

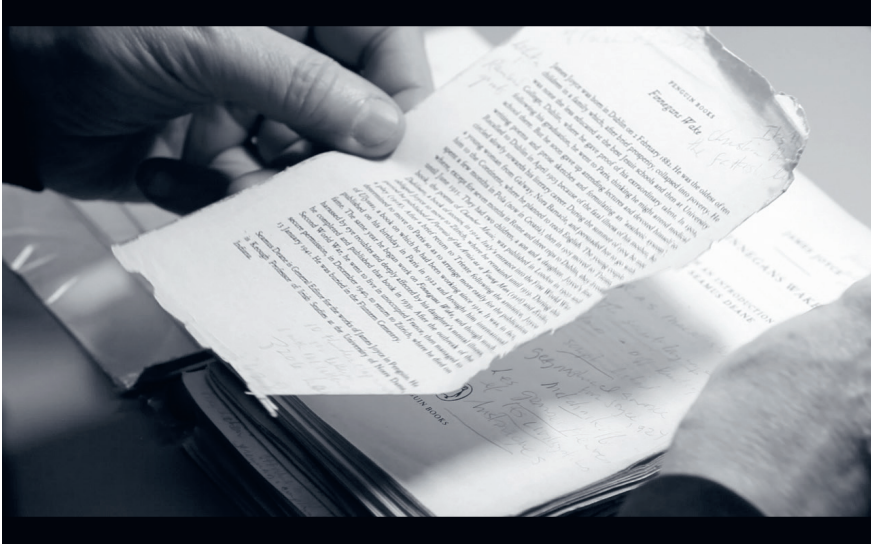
## ***The Joycean Society* van Dora García: visibiliteit geven of figureren, tijd voor lezen en spreken**

Sarah Késenne

Dora García's documentairefilm *The Joycean Society* toont een leesgroep in Zürich die al dertig jaar over één boek gebogen zit: *Finnegans wake* (1939) van James Joyce, een boek dat beschouwd wordt als een meesterwerk van het modernisme en geschreven werd in een idiosyncratische taal op basis van zestig talen (McHugh). De film duurt een klein uur en toont één van de acht leesavonden die Dora García zelf bijwoonde. *The Joycean Society* maakt deel uit van een trilogie van films van de kunstenaar, die kadert binnen haar lange onderzoeksproces rond "deviant language and communities", zoals ze zelf aangeeft (García in interview met Késenne). De trilogie begon met een eerste film rond de anti-psichiatriebeweging die psychiater Franco Basaglia oprichtte in Triëste, de Noord-Italiaanse stad waar James Joyce ook een tijdje woonde. Tijdens deze opnames in Triëste loopt Dora García een standbeeld van Joyce tegen het lijf, herinnert zich dat de schrijver er een tijd woonde. Via een ontmoeting met een aantal Joyce-kenners komt ze in contact met de groep in Zürich. In *The Joycean Society* komen we in feite niet veel te weten over de achtergrond van de leesgroep, maar ze lijkt voornamelijk samengesteld uit een aantal (gepensioneerde) Joyce-kenners en professoren.

*The Joycean Society* toont vooral het gesprek binnen de leesgroep en natuurlijk de boeken zelf: platgelezen kopieën vol aantekeningen en losse bladeren, secundaire literatuur, uitgaven van de originele manuscripten met notities van Joyce,... Beelden van het donderdagavondritueel worden afgewisseld met interviewfragmenten waarop oprichter Fritz Senn en Joyce-kenner Geert Lernout aan het woord komen. We zien ook het besneeuwde graf van Joyce met zijn standbeeld erop, alsof hij peinzend lijkt mee te luisteren.

Opvallend is dat in een aantal interviewfragmenten in de film de leden van de groep onderstrepen hoe ze hun literair fanatisme als heilzaam zien voor een gebrek aan "succes in het leven". Dit verhaal over de leesclub als een "afwijkende gemeenschap" die buiten de maatschappij staat, lijkt te suggereren dat de film de nodige 'visibiliteit' geeft aan een therapeutische groep van 'outsiders'.



© The Joycean Society, Dora García

In het huidige debat over participatie en representatie in de hedendaagse kunst ziet men participatieve strategieën vaak als een middel om ‘visibiliteit’ te geven aan maatschappelijk uitgesloten groepen. *The Joycean Society* betreft strikt genomen geen door de kunstenaar geïnitieerd participatief proces, maar de gespreksgroep toont wel een geïdealiseerd beeld van collectiviteit, dat we ook in de hedendaagse kunst zijn beginnen te associëren met een politieke rol van kunst. De representatie van dergelijke collectiviteit in kunstwerken lijkt vandaag soms pas ethisch te verantwoorden als het kunstwerk ‘visibiliteit geeft’ aan maatschappelijk uitgesloten doelgroepen, als een vorm van ‘stem geven’.

Dora García refereert zelf ook aan de kwestie van ‘visibiliteit geven’ in de context van haar bredere oeuvre. In een ander artistiek project van de kunstenaar, *The Hearing Voices Café* (2014-2018), bijvoorbeeld, werkte ze samen met een vereniging van ‘mensen die stemmen horen’. Ze zette in samenwerking met kunstinstellingen in steden als Berlijn, Hamburg, Toronto en Barcelona een aantal van deze cafés op als open ontmoetingsplaatsen voor mensen die stemmen horen, hun familieleden en andere geïnteresseerden. García bouwde daarmee verder op haar interesse in de “voice-hearers movement” binnen de anti-psychotherapiegroepen van de jaren zeventig. De idee van het geven van visibiliteit aan deze mensen binnen de kunstwereld beschrijft ze als een win-win situatie, waarbij zij eveneens belang heeft.

The idea is to create a win-win situation: I have an interest because I want to understand them and want to learn from them, and they have an interest because they like to break their invisibility. The art world offers a lot of visibility. They are happy to step into something in which they are not immediately categorized as marginal. (García in interview met Késenne)

Discours rond participatieve kunstwerken geven vandaag vaak blijk van wantrouwen ten aanzien van het representeren, tentoonstellen of documenteren van vermeende sociale of gemeenschapsvormende processen met maatschappelijk uitgesloten doelgroepen. Men vreest dat de representatie van participatie onethisch is, bijvoorbeeld omdat dit het gemeenschapsvormende proces zou neutraliseren tot een kunstobject binnen de kunstmarkt. De kwestie van ‘visibiliteit geven’ kan je dus kaderen binnen een breder gesprek over participatie en representatie in de hedendaagse kunst, en binnen de patstelling waarin het debat dreigt vast te zitten: enerzijds ziet men participatieve strategieën als intrinsiek gemeenschapsvormend en als iets wat zich kritisch verhoudt ten

aanzien van kunstinstitutionele tentoonstellingsplekken, anderzijds worden deze processen wel nog als kunst gevalideerd en functioneren ze als dusdanig toch binnen de theatraliteit van de kunstwereld. Als men dan toch deze beelden van collectiviteit en participatieve processen toont aan een 'tweede publiek' van museumbezoekers of filmkijkers, toeschouwers die niet fysiek en interactief deelnemen aan het kunstwerk, vindt men wel soms soelaas in de idee dat deze werken dan toch 'visibiliteit geven' aan maatschappelijk uitgesloten groepen. Achter de notie van 'visibiliteit geven' schuilt dus paradoxaal een vorm van 'anti-esthetiek', verbonden met een traditie van twintigste-eeuwse representatiedebatten in de kunst.

