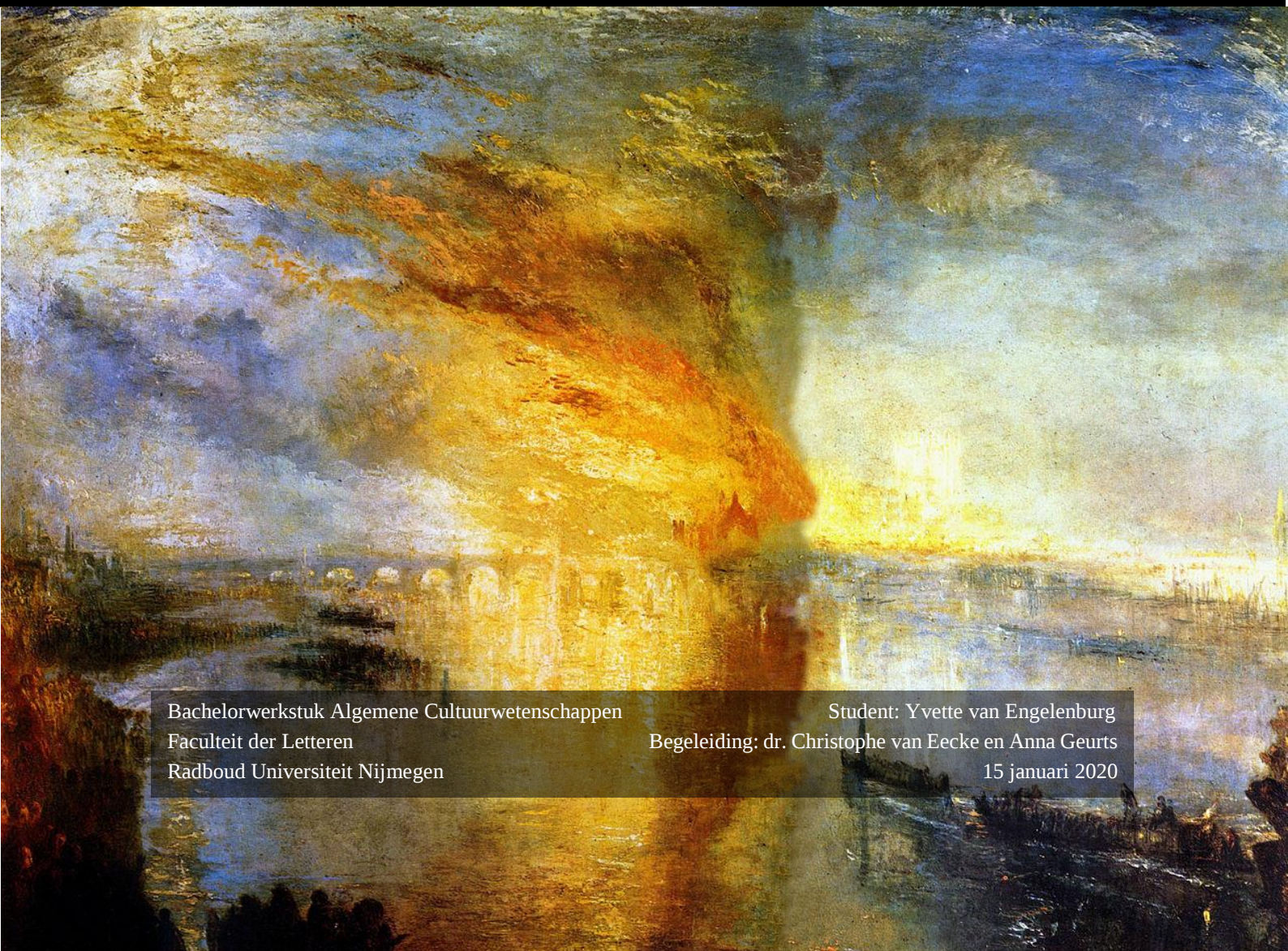




Penseelstreken op toneel

Een onderzoek naar intermedialiteit tussen schilderkunst en dans



Bachelorwerkstuk Algemene Cultuurwetenschappen
Faculteit der Letteren
Radboud Universiteit Nijmegen

Student: Yvette van Engelenburg
Begeleiding: dr. Christophe van Eecke en Anna Geurts
15 januari 2020

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Theoretisch kader: Langer en de kunst als symbool	6
Hoofdstuk 1: <i>terrific burning</i> op canvas.....	8
Hoofdstuk 2: <i>terrific burning</i> op toneel.....	14
Conclusie.....	20
Bibliografie.....	21
Bijlagen.....	
1: Goedgekeurd onderzoeksvoorstel.....	23
2: Eerste nagekeken hoofdstuk van Maaïke.....	24
3: Tweede nagekeken hoofdstuk van Maaïke.....	30
4: Eigen tweede hoofdstuk nagekeken door Maaïke en Anne.....	38
5: Evaluatie.....	42

Inleiding

In juni 2019 ging het nieuwste ballet van opkomend choreograaf Juanjo Arqués, genaamd *Ignite*, in Nederlandse première bij Het Nationaal Ballet. Als afsluiting van mijn stageperiode bij Nationale Opera & Ballet mocht ik aanwezig zijn bij deze première. In het programmaboek van *Ignite*, geschreven door redacteur bij Nationale Opera & Ballet Margriet Prinssen, las ik dat het schilderij *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835) van Joseph Mallord William Turner de inspiratiebron vormde voor deze creatie van Arqués. Van deze opmerking ging ik meteen rechtop in mijn stoel zitten. Een schilderij dat is vertaald naar een dans: daar had ik nog niet eerder van gehoord. Hoewel ik in het programmaboek las dat Arqués zich voor zijn balletten vaker laat inspireren door de schilderkunst, worden zowel in de praktijk van de kunsten als in het academisch onderzoek naar de kunsten, deze twee disciplines niet vaak aan elkaar verbonden. Bij de relatie van dans- naar schilderkunst kan nog worden gedacht aan het repertoire van kunstschilder Edgar Degas, waarin veelal ballet als thema wordt genomen, maar in omgekeerde richting lijkt het verband nog veel zeldzamer. Het is dan ook niet opmerkelijk dat de onderlinge relatie tussen deze twee kunst disciplines nog nauwelijks is onderzocht.

Het academisch onderzoek naar de danskunst, en dan met name kritisch onderzoek, is überhaupt niet bepaald groot. Susanne K. Langer stelt hierover in het onderstaande citaat uit *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed From 'Philosophy New Key'* (1953) het volgende:

No art suffers more misunderstanding, sentimental judgment, and mystical interpretation than the art of dancing. Its critical literature, or worse yet its uncritical literature, pseudo-ethnological and pseudo-aesthetic, makes weary reading. Yet this very confusion as to what dancing is—what it expresses, what it creates, and how it is related to the other arts, to the artist, and to the actual world—has a philosophical significance of its own. (169)

Langer is een van de weinige academici die kritisch onderzoek heeft gedaan naar dans. Ze onderzoekt in haar boek *Feeling and Form* de esthetiek en filosofie van kunst in het algemeen en gebruikt daarbij onder andere de beeldende kunst en danskunst als casus. Ze beschrijft hoe kunst kan worden gezien als een symbool van gevoel en bouwt hierbij voort op verwante begrippen zoals abstractie, expressie, vorm en interpretatie. Haar theorie onderzoekt ze door deze uit te werken aan de hand van voorbeelden uit de literatuur, beeldende kunst en dans. Luuk Utrecht laat zich inspireren door Langers theorie in zijn boek *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans* (1988). In dit boek geeft Utrecht zowel een overzicht van de ontwikkeling van ballet alsook een inzicht in de ontologie van de danskunst, voortbouwend op de ideeën van Langer. Daarmee kan ook Utrechts theorie worden gerekend tot de schaarse hoeveelheid kritisch onderzoek naar dans.

Ook het verband tussen schilderkunst en dans is niet een veel voorkomend onderwerp in het academisch onderzoek. In mijn studie naar literatuur over dans ben ik dan ook geen teksten tegengekomen die dit verband als direct onderwerp behandelen. Wel zijn er enkele teksten, met name in het onderzoeksveld van intermedialiteit, waarin ik theorieën heb gevonden die (deels) toe te passen zijn op mijn casus. *Ignite* vertaalt bijvoorbeeld *The Burning of the Houses of Lords and Commons* naar een ander kunstwerk en zou daarom een adaptatie kunnen worden genoemd. Een adaptatie wordt door Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* (2006) omschreven als de verlengde, opzettelijke en aangekondigde revisie van een bepaald kunstwerk (170). Omdat in deze casus sprake is van een vertaling van het ene medium naar een ander medium, spreken we van intermediale adaptatie. Het onderzoeksveld waarbij de onderlinge verbanden tussen twee of meer media worden onderzocht, wordt intermedialiteit genoemd. Gabriele Rippl beschrijft in de introductie op het door haar geredigeerde *Handbook of Intermediality* (2015), dat intermedialiteit een relatief nieuw onderzoeksveld is dat opkwam in de jaren 80 van de twintigste eeuw. Volgens Werner Wolf is de term intermedialiteit in de breedste zin van toepassing op 'any transgression of boundaries between what is conventionally perceived as distinct media of communication' (Rippl 460). Met media worden hier de verschillende kunst disciplines

bedoeld. Dans, als achterblijver in zekere zin in het academisch onderzoek naar kunsten, is met betrekking tot dit onderzoeksveld vrijwel nog niet onderzocht.

Een van de weinige teksten die zich leent voor een intermediaal onderzoek naar dans is die van Langer. Als we uitgaan van de brede opvatting van intermedialiteit die Wolf geeft, dan kan haar theorie worden gezien als intermedialiteitstheorie, ondanks dat deze is gepubliceerd voordat de term intermedialiteit werd geïntroduceerd. In *Feeling and Form* poogt ze namelijk om een systematische theorie van kunst tot stand te brengen, die op alle kunsten toepasbaar is. De eenheid van de kunsten, stelt Langer, ligt niet in de parallellen tussen de respectievelijke elementen of de analogieën tussen hun technieken, maar in de betekenis van de significantie van alle kunstdisciplines (24).

In dit bachelorwerkstuk stel ik mijzelf ten doel om een bijdrage te leveren aan het onderzoeksveld van intermedialiteit door deze aan te vullen met een onderzoek naar het intermediale verband tussen schilderen en danskunst middels een analyse van de relatie tussen *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite*. Om tot een concrete analyse te komen zal ik gebruik maken van de kunsttheoretische ideeën van Langer. Ik werk toe naar een antwoord op de volgende onderzoeksvraag: welke intermediale connectie kan er worden gevonden tussen Juanjo Arqués' ballet *Ignite* (2019) en William Turners schilderij *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835)?

Om een eerste stap richting een onderzoek naar het verband tussen *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite* te zetten, is het nodig om een nadere blik op beide kunstwerken te werpen. *Ignite* is een balletstuk dat wordt uitgevoerd door 25 dansers op muziek die wordt gespeeld door een symfonieorkest. Zoals te lezen is op de website van Nationale Opera & Ballet, was de choreograaf van *Ignite*, Arqués, tot 2012 danser bij Het Nationale Ballet in Amsterdam. In dat jaar besloot hij zich volledig toe te leggen op zijn carrière als choreograaf en hij heeft sindsdien balletten gemaakt in samenwerking met dansgezelschappen van over de hele wereld. Arqués heeft zich voorheen vaak laten inspireren door de beeldende kunst. De afgelopen jaren maakte hij bijvoorbeeld composities geïnspireerd door het oeuvre van Jheronimus Bosch en Henri Matisse. In coproductie met Birmingham Royal Ballet creëerde Arqués in 2018 de choreografie *Ignite*. De muziek voor het ballet werd gecomponeerd door Kate Whitley. Het ballet werd op deze compositie choreografeerd. *Ignite* ging in wereldpremière in Birmingham op 3 oktober 2018 en in Nederlandse première op 14 juni 2019 in samenwerking met Het Nationale Ballet. Voor deze choreografie werd Arqués in 2019 genomineerd voor een Benois de la Danse in de categorie 'beste choreograaf' en Whitley in de categorie 'beste nieuwe compositie.'

Turner was kunstschilder ten tijde van de Romantiek en zijn oeuvre wordt ook grotendeels onder deze kunststroming gerekend. Hij maakte in 1835 twee schilderijen met de naam *The Burning of the Houses of Lords and Commons*. Beide werken refereren aan de grote brand die in 1834 de Britse parlementshuizen in de as legde. Deze brand heeft een enorme indruk achtergelaten op degenen die het zagen. Het tweede schilderij dat Turner creëerde, vormde de inspiratiebron voor Arqués' *Ignite*. Arqués vertelt in een interview met Prinssen, dat hij bewust koos voor deze versie, omdat hij in dit schilderij het licht en de beweging het sterkste van de beide schilderijen vond. Deze versie, die in het bezit is van het Cleveland Museum of Art, toont een spectaculair samenspel van vuur, water en lucht, dat zich kenmerkt door felle kleuren en dynamische penseelstreken. Het schilderij geeft een indruk van de immense hitte en het verblindende licht van de brand. Het aangezicht van de brand prikkelde alle zintuigen van de toeschouwers. De brand zou onder andere hierdoor kunnen worden gezien als een ervaring van het sublieme. Het betreft namelijk een aanraking met een ontzagwekkende natuurkracht die door de toeschouwers op veilige afstand wordt ervaren maar die gevoelens van angst en ontzag inboezemt en de mens herinnert aan zijn nietigheid en afhankelijkheid.

Om een concrete en systematische analyse te maken van de manier waarop het intermediale verband tussen het schilderij en de dans tot stand is gekomen, zal ik gebruik maken van de kunsttheoretische ideeën van Langer zoals deze beschreven staan in *Feeling and Form*. In het theoretisch kader zal ik een overzicht geven van de belangrijkste ideeën uit Langers theorie.

Aan de hand van Langers theoretisch kader zal ik in het eerste hoofdstuk het schilderij van Turner analyseren. Hierbij zal ik de cultuurhistorische context schetsen om het idee achter het schilderij beter te begrijpen. Daarna zal ik ingaan op de inhoudelijke en vormgevingsaspecten van *The Burning of the Houses of Lords and Commons*. Kennis van de schilderkunst van Turner is daarbij onontbeerlijk. Hugh Honours *Romanticism* (1979) biedt daarvoor de nodige inzichten. Zoals ik hierboven heb geconstateerd, lijkt de Romantische notie van het sublieme in relatie te staan tot Turners werk. De Nederlandse vertaling van Edmund Burkes *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* (Vertaald, van aantekeningen voorzien en ingeleid door Wessel Krul) (2004) zal mij helpen om dit aanknopingspunt verder uit te diepen. Langers theorie zal ik inbedden in de bevindingen van mijn analyse van het schilderij.

In het tweede hoofdstuk zal ik het ballet *Ignite* analyseren. Het interview tussen Arqués en Prinssen over de invloed van Turners werk op Arqués' choreografie zal hierbij van pas komen om een idee te krijgen van het proces waarin Arqués Turners schilderij heeft vertaald naar zijn choreografie. Bij de analyse zal ik gebruik maken van beeldmateriaal van het ballet, waarvan ik een kopie heb mogen ontvangen uit het archief van Het Nationaal Ballet. Langers theorie wordt ook in deze analyse ingebed in combinatie met de bevindingen van de analyse van het schilderij. Hieruit zal duidelijk worden hoe het schilderij in de dans wordt gerepresenteerd. Aan de hand hiervan zal ik in staat zijn gesteld om het intermediale verband tussen *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite* bloot te leggen.

Theoretisch kader: Langer en de kunst als symbool

In *Feeling and Form* tracht Langer een intellectueel raamwerk te construeren voor filosofische studies, zowel algemeen als gedetailleerd, die gerelateerd zijn aan de kunsten (xvii). Het uiteindelijke doel is de ontwikkeling van een algemene, systematische theorie der kunsten. De basisaanname voor Langers theorie is dat alle kunst een symbool is van gevoelens: ‘Art is the creation of forms symbolic of human feeling’ (40). Deze basisaanname pluist Langer uit in haar analyse.

