dan vooral wanneer hij Utrechter was, een gevoel van buitensluiting ervoer. Hij had geen beslissingsbevoegdheid gehad over de ingreep in een publieke ruimte die ook de zijne was. De framing van het speculatieve monument als voor de westerse hegemonie spitte zich vervolgens toe op de verschuiving van macht.

Mensen met een niet-westerse achtergrond werden overigens meer bewust aangesproken dan vrouwen. De legitimiteit van standbeelden van voormalige "zeehelden" vormt al een tijd onderdeel van het postkoloniale debat. Een blik werpend op het beeld van de gevallen witte man, waren er behoorlijk wat mensen die blijk gaven van een gevoel van trots of blijdschap.

Geloof jij dat het neoliberale denken in onze samenleving onontkoombaar is, of geloof je dat er alternatieve systemen mogelijk zijn? In hoeverre denk je dat kunstpraktijken (zoals STGM) de potentie om weerstand te bieden tegen dit dominante denken?

Context: In jouw fotoboek 'Scratching Where It Hurts' schrijft Rainer Hofman: "You cannot escape the market [...] Those who do not accept this, come from a different time and are fighting a losing battle." In mijn onderzoek breng ik STGM in verband met de politieke theorie van de filosoof Chantal Mouffe. Mouffe betoogt dat we kunnen ontsnappen aan het neoliberalisme, omdat deze situatie niet meer is dan een toevallige articulatie van machtsrelaties.<sup>63</sup> Volgens Mouffe kan kritische kunst een belangrijke rol van verzet tegen het neoliberalisme spelen. Kunst (vooral die in de publieke ruimte) kan

'de dominante hegemonie van het neoliberalisme' helpen ondermijnen door alternatieve perspectieven naar voren te brengen.

**Dries Verhoeven:** Ik schraag mezelf aan Mouffes zijde. Alternatieven zijn niet alleen mogelijk, maar zullen ook plaatsvinden. De dominantie van ideologieën is vloeibaar. Paradigma's verschuiven, altijd, maar het is de traagheid die ons belemmert de beweging in het moment waar te nemen. Zoals Slovo Zizek zegt: "It's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism".

Ik denk dat Hofmans perspectief dichterbij was, dat hij doelde op de nabije toekomst, dat we ons niet mogen verschuilen achter de denkbeelden van gisteren, we ons rekenschap mogen geven van de context waarin werk wordt gepresenteerd. Maar de fatalistische houding die dit kan opleveren, maakt van de kunst een speelbal. We hoeven ons niet gewonnen te geven aan de krachten van onze tijd. Liever zetten we de deur open naar mogelijke andere toekomsten.

Zet je "de strategie van de city marketeer" slechts in om het provocatieve gebaar er bij mensen in te krijgen, of gebruik jij dit format ook met de intentie om de 'gladde' neoliberale esthetiek te ondermijnen?

Context: In mijn scriptie noem ik deze strategie 'over-identificatie'.<sup>64</sup> In deze strategie nemen kunstenaars de gehele esthetiek over van een bepaald format dat ze willen bekritisieren. Bekende voorbeelden zijn The Yes Men (kapitalistisch format) en Christoph Schlingensief's Bitte Liebt Österreich (politiek-rechts format).

**Dries Verhoeven:** De gladde neo liberale agenda wordt geagendeerd (ondermijnd is wellicht te sterk verwoord), we zien hoe een invasief gebaar zich met een glimlach voltrekt. Vergelijkbaar met hoe stadsvernieuwing tegenwoordig gepaard gaat met informatieborden ("Wij bouwen hier voor u") is het een vorm van propaganda, maar nu komt die een keer uit onverwachte hoek. De weerstand die een kijker voelt richt zich mogelijk niet alleen tegen het gebaar, maar ook tegen die propaganda, het vocabulaire waarmee dat gebaar zich wil legitimeren.

Zou je kunnen zeggen dat je de kijker wilt aanzetten tot een "wat-als reflectie", precies door de ondergang van het westen te presenteren als huidige realiteit?