Vanuit dit perspectief zouden velen vraagtekens plaatsen bij de vertoning van *The Joycean Society* binnen een kunstinstitutioneel circuit. De film werd bijvoorbeeld gefinancierd door de Foundation Prince de Monaco en op het internet circuleert een foto van Dora García terwijl ze poseert met Caroline van Monaco. Velen zouden zich daarover afvragen of de gemeenschapsvormende dimensie van de leeskring dan niet gedepolitiseerd wordt door de economische systemen die samenhangen met musea en biënnales, waar de film ook circuleert.

Dit artikel stelt echter de vraag of je de vermeende tegenstellingen tussen representatie en een politieke dimensie van kunst misschien ook op een andere manier kan zien, en of je het debat rond de representatie van participatie in de hedendaagse kunst ook kunt begrijpen vanuit een perspectief dat te maken heeft met een politieke emancipatie, een opvatting die zich in feite vrij kritisch verhoudt ten opzichte van de idee van 'visibiliteit' geven.

Om dit uit te werken exploreerde ik de ideeën van Jacques Rancière over de politieke werking van het cinematografische beeld, die specifiek aan bod komen in zijn boeken *La fable cinématographique* (2001) en *Les écarts du cinéma* (2011). Deze tekst stelt dus ook uitgebreid de vraag naar een politiek van de cinema die voortkomt uit een nieuwe omgang met begrippen van documentaire en fictie. Is het mogelijk van daaruit een politiek van de representatie te bedenken, die het 'visibiliteit geven' niet als een vorm van anti-esthetiek benadert?

Met de film *The Joycean Society* als belangrijke aanleiding, zal ik specifiek gebruik maken van Rancière's idee van "a capacity for fiction" van de *acteurs*, en op basis daarvan zal ik in dit artikel het concept 'figureren' introduceren als kritische strategie binnen het representatiedebat. Wat kan daarbij een analyse-instrument opleveren dat vertrekt vanuit een spanning tussen "argumenterende lichamen",

“figurerende lichamen” of “zelfreferentiële lichamen”? Aan de hand van een toetsing van het werk van Dora García aan dit filmanalytische apparaat wil ik aantonen dat er meer aan de hand is dan het louter en alleen ‘visibiliteit geven’ aan maatschappelijk uitgesloten groepen. In *The Joycean Society* lijkt er immers ook iets anders te gebeuren wat meer te maken heeft met het plezier van het ‘lezen’, iets wat misschien niet voorzien was binnen Joyce’s iconische tekst *Finnegans Wake*, noch in de manier waarop kunstenaar Dora García de leeskring probeert in beeld te brengen. De centrale vraagstelling zal hier zijn of je binnen *The Joycean Society* een specifiek emancipatorische betekenis kan beschrijven die een andere vorm van zichtbaarheid genereert, een zichtbaarheid die minder te maken heeft met de representatie van participatie en ‘visibiliteit geven’, en meer met een emancipatorische invulling van de notie van figureren binnen het medium film. Kan het de politieke *spanning* in *The Joycean Society* laten bovendrijven, als een arena waarbinnen verschillende soorten beelden en momenten elkaar tegenspreken?

### **Rancières politiek van de cinema: een paradox van argumentatieve en zelfreferentiële beelden**

De Franse filosoof Jacques Rancière lijkt in zijn boek *Les écarts du cinéma* te refereren aan de kwestie van ‘visibiliteit geven’. Hij doet dit aan de hand van een beschouwing van het filmdrieluik van de regisseur Pedro Costa over Kaapverdische immigranten in Portugal die in een sloppenwijk wonen die wordt afgebroken. Tegenover de kritiek dat Pedro Costa zich schuldig zou maken aan “esthétisme indiscret ou populisme invétéré” (140), omdat hij de krotwoning van de drugsverslaafde Vanda te schilderachtig in beeld brengt, poneert Rancière de volgende vraag: “Quelle politique est-ce là qui se donne pour objectif d’enregistrer une parole qui semble seulement refléter la misère du monde?” (*Les écarts du cinéma* 140). Rancière stelt zich, tegenover de kritiek op de esthetisering van armoede, de vraag: “welke politiek is dit, die het tot haar taak maakt om, voor maanden en maanden, de gebaren en de woorden die de ellende van die wereld reflecteren te registreren of op te nemen?” (*De politiek van Pedro Costa*). Interessant is dat Rancière in Costa’s films echter geen voyeuristische (en paternalistische) representatie van de bestaande maatschappelijke ongelijkheid ziet, maar eerder een kracht in het filmen van deze plaatsen “zoals ze zijn”.

À l’accusation d’esthétisme, on peut certes répondre que Pedro Costa a filmé les lieux comme ils étaient ... Après Ossos, il a renoncé à composer des décors pour raconter des histoires. Il a renoncé à exploiter la misère comme objet de fiction. Il s’est installé dans ces lieux pour y voir vivre

leurs habitants, entendre leur parole, saisir leur secret. La caméra qui joue en virtuose avec les couleurs et les lumières fait corps avec la machine qui donne à leurs actes et à leurs paroles le temps de se déployer. (*Les écarts du cinéma* 139-140)

Het “filmen van plaatsen zoals ze zijn” mag dan een cliché van de objectiverende documentairestroming Direct Cinema zijn, Rancière lijkt hier eerder iets te zeggen over de manier waarop Costa’s genereuze camerawerk een nieuw soort openheid schept voor de performance van de acteurs. Volgens Rancière tonen Costa’s films niet in essentie de armoede en miserie van de leefomstandigheden, maar eerder hoe deze acteurs “niet passen” in de ruimte die hen – ook filmisch – toebedeeld wordt.

These films are not so much about misery as about people not exactly fitting in their space... people who do not seem to be occupying the space... people who fit and not fit the space. (Rancière in Debuysere 278)

Het is deze spanning tussen de “capacity for fiction” van de acteurs en anderzijds de fictie van de auteur-filmmaker, die ik binnen Rancière’s bredere reflectie op cinema en documentaire wil belichten, een complexe relatie tussen representatie in termen van het denken van de auteur, en anderzijds non-representatieve, maar figuratieve elementen die verbonden zijn aan de performance van de acteurs (Rancière in Debuysere 274).