Kunst is een illusie, een imitatie of afbeelding van de werkelijkheid (45). Langer stelt echter, dat de kracht van kunst niet ligt bij het element van illusie in een afbeelding maar bij de abstractie, oftewel het feit dat het symbool staat voor iets, een betekenis draagt (47). Langer definieert een symbool als volgt: ‘A symbol is any device whereby we are enabled to make an abstraction’ (ix). Het symbool is dus een representatie. Het concept van representatie houdt, volgens Plato en Aristoteles, in dat het kunstwerk een sociale functie heeft, namelijk, zo voegt Langer toe, om de geest van de toeschouwer te leiden naar hetgeen dat achter het kunstwerk ligt; dat is het gerepresenteerde object, de actie of het motief van de kunstenaar voor het creëren van het werk (14).

De abstractie van een symbool in een kunstwerk is dus een geobjectiveerd gevoel. Het gaat namelijk om de verbeelding van gevoelens door de kunstenaar en de expressie van de kennis die de kunstenaar heeft over het ‘innerlijke leven’ van deze gevoelens tijdens de creatie van het kunstwerk (22) (28). Kunst uit dus geen werkelijke emoties die kunstenaars voelen maar drukt de kennis die kunstenaars van emoties hebben uit. De expressie of uitdrukking van een gevoel heeft in deze context dus betrekking op de kennis van een kunstenaar over een bepaald gevoel. In het kunstsymbool krijgt het gevoel een externe ‘objectieve’ vorm. Langer stelt dat gevoel een integraal onderdeel is van een kunstwerk en dat gevoel in die context net zo objectief is als het materiaal waaruit het kunstwerk is gemaakt (18). Een geobjectiveerd gevoel is namelijk een gevoel dat objectief en apart van levende wezens bestaat. Geobjectiveerde gevoelens zijn daarbij altijd ingebed in en inherent aan objecten, bijvoorbeeld kunstwerken (20). Het geobjectiveerde gevoel kan dus worden afgeleid uit dit object maar kan er niet van worden gescheiden. Ze behoren daarnaast niet tot de vorm van het object maar tot de inhoud.

Het symbool behoort in tegenstelling tot het geobjectiveerde gevoel wel tot de vorm. De zintuiglijke kwaliteiten van een kunstwerk brengen namelijk een symbool tot stand (59). Je zou zelfs kunnen stellen dat het symbool, het kunstwerk dus, het geobjectiveerde gevoel is. De relatie tussen een symbool en wat het symbool betekent of representeert komt voornamelijk tot stand via analogie in de logische structuur van gevoel en het kunstsymbool, met andere woorden de manier waarop de specifieke elementen van een kunstmedium zijn gearrangeerd, zoals muziek tonen gebruikt als analogie voor het leven van emoties (26).

Kunst is dus een mentale activiteit stelt Langer. Het doel van kunst is daarbij om de toeschouwer te leren over de kennis die een kunstenaar over een gevoel heeft. Kunst wil tevens begrepen worden. Hetgeen waarvan het ons bewust maakt, is dus van een emotioneel karakter en roept daarom gevoelens op bij het ontvangende subject, ofwel de toeschouwer (19). De functie van kunst is volgens Langer echter niet de stimulatie van gevoelens maar de expressie ervan en bovendien geen symptomatische expressie van gevoelens van de kunstenaar zelf, maar een symbolische expressie van de manier waarop de kunstenaar deze gevoelens begrijpt. Er komt iets aan de oppervlakte door de manier waarop de tonen, kleuren, et cetera, zijn geordend en dit is het symbool van waarnemingsvermogen, oftewel de capaciteit om gevoelens waar te nemen. Om een kunstwerk symbolisch van gevoel te maken is het uiterste van een kunstenaars technische vermogen nodig en moet deze in dienst staan van zijn verbeeldingskracht.

Met deze basisaanname doet Langer een poging om tot een raamwerk te komen voor een algemene theorie der kunsten. Wat Langer echter niet doet in *Feeling and Form* is de ontwikkelde ideeën per kunstmedium, zoals deze voortkomen uit haar analyses, generaliseren zodat ze overgedragen kunnen worden op andere media. Dit, zo stelt Langer, vraagt namelijk om een systematische aanpak die ze alleen tot stand zou kunnen brengen in een ander boek (xi). Hiertoe is ze – helaas – nooit gekomen. Dus ligt deze taak bij de lezer van haar theorieën, en momenteel bij mij.

In mijn casus is er sprake van een representatie van een schilderij in een dans. Het precieze proces waarlangs deze intermediale adaptatie tot stand is gekomen, zal ik onderzoeken in de volgende twee hoofdstukken waarbij ik Langers theorie zal inbedden in de analyse van het schilderij en daarna in de analyse van de choreografie.

Hoofdstuk 1: *terrific burning* op canvas

Turner en de brand

Op de avond van 16 oktober 1834 woedde er een grote brand in de toenmalige parlamentsgebouwen van de Britse overheid in Londen. Dit gebouwencomplex, het *Palace of Westminster* genaamd, was gesitueerd aan de rivier de Theems in het centrum van Londen. Victor Shea en William Whitla beschrijven de brand en de impact hiervan in de introductie op hun boek *Victorian Literature: An Anthology* (2015). De brand ontstond bij werkzaamheden aan een verouderd financieel systeem voor het optellen van de belastingrekeningen voor koninklijke schatten. Hierbij werden kleine houten stokjes gebruikt, waarin de rekeningen en de betaling van de belastingen waren gekerfd. Dit systeem werd al ruim achthonderd jaar gebruikt. De kamers waarin deze stokjes werden opgeslagen kwamen echter steeds voller te liggen. Het Britse parlement besloot daarom het oude systeem op te heffen en de vele stokjes te laten verbranden om de ruimtes vrij te maken. De twee werklieden die deze taak toegewezen kregen, wilden echter een te grote hoeveelheid stokjes tegelijk verbranden in de ondergrondse haard. De rookgangen raakten hierdoor oververhit en beschadigden de koperen voering, die vervolgens het omliggende metselwerk verhitte en de houten lambriseringen deden ontbranden. Het vuur verspreidde zich naar de houten en stoffen inrichting en greep daarna razendsnel om zich heen. Binnen enkele uren stonden alle parlamentsgebouwen in lichterlaaie. Door het lage getij in de rivier konden de stoomboten van de brandweer de locatie van de brand maar moeilijk bereiken. Het vuur woedde daardoor uren ongecontroleerd door. Tegen de tijd dat de vlammen doofden werd duidelijk dat het *Palace of Westminster*, op *Westminster Hall* na, geheel verwoest was door de vuurzee.

Langs de oever van de Theems hadden zich duizenden Londenaren verzameld om het ontzagwekkende spektakel gade te slaan. Onder de toeschouwers bevond zich een van de meest vooraanstaande landschapschilders van de Romantiek: Joseph Mallord William Turner. Op de avond van de brand huurde hij een bootje met enkele studenten en bekeek de brand vanuit verschillende standpunten vanaf de Theems (Shea 2). Turner maakte notities en schetsen van de brand. Hieruit kwamen twee gelijknamige olieverfschilderijen op canvas voort, beide afgerond en tentoongesteld in het jaar na de brand. Het eerste schilderij, in het bezit van het Philadelphia Museum of Art, toont de gebeurtenis vanaf de *Westminster Bridge*. Het tweede schilderij, in het bezit van het Cleveland Museum of Art, toont de vuurzee gezien vanaf de zuidoostelijke oever van de Theems, verder stroomafwaarts en dichterbij de *Waterloo Bridge* (clevelandart.org). Het laatste schilderij vormde de inspiratiebron voor het ballet van Arqués.



Afb. 1: *The Burning of the Houses of Lords and Commons* – J.M.W. Turner, 1835 – Cleveland Museum of Art.

Zoals te zien is op de bovenstaande afbeelding van het tweede schilderij, zijn in het centrum van het doek de brandende gebouwen weergegeven. Als je naar dit schilderij kijkt, word je dan ook meteen gegrepen door de felle withete kleuren in het midden van het schouwspel. Het volgende wat je ziet zijn de geel uitgelichte vlammen en de rook die dramatisch uit de daken van de parlamentsgebouwen slaan en tot hoog in de nachtelijke hemel reiken. De opwaartse luchtstroom wakkert de hoge, meer oranje en rood gekleurde vlammen aan. In de lucht spannen de overgaande wolken en de rook, as en roet samen en weerkaatsen een deel van het licht. Het licht van de maan probeert zich ondertussen een weg te banen door de dampwolken rond de werveling van vuur in de nachtelijke lucht. Ten slotte zie je aan weersijden van de oever en in bootjes op de rivier toeschouwers het geheel gadeslaan. De vuurzee wordt weerkaatst in het water van de Theems. Het licht dat het vuur teweegbrengt strekt zich ver uit over de stad ondanks de vele rook die vrijkomt en alle kanten op gaat, wat onder andere te zien is aan de toeschouwers die erdoor worden verlicht aan de randen van de rivier. Als je voor dit schilderij staat, is het niet moeilijk om je in te denken wat een spektakel het moet zijn geweest om bij deze gebeurtenis aanwezig te zijn. Het is net alsof je de immense hitte van het vuur kan voelen en het felle licht van de vlammen je bijna verblindt als je te lang naar de rode, oranje en gele toetsen kijkt.

Vanuit de ooggetuigenverslagen, zoals deze beschreven staan in de tekst van Shea en Whitla, kan dan ook worden opgemaakt dat het aangezicht van de brand alle zintuigen prikkelde. Velen beschreven het als ‘the most grand and imposing sight they ever saw’ (Shea 2). Zowel het immense vuur, dat een ontzagwekkend vertoon van de kracht van de natuur gaf, als de verwoesting van het machtsymbool van de gevestigde politieke macht in Groot-Brittannië leidde tot een buitengewone stemming onder de toeschouwers. Ze zagen het vuur als een goddelijk oordeel. Ook Charles Dickens refereerde met een gelijksoortig waardeoordeel naar de brand in zijn toespraak ‘A Speech on Administrative Reform’ (1855), die gepubliceerd werd in *The Sydney Morning Herald* op donderdag 4 oktober 1855. In deze toespraak zette hij de ironie van de brand uiteen, die immers was veroorzaakt door het verbranden van het al lang verouderde financiële systeem van het parlement dat zolang in stand was gehouden. Toen uiteindelijk de nutteloosheid van het systeem van de houten ingekerfde stokjes werd ingezien, moest het in besloten en vertrouwde kring worden verbrand, te weten in het *House of Lords* zelf, terwijl de rookgangen van het gebouw dat niet aan konden. Hierdoor ontstond er een brand die oversloeg naar het *House of Commons*. Zo werd de brand, veroorzaakt door die belachelijke stokjes, die in Dickens toespraak symbool stonden voor de verouderde politiek, uiteindelijk de ondergang van beide parlamentshuizen. Dickens bepleitte zo dat de brand een overgang naar een nieuw tijdperk had ingeluid.

Deze grote, ontzagwekkende brand kreeg dus zowel een ontzagwekkende status als een historisch-politieke waarde en werd daarom de *terrific burning* genoemd (Shea 3). *Terrific* betekent afgrijselijk, ontzettend of verschrikkelijk. Het kan zowel een positieve als een negatieve connotatie hebben. Het woord *terrific* dekt daarmee de lading van de gevoelens die de brand opriep bij de toeschouwers perfect. Het vuur was zo indrukwekkend, angstaanjagend en politiek beladen, dat mensen zich overweldigd voelden. Deze beschrijving roept de suggestie op dat de brand een sublieme ervaring los maakte bij de toeschouwers. In de volgende paragraaf onderzoek ik deze aanname.

Sublimiteit en licht

De romantische notie van het sublieme is een thema dat veelal kan worden terug gevonden in het oeuvre van Turner, zo stelt Hugh Honour in zijn werk *Romanticism* (1979) (34). Dit bachelorwerkstuk gaat uit van de definitie van het sublieme zoals deze wordt gegeven door Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). In 2004 is deze vertaald naar het Nederlands en voorzien van voetnoten door Wessel E. Krul. In de introductie op de vertaling vat Krul Burkes definitie van het sublieme als volgt samen:

Naast het genoegen dat door de schoonheid wordt opgewekt bestaat er een andere gewaarwording die samenhangt met angst, schrik en ontzetting. Dit is de esthetische categorie van het sublieme. Subliem is alles wat ons intimideert, bedreigt en ontzag inboezemt. Het

sublieme herinnert ons aan onze kleinheid en onze afhankelijkheid, en wijst ons op de grens van onze ambities. Maar zolang wij niet werkelijk gevaar lopen door het sublieme object te worden vernietigd, ontnemen wij aan het besef van onze veiligheid in het zicht van iets afschrikwekkend een gevoel van genot. Dit genot maakt dat het sublieme, ondanks de geheel andere aard van de gevoelens die het oproept, als tegenhanger van de schoonheid kan worden beschouwd. (23)

Hierbij gaat het dus om zintuiglijke indrukken, want zintuigen zijn ‘de uiteindelijke oorsprong (...) van al onze denkbeelden’ (Krul 62). Het genot dat hierbij ontstaat wordt door Burke *delightful horror* genoemd (Krul 33).

Kunstenaars ten tijde van de Romantiek zochten het sublieme veelal in de natuur, wat volgens Krul niet heel verrassend is. Burke stelt namelijk dat het sublieme kan ontstaan door grootse natuurverschijnselen. Mensen verheugen zich bij een dergelijk aangezicht in de zekerheid dat zij in veiligheid zijn (Krul 44). Een aanraking met het sublieme doet volgens Burke een beroep op een aantal hartstochten. De hartstocht die wordt opgeroepen door het grote en het sublieme in de natuur is de verbazing. Burke beschrijft hierbij de verbazing als ‘een toestand waarin alle bewegingen van de ziel zijn opgeschort door een zekere mate van ontzetting’ (Krul 112). De menselijke geest vervult zich dan met de zintuiglijke indrukken, is niet in staat om te reflecteren op het object en is volledig door emotie gegrepen. Het is als een onweerstaanbare kracht die de mens meesleept in vervoering. Van een dergelijke staat van zijn was ook sprake bij de brand van 1835. We weten dat alle zintuigen werden geprikkeld bij de toeschouwers van de spectaculaire brand: het licht van de vuurzee was overweldigend, de rook en stank van de brand verspreidden zich over Londen, de hitte moet tot ver over de rivier te voelen zijn geweest en ook het ruisen van de vlammen en het instorten van de gebouwen zullen een krachtig geluid ten gehore hebben gebracht. Op het schilderij is eveneens te zien dat de toeschouwers als verstend staan te kijken naar het ontzagwekkende, grootste vuur maar wel op een zekere afstand. Men werd geconfronteerd met de grootsheid en vernietigende kwaliteiten van natuurkrachten, in de vorm van vuur, en de nietigheid van de mens in vergelijking daarmee maar wel op een veilige afstand. Uit de introductie van Shea en Whitla blijkt bovendien dat onder de toeschouwers van de brand niet alleen gevoelens van verschrikking maar ook van ontzag en zelfs genot in het zien branden van de overheidsgebouwen speelden. Met deze informatie kan de gehele ervaring van het gadeslaan van de brand daarom worden geschaard onder de noemer sublieme ervaring.