---

<sup>64</sup> Uit: artikel van het onderzoekscollectief BAVO "Always Choose The Worst Option: Artistic Resistance and the Strategy of Over-Identification".

Context: In een interview op SPRING (YouTube) zeg je dat je 'het perspectief van de toekomst' hebt genomen om mensen zich een tijd te laten voorstellen waarin het westen niet meer dominant is. Ook leg je uit dat de reacties op het werk zich manifesteren als angst-, wens- of realiteitsgedachte. Mijn observatie is dat de aankondiging van het monument wordt geframet vanuit de realiteitsgedachte. Zo bezien wordt de aankondiging van het monument dus enerzijds als toekomstbeeld, en anderzijds als huidige realiteit gepresenteerd.

**Dries Verhoeven:** Dat is een mooie observatie. Het is de vraag welke kijkpositie je kiest, wanneer dit je dit op deze manier beschouwt. Het staan buiten de afzetting is een andere dan de blik op de bouwplaats zelf. Daar zag je een gestolde tijd, de bouwvakkers voerde in een continuüm dezelfde handelingen uit. De bouwplaats is per definitie een plek die een belofte in zich meedraagt, maar hier stond die belofte in een loop.

## Bijlage 2. In gesprek met Rainer Hofman en Laura Rijnders van het SPRING Festival

*Op donderdag 6 juni 2019 ging ik in gesprek met de artistiek directeur van het SPRING Festival, Rainer Hofman en de Hoofd Marketing en -Communicatie, Laura Rijnders op hun kantoor in Theater Kikker voor mijn onderzoek naar Sic transit gloria mundi van Dries Verhoeven. Ik vroeg hen onder andere naar de rol van het festival tijdens de tentoonstelling van het kunstwerk, naar het debat over kritische kunst in de context van een kapitalistisch systeem, en naar de uiteenlopende reacties op het kunstwerk.*

Ari Tazelaar (AT): Laat ik met jou beginnen Laura, hoe ben jij met Dries in contact gekomen?

Laura Rijnders (LR): Ik kende hem al van het Holland Festival. Daar heb ik ook met hem samengewerkt als perschef toen *Phobiorama* daar stond. Ik heb toen met hem te maken gehad in interviews, pers en publiciteit. En toen ik hier kwam – hoe zijn we in contact gekomen met Dries? In het geval van Dries wel in een redelijk vroeg stadium al, omdat alles wat hij maakt natuurlijk nieuw is. Dus als het Festival in mei is, zou ik in november al heel graag willen dat er teksten komen en dat er het kunnen hebben over hoe we zijn werk gaan omschrijven. In het geval van Dries schrijft hij vooral de tekst, omdat hij natuurlijk het beste weet hoe het gaat worden. Het is natuurlijk ook lastig om over een werk te schrijven als je het nog niet hebt gezien. Dus op dat moment kom ik in contact met Dries, of eigenlijk meestal met zijn pr-medewerker.

AT: Want hij heeft er een heel team omheen denk ik?

LR: Ik denk wel allemaal freelance-basis. En natuurlijk als er dan zo'n project komt, dan wordt het team wat groter. Ik heb voornamelijk met zijn prmedewerker contact. In het geval van Sic transit gloria mundi hebben we wel ook veel contact Dries zelf gehad. Ik omdat er heel veel dingen gemanaged moesten worden. Er kwamen heel veel reacties op het werk, en daar moest een respons op komen. Wij hadden natuurlijk een respons vanuit SPRING, maar soms is het ook van belang dat je als maker iets zegt. Het is toch zijn werk, wat dan wel bij SPRING staat, maar vanuit het Festival hebben we toch een andere positie daarin.

AT: Als er klachten over *Sic transit gloria mundi* kwamen dan werden jullie neem ik aan ook aangesproken als festival?