### **De politiek van film als een spanning tussen argumentatie en zelfreferentialiteit**

Om deze spanning beter te begrijpen, belicht ik eerst wat Rancière begrijpt onder “de politiek van cinema”. In boeken zoals *Les écarts du cinéma* en *La fable cinématographique* verhoudt de filosoof zich polemisch ten aanzien van de grote modernistische modellen van politiek theater en politieke film zoals die van Bertolt Brecht en Jean-Luc Godard. De filmregisseur Godard zou zich met zijn dialectische beeldmontages volgens Rancière schuldig maken aan een “pedagogische” benadering, door politieke idealen te willen overbrengen via een antirepresentatieve montage, vaak geïnspireerd vanuit een marxistische ideologie.

Van belang daarbij is te weten dat voor Rancière het politieke potentieel van kunst in een soort ‘open kunstwerk’ ligt, waarbij de materialiteit van een kunstwerk de ideeën erachter kan neutraliseren. Dit maakt een vrij denken van toeschouwers potentieel mogelijk. Essentieel is kunst politiek als er net een

spanning bestaat tussen vorm en onderwerp, niet als de vorm het onderwerp moet illustreren, zoals Rancière meent aanwezig te zien bij Brecht en Godard.

Maar dit is niet het hele verhaal. Ten aanzien van deze modellen van de anti-representatieve moderne kunst, neemt de cinema volgens Rancière een corrigerende rol op, en dat vooral door het aandeel van de automatisch registrerende camera. In zijn essay over Chris Marker 's film *Le Tombeau d'Alexandre* (1992) in *La fable cinématographique*, argumenteert Rancière dat het politieke potentieel van deze film niet in puur vormelijk experiment ligt. Eerder komt de politiek van deze film voort uit een spanning tussen zelfreferentiële beeldelementen die te maken hebben met de automatische cameraregistratie, en anderzijds beelden die de ideeën en argumentatie van de auteur ondersteunen. Politieke cinema ligt dus in Rancière's ogen zeker niet in het overbrengen van de politieke idealen van de regisseur, maar in het contrast tussen enerzijds de auteursintentie, narrativiteit of 'argumentatie' van een film (vaak via de montage of commentaarstem) en anderzijds wat hij het "automatisme cinématographique" of "l'œil passif et automatique de la caméra" (157) noemt in *La fable cinématographique*. De camera neutraliseert daarbij de ideeën van de regisseur. De filosoof definieert de cinema van daaruit als een conflict van twee "poëtica's": "Combinaison d'un regard d'artiste qui décide et d'un regard machinique qui enregistre, combinaison d'images construites et d'images subies" (*La fable cinématographique* 205).

### **De politiek van 'het documentaire': getuigenis van het veronachtzaamde**

Maar deze tegenspraak tussen camera en auteur binnen de politiek van films is bij Rancière altijd verbonden met een tegenspraak tot het dominante maatschappelijke denken. Vooraleer dieper in te gaan op de emancipatorische waarde van "a capacity for fiction" binnen deze politiek, is het is daarom belangrijk hier nu te beklemtonen dat Rancière de politiek van de cinema essentieel verwoordt als "een getuigenis van het veronachtzaamde".

Dit heeft volgens hem te maken met de werkelijkheidsconstructie binnen de documentaire-eigenschappen van het beeld. Rancière lijkt in dit verband ervan uit te gaan dat de filmische elementen die de argumentatie van de auteur dienen, onherroepelijk de bestaande maatschappelijke normen representeren, terwijl machinaal gegenereerde camerabeelden volgens hem juist het potentieel hebben deze normativiteit te onderzoeken en te herdenken, iets wat je ook 'documentair' zou kunnen noemen (een kwestie die verder in dit artikel uitgebreider wordt besproken). Algemeen kan je zeggen dat het politieke bij Rancière erin bestaat dat

heersende ideeën en (artistieke) conventies doorbroken worden door een niet-classificeerbaar spreken. Volgens Rancière hebben documentaires aldus ook méér politiek potentieel dan fictiefilms, niet omdat ze de werkelijkheid “realistischer” weergeven zoals men meestal denkt, maar net integendeel:

What is important in documentary is that it is a kind of fiction in which you don't have to make it as if it were real. This shift is important: the point is not to create credible characters, situations and connections between events, because in a way they are real, so you don't have to prove that they are possible. ... The question is not “Is it real?” but “How is it real?”, “What kind of reality is at play here?” or “What does this kind of reality mean?” (Rancière in Debuysere 272)

Hieruit kan je afleiden dat documentaires volgens Rancière niet de werkelijkheid weergeven zoals ze is, dat ze niet bezig zijn met de vraag “is dit de bestaande sociale werkelijkheid” of “geeft de film de werkelijkheid weer zoals ze waarlijk is?”. Documentaires zijn dan eerder bevoorrecht in een *onderzoek* van de werkelijkheid, wat bij Rancière altijd lijkt neer te komen op de vraag: is het mogelijk om gelijk te zijn binnen de bestaande uitsluitende werkelijkheid? Vanuit deze bevoorrechte positie van het documentaire medium volgt dan niet de vraag of er sprake is van encenering of niet, maar wel wat binnen de geconstrueerde werkelijkheid veronachtzaamd of uitgesloten wordt. Documentaires zijn dan niet begaan met het al dan niet accuraat weergeven van de sociale realiteit (niet met enceneren of representeren), maar eerder met het onderzoeken en “getuigen” van wat daarbinnen net *niet* gerepresenteerd wordt. Je kunt dit zo formuleren dat het politieke potentieel van de documentaire dan ligt in hoe ze zichtbaarheid geeft aan wat en wie binnen de sociale realiteit doorgaans vergeten, ontkend of veronachtzaamd wordt (*La fable cinématographique* 202). Dit betekent dat films kunnen getuigen van wat binnen de heersende normen en waarden *niet* gerepresenteerd wordt, dat ze “getuigen van het veronachtzaamde”.

Rancières politiek van de film valt dus zeker niet samen met de maatschappijkritische standpunten van regisseurs of scenarioschrijvers. Dit heeft eerder te maken met de documentaire kwaliteiten van de cinema en performances van acteurs die hun afwijking ten aanzien van de bestaande normativiteit onderzoeken.