In *The Burning of the Houses of Lords and Commons* schildert Turner dus een brand die bij de toeschouwers een sublieme ervaring teweegbracht. Het sublieme komt in het schilderij naar voren in de manier waarop Turner de brand heeft weergegeven. Op het doek is de brand weergegeven als een spektakel: de toeschouwers die zijn weergegeven kijken vol ontzag naar het immens grote vuur dat in het middelpunt van het schilderij is geplaatst en de gehele omgeving lijkt te betrekken of zelfs op te slokken (zie afbeelding 2). Zoals ik al eerder in dit hoofdstuk stelde, is het voor degene die naar het schilderij kijkt niet moeilijk om zich de hitte en het licht van de vlammen in te beelden. De aanwezigheid van de toeschouwers van de brand in het schilderij kan als hulpmiddel dienen om de toeschouwer van het schilderij zich te laten identificeren met de ooggetuigen van de situatie. De omstanders die vanaf de rug zijn weergegeven doen bovendien denken aan het *Rückenfigur*. Dit concept wordt met name geassocieerd met de Duitse romantische schilderkunst, waartoe de schilder Caspar David Friedrich. Joseph Koerner schrijft over de functie van het *Rückenfigur* in zijn boek *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (2009). Koerner vertelt dat het concept dient als compositorisch hulpmiddel, waarbij een persoon van achteren is weergegeven op de voorgrond van een schilderij waardoor het idee ontstaat dat de persoon het aangezicht dat achter hem is weergegeven aan het overdenken is. Hierdoor kan de kijker zich identificeren met de afbeelding van de persoon en gaat hij ook zelf nadenken over het aangezicht (Koerner 246).

Het *Rückenfigur* legt dus de communicatieve laag tussen de toeschouwer van het schilderij en de toeschouwer van de brand bloot. Het is een hulpmiddel in de voorstelling om de sublieme ervaring over te dragen op de toeschouwer van het schilderij. Maar kijkend naar Langers theorie, waarin alle

kunst symbool staat voor een geobjectiveerd gevoel, kan worden gesteld dat de sublieme ervaring ook op een andere manier wordt overgedragen, namelijk via de vormgeving van het schilderij. Het geobjectiveerde gevoel is bij Turners schilderij het sublieme. Zoals is beschreven in het theoretisch kader, behoort het symbool tot de vorm van het schilderij, aangezien deze tot stand wordt gebracht door de zintuiglijke kwaliteiten van een kunstwerk. Het symbool komt tot stand via de mediums specifieke analogieën in de logische structuur van gevoel en het kunstsymbool. Om deze te achterhalen stelt Langer dat er bij elk kunstmedium moet worden uitgegaan van een primaire illusie. Bij de beeldende kunsten is dit de creatie van de illusie van ruimte en de organisatie van deze ruimte in vormen die de patronen van waarnemingsvermogen en emotie, oftewel het symbool van een geobjectiveerd gevoel in een kunstwerk, reflecteren (Langer 83). Langer zegt dat de primaire illusie begint met de eerste verfstreek waarmee de gedachtegang van de kunstenaar meteen geconcentreerd wordt op het canvas en de werkelijke limieten van de ruimte in de realiteit daarmee neutraliseert (84). De kunstenaar creëert dus een zekere virtuele ruimte waarin hij het geobjectiveerde gevoel kwijt kan. De vormen die de kunstenaar maakt zijn de gecreëerde symbolen voor de expressie van emotie. De expressie van gevoel in een kunstwerk is dus een bewust mentaal proces dat gecontroleerd in het artistieke proces kan worden gewoven middels discursieve vormtalen (Langer 176).



Afb. 2: Detail uit *The Burning of the Houses of Lords and Commons* – J.M.W. Turner, 1835 – Cleveland Museum of Art.

De belangrijkste methode die kan worden gevonden in Turners werk om het geobjectiveerde gevoel – het sublieme – te symboliseren en om virtuele ruimte hiervoor te creëren, is licht, en dan met name licht weergegeven middels intense kleuren. Burke beschrijft in zijn boek het belang van licht en kleur bij sublimiteit. Alle kleuren zijn afhankelijk van licht. Om een oorzaak van het sublieme te zijn, moet het licht samengaan met andere verschijnselen, zoals grootsheid of snelheid: ‘Een buitengewoon sterk licht overweldigt de gezichtsorganen en maakt dat alle objecten verdwijnen, zodat het een overeenkomstig effect heeft als de duisternis’ (Krul 140). Kleuren, zo beschrijft Burke, moeten hard en donker zijn om grootse denkbeelden op te wekken (Krul 141). De overweldigende zintuiglijke prikkelingen van de brand bracht Turner in *The Burning of the Houses of Lords and Commons* met name naar voren door de focus te leggen op de intensiteit van de kleuren van vuur in combinatie met de grootsheid van het licht dat door de vuurzee werd voortgebracht, afgezet tegen de donkere nachtelijke lucht en schimmen van toeschouwers op de voorgrond. Hoe Turner de intensiteit van kleuren voor elkaar wist te krijgen, beschrijft Thomas B. Cole in een artikel over *The Burning of the Houses of Lords and Commons* dat is gepubliceerd in *JAMA* (2010). Cole stelt dat Turner in zijn oeuvre ernaar streefde om het gedrag en de verschijning van licht in de atmosfeer te bestuderen. Uit onderzoeken naar licht, waaronder Isaac Newtons *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light* (1704), blijkt dat door wit licht te splitsen in verschillende bestanddelen van de golflengte er verschillende tinten kleur kunnen worden verkregen. Omgekeerd kunnen primaire kleuren

gecombineerd worden om wit licht te produceren. Turner bestudeerde dit natuurkundig principe en trachtte aan de hand hiervan in zijn werk de buitengewone effecten van atmosferisch licht op canvas te vatten. Hij ontwikkelde hiervoor een techniek, optisch mengen genaamd, waarbij hij kleine vlekjes van verschillende kleuren vlak naast elkaar zette, zodat de combinatie van de kleuren door optische illusie in het menselijk oog werd waargenomen (zie voorbeeld afbeelding 3). De kleuren werden hierbij gemengd zonder dat de intensiteit van de kleuren verloren ging. Deze techniek creëert bovendien een flikkerende of glimmende sensatie in de waarneming van de kleuren, die de illusie van weerkaatsing van licht op een wateroppervlak voortbrengt, veroorzaakt door de samenwerking van het oog en het brein om de perceptie van de kleuren te vatten. Turner interesseerde zich dan ook in voorstellingen waarbij natuurkrachten die de configuratie van lucht en water beïnvloeden, zoals neerslag, zwaartekracht - of wind, hitte en vuur in dit geval - en die de richting en verschijning van licht daarbij wijzigen. Via deze techniek gaf hij uiting aan zowel de vertoningen van natuurkrachten als de emoties van de kunstenaar (Honour 32), wat in dit geval betrekking heeft op de emoties van de toeschouwers van de brand aangezien Turner zich onder de toeschouwers bevond. De overeenkomst tussen de realiteit van kleur met de realiteit van het gevoel, wordt emotioneel kleurgebruik genoemd (Honour 32). De energieke manier waarop Turner de verf aanbracht wordt benadrukt door de vervaagde vormen en de onduidelijke composities van de schilder.



Afb. 3: Detail uit *The Burning of the Houses of Lords and Commons* – J.M.W. Turner, 1835 – Cleveland Museum of Art.

De formele analogie waarbij in *The Burning of the Houses of Lords and Commons* dus het geobjectiveerde gevoel van sublimiteit naar voren komt, is Turners schildertechniek met betrekking tot de weergave van licht en kleur. Deze vormt een functioneel communicatief laag in de vormgeving van het schilderij, die Turners expressie van het sublieme overdraagt op de toeschouwer van het schilderij. Met Langers theorie in het achterhoofd moet nog worden benadrukt dat, ondanks dat Turner zelf een toeschouwer was van de brand, het schilderij niet de persoonlijke gevoelens of de persoonlijke sublieme ervaring van de kunstenaar uitdrukt, maar de kennis die hij heeft over deze gevoelens van sublimiteit. Het emotioneel kleurgebruik en de doordachte techniek waarmee Turner zijn verf aanbracht, benadrukt dat de primaire illusie begon vanaf de eerste penseelstreek waarmee de gedachtegang van de kunstenaar, over het geobjectiveerde gevoel van de sublieme ervaring, werd vastgelegd in de virtuele ruimte van het schilderij.

In dit hoofdstuk heb ik aan de hand van *The Burning of the Houses of Lords and Commons* beschreven hoe volgens Langer een mediums-specifieke analogie het symbool voor een geobjectiveerd gevoel in een kunstwerk tot stand kan brengen. De primaire illusie van een kunstmedium is hierbij belangrijk om de analogie te achterhalen.

Analogieën kunnen echter overlappen of resoneren van het ene medium naar het andere. Het feit dat de primaire illusie van een kunstmedium verschijnt als een echo of secundaire illusie, zoals Langer het noemt, in een ander kunstmedium, hint naar de basisgemeenschap van alle kunsten (Langer

118). Deze aanname werpt een mogelijk nieuw licht op het verband tussen *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite*. In het volgende hoofdstuk zal ik deze hypothese onderzoeken.

Hoofdstuk 2: *terrific burning* op toneel

Margriet Prinssen nam in het voorjaar van 2019 een interview af met Arqués over zijn creatie voor het publiekstijdschrift *Odeon* van Nationale Opera & Ballet en publiceerde dit in het artikel ‘Op zoek naar het sublieme.’ Prinssen beschrijft Turners *The Burning of the Houses of Lords and Commons* als ‘een explosie van vormen en kleuren’ (52). Ze stelt dat Turner in zijn werk probeert de grootsheid van de natuur zo intens, overweldigend en woest mogelijk uit te beelden. Hiertoe gebruikt hij kleurvlakken en variabele atmosferische effecten die grenzen aan abstractie. Op vergelijkbare wijze tracht Arqués volgens Prinssen in zijn choreografie de toestand op het schilderij over te brengen op het publiek. Uit deze stelling kan al worden vermoed dat er in *Ignite*, zoals ik mijn vorige hoofdstuk stelde, inderdaad sprake is van overlappende analogieën met het kunstmedium van de schilderkunst. Arqués vertelt bovendien dat, wanneer hij zich laat inspireren door een beeldend kunstwerk, hij geen verhalend ballet maakt maar een vertaling van het schilderij naar een dans middels vorm, dynamiek, ritme en beweging: de elementen waar de primaire illusie van dans in wordt georganiseerd. Voor Langer is het een voorwaarde voor overlappende analogieën in kunstmedia om te worden georganiseerd in één primaire illusie behorend tot één bepaald kunstmedium (Langer 160).



Afb. 4: Scènebeeld uit de derde akte van *Ignite* – Juanjo Arqués, 2019 – Het Nationaal Ballet. Foto door Hans Gerritsen.

Ook kleur speelt een belangrijke rol in Arqués’ vertaling. Turner gebruikte kleur om de hitte van de brand en het felle licht op het canvas te vatten. De kleuren die Turner gebruikte in het schilderij, laat Arqués terugkomen in de kostuums en belichting van *Ignite*, zoals te zien is op afbeelding 4. Arqués legt uit in het artikel dat een kleur een neurale respons heeft: zowel biochemisch als psychologisch reageren mensen sterk op kleur. Hij baseert zich op het onderzoek rond esthetica en neurologie dat in de afgelopen halve eeuw onder andere door M. Merleau-Ponty in *Phenomenology of Perception* (1962) is gedaan. Merleau-Ponty beargumenteerde in zijn onderzoek dat kleur een fysieke reactie losmaakt bij mensen (229). Kleur is volgens Arqués bij uitstek een middel om direct tot alle zintuigen te spreken, hetgeen waar Arqués dan ook op doelt bij dit ballet. De choreografie is niet alleen een onderzoek naar kleur maar ook naar de betekenis van het schilderij:

Het schilderij vertelt iets over de nietigheid en het tekortschieten van de menselijke inspanningen ten opzichte van de natuur. Het enorme vuur is zowel angstaanjagend als fascinerend. (...) In mijn choreografie wil ik het publiek als het ware dezelfde ervaring laten

beleven als de mensen die op de brug staan te kijken: een mengsel van gevaar en spektakel, angst en schoonheid. (Prinssen 54)

Het beoogde doel van zijn werk is dus het teweegbrengen van eenzelfde ervaring van het sublieme bij het publiek als bij de toeschouwers van de brand in 1834.

Het geobjectiveerde gevoel waarvoor *Ignite* symbool staat is hetzelfde als in Turners schilderij, namelijk sublimiteit. Bovendien is de bron van de inspiratie tot de sublieme ervaring hetzelfde: de brand in de Britse parlamentshuizen. Arqués probeert de sublieme ervaring op te roepen door de zintuigen te prikkelen, net zoals de brand deed bij de toeschouwers in 1834. Tegelijk stelt hij dat hij dicht bij zijn inspiratiebron, *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, wil blijven. Hoe Arqués zijn doelstellingen concreet wil bereiken in zijn choreografie, laat hij echter in het midden in het interview met Prinssen.

Desalniettemin blijken uit dit artikel een aantal overeenkomsten tussen de beide kunstwerken. Daarnaast kan er geconcludeerd worden dat er dus inderdaad sprake lijkt te zijn van een overlappende analogie tussen beide werken en kan er een parallel worden gevonden in de vormtaal tussen de brand, het schilderij en de choreografie. Hoe deze parallel tot stand komt, zal ik in dit hoofdstuk analyseren.

Beweging als gebaar

De primaire illusie van kunst, zo weten we inmiddels van Langer, is iets dat wordt gecreëerd vanaf de eerste aanraking van de kunstenaar met het kunstwerk. In het geval van de danskunst is dit de eerste beweging die wordt opgevoerd of geïmpliceerd en van waaruit de gedachtegang van de kunstenaar wordt gefocust op het geobjectiveerde gevoel. De beweging zelf is een fysieke realiteit en daarvoor in zekere zin een materialiteit in het kunstwerk: het is een *actual movement*, een werkelijke beweging (Langer 174). Om een virtuele ruimte te creëren waarin het symbool van het geobjectiveerde gevoel tot stand komt, wordt een beweging in dans getransformeerd naar een *gesture*, een gebaar (Langer 174). Een gebaar is een expressieve beweging. Dat wil zeggen dat het de schijn van een expressie heeft:

The bodily movement, of course, is real enough; but what makes it emotive gesture, i.e. its spontaneous origin in what Laban calls a "feeling-thought-motion," is illusory, so the movement is "gesture" only within the dance. It is actual movement, but virtual self-expression. (Langer 178)

De bewegingen van de dansers worden dus ingezet om een schijn van zelfexpressie te creëren en worden zo getransformeerd naar een virtuele expressie en een virtueel gebaar. Dit wordt een dansant gebaar genoemd. De emotie in dergelijke gebaren is ook virtueel (Langer 180). Verbeelde gevoelens besturen het dansen volgens Langer. De werkelijke bewegingen van de dansers komen voort uit de psychische impuls die door een emotie teweeg zijn gebracht (Langer 177). Deze psychische dansimpuls is primair emotioneel van aard en zet bij de danser aan tot een fysieke dansimpuls, een dansant gebaar. Voor de performer geeft het dansante gebaar een kinetische ervaring en voor de toeschouwer een zichtbare ervaring van een expressieve beweging. Gebaren kunnen bewust gecontroleerd worden en daarom uitgebreid worden naar een systeem van aaneengeschaalde en gecombineerde symbolen: dit is de discursieve vormtaal van een dans (Langer 175).

De primaire illusie van de danskunst is dus de creatie van virtuele ruimte gecreëerd en georganiseerd middels de expressieve beweging van gebaren. Deze gebaren zijn een formele analogie van de kennis van het geobjectiveerde gevoel die de choreograaf middels de bewegingen van de danser wil articuleren. In het geval van *Ignite* betreft het dus het geobjectiveerde gevoel van sublimiteit. De overdracht van het geobjectiveerde gevoel van danser naar toeschouwer vindt plaats via gebaren. Deze gebaren zijn de symbolen waarvan de betekenis zowel door de danser, via de kinetische ervaring, als door de toeschouwer, door de zichtbare ervaring, wordt erkend en begrepen. Alle elementen in een dans (lichtplan, decor, etc.) creëren hierbij een spanning tussen de werkelijke beweging en het virtuele gebaar.