LR: Jazeker, wij worden aangesproken. Dries wilde nog niks zeggen toen het werk nog niet klaar was, wat ik heel goed begrijp. Zijn reactie is natuurlijk: kom maar kijken. Maar in de vier dagen voor de opening van het Festival, toen de bouwplaats werd gebouwd, is er wel veel reactie gekomen, voornamelijk vanuit het horecapersoneel, die daar hun terrassen niet neer konden zetten. Ze zeiden: “we zitten hier tegen een bouwplaats aan te kijken, kun je niet leuke kunst maken?”

Rainer Hofman (RH): Ik denk wat ook bijzonder was, was dat Dries niet de context van het Festival zichtbaar wilde hebben. Hij wilde de illusie wekken dat het echt gebouwd werd. Daar waren wij het ook mee eens: er waren geen vlaggen of posters of banners van ons. Maar we wilden er natuurlijk ook reclame voor maken. Je hebt dan een publiek dat voor een kunstwerk komt en het ‘toevalspubliek’. Dat zijn de twee verschillende paden die naar dit werk leiden. Voor de ene doe je natuurlijk iets, voor de ander blijf je terughoudend.

LR: Ja. We moesten wel een middenweg vinden, want Dries wilde ook niet dat het werk bij ons op de website kwam te staan. Uiteindelijk zijn we overeengekomen dat het wel gewoon op onze website kwam. Het festivalpubliek is inderdaad echt een ander publiek dan de voorbijganger. Alsnog zag je op straat nergens dat het van SPRING was. Alleen als je het vervolgens Googelde dan zag je natuurlijk dat het onderdeel van het festival was.

AT: Dries wilde natuurlijk dat zijn werk zich niet voordeed als kunst. Hebben jullie vaker zo’n project op het festival gehad?

RH: Ja, we hebben ook *Ceci N’est Pas* van Dries gehad. Dat was hetzelfde verhaal: geen festivalbanners, geen ‘dit is kunst’. Als het duidelijk is dat het kunst is, trekt dat soms de scherpste er een beetje uit. Dan moeten we wel tot een compromis komen, want wij willen natuurlijk wel als SPRING gezien worden. *Sic transit gloria mundi* was wel zo groot dat je het niet *niet* kon zien. En natuurlijk willen we ook dat de gewone mens die niet in kunst kan weten dat het van SPRING is.

AT: Het verschil tussen *Sic transit gloria mundi* en *Ceci N’est Pas*, is denk ik wel dat het bij *Ceci N’est Pas* meteen duidelijk is dat het kunst is, door de vitrine.

RH: Ja, dat is waar. Maar aan de anderen kant wisten mensen ook niet waar het vandaan kwam, door wie het is gemaakt was. Er was wel informatie, zoals in een museum, maar het theaterfestival stond er niet bij. Dat zijn wel altijd dingen die je moet onderhandelen met een kunstenaar. Hij moet ook met

zichzelf onderhandelen, want hij heeft ook een behoefte om gezien te worden, en wij moeten met hem onderhandelen. Het is natuurlijk ook een beetje een uitzondering, want Dries en ik hebben – hoe zeg je dat in het Engels? – een *special relationship* (hij lacht), omdat hij is hier gevestigd is, omdat de meeste van zijn werken hier in première gaan, omdat wij elk jaar samenwerken. Hij is de enige bij wie we dat doen.

AT: Hoe ziet jullie relatie eruit? Wat is jouw rol als artistiek directeur?

RH: We zijn in constant dialoog en we maken nu al afspraken voor 2020. Hij stelt een project voor en daar gaan we dan over praten. Ik zou niet zo snel nee zeggen tegen Dries. Hij past wel goed bij ons, hij is een van de pilaren in ons programma. Toen de première van *Phobiorama* op het Holland Festival was, heeft hij mij – wat ik heel aardig vond – gevraagd of ik het oké vindt. Ik zei, “natuurlijk.” Het is heel goed dat hij de grote *exposure* van het Holland Festival bent – dat kunnen wij hem niet bieden – dan wordt hij een keer ergens anders gezien. Ik vind dat hij eigenlijk te weinig wordt getoond. Er zijn werken van hem die nog nooit in Amsterdam zijn vertoond, omdat hij te duur is voor Over Het Ei Festivals. Die theaters willen hun zalen programmeren, niet te publieke ruimte. En bijna alles van Dries is voor publieke ruimte.