**“Their own way of being in front of the camera”: “fictionaliserende vermogens” als emancipatie binnen het politieke beeld**

De diepere betekenis van deze politiek van het documentaire heeft vervolgens te maken met wat je kunt vertalen als de “fictionaliserende vermogens” van acteurs. In relatie tot de documentaire eigenschappen van het beeld omschrijft Rancière als volgt “the capacity of fictioning of speaking bodies” als een specifiek proces van fictionaliseren “dat iedereen toebehoort” (Rancière qtd. in Debuysere 273). Deze “fictionaliserende vermogens” van acteurs verkeren in tegenspraak met “de fictie van de auteur” (273).<sup>1</sup>

Rancière's begrip van “lichamen met fictionaliserende vermogens” komt opnieuw voort uit zijn particuliere benadering van het verschil tussen fictie en documentaire: fictiefilms zijn meer “reëel” (lees: normatief) dan documentaires omdat ze de bestaande sociale realiteit representeren via stereotype personages en sociaal herkenbare identiteiten. Of omgekeerd: documentaires laten meer ruimte voor “fictionele interventie” omdat de acteurs zichzelf spelen:

Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au ‘réel’ est, en ce sens, capable d’une intervention fictionnelle plus forte que le cinéma ‘de fiction’, aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. (*Le partage du sensible* 60)

De lichamen van acteurs in films staan voor Rancière dan ook in relatie tot een “capacity for fiction” of “emancipatorische vermogens”, en dit blijkt een centraal element te zijn in zijn politiek van de cinema. Het gaat volgens Rancière daarbij niet om de vraag “welk lichaam te gebruiken om een bepaald *denken* weer te geven?” (*Les écarts du cinéma* 12-13). Deze vraag ondersteunt immers de volgens hem “pedagogische” logica over hoe men het beeld inzet om een bepaald ideologisch denken of politiek ideaal weer te geven. Het gaat volgens Rancière om de manier waarop de auteur en de acteurs binnen het beeld elk een eigen autonomie hebben die onverenigbaar is.

Avec quel corps peut-on transmettre la puissance d’un texte, c’est aussi le problème de Rossellini. ... La difficulté ne tient pas, comme l’opinion en prévaut, à ce que la platitude de l’image est rétive aux profondeurs de la pensée, mais à ce qu’on établit entre elles un simple rapport de cause à effet. (*Les écarts du cinéma* 12-13)

De politiek van de cinema krijgt volgens Rancière een belangrijke invulling vanuit de “performance van autonome lichamen” van de acteurs, die ligt in de “kracht van het spreken” (*Les écarts du cinéma* 130-31). In de films van Abbas Kiarostami bijvoorbeeld ziet hij hoe niet-professionele acteurs “op een eigen manier aanwezig zijn voor de camera waarbij men zijn eigen verhalen volgt”.

We have also a striking example in the films of Abbas Kiarostami. In most of his films there is precisely a kind a tension — sometimes it’s tension, sometimes it’s collaboration — between the design of the filmmaker and this capacity of anyone to build a fiction. ... If you think of the films about the young boys and what happens in the villages after the earthquake, you have always this tension between the work of the filmmaker and this capacity of all the boys and girls of these faraway villages who want to have their characters, their own way of being in front of the camera that follows their own stories. (Rancière in Debuysere 274)

Kortom, deze “fictionaliserende vermogens” wijzen erop dat de regisseur wel de acteurs woorden in de mond legt, maar dat hun performance of uitvoering ook altijd iets anders uitdrukt dan wat men met de beelden probeert te vertellen. Van belang daarbij is dat het “fictionaliseren” hier niet staat voor een imaginaire verbeeldingswereld los van de realiteit, maar de vermogens betreft die iedereen heeft om zich uit te drukken. “Fictie” benadert Rancière als een begrip dat je kunt begrijpen als één manier of systeem om de werkelijkheid te ordenen. Van hieruit kan je “fictie” op twee wijzes opvatten: enerzijds als een normatieve manier van denken of spreken die andere uitdrukkingwijzes uitsluit, maar je kunt ook zeggen dat Rancière anderzijds ook de constructieve, emanciperende betekenis van “fictie” benadrukt, als een nieuwe manier van denken en spreken die deze eerste fictie (de bestaande orde) kan doorbreken. Het is in deze tweede betekenis dat Rancière het heeft over wat je kunt vertalen als “fictionaliserende vermogens” en het potentieel tot politieke tegenspraak en verandering van de werkelijkheid (*La fable cinématographique* 202-201, *Modern Times* 13).

Deze “fictionaliserende vermogens” kun je vervolgens formuleren als een emancipatorische dimensie van het politieke beeld. ‘Zichzelf spelen’, bijvoorbeeld binnen de trilogie van Pedro Costa, betekent dan dat de acteurs binnen deze films in staat zijn zichzelf “heruit te vinden”, ‘vermogens’ die je ‘emancipatorisch’ zou kunnen noemen.

These characters are restaging themselves, as performance and in doing so, by aesthetic invention and transformation also transform their own life ... In fiction precisely there is an effort of making something of his or her own life. (Rancière in Debuysere 274- 275)

Van belang nu voor de vraagstelling rond “visibiliteit geven” is dat Rancière twee soorten van “zichtbaarheid” in films onderscheidt, gebaseerd op deze twee betekenissen van fictie:

À l'inverse, le cinéma, quel que soit l'effort pour l'intellectualiser, a partie liée avec le visible des corps parlants et des choses dont ils parlent. De là se déduisent deux effets contradictoires: l'un est d'intensifier le visible de la parole, des corps qui la portent et des choses dont ils parlent; l'autre est d'intensifier le visible comme ce qui dénie la parole ou montre l'absence de ce dont elle parle. (*Les écarts du cinéma* 117)

Het politieke potentieel van filmbeelden kun je met andere woorden opvatten als een tegenstelling tussen twee soorten ficties: enerzijds krijgt het denken van de auteur ‘visibiliteit’ via het script, anderzijds kunnen “emanciperende vermogens” zichtbaar worden die in tegenspraak verkeren met deze eerste visibiliteit. Beide ‘effecten’ maken deel uit van de politiek van film.

Rancière gebruikt in relatie hiermee soms de metafoer van een “rimpeling op het wateroppervlak”, iets wat je kunt begrijpen als een beeld dat enerzijds een oppervlak is, het denken van iemand spiegelt, maar anderzijds ook een rimpeling is, namelijk een zelf-referentiële, bijna sculpturale vorm die het beeld doorbreekt. Films kunnen volgens Rancière daarom niet alleen bestaand onrecht weergeven, maar zijn zelf ook de realisatie van een alternatieve werkelijkheid.

Le même cinéma qui dit au nom des révoltés “Demain nous appartient” marque aussi qu’il ne peut pas offrir d’autres lendemains que les siens. ... D’un côté le cinéma participe au combat pour l’émancipation, de l’autre il se dissipe en cercles à la surface d’un lac. (*Les écarts du cinéma* 21-22)

Samenvattend kan je de politiek van film zo opvatten vanuit deze breuk van acteurs met de ‘visibiliteit’ die een regisseur voor ogen houdt, maar gaat deze politieke breuk ook samen met een productieve ‘zichtbaarheid’ van deze acteurs. Op basis van deze ambiguïteit eigen aan de uitvoering en het acteespel, wil ik nu het concept van ‘figureren’ voorstellen. Dit is een concept dat staat voor de

dialectiek tussen enerzijds het uitvoeren of vertolken van het script of de argumentatie van de auteur-regisseur ('staging') en tegelijk het uitvoeren als 'zichzelf spelen' ('self staging'). Belangrijk hierbij is dat dit 'zichzelf spelen' niet betekent dat acteurs hun 'reële', autobiografische sociale identiteit representeren in tegenspraak met het script, maar dat dit *de ervaring van het moment van de uitvoering* zelf betreft. Ik wil hiermee het potentieel van 'emancipatorische' productie van fictie bij deelnemers of acteurs beklemtonen en hun *betrokkenheid* tot de condities die een kunstwerk of film hen stelt.