Langer noemt deze elementen danselementen (186). Deze elementen ondersteunen de primaire illusie van de dans. Ook bij *Ignite* kan worden gesteld dat alle onderdelen van de voorstelling, dans, licht, kostuum, decor en muziek, samenwerken en hetzelfde doel dienen. Dit zal ik hieronder toelichten.

Arqués vertelt in het interview dat hij bij de creatie van zijn choreografie heeft geëxperimenteerd met danspassen die de bewegingen van vuur, lucht en water imiteren. De bewegingen zijn dansante gebaren die de betekenis van een natuurelement met zich meedragen en het geobjectiveerde gevoel van het sublieme dienen te symboliseren. Per akte is terug te zien welk element Arqués naar voren wilde brengen. *Ignite* bestaat uit drie aktes genaamd Vuur, Reflectie en Brand. De dramaturgische opbouw van het ballet wordt bepaald door de bewegingen van de kleuren op het doek van het schilderij (Prinssen 53). Wie kijkt naar het doek, wordt meteen gevangen door wat zich afspeelt in het midden van de voorstelling. Ook Arqués begint zijn choreografie daarom in het midden (zowel letterlijk op het toneel, als figuurlijk in de vertaling naar dramaturgische compositie) en vanuit het centrale vuur en de vlammen gaat zijn dans in cirkelvormige bewegingen met de klok mee van binnen naar buiten. Wie het schilderij op deze wijze leest, vindt ook de dramaturgische opbouw van *Ignite*.

Deel één, Vuur, wordt gekenmerkt door de levendige, vurige kleuren van de brand. Het vuur, de vlammen en de vonken van het brandende parlamentsgebouw staan centraal. De bewegingen van de dansers, die afwisselend in kleine of grote groepsformaties ten tonele verschijnen, zijn snel, groot, grof en vluchtig. Er is veel dynamiek op het toneel en danspassen worden veelal herhaald.

Deel twee, Reflectie, staat voor de blauwgrijze wolkenvariëaties en het water van de Theems waarin het natuurgeweld en de onverstoorbare lucht erboven worden weerspiegeld in een wisselwerking tussen wind en water. Danseressen herhalen een combinatie van *couru* (oftewel, het tippelen op spitz) en grote, gestrekte, langzame en hoge bewegingen. Hierna volgt een solo met vloeiende en kolkende bewegingen. De nadruk ligt op het draaien. Een duet sluit de akte af en uit zich in golvende danspassen.

Deel drie, Brand, benadrukt de angst, de fascinatie en de ontzetting van de toeschouwers gesitueerd op de *Waterloobridge*, de oevers en de bootjes, terwijl ze wachten tot de vlammen doven. De dansers verschijnen wederom afwisselend in kleine of grote groepsformaties. De nadruk ligt in deze akte op hoge bewegingen. Met name wanneer de dansers in de volledige groepering op het toneel bewegen, lijken de gezamenlijke bewegingen een golvende vlammenzee te vormen (zie afbeelding 5). Op het einde vormen alle dansers een lijn terwijl ze hun felgekleurde rood, oranje en gele kostuums, die ze vlak daarvoor hebben uitgedaan, laten vallen en zich terugtrekken in de achtergrond om langzaam te verdwijnen in het donker achter de zakkende spiegelpanelen die deel uitmaken van het decor. De illusie wordt gewekt dat het vuur aan het doven is, versterkt door het geluid van krakend hout en het knapperen van vuur.



Afb. 5: Scènebeeld uit de derde akte van *Ignite* – Juanjo Arqués, 2019 – Het Nationaal Ballet. Foto door Hans Gerritsen.

In het slotbeeld voegen de dansers zich bij de twee solisten, waarvan de vrouwelijke soliste al sinds het einde van akte twee op het voortoneel is blijven staan en de mannelijke soliste halverwege de derde akte zich aan de andere kant van het voortoneel heeft gesitueerd. Beiden staan met hun rug naar het publiek, twee *Rückenfiguren* dus die als toeschouwers de dans gadeslaan. Deze twee dansers lijken dezelfde functie uit te voeren als de figuren van de toeschouwers op Turner schilderij, namelijk om het publiek zich te laten identificeren met de toeschouwer van de brand en te reflecteren op het ontzagwekkende aangezicht van de brand. Hier is een duidelijke parallel te vinden tussen de brand en de voorstelling van de dans en het schilderij, namelijk de rol van de toeschouwer. Door de identificatie van de toeschouwer van het schilderij of de dans met het figuur van de toeschouwer in het schilderij of de dans, die in de kunstwerken wordt gesymboliseerd als *Rückenfigur*, ontstaat er een communicatieve laag tussen de toeschouwer van de brand, die van het schilderij en die van de dans.

Over de gehele choreografie kan worden gezegd dat de bewegingen continu dynamisch doorlopen. Het publiek krijgt geen moment om te reflecteren of na te denken maar wordt volledig verzwolgen door al wat op het toneel gebeurt. De samenwerking van alle verschillende danselementen op het podium bewerkstelligt dit: ze staan alle in dienst van de dansante gebaren. De intensiteit van het licht wisselt af aan de hand van de snelheid van de bewegingen van de dansers. Tijdens de derde akte is er een gekleurd licht te zien dat schijnt op het achtertoneel en verandert van geel naar oranje en ten slotte naar rood tot het weer dooft. Vervolgens schijnt er ook een roodgekleurd licht op het voortoneel. Deze kleuren herhalen de kleuren van de kostuums, die bestaan uit zijden blouses in geel, oranje en rood die alle dansers, op de twee solisten na, over hun blauwgrijze balletpakken heen dragen. De blouses accentueren het snelle vormenspel van de dansers. De belichting doet de blouses glimmen en golven waardoor ze een spoor van kleur achter zich laten door de vaart van de bewegingen in de dans. De danseressen dragen tijdens de tweede akte hun blauwgrijze balletpak met daaroverheen een flanellen grijze broek. Alleen de twee solisten dragen deze broek niet. Tijdens de *couru* is het alsof de broeken golven en de ballerina's meevoeren op het water. De bewegingen, het licht, de kleuren van de blouses en de rook, die vanuit de coulissen het toneel opstuift, weerkaatsen in de spiegelpanelen die schuin boven het podium hangen. De illusie van oplaaiend vuur of de reflectie ervan in water wordt eveneens via de spiegeling versterkt, in samenwerking met de vele herhalingen van danspassen.



Afb. 6: Scènebeeld uit de tweede akte van *Ignite* – Juanjo Arqués, 2019 – Het Nationaal Ballet. Foto door Hans Gerritsen.

Ook in Whitleys compositie is de drie-delen-structuur goed terug te horen. De muziek tijdens de eerste akte wisselt voortdurend tussen hoge tonen en lage, dreunende tonen. Ook wordt er tijdens akte een woodblock gebruikt, wat de associatie oproept met een windorgel. Zo wordt de schijn gewekt dat de wind door de vlamme danspassen heen blaast en ze op doet waaien. De muziek in de tweede akte is harmonisch en kalmer dan de voorgaande en opvolgende akte. De belangrijkste rol is in deze akte weggelegd voor de koperblazers. Bij deze instrumenten is het net alsof je de muziek kan horen inademen en uitademen, wat rust en kalmte oproept. De muziek tijdens de derde akte is onheilspellend en bedreigend, wat met name wordt veroorzaakt door de continu aanwezige trillende, lage dreunen en scherpe aanzet van de tonen. Deze lage, trillende en enigszins onbestemde geluiden kunnen volgens Burke ook een sublieme ervaring oproepen door de onzekerheid die het veroorzaakt (143).

Muziek, een ander kunstmedium, wordt in *Ignite* eigenlijk een danselement. Volgens Langer is het zelfs een zeer belangrijk element, dat als hulpmiddel dient voor zowel danser als toeschouwer in het begrip en de communicatie van het geobjectiveerde gevoel die de kunstenaar in zijn kunstwerk symboliseert: '(...) hearing and kinesthesia support the rhythmic, moving image, to such an extent that the dance illusion exists for the dancers as well as for the spectators' (Langer 195). Muziek ondersteunt dus de gebaren die de primaire illusie bewerkstelligen en daarmee het geobjectiveerde gevoel tot stand brengen. De muziek wordt op die manier geïntegreerd in de dans. Ook al wordt niet alle dans opgevoerd op muziek (Utrecht 16), is hier in ieder geval bij *Ignite* wel sprake van. Hoe dit proces in dit ballet tot stand is gekomen, zal ik in de volgende paragraaf onderzoeken.

Assimilatie

Langer stelt, dat wanneer elementen van een bepaald medium worden geïntegreerd in een ander medium ze onderdeel worden van dat andere medium (150). Dit principe noemt ze assimilatie. In het onderstaande citaat legt ze het principe uit aan de hand van de media muziek en poëzie, die samen worden gebracht in opera:

The principle of assimilation, whereby one art "swallows" the products of another, not only establishes the relation of music to poetry, but resolves the entire controversy about pure and impure music, the virtues and vices of program music, the condemnation of opera as "hybrid," versus the ideal of the Gesamtkunstwerk. (Langer 157)

Gesamtkunstwerk betekent hier: een werk waarin alle kunsten gelijkwaardig aan elkaar aanwezig zijn. Dit is volgens Langer onmogelijk, omdat er maar één primaire illusie tegelijk kan bestaan in een kunstwerk. Elk element dat in het kunstwerk aanwezig is, heeft als functie om deze illusie te creëren, ondersteunen en ontwikkelen (Langer 164). Langer spreekt in plaats van *Gesamtkunstwerk* dus liever over assimilatie wanneer er twee of meer media samenkomen in een kunstwerk. Hierbij benadrukt ze dat assimilatie moet plaatsvinden zonder het verlies van het symbool van het geobjectiveerde gevoel (161).

In *Ignite* is er dus sprake van assimilatie. De media dans en muziek komen samen in dit kunstwerk waarbij de muziek een element wordt van de dans. Via dit principe kan tevens het proces worden achterhaald waarin de parallel in vormtaal tussen de brand, *The Burning of the Houses of Lords of Commons* en *Ignite* tot stand is gekomen. In de dans wordt de schildertechniek van Turner namelijk een element van Arqués' choreografie. De vier hoofdkleuren - rood, oranje, geel en blauwgrijs - zijn duidelijk aanwezig in beide kunstwerken en komen overeen met het natuurlijk element dat ze representeren, maar het is de manier waarop de kunstenaars de kleuren in het werk laten terugkeren waarbij de duidelijkste parallel kan worden getrokken. De bewegingen van de dansers representeren namelijk niet alleen het element dat ze representeren maar ook de schildertechniek van Turner, met andere woorden de manier waarop Turner het vuur, water en de wind heeft weergegeven. De kleuren bewegen over het toneel zoals Turner zijn verf over het doek bewoog: er wordt op een energieke manier een veelvoudigheid aan kleine verftoetsen naast elkaar geplaatst om lucht en vuur te representeren, waar de reflectie van het water juist beheerst in parallelle verticalen wordt weergegeven. De intensiteit van

de kleuren komt eveneens overeen met de intensiteit van de kleuren op het doek door de felgekleurde blouses van de dansers goed te belichten en af te laten steken tegen een sober decor van spiegels, rook en veelal witte belichting. Zo ontstaat er een formele analogie tussen de vormtaal van de ‘gekleurde’ dansbewegingen en de vormtaal van de schildertechniek en het aanbrengen van de gekleurde verf op het doek.

Het ballet *Ignite* is dus de som van een choreografie, muziek, mise-en-scène en decor, waarbij de choreografie elementen van de schilderkunst overneemt. De vormtaal van het schilderij wordt omgezet in een vormtaal van dansante gebaren. De choreografie slokt alle elementen op in één overkoepeld werk: het ballet. Oftewel, in de woorden van Arqués: ‘Muziek als canvas voor de choreografie, met bewegingen als penselen in verschillende kleuren waarin choreografie en muziek samensmelten tot een uniek kunstwerk’ (Prinssen 55).

Conclusie

In dit bachelorwerkstuk heb ik een analyse gemaakt van de intermedialiteit tussen schilderkunst en danskunst aan de hand van de vraag: welke intermediale connectie kan er worden gevonden in de vertaling van William Turners schilderij *The Burning of the Houses of Lords and Commons* (1835) naar Juanjo Arqués' ballet *Ignite* (2019)?

Arqués' ballet is een vertaling van Turners schilderij en dit komt op meerdere manieren tot uiting. De parallellen tussen de beide kunstwerken kunnen worden geanalyseerd aan de hand van Langers theorie, waarin alle kunst symbool staat voor gevoelens. Deze gevoelens zijn geobjectiveerde gevoelens, wat betekent dat de kennis die een kunstenaar heeft over een emotie wordt uitgedrukt in een kunstwerk. *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite* staan symbool voor de sublieme ervaring, gebaseerd op de gebeurtenis van de *terrific burning* van 1834. Turners werk communiceert het sublieme zowel via de voorstelling als via de vormgeving naar de toeschouwer van het schilderij. Deze beide communicatieve lagen keren ook terug in Arqués' choreografie. In de voorstelling bewerkstelligt het concept van de *Rückenfiguren* op de voorgrond van het schilderij en in de derde akte van de dans een communicatieve laag tussen de toeschouwer van de brand, het schilderij en de dans.

In de vormgeving komt het geobjectiveerde gevoel naar voren in Turners schildertechniek. Turners techniek van optisch mengen houdt in dat hij op energieke wijze de verf aanbrengt waarbij hij kleine verftoetsjes van verzadigde kleuren naast elkaar plaatst zodat de intensiteit van de kleuren wordt behouden en de kleuren door de perceptie in het menselijk oog worden gemengd. Arqués maakt in *Ignite* Turners schildertechniek tot een choreografie waarbij de dansers bewegen als de verftoetsen die Turner op het doek zet: de choreografie van het schilderen. Het schilderij is op die manier als het ware aanwezig in de dans en wordt bovendien tot een element van de dans gemaakt. De schilderkunst wordt hierbij dus geïntegreerd en staat in dienst van de danskunst. Dit principe noemt Langer assimilatie. Het ballet vormt hierbij het overkoepelende werk waarin alle danselementen worden opgeslokt.

In dit intermediale principe kan het verband tussen *The Burning of the Houses of Lords and Commons* en *Ignite* worden gevonden en begrepen. In de gebaren van de dans ontstaat een formele analogie tussen de vormtaal van het schilderij en van de dans, van het geobjectiveerde gevoel dat de choreograaf middels de dansers wil uitdrukken. Bovendien kan op deze manier begrepen worden hoe het geobjectiveerde gevoel van het schilderij is geïntegreerd in de dans en dus wordt gecommuniceerd naar de toeschouwer. Het *Rückenfigur* is daarbij een hulpmiddel om een communicatieve laag tussen de brand en de kunstwerken te doen ontstaan.

De vormtaal van een schilderij kan volgens het principe van assimilatie dus worden omgezet in een vormtaal van dansante gebaren. Dit is een manier waarop intermedialiteit tussen schilderkunst en danskunst tot stand kan komen. Met dit onderzoek naar het intermediale verband tussen schilder- en danskunst hoop ik een bijdrage te hebben geleverd aan het onderzoeksveld van intermedialiteit. In overeenstemming met Langer, die in de introductie van *Feeling and Form* stelde dat 'every subject in [this theory] demands further analysis, research and invention,' (xvi) nodig ook ik de lezer nu uit om de bevindingen in mijn bachelorwerkstuk kritisch te lezen en interpreteren. De relatie tussen deze twee media moet zeker nog verder onderzocht worden om het algemene verband beter te begrijpen. Een lezing van een dans met de theorie van een andere intermedialiteitstheoreticus als methode zou bijvoorbeeld zeker van waarde zijn in het verdere onderzoek naar dans in het onderzoeksveld van intermedialiteit. Op deze wijze kan er een begin worden gemaakt met de integratie van dans in het intermediaal onderzoek of misschien zelfs de verdere ontwikkeling van een structurele theorie voor de danskunst.