*Ik laat Rainer zijn citaat zijn uit Scratching Where It Hurts: “You cannot escape the market. You cannot escape entertainment. You cannot escape city marketing.”*

AT: Je schrijft: we moeten accepteren dat het zo is, dit gegeven – we kunnen niet aan het kapitalisme en aan die esthetiek ontkomen. We moeten er een spel mee spelen.

RH: Het is de vraag hoe je je ertoe moet verhouden – hoe ga je daarmee om? Kunst in de publieke ruimte heeft altijd twee kanten: de stad wil het wel, de gemeente, maar natuurlijk wordt je onderdeel van de city marketing. Het maakt de stad aantrekkelijker, en het mag ook een beetje een randje hebben. Maar de vraag is, wanneer wordt het randje te groot. Ik denk dat *Sic transit gloria mundi* voor de gemeente nu een beetje té groot was. Het is natuurlijk interessant dat het dan toch kan. Het gaat de Gemeente om veiligheid en over de vraag of ze het inhoudelijk willen. We kunnen zien dat het in de meeste steden van Nederland redelijk goed loopt. In het buitenland hebben we vaak veel meer problemen. Het ligt er ook aan dat hier dat de gemeentes hier heel vroeg begrip hebben dat er en het is een marketingwaarde in zit. In dat spanningsveld bevind je je als kunstenaar: je ontkomt niet aan city marketing, en kunst maakt een stad ook interessant. Dan moet je onderhandelen in hoe ver je kan gaan.

AT: Chantal Mouffe zegt in haar politieke filosofie: we moeten het neoliberale denken juist niet accepteren, maar we moeten alternatieven naar voren brengen. Het 'gegeven' is niet natuurlijk, zegt ze. Het is toevallig ontstaan, dus je kan het ook omver werpen. Ze zegt dan: kunst is een manier om 'de verbeeldingsmachine van het kapitalisme te ondermijnen'.

RH: Maar je kan er alleen tegen ingaan als je accepteert dat het zo is. Accepteren betekent niet: het is zo, punt en je kan er niks tegen doen. Maar: het is er, en daar moeten we mee omgaan. Het is een systeem waarin we leven, je kan het niet reguleren. Als kunstenaar kan je je er wel toe verhouden, en je kan het publiek uitnodigen dat ze zich daartoe verhouden – hen duidelijk maken dat ze niet een slachtoffer zijn.

AT: Dus kunst kan, als ik jou nu begrijp, niet echt iets omverwerpen, maar wel in het denken van mensen iets teweegbrengen.

RH: Ja, dat is dan de vraag van impact. Dit jaar stond Zora Snake uit Cameroon op ons festival. Over zijn politiek meest *outspoken* voorstelling dat hij geen activist is. Hij zei: "Ik ga niet het politieke systeem veranderen, ik ga het denken veranderen." Ik vind ook dat dat is wat wij kunnen doen. En dan moet het publiek natuurlijk ook meedoen, he. De verantwoordelijkheid ligt dan ook bij het publiek. Ik mensen ook niet zeggen wat ze *moeten* doen. Ja, ga erover nadenken. Kan je je voorstellen dat het monument van Dries gebouwd wordt? Dat vond ik het interessante aan dat werk, dat het zo'n goeie vraag is: kunnen we herkennen dat wij niet meer het centrum van de wereld zijn, en kan je misschien zelfs daarvoor een monument bouwen? Afscheid nemen van onszelf, van onze macht.

*We lachen.*

RH: Dat vind ik zo'n super concrete vraag. Vandaar dat ik het ook een van de beste werken vind van Dries. *Phiobiorama* is redelijk duidelijk een statement, vind ik, en dit vind ik veel meer een vraag.