**“Is dit figureren?” Een analyse-instrument op een schaal van zelfreferentialiteit: argumenterende, figurerende en zelfreferentiële lichamen**

Rancière werkt zijn denken rond “a capacity for fiction” verder uit binnen concrete filmanalyses als hij impliciet opdelingen maakt tussen verschillende soorten lichamen die de paradoxale verhouding tussen het script en “sprekende” lichamen (en die tussen woord en beeld) telkens op andere manieren belichamen. Zo kan je op basis daarvan een analyse-instrument ontwikkelen dat ook inzetbaar is voor andere films, theaterstukken of participatieve projecten. Als verschillende gradaties op een schaal van zelfreferentialiteit kan je deze drie categorieën bijna aanwenden als een barometer van de politieke dimensie van figuratieve kunstwerken, en hier dus als een analysetool voor *The Joycean Society*.

‘Argumenterende lichamen’ zijn representerende beeldelementen of filmische momenten waarbij het lichaam bijna didactisch en illustratief in functie staat van de argumentatie of het script van de auteur. In die zin vertegenwoordigen ze vaak stereotype personages of herkenbare sociale identiteiten, zodat er sprake is van ‘visibiliteit geven’ waarbij het “veronachtzaamde” net onzichtbaar blijft.

Bij ‘figurerende lichamen’ bestaat er een spanning tussen beeld/lichaam en argumentatie, maar ook tussen figuratieve en non-representatieve elementen binnen het beeld, als een vorm van politieke emancipatie die te maken heeft met de vermogens van acteurs bij de opvoering of performance. De werking van deze beelden bestaat in een confrontatie met wat niet gecommuniceerd kan worden, waardoor een zichtbaarheid van “het veronachtzaamde” mogelijk wordt (*La fable cinématographique* 202).

‘Zelfreferentiële lichamen’ staan voor autonome, haast formalistische beelden, waarbij niets meer gecommuniceerd of gerepresenteerd wordt. Je kunt ze opvatten als het tegengestelde van ‘argumenterende lichamen’, iets wat Rancière verwoordt als “la pure performance” (*Les écarts du cinéma* 20). Dit kunnen

bijvoorbeeld autobiografische lichamen zijn die enkel nog naar zichzelf verwijzen. Deze beeldelementen glijden af naar een machteloos beeld dat niet meer in staat is om onrecht aan te kaarten. Het veronachtzaamde blijft ook hier onzichtbaar. Dergelijke lichamen onderbreken niet meer het dominante regime van zichtbaarheid van de sociale realiteit, maar blijken enkel nog 'onrepresenteerbaar'.

In wat nu volgt, implementeer ik Rancières onderscheid van lichamen en zijn opvatting van het politieke binnen *The Joycean Society*, meer bepaald vanuit de centrale vraag: "Is er in *The Joycean Society* sprake van 'figureren?', en dus niet: "krijgt de leeskring visibiliteit via deze film?" In welke mate kan je met andere woorden spreken over 'argumenterende lichamen', 'figurerende lichamen' of 'zelfreferentiële lichamen'? Deze drieledigheid maakt het mogelijk om de centrale vraag naar "is dit figureren?" vanuit haar politieke paradoxaliteit te tonen, met andere woorden specifiek de *spanning* in de film te laten bovendrijven, als een arena waarbinnen verschillende soorten beelden en momenten elkaar tegenspreken.

### ***The Joycean Society***

*The Joycean Society* is een dankbare casus om een spanning tussen argumentatie en zelfreferentialiteit te onderzoeken. Het boek *Finnegans Wake* wordt waarschijnlijk beschouwd als een modernistisch hoogtepunt, net omdat Joyce de idee van zelfreferentialiteit binnen de literatuur ten top dreef. De onbestaande, door Joyce uitgevonden taal is bijna helemaal vorm of betekenaar geworden. Ze is losgemaakt van conventionele en afgesproken betekenissen om haar over te leveren aan een totale ambiguïteit. Waarschijnlijk wilde Joyce daarmee een bewijs leveren van de 'poëtische' ambiguïteit van de literatuur. Als vormexperiment leunt *Finnegans Wake* aan bij de utopie van de "pure cinema" van Godard. Vanuit de vraag naar het 'figureren' wordt *The Joycean Society* echter niet benaderd als een soort adaptatie van *Finnegans Wake*, maar komt eerder de toewijding van de leeskring op het 'lezen' naar voren. De spanning tussen *Finnegans wake*, en anderzijds García's script of agenda, speelt daarbij een rol.

De kunstenaars nodigt ons dus mee uit aan tafel in een oude bibliotheekkamer op zolder ergens in Zürich, op de achtergrond luiden kerkklokken. In de ruimte heerst een warme sfeer tussen oude bekenden, er worden veel grappen gemaakt. De camera zit dicht op de boeken, handen, gezichten, de kunstenaars zelf krijgen we niet te zien.

### **Argumenterende lichamen: gezichten die zich over boeken buigen**

Veel kijkers zullen zich *The Joycean Society* herinneren als “een film over Joyce”, de ‘bevroren lichamen’ van aan de tafel gekluisterde lezers die gefascineerd zijn door de inhoud van het meesterwerk. De lezers hebben wel wat weg van miniaturisten, die een bijna eeuwenoud boek kopiëren en ‘verluchten’. Een eerste vraag die zich duidelijk stelt, is in hoeverre deze lichamen het boek illustreren en in welke mate de film als een hommage aan Joyce en *Finnegans Wake* naar voren komt?

De film bevat op het eerste gezicht zeker beelden die het script volgen en het lezen in functie plaatsen van *Finnegans Wake* als een literair hoogtepunt. De uitgave ligt letterlijk in het midden van de tafel in deze film, de pellicule lijkt bijna bedrukt met rondslingerende kopieën van allerhande literatuur van en over Joyce.

De actie van de film is daarmee essentieel gericht op het lezen van de geschreven tekst, het ‘met de vinger de zinnen volgen’. De narratieve queeste van de film wikkelt zich af als een zoektocht naar de betekenis die Joyce zelf voor ogen had. García toont de auteur ook als een standbeeld, wat weer de status benadrukt die de auteur bereikte: Joyce is een monument, een deel van het culturele erfgoed. De camera gaat tegen het einde van de film rond in de kamer en laat de kaarten van Dublin aan de muur zien, de boekenkasten met biografieën van Joyce en allerhande secundaire literatuur, allemaal vormen van documentatie die het boek van de auteur documenteren. Dit soort accessoires illustreren Joyce en het modernisme bijna als een toeristisch oord en bevestigen hem als ‘auteur’, de schrijver als vernieuwend denker die voor was op zijn tijd en generaties lang kunstenaars en lezers inspireerde. Het ‘argumentatieve’ karakter wordt hier ten top gedreven, bijna als een soort formalisme van het woord.