Uit mijn eigen onderzoek is naar voren gekomen dat het mogelijk interessant zou zijn om Langers theorie meer in te bedden in het onderzoeksveld van intermedialiteit. Na het lezen van Wolfs hoofdstukken in *Handbook of Intermediality* vermoed ik een overeenkomst tussen Langers theorie over de virtuele werelden waarlangs kunsten semiotisch communiceren met de toeschouwer en Wolfs theorie over intermediale impliciete en expliciete referentie. Het combineren van Langer en Wolf zou een beter begrip kunnen bewerkstelligen van de beide theorieën.

Bibliografie

- Arqués, Juanjo. *Ignite*. Het Nationaal Ballet, 14 jun. 2019, Amsterdam.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. R. and J. Dodsley, 1757.
- Cleveland Museum of Art. 'The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16 October 1834.' *clevelandart.org*. www.clevelandart.org/art/1942.647. Geraadpleegd 24 oktober 2019.
- Cole, Thomas B. 'The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16 October, 1834.' *JAMA*, 10 nov. 2010, dl. 304, nr. 18. doi.org/10.1001/jama.2010.1626. Geraadpleegd 30 okt. 2019.
- Dickens, Charles. 'A Speech on Administrative Reform.' *The Sydney Morning Herald*, 4 okt. 1955, pag. 3.
- Honour, Hugh. *Romanticism*. Harper & Row, 1979.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Klis, Marc. 'Juanjo Arqués.' *operaballet.nl*. www.operaballet.nl/nl/content/juanjo-arqu%C3%A9s. Geraadpleegd 27 okt. 2019.
- Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Reaktion Books, 2de editie, 2009.
- Krul, Wessel E. *Vertaling: Edmund Burke, Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone (Vertaald, van aantekeningen voorzien en ingeleid door Wessel Krul)*. Historische Uitgeverij, 2004.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from 'Philosophy New Key.'* C. Scribner's Sons, 1953.
- Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. Humanities Press, 1962.
- Newton, Isaac. *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*. S. Smith and B. Walfords of Prince's Arms, 1704.
- Prinssen, Margriet. 'Op zoek naar 'het sublieme.' *Odeon*, jrg. 29, nr.114, mei 2019.
- Prinssen, Margriet. 'Ignite. Première voor Het Nationale Ballet.' *Programmaboek Van Manen, Forsythe, Arqués, Nationale Opera & Ballet*, pag. 52-55, 14 jun. 2019.
- Rippl, Gabriele. '0. Introduction.' *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, 2015, pag. 1-31.

Shea, Victor and William Whitla. *Victorian Literature: An Anthology*. John Wiley & Sons, 2015.

Turner, Joseph Mallord William. *The Burning of the Houses of Lords and Commons*. Cleveland Museum of Art, 1835.

Utrecht, Luuk. *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*. Walburg Pers, 1988.

Wolf, Werner. 'Chapter 24: Literature and Music: Theory.' *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Gabriele Rippl (ed.), De Gruyter, 2015, pag. 459-473.

Bijlage 1: Goedgekeurd onderzoeksvorstel

Onderzoeksvorstel bachelorwerkstuk Yvette van Engelenburg, Algemene Cultuurwetenschappen, 2019

In het kort

Gekozen thema: intermedialiteit

Onderwerp: intermedialiteit tussen dans en schilderkunst

Casus: *Ignite*- Juanjo Arqués & *The Burning of the Houses of Lords and Commons* – William Turner

Motivatie voor onderwerp

Afgelopen juni mocht ik via mijn stage bij Nationale Opera & Ballet een dansvoorstelling bijwonen waarin de nieuwste choreografie van beginnend choreograaf Juanjo Arqués in Nederlandse première ging. In het programmaboekje las ik de volgende toelichting bij de choreografie:

William Turners beroemde schilderij *The Burning of the Houses of Lords and Commons* vormt de inspiratiebron voor *Ignite*, het nieuwe indrukwekkende werk van Juanjo Arqués, dat hij creëerde voor Het Nationale Ballet in coproductie met Birmingham Royal Ballet. Turner gebruikte briljante kleurvlakken en variabele atmosferische effecten die grenzen aan abstractie. Op vergelijkbare wijze laat Arqués zich verleiden tot het maken van een werk dat een verhaal vertelt door de zintuigen aan te spreken. De jonge Britse Kate Whitley, die afgelopen december de Critics' Circle Music Award ontving als Emerging Talent, componeerde nieuwe muziek voor het ballet. Muziek als canvas voor de choreografie, met bewegingen als penselen in verschillende kleuren. *Ignite* is onlangs 2x genomineerd voor een Benois de la Danse, ook wel de 'Oscar van de dans' genoemd, in de categorieën beste choreografie en compositie.

Van een choreografie die was geïnspireerd door een schilderij had ik nog nooit eerder gehoord. Dans en schilderkunst zijn bovendien twee kunstdisciplines die niet vaak met elkaar in verband worden gelegd. Van dans naar schilderij zou je wel kunnen denken aan het repertoire van Edgar Degas, maar een praktijkvoorbeeld van schilderij naar dans lijkt veel zeldzamer. Zodoende is er ook nog maar weinig academisch, laat staan intermediaal onderzoek gedaan naar dans en schilderkunst.

Mijn motivatie voor dit onderwerp is dan ook het volgende. Nog naast dat de choreografie van Arqués een topstuk van de hedendaagse moderne balletten mag worden genoemd en ik, gedurende de voorstelling, mijn ogen uit heb gekeken, zou ik graag het intermediaal onderzoeksveld aanvullen met een scriptie die zich richt op een nog weinig academisch onderzocht kunstmedium en een nog weinig onderzochte intermediale connectie tussen schilderkunst en dans.

Voorlopige hoofdvraag:

Welke intermediale connectie kan worden gevonden tussen Juanjo Arqués' choreografie *Ignite* en William Turners schilderij *The Burning of the Houses of the Lords and Commons*?

Bijlage 2: Eerste nagekeken hoofdstuk van Maaïke

Metareferentie en de telenovela

Jane the Virgin is een appropriatie van de Venezolaanse telenovela *Juana la Virgen* (RCTV, 2002). In haar boek *Adaptation and Appropriation* (2006) schrijft Julie Sanders over de overeenkomsten en verschillen tussen deze twee begrippen. Adaptatie gaat volgens haar vaak om het becommentariëren van een brontekst, waarbij er in veel gevallen een stem wordt gegeven aan gemarginaliseerde groepen (18-19). Het gaat dus vaak om een reïnterpretatie of relokalisatie van de brontekst (19). Bij appropriatie is er ook sprake van een brontekst die bewerkt wordt, alleen wordt er in dit geval een volledig nieuw cultureel product van gemaakt. De brontekst kan hierbij – net als bij een adaptatie – actief voorkomen in het nieuwe product, maar hoeft niet altijd gesignaleerd of erkend te worden voor een begrip van het nieuwe product (26).

Jane the Virgin kan gezien worden als appropriatie in plaats van adaptatie, onder andere doordat de verhaallijn vrij losjes is overgenomen en er veel aan is toegevoegd. De kunstmatige inseminatie van de nog maagdelijke hoofdrolspeelster is een overeenkomst, net als sommige relaties, machtsverhoudingen en kernpunten in het verhaal. Er is echter ook veel dat niet overeenkomt: Jane is geboren in de Verenigde Staten, terwijl Juana erheen verhuist voor haar studie. Jane is docent en gaat later een opleiding volgen in creatief schrijven, terwijl Juana studeert voor journalist. Ondanks deze verschillen, vormt *Juana la Virgen* wel de basis voor de structuur van *Jane the Virgin*: de structuur van de telenovela. Dit is bijvoorbeeld al te zien aan de namen van de aflevering; de afleveringen worden 'hoofdstukken' genoemd, in plaats van 'afleveringen', wat typisch is voor de telenovela (Rector en Trinta 195-196).

Telenovela's zijn melodramatische fictionele series die vooral in Latijns-Amerikaanse landen geproduceerd worden (Christopoulou 20). De telenovela heeft veel overeenkomsten met de westerse soaps, zoals de romantische thematiek, huiselijke setting, verweven verhaallijnen en de narratieve structuur, die zo opgebouwd is dat mensen voor langere tijd geboeid blijven en verder willen kijken (Slade en Beckenham 338 en Christopoulou 20). Ook wordt er veel gedaan aan *overacting* (Butler 42). Net als de soap is de telenovela erg gericht

op emotionele participatie, maar kaart de telenovela daarnaast ook controversiële problemen uit de hedendaagse maatschappij aan, zoals corruptie, milieuproblemen, racisme en geweld (Christopoulou 20). Dit gebeurt vaak in persoonlijke of familieverhalen (Christopoulou 21).

De bovengenoemde kenmerken zijn grotendeels terug te vinden in *Jane the Virgin*: zo speelt de serie zich veelal in huiselijke setting af, waarbij de familie een grote rol speelt. Ook de romantische thematiek is belangrijk. Wanneer we enkel naar 'Chapter 37' kijken, kunnen hierbij de liefdesrelatie van Jane en Michael, de ongemakkelijke verhoudingen tussen Michael en Rafael als tussen Rafael en Petra, de opgebroken relatie van Rogelio en Xiomara en de date van Pablo en Alba benoemd worden. De serie ontving veel lovende kritiek op de manier waarop de serie controversiële problemen zoals immigratie en abortus aankaart (Beseghi 52). Daarnaast zijn het overdreven acteren en de telenovela-structuur zeer belangrijk in de serie. Vaak worden deze kenmerken benadrukt door de voice-over, bijvoorbeeld met zijn terugkerende commentaar: 'I know right, straight out of a telenovela.' In 'Chapter 37' gebeurt dit twee keer, waarvan één maal tijdens de samenvatting van de verhaallijn aan het begin van de aflevering. Hierbij wordt de verhaallijn rondom Rafaels familie samengevat, waarbij de voice-over tevens commentaar geeft als 'I know, cray cray, right?' Hiermee licht de voice-over de complexe relatie van de serie met de realiteit uit: het kan mogelijk zijn dat iemand er op latere leeftijd achter komt dat zijn moeder een topcrimineel is, maar het is vrij onwaarschijnlijk. Zo een complexe relatie met de realiteit is tevens een kenmerk van de telenovela (Slade en Beckenham 338). De andere keer dat de opmerking 'straight out of a telenovela' genoemd wordt, is dit maal niet door de voice-over, maar door een verslaggever van een tv-programma, die Rogelio interviewt over zijn ontvoering. Opnieuw vestigt deze opmerking de aandacht op hoe onwaarschijnlijk deze verhaallijn eigenlijk is, terwijl deze wel als zijnde realiteit wordt gepresenteerd.

De telenovela komt echter nog op veel meer manieren terug in *Jane the Virgin*. In 'Chapter 37' gebeurt dit op twee belangrijke manieren: door de rol van Rogelio als telenovelaster en door *The Curse of Pablo Alonso Segura*, de telenovela-achtige verhaallijn die rondom Pablo en Alba wordt gecreëerd. In dit hoofdstuk zal ik verder ingaan op de rol van de telenovela binnen *Jane the Virgin* en de manier waarop metareferentie rondom de telenovela plaatsvindt.

Metareferentie en de parodie

Wanneer we het hebben over deze telenovela-gerelateerde metareferenties, is het belangrijk om eerst duidelijkheid te scheppen rondom het concept van de parodie. In haar boek *Parody//Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (1979) definieert Margaret A. Rose de literaire parodie als ‘the critical refunctioning of performed literary material with comic effect’ (35). Hoewel niet alle parodieën metareferentieel zijn en niet elke vorm van metareferentie een parodie, kunnen sommige parodieën een soort ‘spiegel’ zijn en daarmee een ironische imitatie van kunst in kunst (65). Hierbij is het object dat geparodieerd wordt, dus onderdeel van (de structuur van) de parodie zelf (35).

Jane the Virgin kan gezien worden als een parodie van de telenovela, namelijk door de toevoeging van de rol van Rogelio, een rol die nog niet bestond in *Juana la Virgen* – en tevens en andere reden waarom *Jane the Virgin* eerder als appropriatie dan als adaptatie gezien kan worden. Door middel van zijn rol wordt de geparodieerde telenovela letterlijk in de serie gestopt: Rogelio is immers de ster van *The Passions of Santos*, de favoriete telenovela van Janes oma Alba. Het kijken van telenovela’s is niet alleen voor Alba belangrijk: zowel Jane als Xiomara kijken graag met haar mee. Micòl Beseghi claimt in zijn artikel ‘The Representation and Translation of Identities in Multilingual TV Series: *Jane the Virgin*, a Case in Point’ (2019) zelfs dat de drie vrouwen door het samen kijken van telenovela’s hun generationele, linguïstische en culturele verschillen tijdelijk kunnen overbruggen (160). Tegelijkertijd is de familie binnen het genre van de telenovela zelf ook erg belangrijk (Rector en Trinta 200).

In ‘Chapter 37’ is Rogelio kort op de set van *The Passions of Santos* te zien. In eerste instantie zien we hem en zijn tegenspeelster zoals de kijkers van *The Passions of Santos* hen zouden zien, alleen krijgt de *Jane the Virgin*-kijker hier het commentaar van de crew van de telenovela bij. Wanneer de regisseur ‘move the frame to the left’ zegt, beweegt de camera daadwerkelijk naar links. Vervolgens wordt er uitgezoomd en ziet de kijker de set en filmapparatuur. Hierbij kan gesteld worden dat dit een vorm van zelfreferentie is – de scène verwijst immers naar het medium televisie zelf. Metareferentie gaat nog een stap verder dan zelfreferentie: hierbij wordt de verwijzing naar het medium ‘van buitenaf’ bekeken (Wolf 22). Omdat we letterlijk zien hoe een televisieserie gemaakt wordt en de illusie van

onbemiddelde realiteit hierdoor wordt weggehaald, zouden we dit kunnen zien als een vorm van metareferentie.

Ook in zijn persoonlijke leven is Rogelio een soort wandelend telenovela-personage: hij is erg (melo)dramatisch en overdreven en altijd bezig met hoe hij overkomt. Hierdoor ontstaan de komische effecten die kenmerkend zijn voor een parodie. Zo vraagt hij vlak na zijn bevrijding aan een politieagent of deze misschien concealer voor hem heeft, om de hoofdwond die Paola hem heeft toegebracht, te verbergen. Wanneer zijn manager vervolgens binnenkomt, vraagt zij niet eens hoe het met hem gaat, maar begint ze meteen over de media-aandacht die Rogelio's ontvoering krijgt. Als Rogelio ontdekt dat hij een miljoen nieuwe twittervolgers heeft, vervallen de twee in een 'gesprek' dat bestaat uit 'I can't even' en 'I can't even even'. De hele conversatie lijkt extreem ongepast voor iemand die net uit een traumatische ontvoering komt en is daardoor juist humoristisch. *Jane the Virgin* gebruikt de telenovela dus als middel voor haar eigen humoristische scènes.

Telenovela-in-telenovela: de aankomst van Pablo

In deze aflevering heeft Alba's verhaallijn genoeg materiaal voor een eigen serie – en die krijgt ze ook. Jane en Xiomara hebben namelijk haar oude geliefde Pablo bij hen thuis uitgenodigd, maar daar is Alba het totaal niet mee eens. In eerste instantie wil ze niet zeggen wat er aan de hand is, behalve dat er 'undeniable proof' is dat Pablo vervloekt is. Als Jane belooft dat zij en haar moeder zullen overwegen Pablo weg te sturen als Alba het verhaal vertelt, gaat het gezin bij Alba op bed zitten en vertelt ze het verhaal toch. Ze noemt dit 'het complete verhaal van Pablo Alonso Segura', waarbij Pablo's volledige naam in een groot, schuingedrukt en oranje lettertype op het beeldscherm verschijnt. Op dit punt ontstaat er een telenovela in een telenovela/serie: *The Curse of Pablo Alonso Segura*. *The Curse* is dus enerzijds onderdeel van *Jane the Virgin* en nauw verbonden met het verhaal, maar is anderzijds ook een manier om de telenovela en haar typische kenmerken verder te verkennen binnen de serie.