AT: Inderdaad. Het werk een soort denkkader, en niet zo zeer een stelling. Alhoewel, sommigen dachten dat het kunstwerk stelde dat de witte man 'dood moest'. Hoe gingen jullie om met dit soort felle reacties op het werk, zoals de discussie op GeenStijl en de haatmails?

LR: Wij kregen die haatmail niet binnen, dat ging naar Dries. Inhoudelijke reacties op het werk zijn niet bij ons terecht gekomen. We wisten er wel van, hebben het gezien, maar wij hebben daar niks mee

gedaan. Dries heeft er zelf ook niks mee gedaan. Maar toen hij echt bedreigd werd heeft hij wel aangifte gedaan bij de politie.

RH: Wij waren als festival op een manier toch medeverantwoordelijk dat een kunstwerk daar staat. Als er echt iets gebeurt. We moesten er wel over na denken, wat we hiermee zouden moeten doen, en er afspraken over maken.

LR: Het is ook zeker niet aan ons om ons te mengen in de discussies op GeenStijl bijvoorbeeld. Waar wij vooral mee te maken kregen, qua reacties, was het horecapersoneel. Die waren zelf een lobby begonnen, wat prima is. Wij voeren de lobby voor meer kunst in de openbare ruimte, zij voor meer terrassen in de openbare ruimte. Dat botste natuurlijk heel erg met dit werk. In de drie dagen voor het festival, toen we de bouwplaats aan het bouwen waren, kwamen alle negatieve reacties van de pers – gevoed door die horeca-eigenaren. In die dagen wilde Dries natuurlijk nog niks zeggen over zijn werk, dus kwam het *handelen* van die reacties op ons aan. Wij kamen wel klem te zitten, want als festival stellen wij makers voorop en willen we het werk ook niet gaan uitleggen. En bovendien is dat ook helemaal niet onze taak, maar die van de kunstenaar. We hebben toen gezegd: kom maar kijken als het af is. Ik weet niet hoe Dries daartegenaan keek.

RH: Ik denk dat hij dat heel interessant vindt. Hij is niet bang voor deze confrontatie.

LR: Voor ons was het alleen wel jammer dat het festival in een negatief daglicht kwam te staan. Er werden ook dingen gezegd die niet waar zijn, zoals dat het kunstwerk vier ton zou kosten.

RH: Ik zou dit project niet hebben gedaan met een kunstenaar die ik niet heel goed ken of die net begint, omdat het zo groot is, omdat je weet dat het discussies gaat opleveren. Je moet echt heel veel vertrouwen in iemand hebben. Ik weet dat Dries gewoon super precies is in alles wat hij doet. De kans is heel groot dat daar echt iets goeds uit komt. Als het niet precies gedaan is, en je hebt dan een slecht werk – dan heb je ruzie over een slecht werk. Bij Dries weet je dat hij aan alles denkt, tot in detail. Dat is echt zijn kracht.

AT: Ik moet denken aan Christoph Schlingensiefs kunstwerk *Bitte Liebt Österreich*. Daarbij greep hij in als maker. Hij was het aanspreekpunt bij het werk en hij verscheen in de pers. Dries heeft de keuze gemaakt om niet in te grijpen bij *Sic transit gloria mundi*.

RH: Bij Schlingensief was het zijn eigen kunstwerk, he. In zijn hele carrière zie je dat hij in het centrum stond. Hij was vaak zijn eigen protagonist – het werk was om hem heen. Dries wil eigenlijk gewoon een vraag stellen. Je zou kunnen zeggen dat je soms wel tot de beschikking moet staan voor vragen en uitleg. Maar ik vind dat een beetje zijn keuze.

AT: Hij wil het dus eigenlijk overlaten aan het publiek.

RH: Ja, precies.

LR: En dat was volgens mij dan ook eigenlijk zijn werk, he – de reacties die erop kwamen. Daar was hij echt op uit.

RH: Hij vindt ook niet dat je een publiek meteen moet vragen wat ze ervan vinden. Hij wil het laten sudderen.