Daarom zou je kunnen stellen dat *Finnegans Wake* niet eens in hoofdzaak geïllustreerd wordt door deze arme esthetiek van ‘talking heads’, de sobere beelden van pratende mannen en vrouwen. Het zijn vooral de momenten waarop men het hoofd buigt om in stilte in het boek te lezen, dat er sprake is van argumenterende lichamen. Deze verhouding tussen de gezichten en de bladzijden van het boek is erg belangrijk in de film, en je kunt ze als een metafoor zien van de spanning tussen uitvoering en script.



© The Joycean Society, Dora García

De vraag naar hoe de tekst het beeld domineert in deze film, stelt zich niet alleen op het niveau van de relatie tussen de lezers en het boek van Joyce, maar ook wat betreft de verhouding tussen de lezers en Dora García's intenties als filmauteur. Welk verhaal probeert zij te vertellen via de montage, welke emotie probeert zij over te brengen? En waarom? De vraag die nu naar boven komt is niet langer of de lezers 'miniaturisten' zijn, maar in welke mate ze ook zelf 'marginalia' zijn. De aantekeningen in de marge van beduimelde manuscripten zoals we ze in de film veel te zien krijgen, liggen opvallend in lijn met het vocabulaire van García's langlopende *Mad Marginal* onderzoek waarin ze de condities van marginaliteit en radicaliteit verkent. Als je de lijvige *Mad Marginal* publicaties (2010 en 2011) erbij neemt, wordt duidelijk hoezeer Joyce een soort kruispunt vormde tussen verschillende interesses en lijnen binnen het onderzoek van de kunstenares. Je kunt van daaruit bijna de "trouvaille" voelen, de gelukkige ontdekking van de leesgroep. In de figuur van Joyce komen García's interesses rond outsiderkunstenaars, literatuur en psychoanalyse samen en de leesgroep past ook helemaal in het onderzoek naar de toeschouwer binnen haar oeuvre.

Belangrijk om na te gaan dan, is in welke mate de lichamen van de lezers deze onderliggende interesses en motieven uit het oeuvre van de kunstenares illustreren? Bepaalde interviewfragmenten lijken hier cruciaal, zoals wanneer Fritz Senn, als drijvende kracht achter de leeskring, verwijst naar de "therapeutische werking" die het lezen van *Finnegans Wake* heeft. Zijn uitspraken hebben als commentaar op de andere beelden letterlijk een sterk 'argumentatieve kracht', alsof het de voice-over van de auteur zelf betreft:

In some sense we're also a therapy group. I don't just mean it ironically; maybe this is more helpful than other therapy forms where you have to pay for. Maybe it's a substitute for people who are not very successful in life, like me. At least you can interact with a text. If we were happier, we would be bankers, or have emotionally full lives. ... Maybe culture is, like Freud said, a substitute for pleasures that are denied to some of us for many reasons. (*The Joycean Society*)

Dit thema van het lezen als therapeutische activiteit voor "wie niet slaagt in het leven", kan García's interesse voor de leeskring verklaren, zoals dit ook wordt gecontextualiseerd in de *Mad Marginal* publicaties: het lezen in de marge is tegelijk een manier om grip te krijgen op de realiteit. Via deze lezers verbindt García bijvoorbeeld haar fascinatie rond "graphomanie", namelijk het manische schrijven van outsider auteurs zoals Robert Walser, aan de avant-gardist James



Joyce. Het schrijven komt hierbij naar voren als iets wat vanuit een psychologische urgentie vertrekt en psychoanalytisch gezien wordt als een soort symptoom of substituut voor de werkelijkheid, een thema dat García ook in haar latere werk *The Sinthome score* (2013) betreft. Dit schrijven ‘vanuit de marge’ als een manier om niet in een psychose te vervallen, brengt García in *The Joycean Society* in relatie met het “radicale schrijven” van modernistische vernieuwers als Joyce. *The Joycean Society* neemt binnen deze motieven van García’s onderzoek een opvallend heldere positie in, waarbij ze erin slaagt haar gedachtes en motieven voor een potentieel breed publiek begrijpelijk te maken. Deze vaststelling staat in contrast met de kritiek die geuit werd op García’s soms hermetisch bevonden langlopende performance-projecten zoals *The Inadequate* (2011) of *Die Klau Mich Show* (2012)<sup>2</sup>.

De lichamen van de lezers kan je dus ‘argumenterend’ noemen als ze een identiteit vertegenwoordigen van ‘mensen die afwijken’. Hoewel deze interviewfragmenten de film dus misschien als maatschappijkritisch laten lezen, staan ze als ‘argumenterende’ filmische elementen net in de weg van het politieke potentieel van de film. Wanneer de film bovendien de chronologische, lineaire en filmisch gestructureerde montagetijd beklemtoont, komt deze ‘tijd van de auteur’ naar voren. Als de lezers vorderen in het boek is dat niet de tijd van de uitvoering, maar de tijd van het verhaal van Joyce en García.

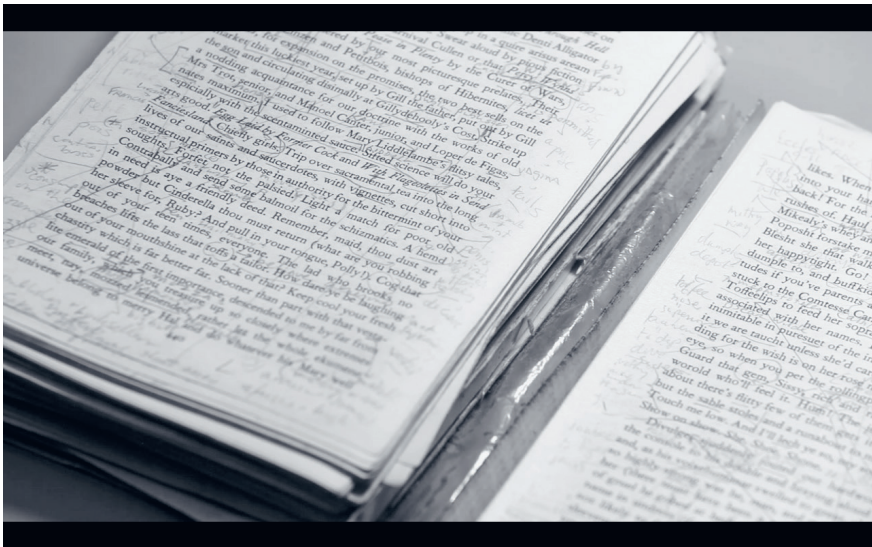
### **Figurerende lichamen: gezichten die boeken aankijken**

Maar deze beelden van lichamen die zich buigen naar de tekst zijn maar een deel van het verhaal. De dominante plaats van het boek in de film, alsook Dora García’s motieven, verkeren duidelijk in spanning met het ‘figureren’ van de lezers en de manier waarop de film interpretatieve vrijheid conceptualiseert. In welke mate is er binnen *The Joycean Society* met andere woorden sprake van ‘figureren’ als een ervaring van potentialiteit die te maken heeft met het lezen?