Wanneer Alba het verhaal over Pablo vertelt, ontstaat er een opeenvolging van shots waarbij de shots in de slaapkamer, waar het gezin zich bevindt, afgewisseld worden met iets wat lijkt op een flashback naar de tijd waarin Alba en Pablo samen waren. Wanneer deze flashback in beeld is, fungeert Alba als een soort voice-over die commentaar geeft op de beelden. Bij deze flashback zou het logisch zijn om de beelden vanuit Alba te zien – zij was

immers diegene die erbij was – maar in plaats van point-of-view shots is er gekozen voor een weergave die meer weg heeft van een spannende scène in een detective dan van een herinnering: we zien (medium) close-ups vanaf de grond, waarbij zijn schaduw en schoenen te zien zijn. Ondertussen is er een onheilspellende soundtrack gestart die nog niet eerder in deze aflevering is voorgekomen. In de meeste telenovela's wordt er voor ieder (belangrijk) personage een apart muzikaal thema ontwikkeld (Rector en Trinta 202). De soundtrack die tijdens het verhaal van Alba te horen is, komt ook later in de aflevering terug wanneer Pablo in beeld is, waardoor we kunnen stellen dat dit zijn persoonlijke soundtrack is. De beelden van de 'flashback' lopen feilloos over in het heden als Pablo bij de familie Villanueva aanbelt, waardoor de vraag ontstaat of de kijker misschien al die tijd het heden zag. Wat er in ieder geval gebeurt, is dat het verhaal van Pablo, dat zich vooral in het Venezuela van vroeger afspeelde, nu naar het heden gehaald wordt.

The Curse of Pablo Alonso Segura

De vloek waar Alba over sprak, lijkt ergens op gebaseerd te zijn: als Pablo het huis van de Villanueva's binnenkomt, valt direct de stroom uit. Het bovennatuurlijke is een veelvoorkomend element van de telenovela (Christopoulou 20). Er zijn natuurlijk veel andere redenen dan bovennatuurlijke vloeken waardoor de stroom kan uitvallen, zo benadrukt ook de voice-over, maar ook hij twijfelt: 'Or is it the curse of Pablo Alonso Segura?' Het scherm wordt zwart en de naam van de telenovela verschijnt op het scherm.

In de rest van de aflevering blijven er dingen gebeuren die verbonden worden aan Pablo's vloek. Wanneer Alba toezegt met Pablo op date te gaan, valt er een kaars om, die Jane snel dooft. Ook gelooft Alba heilig dat het etentje van Jane, Michael en Michaels ouders misging door de vloek en wanneer Alba en Pablo hun gevoelens voor elkaar uitspreken tijdens hun date, blijft de ober op de achtergrond maar uitglijden. Op deze manier worden de andere *Jane the Virgin* personages betrokken in de *The Curse*-verhaallijn. Hierdoor wordt de telenovela actief onderdeel van de aflevering.

Tegen het einde van de aflevering ontstaat er echter een nog veel duidelijkere – gesuggereerde – verbinding tussen Pablo's vloek en de andere *Jane the Virgin* personages. Pablo heeft een liedje aangevraagd dat werd gespeeld op de avond waarop hij en Alba elkaar ontmoetten. Hij vraagt haar of ze nog één laatste dans met hem wil doen, voordat hij vertrekt. Hier stemt Alba, die hij er intussen van heeft kunnen overtuigen dat de vloek niets

meer dan bijgeloof was, mee in. Er ontstaat een gepassioneerde dansscène, compleet met liveband met strijkers en percussie.

Deze dansscène wordt afgewisseld met shots van Jane en Xiomara die na Janes verlovingsfeest met een glas wijn op de bank zitten. Jane merkt een raar geluid op, dat steeds harder lijkt te worden. Ze probeert excuses te bedenken – het huis ‘leeft’ nog, misschien is het de airconditioner – maar de kijker wordt in een andere richting geduwd: het is de vloek. Dit gebeurt allereerst door de twee door elkaar lopende scènes. Hierbij is het belangrijk om aandacht te besteden aan de manier waarop ritme in deze shots is gebruikt. De shots worden namelijk steeds korter, waardoor de twee verschillende plekken en gebeurtenissen steeds nauwer met elkaar verbonden raken. Een andere manier waarop dit gebeurt, is door middel van geluid. Ten eerste wordt het geluid van de strijkers van de liveband in de verhaallijn van Alba en Pablo steeds harder en prominenter aanwezig. Ten tweede loopt de percussie van diezelfde liveband door in de shots van Xiomara en Jane. Dit geluid is dus afwisselend diëgetisch en nondiëgetisch, maar wel voortdurend aanwezig, wat bijdraagt aan een verbinding van deze twee verhaallijnen. Wanneer Pablo en Alba vervolgens uitgebreid zoenen, wordt duidelijk waar de rare geluiden bij de Villanueva’s thuis vandaan kwamen: het plafond barst open en een vloedgolf water vult de kamer. De voice-over, die al een tijdje stil is, benadrukt de link met de vloek nog maar eens met de zin: ‘Oh dear, maybe there is something to this curse business after all.’ Een *fade out* naar een wit scherm luidt het einde van de aflevering in, waarbij dit witte scherm gevuld wordt met de woorden ‘to be continued...’ in hetzelfde lettertype als gebruikt werd voor de vormgeving van *The Curse of Pablo Alonso Segura*. We zijn dus nog niet klaar met deze telenovela-in-telenovela.

Bijlage 3: Tweede nagekeken hoofdstuk van Maaike

Metareferentie en de voice-over

In *Jane the Virgin* is er een belangrijke rol weggelegd voor de voice-over, ook wel bekend als de 'Latin Lover Narrator'. Het woord 'narrator' impliceert al dat de voice-over meer is dan puur een voice-over; hij heeft een meerledige rol. Ten eerste is hij de commentator: hij geeft commentaar bij en op verschillende situaties en herinnert de kijker regelmatig wie een bepaald persoon is of wat er eerder in de serie is gebeurd. Ook geeft hij extra uitleg bij lastige situaties. Dit doet hij niet alleen met zijn stem, maar ook door bijvoorbeeld tekst in beeld te plaatsen.

Daarnaast neemt de voice-over de rol aan van de verteller die de regie in eigen handen neemt. Hij bepaalt namelijk wat wij wanneer te zien krijgen en heeft de macht om bijvoorbeeld het beeld stop te zetten of terug te spoelen. Het is hierbij belangrijk om onderscheid te maken tussen wat er gebeurt en hoe het verteld wordt. Binnen de literatuur onderscheidt Jean Ricardou 'fiction' (fictie: wat er gezegd wordt) en 'narration' (vertelling: hoe het gezegd wordt). In de meeste 'realistische' teksten heeft de fictie controle over de vertelling: wat er gebeurt bepaalt dus hoe iets verteld wordt (Hutcheon 21).

Binnen 'Chapter 37' heeft de voice-over de controle over de vertelling. In dit hoofdstuk zal ik daarom dieper ingaan op de rol van de voice-over door verschillende scènes en verhaallijnen uit de aflevering te analyseren en te beargumenteren dat de meerledige rol van de voice-over bijdraagt aan metareferentie binnen de aflevering.

Het telefoongesprek

Een belangrijke gebeurtenis binnen deze aflevering is het ten einde brengen van de ontvoering van Janes vader Rogelio. Hij is ontvoerd door zijn oude vriendin Paola, die zich momenteel voordoeft als zijn assistente. De eerste keer binnen deze aflevering dat de kijker met deze verhaallijn te maken krijgt, is wanneer Jane bezig is met het plannen van haar bruiloft, maar dit niet lukt omdat ze nog steeds niet heeft vernomen of haar vader aanwezig zal zijn. Ze besluit Rogelio daarom te bellen, maar krijgt Paola aan de telefoon.

Op het moment dat dit telefoongesprek start, is enkel Jane in beeld. Wanneer vervolgens Paola in beeld wordt gebracht, verschijnt er tekst om de kijker eraan te herinneren wie deze persoon ook alweer is. Deze tekst blijft echter niet beperkt tot puur feitelijke informatie wanneer het woord ‘psychotic’ opdoemt. Waar de tekst normaal gesproken wit is, is dit woord in het rood, wat op gevaar lijkt te duiden. Zonder dat de voice-over letterlijk spreekt, geeft hij dus al feitelijke informatie aan de ene kant en een interpretatie van de situatie aan de andere kant. Pas nadat de kijker de tijd heeft gekregen de tekst te lezen, is te zien wat er daadwerkelijk aan de hand is: Rogelio zit vastgebonden en is niet in staat om iets te zeggen.

De zojuist beschreven scène is duidelijk zo opgebouwd om spanning te veroorzaken. Door de tekst in beeld te plaatsen, wordt extra duidelijk dat we niet zomaar kijken naar de realiteit, maar naar een weergave waarover iemand beslist; iemand anders heeft de regie in handen om de kijker bepaalde informatie wel of niet te geven. Dat de voice-over ervoor kiest om ‘psychotic’ in beeld te plaatsen voordat Rogelio in beeld is, zorgt ervoor dat de kijker zich afvraagt wat Paola voor verschrikkelijks heeft gedaan voordat dit daadwerkelijk te zien is. De tekst versterkt dus niet alleen de spanning, maar ook het bewustzijn van deze spanningsopbouw.

Rogelio kan dus niet praten, maar wanneer hij door de speakerfunctie van de telefoon hoort dat Jane en Michael gaan trouwen, is hij zichtbaar blij: er verschijnen roze hartjes in beeld. Elementen zoals tekst en illustraties kunnen ook teruggevonden worden in stripboeken. Karin Kukkonen schrijft in ‘Textworlds and Metareference in Comics’ over metareferentie in strips en onderscheidt daarbij verschillende vormen wat betreft vertelling die meer inzicht geven in het gebruik van tekst en beeld.

Eenzijds onderscheidt zij het ontologische niveau van de verhaalwereld. Op dit niveau zijn de personages gesitueerd, net als de gebeurtenissen ‘zoals ze plaatsvinden’ (Kukkonen 499). Hier zou de ontvoering van Rogelio als een soort ‘feitelijk gegeven’ dus gesitueerd zijn.

Anderzijds is er het ontologische niveau van de tekstwereld. Hierbij gaat het om een perspectief van buiten de verhaalwereld, waar de lezer, auteur en context geplaatst zijn (Kukkonen 503). Kukkonen plaatst de verteller in de verhaalwereld, maar omdat de Latin Lover Narrator nondiëgetisch is – de verhaalpersonages horen hem niet en kunnen de tekst

en illustraties niet zien (Bordwell en Thompson 76)– is het logischer hem tot auteur te rekenen en dus op het niveau van de tekstwereld te plaatsen.

Op het moment dat er in de tekstwereld verwezen wordt naar zichzelf, het arbitraire van taal, is er volgens haar sprake van metareferentie. Op zo'n moment ligt de nadruk niet meer op het uiteindelijke product en de wereld die afgebeeld of geïmiteerd wordt, maar op het proces van vertellen zelf. Hierover zegt Kukkonen dat lezers in zo'n situatie een stap terug doen en 'uit' de verhaalwereld stappen om te kijken naar de manier waarop deze geconstrueerd wordt (Kukkonen 499). Bij een verandering in tekstkleur zoals zojuist beschreven bij 'psychotic', zou de kijker dus uit het verhaal worden getrokken om het van buitenaf te bekijken.

Rogelio's bevrijding

Terug in de scène hangt Jane de telefoon op. 'Okay, if he doesn't call back something is definitely wrong,' zegt ze tegen haar moeder. De voice-over reageert hierop met: 'Something is definitely wrong. God, this is frustrating.' Hier komt de paradoxale aard van de voice-over naar voren: de voice-over kan dus het beeld manipuleren en bepalen wat we te zien krijgen, maar wat er echt gebeurt ligt buiten zijn macht. Hij lijkt commentaar te geven op een soort gegeven realiteit waar hij zelf geen invloed op heeft. Wanneer we hiernaar kijken met het onderscheid van Ricardou in gedachten, blijkt het inderdaad zo te zijn dat de fictie bepaalt hoe de vertelling gebeurt: de voice-over kan nu immers niet bepalen dat Jane wel snapt wat er echt aan de hand is. Door de opmerking van de voice-over wordt de kijker even uit de gegeven situatie (fictie) gehaald en vraagt zich af: hoe zit deze serie eigenlijk in elkaar? Hoe worden dingen verteld?

Het idee van de voice-over als verteller die bepaalt wat wij zien wordt nog meer versterkt op het moment dat Rogelio bevrijd wordt. Paola doet een wit goedje in een glas wijn en maakt alles klaar voor de 'murder suicide livestream' waarmee ze hoopt beroemd te worden. De voice-over kondigt aan dat 'at this point, Rogelio's life actually started to flash before him.' We zien verschillende hoogtepunten uit het leven van de telenovela-ster, gevolgd door een point of view-shot vanuit Rogelio van Michael die achter een raam staat. Het beeld lijkt abrupt te stoppen. Dit effect wordt veroorzaakt doordat de nondiëgetische muziek stopt en er een – tevens nondiëgetisch – 'remmend' geluid te horen is. De voice-over zegt: 'Wait, what? Oh yeah, this part is really happening. And now is a good time to remind

you that Jane's fiancé is a detective. And remember, he was sent by Jane to see if Rogelio was okay.' Hierbij neemt de voice-over de rol van commentator aan door de kijker te herinneren aan wat we eerder deze aflevering hebben gezien. Door deze extra uitleg van de voice-over kan de kijker beter plaatsen wat er ondertussen op beeld gebeurt: Michael komt binnen in de galerij van Rogelio's huis. We gaan nu Michaels perspectief volgen; de vertelling is dus even beperkt tot wat Michael ziet en ontdekt. Hierbij verschijnt de tekst 'five minutes earlier' op het scherm. Michael scant de ruimte. Er zijn hierbij bepaalde dingen die hem opvallen en de kijker ook moet zien om te begrijpen hoe verdacht de situatie op Michael overkomt. Deze dingen worden benadrukt met tekst en pijlen. De opeenvolging begint met verdachte aanwijzingen, zoals 'unopened mail'. Wanneer Michael zicht krijgt op de handboeien, verschijnt de tekst 'chains!!!' in beeld, gevolgd door 'Rogelio?!?!'. De verbazing en het gevaar worden dus letterlijk aangegeven door leestekens. Wanneer duidelijk wordt dat Michael Rogelio's benarde situatie heeft ontdekt, gaan we terug naar het heden en kijken we weer mee vanuit Rogelio. Deze overgang wordt duidelijk aangegeven door de voice-over met de woorden: 'And here is where we left off.'

Er gebeuren verschillende dingen in deze scène die belangrijk zijn voor het begrip van metareferentie binnen de serie. Allereerst neemt de voice-over hier de macht in handen om van perspectief te veranderen. Daarnaast had hij ervoor kunnen kiezen om de gebeurtenissen in chronologische volgorde te vertellen, maar koos ervoor dat niet te doen door te kiezen voor een flashback: hij creëert dus een ander plot dat de geijkte. Dat de vertelling een sprong maakt in zowel tijd als perspectief, wordt duidelijk weergegeven door het stop-/terugspoelgeluid, 'five minutes earlier' en de voice-over die vermeldt dat we nu weer in het heden zijn. Hierdoor wordt de kijker zich zeer bewust dat de keus voor de flashback en perspectiefverandering is gemaakt. Daarbij wordt de aandacht gevestigd op de manier waarop het verhaal binnen de serie zelf verteld wordt (de vertelling), in plaats van wat er op het scherm gebeurt (de fictie). Het medium wordt hierbij dus 'van buitenaf' bekeken, waardoor de scène geen onbemiddelde realiteit meer is, maar een televisieproduct met een eigen plot dat ook anders had kunnen zijn.

De boot

Een ander moment in de serie waarop de mogelijkheden en restricties van de macht van de voice-over terugkomen, is in de verhaallijn rondom Rafael, die er onlangs achter is gekomen dat hij een broer heeft, genaamd Derek. Ook hierbij wordt het verschil tussen fictie en vertelling duidelijk door een actie van de voice-over.

Michael adviseert Rafael in deze aflevering ervoor te zorgen niet alleen met zijn broer te zijn. Als Derek echter voorstelt om met zijn tweeën naar zijn boot te gaan, besluit Rafael daar toch mee in te stemmen – onder luid protest van de voice-over, die de kijker herinnert aan de woorden van Michael: ‘Wait, no, what did Michael say? Don’t follow him anywhere.’

De aflevering gaat door met andere verhaallijnen. Als de spanning stijgt op het verlovingsfeest van Jane en Michael, heeft de voice-over daar niet zoveel zin in. ‘Let’s move on, shall we?’ zegt hij. ‘I could use a breather from this tension.’ Het beeld verandert en de kijker krijgt Rafael en Derek te zien, die net zijn aangekomen bij de boot. De voice-over reageert hier direct op: ‘So much for taking a breather.’

Derek spoort Rafael aan om met hem mee de boot op te gaan. De voice-over is het hier niet mee eens, waardoor de volgende ‘dialogoog’ ontstaat:

Voice-over: ‘You really shouldn’t go there, Rafael. You heard what Michael said. Not alone.’

Derek: ‘You coming?’

Voice-over: ‘And with Michaels words ringing in his ears Rafael refused to get on the boat.’

Rafael: ‘Let’s go.’

Voice-over, zuchtend: ‘Well, it was worth a try.’

In de scènes rondom Rafael en Derek zijn er twee belangrijke momenten waarop duidelijk terugkomt dat de fictie de vertelling bepaalt. Wanneer de voice-over de spanning op het verlovingsfeest als vervelend ervaart, kan hij er namelijk voor kiezen om naar een andere scène over te schakelen, maar als blijkt dat daarin ook veel spanning is, is hij niet in staat ineens iets anders van de gebeurtenis zelf te maken. We zien dus gewoon wat er gebeurt, niet wat de voice-over wil dat er gebeurt. Dit komt ook terug wanneer Rafael niet naar het advies van de voice-over luistert. Vooral de zin ‘Well, it was worth a try’ geeft aan dat de

voice-over geen invloed heeft op de gebeurtenis: zijn commentaar zei iets heel anders dan wat er daadwerkelijk gebeurde. De voice-over probeert dus door middel van de vertelling de fictie te beïnvloeden, maar dit blijkt niet mogelijk te zijn. Door zo duidelijk te laten zien dat de scène niet enkel uit onbemiddelde ‘realiteit’ bestaat, maar er nog een verteller tussen zit die de vertelling bepaalt, wordt de kijker uit het verhaal getrokken en zich dus bewust van de werkingen en beslissingen die binnen de serie en het medium gemaakt worden.

De Bechdel test

In *Jane the Virgin* worden de verschillende verhaallijnen binnen één enkele aflevering vaak verbonden door een bepaald thema, specifiek voor deze aflevering. In ‘Chapter 37’ is dit thema de Bechdel test. De Bechdel test wordt geïntroduceerd door Janes supervisor professor Marlene Donaldson, tijdens hun eerste ontmoeting. De professor heeft kritiek op de roman die Jane aan het schrijven is en zegt dat het boek aan de Bechdel test moet voldoen. Het is al snel duidelijk dat Jane niet weet wat deze test inhoudt. De uitleg die professor Donaldson geeft, wordt ondersteund door tekst in beeld (‘tekst’) in de hieronder uitgeschreven scène.

Professor Donaldson: ‘It’s a three-part question.’

Tekst: ‘Bechdel test.’

Professor Donaldson: ‘Does the work feature two female characters...’

Tekst: ‘Two female characters’

Professor Donaldson: ‘...with names...’

Tekst: ‘With names’

Professor Donaldson: ‘...who talk about something other than a man.’

Tekst: ‘Who talk about something other than a man’

In deze scène ondersteunt de tekst vooral wat de professor uitlegt; het is alsof de voice-over notities maakt om ervoor te zorgen dat hij het onthoudt – voor later in de aflevering, zo blijkt.

Professor Donaldson breidt haar uitleg uit met een aantal voorbeelden. Deze worden niet ondersteund door tekst, maar door een in beeld geplaatste illustratie met een geluidseffect.

Professor Donaldson: 'For example you, Jane, talking to me, professor Donaldson, about the work, that passes the test.'

Illustratie: groen vinkje met een belletje.

Professor Donaldson: 'But you, Jane, talking to me, Marlene, about your former advisor Jonathan Chavez, that doesn't pass the test.'

Illustratie: rood kruis met een afkeurend, zoemend geluid.

De illustraties en geluidseffecten creëren meer dan een uitleg: het geheel wordt een test die toegepast kan worden op allerlei situaties, zoals de situaties die zich voordoen binnen de aflevering zelf. Dit gebeurt wanneer Jane aan het werk is aan de keukentafel; ze probeert ervoor te zorgen dat haar boek voldoet aan de Bechdel test. Haar moeder Xiomara maakt een opmerking over de spullen die ze op tafel heeft liggen, waar Jane op reageert met: 'Sorry, I was just making sure if my work passes the Bechdel test.' Om de kijker eraan te herinneren wat de test ook alweer inhoudt, verschijnen de elementen van de drieledige vraag opnieuw in beeld, in dezelfde bewoording als bij de uitleg van professor Donaldson. Dit blijkt een introductie te zijn voor het testen van *Jane the Virgin* zelf. Wanneer Xiomara enkele momenten later vraagt of er al progressie is in de situatie met de ouders van Michael, zegt Jane: 'No, and I'm so frustrated, because I love him so much.' Onmiddellijk verschijnt het rode kruis met het afkeurende geluid: de twee vrouwen praten immers samen over een man.

Niet lang daarna komt Alba de keuken binnen. Er zijn dus nog steeds alleen vrouwen in de ruimte, wat het voor de voice-over een goed moment maakt om de scène nog eens te testen. Dit luidt hij in met: 'Okay, Bechdel test, take two.' Jane start echter meteen een gesprek over Pablo, waardoor de scène wederom niet aan de Bechdel test voldoet. 'Jeez, that shit is tough,' is het commentaar van de voice-over hierop.

Binnen deze aflevering komt de test nog enkele keren terug, wederom met (delen van) de tekst en dezelfde illustraties en geluidseffecten die gebruikt werden tijdens de uitleg van professor Donaldson. Het Bechdel test-thema brengt hiermee op verschillende manieren een metareferentiële dimensie teweeg.

Enerzijds wordt er, net als in de scenes rondom Rogelio, zichtbaar onderscheid gemaakt tussen de verhaalwereld en de tekstwereld. Deze keer speelt de gesproken tekst

van de voice-over hierbij een kleine rol, maar gaat het vooral om de geschreven tekst, illustraties en geluidseffecten. Die elementen 'horen daar niet' wanneer we naar een pure weergave van de realiteit zouden kijken, waardoor de kijker even uit de verhaalwereld wordt gehaald.

Anderzijds wordt de nadruk wederom gelegd op het 'televisie zijn' van de serie. De Bechdel test is immers een test die toegepast kan worden op een bepaald cultureel product, zoals duidelijk gemaakt wordt wanneer professor Donaldson het bespreekt met betrekking tot Janes roman. Door middel van het testen van de scènes zoals je een roman kunt testen op de Bechdel test, wordt de serie dus van buitenaf bekeken en tegelijkertijd benoemd als iets wat je kunt bestuderen. De woorden 'take two' zijn hierbij belangrijk: hiermee geeft de voice-over immers aan dat we het hier over een gefilmd product hebben.

Bijlage 4: Eigen eerste hoofdstuk nagekeken door Maaïke

Hoofdstuk 1: ‘the terrific burning’ op canvas

De brand

Op de avond van 16 oktober 1834 woedde er een grote brand in de toenmalige parlamentsgebouwen van de Britse overheid in Londen. Dit gebouwencomplex, *the Palace of Westminster* genaamd, was gesitueerd aan de rivier de Theems in het centrum van Londen. Victor Shea en William Whitla beschrijven de brand en zijn impact in de introductie op hun boek *Victorian Literature: An Anthology* (2015). De brand ontstond bij werkzaamheden aan een verouderd financieel systeem met betrekking tot het optellen van de belastingrekeningen voor koninklijke schatten. Hierbij werden kleine houten stokjes gebruikt, waarin de rekeningen en de betaling hiervan waren gekerfd. Dit systeem werd al ruim achthonderd jaar gebruikt. De kamers waarin deze stokjes werden opgeslagen kwamen echter steeds voller te liggen. Het Britse parlement had daarom besloten het oude systeem op te heffen en de vele stokjes te laten verbranden om de ruimtes vrij te maken. De twee werklieden die deze taak toegewezen kregen, hadden echter een te grote hoeveelheid stokjes tegelijk willen verbranden in de ondergrondse haard. De rookgangen raakten oververhit en beschadigden de koperen voering, die vervolgens het omliggende metselwerk verhitte en de houten lambriseringen deden ontbranden. Het vuur verspreidde zich naar de houten en stoffen inrichting en greep daarna razendsnel om zich heen. Binnen enkele uren stonden alle parlamentsgebouwen in lichterlaaie. Door het lage getij in de rivier konden de stoomboten van de brandweer de locatie van de brand maar moeilijk bereiken. Het vuur woedde daardoor uren ongecontroleerd door. Tegen de tijd dat de vlammen doofden werd duidelijk dat *the Palace of Westminster*, op *Westminster Hall* na, geheel verwoest was door de vuurzee.

Langs de oever van de Theems hadden zich duizenden Londenaren verzameld om het ontzagwekkende spektakel gade te slaan. Uit verslagen van de ramp bleek dat velen het aangezicht beschreven als ‘the most grand and imposing sight they ever saw.’ (Shea 2). Zowel het immense vuur, dat een ontzagwekkend vertoon van de kracht van de natuur gaf, als de verwoesting van het machtssymbool van de gevestigde politieke macht in Groot-Brittannië leidde tot een buitengewone stemming onder de toeschouwers. Toeschouwers zagen het vuur als een goddelijk oordeel. Ook Charles Dickens refereerde naar de brand in zijn toespraak ‘A Speech on Administrative Reform’ (1855), die gepubliceerd werd in *The Sydney Morning Herald* op donderdag 4 oktober 1855. Hierin zette hij de ironie van de brand uiteen, die immers was veroorzaakt door het verbranden van het al lang verouderde financiële systeem van het parlement dat zolang in stand was gehouden. Toen uiteindelijk de nutteloosheid van het systeem van de houten ingekerfde stokjes werd ingezien, moest het in besloten en vertrouwde kring worden verbrand, te weten in *the House of Lords* zelf, terwijl de rookgangen van het gebouw dat niet aan konden. Hierdoor ontstond er een brand die oversloeg naar *the House of Commons*. Zo werd de brand, veroorzaakt door die ‘belachelijke stokjes’, die in Dickens toespraak symbool stonden voor de verouderde politiek, uiteindelijk de ondergang van beide parlamentshuizen. Dickens bepleitte zo dat ‘the terrific burning’, zoals de gebeurtenis werd genoemd door onder andere kunstenaar Benjamin Robert Haydon, een overgang naar een nieuw tijdperk had ingeluid (Shea 3).

The Burning of the Houses of Lords and Commons

Onder de toeschouwers bevond zich een van de meest vooraanstaande landschapschilders van de Romantiek, de kunstenaar Joseph Mallord William Turner. Op de avond van de brand huurde hij een bootje met enkele studenten en bekeek de brand vanuit verschillende standpunten vanaf de Theems (Shea 2). Turner maakte notities en schetsen van de brand. Hieruit kwamen twee olieverfschilderijen op canvas voort, beide afgerond en tentoongesteld in het jaar na de brand (1835). Het eerste schilderij, in het bezit van het Philadelphia Museum of Art, toont de gebeurtenis vanaf de Westminster Bridge. Het

tweede schilderij, in het bezit van het Cleveland Museum of Art, toont de vuurzee gezien vanaf de zuidoostelijke oever van de Theems, verder stroomafwaarts en dichterbij de Waterloo Bridge (clevelandart.org). In het centrum van het doek zijn de brandende gebouwen te zien. Als je naar dit schilderij kijkt word je dan ook meteen gegrepen door de felle withete kleuren in het midden van het schouwspel. Het volgende wat je ziet zijn de geel uitgelichte vlammen en de rook die dramatisch uit de daken van de parlamentsgebouwen slaan en tot hoog in de nachtelijke lucht reiken. De opwaartse luchtstroom wakkert de hoge, meer oranje en rood gekleurde vlammen aan. In de lucht spannen de overgaande wolken en de rook, as en roet samen en weerkaatsen een deel van het licht. Het licht van de maan probeert zich ondertussen een weg te banen door de dampwolken rond de werveling van vuur. Ten slotte zie je aan weersijden van de oever en in bootjes op de rivier toeschouwers het geheel gadeslaan. De vuurzee wordt weerkaatst in het water van de Theems. Het licht dat het vuur teweegbrengt strekt zich ver uit over de stad ondanks de vele rook die vrijkomt en alle kanten op gaat, wat onder andere te zien is aan de toeschouwers die erdoor worden verlicht aan de randen van de rivier.

Als je voor dit schilderij staat, is het niet moeilijk om je in te denken wat een spektakel het moet zijn geweest om deze gebeurtenis bij te wonen. Het is net alsof je de immense hitte van het vuur kan voelen en het felle licht van de vlammen je bijna verblindt als je te lang naar de rode, oranje en gele toetsen kijkt. Vanuit de ooggetuigenverslagen kan dan ook worden opgemaakt dat het aangezicht alle zintuigen prikkelde.

Sublimiteit en licht

Turners interesse in maar zeker ook zijn weergave van deze natuurlijke verschijningen van licht is een van de redenen waarom zijn werk wordt geschaard onder de kunst van de Romantiek. Een belangrijk romantisch thema, zo schrijft ook Hugh Honour in zijn werk *Romanticism* (1979), dat ook bij Turner veelal kan worden teruggezien is de notie van het sublieme. Dit essay gaat uit van de definitie van het sublieme zoals deze wordt gegeven door Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). In 2004 is deze vertaald naar het Nederlands en voorzien van voetnoten door Wessel E. Krul. In de introductie op de vertaling vat Krul Burkes definitie van het sublieme als volgt samen:

Naast het genoeg dat door de schoonheid wordt opgewekt bestaat er een andere gewaarwording die samenhangt met angst, schrik en ontzetting. Dit is de esthetische categorie van het sublieme. Subliem is alles wat ons intimideert, bedreigt en ontzag inboezemt. Het sublieme herinnert ons aan onze kleinheid en onze afhankelijkheid, en wijst ons op de grens van onze ambities. Maar zolang wij niet werkelijk gevaar lopen door het sublieme object te worden vernietigd, ontnemen wij aan het besef van onze veiligheid in het zicht van iets afschrikwekkend een gevoel van genot. Dit genot maakt dat het sublieme, ondanks de geheel andere aard van de gevoelens die het oproept, als tegenhanger van de schoonheid kan worden beschouwd. (Krul 23) (Burke 92-93)

Hierbij gaat het dus om zintuigelijke indrukken, want zintuigen zijn ‘de uiteindelijke oorsprong (...) van al onze denkbeelden’ (Burke 62). Het genot dat hierbij ontstaat wordt door Burke *delightful horror* genoemd (Krul 33) (Burke 131). Ondanks dat Burke eigenlijk bepleitte dat gevoelens van schoonheid of sublimiteit geen kwestie zijn van persoonlijke smaak maar van natuurwetten, wat indruist tegen de Romantische notie van individuele gevoeligheid (Honour 16), zijn zijn denkbeelden over het sublieme een belangrijke stimulans geweest voor de ontwikkeling van de Romantiek. Burkes belangstelling voor grootste en vage ontroeringen werd door de romantici juist gezien als rechtvaardiging van subjectieve sentimenten (Krul 37).