In de film tekent zich een structuur af waarbij het neerwaartse zoeken naar betekenis in de boeken, van bladzijden omslaan en opzoeken steevast uitmondt in het opkijken van het boek en het vrij associëren en interpreteren. Die spanning zit vervat in het beeld van de opengeslagen boeken op tafel, waarin echter niet gekeken wordt.

De scherpte van *The Joycean Society* ligt dus in het ‘interpretatieve exces’ van de tekst. “The easiest way to answer the question, “what is *Finnegans Wake* about?” is to say “everything”. And this is no metaphor, it really is about everything”, aldus

García (*A Conversation* 124). Joyce's geconstrueerde taal in *Finnegans wake* is zo open van betekenis (en onbegrijpelijk) dat ze een oneindig aantal interpretaties mogelijk maakt, eigenlijk zoveel als er lezers bestaan. De tekst krijgt daardoor een performatief en repetitief karakter, als een boek zonder einde, een open tentoonstelling of een religieuze tekst. Wanneer het gesprek over een woord in de leesgroep op een stilte uitloopt, zucht men na dertig jaar voorlezen, uitweiden, vertalen en becommentariëren toch nog altijd "You can't prove it", alsof men verlangt naar uitsluitel vanwege de dode schrijver Joyce. Maar de vol gekriebelde schriftjes tonen hoezeer het manuscript uitnodigt tot persoonlijke exegese.



© The Joycean Society, Dora García

De 'marginalia', de blasfemische aantekeningen van de lezers die bijna uit de kantlijn van de boeken barsten, die woekerend de pagina's overnemen, zijn een partituur van de productiviteit en bodemloosheid van het telkens weer toevoegen van nieuwe interpretatielagen. Net zoals de gelijkmakende camerabeweging tussen boeken, lichamen en handen, worden de droedels van de lezers naast de slordige handschriften van Joyce zelf getoond, zonder visuele hiërarchie. In de film gaat het hierbij niet alleen om de "fictionaliserende vermogens" van Joyce,

maar ook om die van de lezers. De verbeelding en interpretaties van de lezers komen hier op één lijn te staan met de verbeelding van Joyce. De onleesbaarheid van Joyces teksten staat dus tegelijk voor een open, democratisch karakter. De oneindige interpretatieve horizon van *Finnegans Wake* suggereert bovendien dat deze handelingen in ieders bereik liggen.

Het haast spreektaalige karakter van deze aantekeningen in de boeken ligt in het verlengde van het belangrijke aandeel van *de stem* in *The Joycean Society*; de stemmen van de lezers die elkaar voorlezen, die zich ontworstelen aan die van Joyce en García en die de film dragen. “Le plaisir du texte” staat in *The Joycean Society* centraal en vaak ligt dit dus in het voorlezen. De woorden van *Finnegans Wake* zijn overigens sowieso pre-talige, kinderlijke, primitieve jingles met het ritme van een lied of ‘slang’. De stem is echter niet alleen een ode aan de interpretatievrijheid waartoe het boek *Finnegans Wake* uitnodigt, maar staat ook voor de interpretatievrijheid die zich doorzet op het niveau van de documentaire *The Joycean Society*.

Dora García zelf vergelijkt het plezier van het spreken met de “glossolalie” van schizofrene spraak, of het spreken van vreemde talen in extase (*A conversation* 126). De stem krijgt een cognitieve, interpreterende functie die we niet gewoon zijn, zegt Emiliano Battista daarover in de uitgave die met de film uitkwam (*The reading voice* 149). Het spreken voegt dus zeker iets toe aan de interpretatie; de geschreven tekst van de auteur verdwijnt erdoor naar de achtergrond ten voordele van het spreken en interpreteren door de lezer.

Zelfs als de lezers letterlijk voorlezen uit het boek zijn dit geen ‘argumenterende lichamen’ in functie van een weergave van het boek van Joyce, integendeel, vaak zijn dit momenten waarop het plezier van de betekenaar, de betekenisloze klank van woorden, overheerst. Als iemand in de leesgroep ritmisch een alinea voorleest, onthaalt Fritz Senn dit met genoeg: “You’d make a good pope, well done!”

Tegenover de monotone beelden van gezichten, boeken en handen belichaamt de alomtegenwoordige stem deze interpretatieve vrijheid, die misschien deels al in het boek zat, maar waarvan de ‘uitvoering’ niet gecontroleerd kan worden. Denk bijvoorbeeld aan de schertsende toon, de zelfrelativering en de ironie binnen de leesgroep. De stem is dan ook het instrument bij uitstek waarmee de lezers ‘figureren’: het spreken geeft uitdrukking aan de woorden, maar het maakt tegelijk hun vermogens zichtbaar.



© The Joycean Society, Dora García

Op basis van dit 'lezen als lezen' lijkt het dus mogelijk om te spreken van 'figurerende lichamen'. Het lezen krijg vooral betekenis vanuit deze betrokkenheid op de ervaring van het lezen en is niet zozeer een afwijzing van het boek. Zo kan je zeggen dat in *The Joycean Society* er misschien eerder sprake is van een emancipatie, dan dat het lezen een kritische 'politieke' positie inneemt door de auteur tegen te spreken. Waar de stem in documentairecinema als *voice-over* of commentaarstem doorgaans de argumentatie van de auteur belichaamt, verleent de stem in *The Joycean Society* iedereen "de waardigheid van fictie" zoals Rancière zou zeggen (*Jacques Rancière and interdisciplinarity* 1–10). *Finnegans Wake* is als script een aanleiding voor deze exegese, maakt het mogelijk te ontsnappen aan de logica van kunstwerken die je hetzelfde willen laten voelen en denken als de kunstenaar. "*Finnegans wake* is geen ideologie, je moet gewoon zien hoe ver je er mee geraakt", benadrukt literatuurwetenschapper Geert Lernout in de film. En blijkbaar kan je er ver mee geraken, want terwijl Joyce zelf zeventien jaar aan *Finnegans Wake* schreef en er zeven jaar aan de Nederlandse vertaling werd gewerkt, deed de leesgroep in Zürich er elf jaar over om een eerste leescyclus af te ronden, en is men intussen al dertig jaar aan het lezen. De film creëert zo zeker een gevoel van tijdloosheid, met de zolderkamer als een soort tijdsapsule waarin de tijd lijkt stil te staan. Tegenover het bevroren van lichamen in de filmische tijd overheerst in *The Joycean Society* eerder een 'cyclische' tijd, waarbij Joyce keer op keer gelezen wordt en waarbij het interpreteren niet tot finale conclusies leidt.