Dat Romantische kunstenaars juist in de natuur op zoek gingen naar het sublieme, is volgens Krul niet heel verrassend. Burke was ervan overtuigd dat het sublieme kan ontstaan grootse natuurverschijnselen. Mensen verheugen zich bij een dergelijk aangezicht in de zekerheid dat zij in

veiligheid zijn (Krul 44). Een aanraking met het sublieme doet volgens Burke een beroep op een aantal hartstochten. De hartstocht die wordt opgeroepen door het grote en het sublieme in de natuur is de verbazing. Burke beschrijft hierbij de verbazing als ‘een toestand waarin alle bewegingen van de ziel zijn opgeschort door een zekere mate van ontzetting’ (Burke 112). De menselijke geest vervult zich dan met de zintuiglijke indrukken, is niet in staat om na te reflecteren op het object en is volledig door emotie gegrepen. Het is als een onweerstaanbare kracht die de mens meesleept in vervoering. Een dergelijke staat van zijn kan ook worden teruggevonden in *The Burning of the Houses of Lords and Commons*. We weten dat zintuigen werden geprikkeld bij de toeschouwers van de spectaculaire brand. Men werd geconfronteerd met de grootsheid en vernietigende kwaliteiten van natuurkrachten en de nietigheid van de mens in vergelijking daarmee. Het licht van de vuurzee was overweldigend, de rook en stank van de brand verspreidden zich over Londen, de hitte moet tot ver over de rivier te voelen zijn geweest en ook het ruisen van de vlammen en het instorten van de gebouwen zullen een krachtig geluid ten gehore hebben gebracht. Op het schilderij is eveneens te zien dat de toeschouwers als versteend staan te kijken naar het ontzagwekkende, grootste vuur maar wel op een zekere afstand. We weten eveneens dat onder de toeschouwers niet alleen gevoelens van verschrikking maar eveneens van ontzag en zelfs genot in het zien branden van de overheidsgebouwen speelden. Met deze informatie kan de gehele ervaring van het gadeslaan van de brand daarom worden geschaard onder de noemer sublieme ervaring.

Turner schilderde dus de oorzaak van een ervaring van het sublieme en eveneens de toeschouwers, waaronder de kunstenaar zelf, die deze ervaring in het moment zelf voelden. In zijn werk probeerde Turner deze ervaring vast te leggen op zo’n manier dat het schilderij eenzelfde genotservaring los zou maken bij het kunstpubliek. Ook vanuit de hartstocht van imitatie, of het verlangen om na te bootsen, kan een zeker genot worden gehaald volgens Burke. De oorsprong van dit verlangen is de menselijke neiging om navolging te zoeken in wat anderen doen (Burke 103). Hieruit komt het verlangen tot schilderen voort. Burke geloofde echter dat de schilderkunst beter in staat was om gevoelens van schoonheid op te wekken, het tegenovergestelde van sublimiteit. De schilderkunst kan namelijk veel laten zien, maar het onderwerp is altijd afgerond en nauwkeurig bepaald. Wel stelde hij dat wanneer het onderwerp van het schilderij iets is dat de mens doodsangst zou inboezemen, de macht van het schilderij verbonden zou worden met de aard van het onderwerp zelf en er dan een ontroering zou kunnen worden ondergaan door het publiek. De ontroering in kwestie is dan echter wel te wijten aan de aard van het onderwerp en niet alleen met de imitatie of met bewondering voor de bekwaamheid van de imitator, hoe voortreffelijk deze dan ook mag zijn (Burke 104).

In zekere zin zou je kunnen stellen dat Turner op dit punt Burkes ongelijk probeerde te bewijzen. De belangrijkste methode die Turner hanteerde om de ervaring van het sublieme te bewerkstelligen is middels licht. Burke zelf beschreef in zijn boek het belang van licht en kleur bij sublimiteit. Alle kleuren zijn afhankelijk van licht. Om een oorzaak van het sublieme te zijn, moet het licht samengaan met andere verschijnselen, zoals grootsheid of snelheid: ‘Een buitengewoon sterk licht overweldigt de gezichtsorganen en maakt dat alle objecten verdwijnen, zodat het een overeenkomstig effect heeft als de duisternis’ (Burke 140). Kleuren, zo beschrijft Burke, moeten hard en donker zijn om grootse denkbelden om te wekken (141). Het behouden van de intensiteit van kleuren was voor Turner dan ook een prioriteit in al zijn werken. De zintuiglijke prikkelingen van *The Burning of the Houses of Lords and Commons* probeerde Turner met name teweeg te brengen door deze intensiteit in combinatie met de grootsheid van het licht dat door de vuurzee werd voortgebracht. Thomas B. Cole beschreef in een essay genaamd ‘The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16 oktober 1834’, gepubliceerd in *JAMA* op 10 november 2010, hoe Turner in zijn werk ernaar streefde om het gedrag en de verschijning van licht in de atmosfeer te bestuderen. Uit onderzoeken naar licht blijkt dat door wit licht te splitsen in verschillende bestanddelen van de golflengte er verschillende tinten kleur kunnen worden verkregen. Omgekeerd kunnen primaire kleuren gecombineerd worden om wit licht te produceren. Isaac Newton was een van de eerste die deze theorieën over licht onderzocht en zijn resultaten publiceerde hij in *Opticks: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light* (1704). Hoogstwaarschijnlijk heeft Turner zich, net als Burke overigens, laten inspireren door deze publicatie. Hij bestudeerde het principe en trachtte aan de hand hiervan in zijn werk de buitengewone effecten van

atmosferisch licht op canvas te vatten. Turner ontwikkelde hiervoor een techniek, optisch mengen genaamd, waarbij hij kleine vlekjes van verschillende kleuren vlak naast elkaar zette, zodat de combinatie van de kleuren door optische illusie in het menselijk oog werd waargenomen. De kleuren werden hierbij gemengd zonder dat de intensiteit van de kleuren verloren ging. Deze techniek creëert bovendien een flinterende of glimmende sensatie in de waarneming van de kleuren, die de illusie van weerkaatsing van licht op een wateroppervlak voortbrengt, veroorzaakt door de samenwerking van het oog en het brein om de perceptie van de kleuren te vatten. Turner interesseerde zich dan ook in voorstellingen waarbij natuurkrachten die de configuratie van lucht en water beïnvloeden, zoals neerslag, zwaartekracht, of wind, hitte en vuur in dit geval, en die de richting en verschijning van licht daarbij wijzigen. Via deze techniek gaf hij uiting aan zowel de gewelddadige vertoningen van natuurkrachten als de persoonlijke emoties van de kunstenaar (Honour 32).

Honour stelt dat Turner in bijna al zijn werken zo bezig is met zijn schildertechnieken, dat hij zich uiteindelijk meer bezig lijkt te houden met de praktijk van het schilderen an sich, dan met het onderwerp dat hij schildert:

He seems to have been constantly preoccupied with the process of creation, and thus with the four elements from which all substances were still, in his time, supposed to derive. In one painting after another he depicted water, calm with 'liquid melting reflection,' or storm-tossed, or suspended in air as mist or cloud. Sometimes he rendered fire literally, with earth, water and air in *The Burning of the Houses* (...). (97)

Licht was hierbij voor Turner een kracht die leven gaf, maar ook kon verminken of vernietigen: een metafoor voor organische en artistieke creatie volgens Honour. Uiteindelijk werd elk onderdeel in de voorstelling omgezet naar licht en water (98). Toch kan worden gezegd dat in Turners schilderijen de realiteit van kleur in overeenkomst is met de realiteit van het gevoel, wat emotioneel kleurgebruik wordt genoemd. De energieke manier waarop de verf is aangebracht wordt benadrukt door de vervaagde vormen en de onduidelijke composities van de schilder. Romantische kunstenaars hadden te taak om de signalen, symbolen en emblemen van de universele geest die verborgen zit in de natuur te interpreteren. De kunst moest niet slechts een weergave van de natuur zijn maar deel uitmaken van de geest ervan en daarmee de transcendentie betekenissen van de natuur vertalen. Voor Turner waren zijn technieken het middel bij uitstek om deze geest van de natuur, het geweld van natuurkrachten en de sublieme ervaring, zoals bij *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, over te brengen naar het publiek.

Bijlage 5: Evaluatie

In juni 2019 had ik het onderwerp van mijn bachelorwerkstuk al bedacht en voorgesteld aan een docent om te peilen of dit onderwerp potentie had. In de daaropvolgende maand verzamelde ik enkele teksten waarmee ik een voorlopige literatuurlijst kon opstellen.

Tot en met september heb ik echter door vakanties, werk en mijn taken bij Stukafest niets anders meer gedaan dan het opstellen van mijn onderzoeksvoorstel en het bedenken van een voorlopige onderzoeksvraag. Daarmee had ik me wel voorbereid op de drie scriptieoriëntatie colleges in oktober. Deze colleges maakten het voor mij mogelijk om mijn onderzoeksvraag bij te werken en gaven mij meer zekerheid in het schrijven van het onderzoek zelf. Het laatste college uit de reeks ging echter niet door wegens ziekte van de docent waardoor ik, in combinatie met de drukte rondom enkele deadlines die ik had voor Stukafest en het uitblijven van een toewijzing aan een begeleidende docent, weinig druk voelde om noch mijn status quaestionis alvast schrijven noch te beginnen met het voorbereidend onderzoek op mijn scriptie.

Eind oktober begon ik de druk echter wel te voelen, mede geholpen door de eerste bijeenkomst met het scriptiegroepje dat mij was toegewezen en vond ik tevens de tijd om een begin te maken door mijn status quaestionis af te ronden en te starten met het lezen van de bronnen die ik eerder al had verzameld. Tijdens de eerste bijeenkomst kreeg ik van mijn begeleiders een paar tips voor teksten en samen met de literatuur die ik zelf nog had aangevuld op mijn leeslijst, ben ik in november veel gaan lezen en heb hierbij veel aantekeningen gemaakt. Zodoende kreeg ik een eerste idee van de structuur die ik in mijn scriptie wilde neerzetten. Het idee ontstond om in het eerste hoofdstuk de twee kunstwerken van mijn casus te beschrijven en te analyseren aan de hand van hun wederzijdse kenmerken en om het tweede hoofdstuk de intermedialiteitstheorieën op deze analyse te betrekken. Ik merkte echter dat hetgeen waar mijn begeleider me voor had gewaarschuwd (namelijk niet te veel lezen en op een gegeven moment ook gewoon gaan schrijven) mij toch begon te overkomen en daarom heb ik halverwege november een begin gemaakt met mijn eerste hoofdstuk.

Toen ik begon met mijn tweede hoofdstuk, merkte ik echter dat ik het de structuur en leesbaarheid van mijn onderzoek ten goede vond komen wanneer ik drie in plaats van twee hoofdstukken zou schrijven. Op deze manier zou het aantal woorden evenrediger verdeeld worden en zouden de twee kunstwerken bovendien duidelijker en gedetailleerder kunnen worden geanalyseerd. In december heb ik mijn eerste twee hoofdstukken afgerond en verzonden voor revisie, terwijl ik ondertussen een begin maakte met mijn derde hoofdstuk. Ook gaf ik mijn feedback op de hoofdstukken die mijn groepsgenoot mij stuurde.

Bij het schrijven van het derde hoofdstuk ervaarde ik de meeste problemen. Niet geholpen door de regelmatige onderbreking die de feestdagen met zich meebrachten, raakte ik het overzicht op mijn werkstuk en aantekeningen kwijt. Daarnaast had ik moeite met het zoeken naar de manier waarop ik de intermedialiteitstheorieën kon verbinden met mijn casus. Ik heb vaak mijn geheugen moeten opfrissen door mijn vorige hoofdstukken opnieuw te lezen en door deze uiteindelijk samen te vatten kreeg ik een beter idee van wat ik in het laatste hoofdstuk kon schrijven. Begin januari had ik de eerste versie van mijn bachelorwerkstuk af, wat betekende dat ik een zeer krappe twee weken overhield voor het verwerken van de feedback op mijn inleiding, hoofdstukken en conclusie en het samenstellen van het portfolio. De grootste tegenslag ervaarde ik op het moment dat ik wilde beginnen aan het verwerken van de feedback en ik niet wist hoe ik deze dit wilde aanpakken. Ik was niet tevreden over mijn eerste versie omdat ik daarin de intermedialiteitstheorie van Wolf, die ik als theoretisch kader had gekozen, slechts oppervlakkig aan bod liet komen en ook niet wist hoe ik dat anders zou kunnen doen. Na contact hierover te hebben gehad via de mail met mijn begeleider, kreeg ik de tip om Wolfs theorie los te laten en me in plaats daarvan te gaan focussen op Langers intermedialiteitstheorie. Langers bevindingen in *Feeling and Form* werden mijn nieuwe theoretisch kader. Ik besloot om ook de structuur van mijn werkstuk om te gooien. In de laatste anderhalve week heb ik dus gepoogd een enorme inhaalslag te maken: ik heb zowel Langers boek vrijwel integraal gelezen, haar theorie uitgewerkt in mijn casus, de structuur van mijn

werkstuk hieraan aangepast en de tekst van de eerste versie bijna volledig herschreven en geherstructureerd, daarbij rekening houdend met de feedback van mijn groepsgenoten en begeleidend docent.

Het volledig maken van dit portfolio ging niet geheel zonder slag of stoot omdat ik niet gemakkelijk het document kon vinden waarin stond beschreven wat er precies in het portfolio moest worden opgenomen. De map op Brightspace waarin de vele documenten over het bachelorwerkstuk staan opgeslagen, is namelijk enigszins onoverzichtelijk.

Gezien het feit dat het zwaartepunt van mijn taken bij Stukafest in het begin van het najaar lagen, kwam het mij goed uit dat mijn begeleider de gegeven deadlines, op de einddeadline na, niet nastreefde en geen verplichte bijeenkomsten organiseerde. Achteraf gezien zou ik het schrijven van mijn scriptie echter anders hebben aangepakt. Zo zou ik deze periode niet hebben gecombineerd met de organisatie van Stukafest en zou ik ook eerder zijn begonnen met het literatuuronderzoek en schrijven van de hoofdstukken. De gegeven deadlines had ik in dat geval liever wel aangehouden omdat er dan meer tijd en ruimte zou zijn geweest voor revisie dan dat ik in de huidige situatie heb gehad.

Het schrijven van dit onderzoek, mijn eerste grotere onderzoek, was een uitdaging, niet alleen omdat ik voor het eerst een lange tekst moest schrijven en van structuur en causaliteit moest voorzien, maar ook omdat er over dans en intermedialiteit nog vrijwel niets gepubliceerd is, laat staan over het verband tussen schilderij en dans. Ik heb dan ook veel gelezen om zelf middelen te zoeken voor de analyse die ik wilde maken. Veel van de literatuur die ik heb gelezen heb ik uiteindelijk niet gebruikt in het onderzoek, zoals de technieken van Jackson Pollock waarbij het veelal gaat om de beweging van het schilderen zelf, maar deze hebben me wel geholpen om een beeld te krijgen van de middelen die ik nodig had om mijn casus te analyseren vanuit een intermediale invalshoek. Vanwege het beperkte woordenaantal moest ik keuzes maken in de aanknopingspunten die ik wilde gebruiken. Ik had al vrij vroeg in het onderzoek het idee dat ik me met name wilde focussen op kleur en beweging in de analyse en dus heb ik me daarop gefocust in de rest van het onderzoek.

Een heel gedetailleerd of erg diepgaand onderzoek naar het brede verband tussen het schilderkunst en danskunst is dit werkstuk naar mijn mening niet geworden. Wel heb ik enkele nieuwe invalshoeken voor mogelijk vervolgonderzoek gevonden, zoals ook te lezen is in de conclusie van mijn scriptie. Ik hoop dan ook dat mijn bachelorwerkstuk wel kan worden gezien als een uitnodiging om dit onderzoeksveld verder uit te breiden.