Tegenover de narratieve lineariteit die het medium cinema met zich meebrengt, vraagt Joyce's taal de lezers net om bij elk woord stil te staan; "all small items" zucht iemand in de groep. Zo komen in de gelezen passages in de film veel opsommingen van eigennamen naar voren, vrouwennamen bijvoorbeeld zoals "Simpatica Shoan", of "Snakeshead Lily", of geografisch geïnspireerde termen die Joyce binnen encyclopedieën over Dublin "oogste", zoals in de film gezegd wordt. Deze oneindig doorlopende cyclische tijd is de tijd van het "figureren", van het spreken en associëren dat niet persé betekenis dient te produceren, een lezen om het lezen, waarbij het vooral de vermogens tot lezen en spreken zelf zijn die zichtbaar worden.

Bepaalde filmische elementen waren aanleiding om de specifieke relatie tussen de emancipatie en politiek van de film beter te begrijpen. Bijvoorbeeld als dit spreken in 'loop' wordt onderbroken door de minuut stilte die Dora García vraagt, reageert de leesgroep plagend: "We still need some silence after all the talking, we have to sit silently. It's not fair actually". Men heeft zijn vermogens al

getoond, en moet nu ook nog “kunnen stil zijn”. De uitspraak toont echter ook dat de politieke tegenspraak van deze film misschien veeleer ligt in een (emancipatorische) betrokkenheid tot de performance van het lezen, dat ook ‘lezen in een film’ is.

Een andere interventie die de representatie expliciet maakt, is het in beeld brengen van de klankman. Deze twee momenten functioneren hier echter niet als een Brechtiaanse onthulling van de theatrale absorptie, maar brengt de fictie van de auteur in tegenspraak met de fictie van de lezers, als iets wat noodzakelijk is voor een politieke werking van de film. Maar deze tegenspraak tussen lichamen en script, maakt ook nog iets anders zichtbaar dan het ‘vermogen te spreken’, dat te maken heeft met een spanning tussen deze ‘tijd van het lezen’, ‘de tijd van de auteur’ en ‘de tijd van de kijker’.

De emancipatorische ‘tijd van het lezen’ betekent dat het voor sommigen in de leeskring niet eens gaat over het lezen van het boek, maar eerder over het simpelweg ‘aanwezig zijn’ op het moment van de uitvoering zonder enige actie, het ‘bij zijn tijd zijn’. Je ziet bijvoorbeeld een hoogbejaarde lezer rustig indommelen. Deze oneindige, cyclische tijd van het speelse en doelloze lezen laat een ontspannen traagheid voelen die te maken heeft met een tijd voor reflectie die men zich toe-eigent. Deze tijd wordt echter alleen maar duidelijk doordat ze in contrast staat tot de tijd die Dora García meebrengt, die ook onze tijd is: een jachtige tijd, een gebrek aan tijd. De klokken die luiden, herinneren de kijker aan het eigentijdse. Bij het begin van de film praat een vrouw over het commerciële succes van de Britse kunstenaar Damien Hirst: “you become disconnected from everything which enables you to create”. Dit kan je dan misschien niet alleen opvatten als het feit dat de kunstenaar geen contact mag verliezen met het dagelijkse leven, maar ook dat hij deze ‘traagheid’ die tijd voor reflectie biedt, moet koesteren, iets wat tevens de rijkdom en vrijheid is van deze leesgroep.

De politiek van *The Joycean Society* ligt dan in het feit dat deze emancipatorische tijd voor reflectie alleen maar zichtbaar kan worden door de confrontatie met de jachtige kloktijd van de maatschappij, die ook de tijd is van de ‘hedendaagse kunst’.

Het zichtbaar worden van het “veronachtzaamde”, het “gemis”, kan maar begrijpbaar en voelbaar worden voor ons als iets wat we vergeten zijn. Dit heeft te maken met het kijken naar iets wat tegelijk binnen en buiten onze tijd

plaatsvindt, de confrontatie tussen iets wat sterk aanwezig is, en iets wat dat niet is. Hierdoor wordt ‘wat er niet is’ toch ook zichtbaar als een vorm van aanwezigheid. De cyclische tijd van de groep wordt pas zichtbaar omdat García haar camera erop richt, waarmee ze het doelloze bladeren in de boeken tot een vorm van gerichte actie maakt.

Het lachen met de tijd en de eigen ouderdom is dan ook een belangrijk motief in *The Joycean Society*: “Jesus, I used to run up these stairs forty years ago!”, als iemand uitgeput arriveert, “forty years is recent to me” en “You can’t send them home after eleven years”, zegt ook Fritz Senn als hij vertelt hoe lang de groep al bestaat. Men lijkt te anticiperen op de blik van de kijker, maar ervaart deze ouderdom niet als een gemis omdat het een ‘andere’ blik met zich meebrengt die misschien in andere levensfasen onbeschikbaar is. Het politieke is dus niet de leeftijdsloze, cyclische tijd van de emancipatie, maar de gepauzeerde tijd van reflectie en onderzoek. De ouderdom van de lezers illustreert niet de voorbijgane tijd; als ‘oude lichamen’ verzetten ze zich tegen ‘narratieve actie’. Het ‘onconsumeerbare’ boek van Joyce komt daarmee op de voorgrond als basis voor een potentiële ervaring waarbij de kijker geconfronteerd wordt met een bepaald gemis.

### **Zelfreferentiële lichamen: gezichten als gesloten boeken**

Uitendoe blijft dan nog de vraag over of er in *The Joycean Society* ook sprake is van momenten waarin de spanning tussen argumentatie en zelfreferentialiteit overgaat in puur autonome, imaginaire lichamen of beelden die niets meer te delen hebben en waarbij er niets langer zichtbaar wordt. In plaats van de opengeslagen boeken, waaruit men vertrekt en waarnaar men terugkeert, is het hier ‘boeken dicht’: gezichten met gesloten ogen, lichamen die we niet meer verstaan, een spreken dat over niets meer gaat. Kan het figureren als een vorm van emancipatie met andere woorden betekenen dat er in feite niets meer gecommuniceerd wordt, dat ‘het in de groep blijft’? Kan een kunstwerk eigenlijk wel beperkt worden tot “emancipatorische vermogens”, is het niet eerder ‘politiek’?

“What a terrible book this is!”, roept een van de lezers uit. Van belang is toch te zien hoe de film ook een lastig interpretatieproces toont dat op niets uitloopt en er niet echt een dialoog of gesprek ontstaat rond de tafel. Ideeën worden opgebracht en sterven weer weg. Emiliano Battista schrijft in die zin ook over het “falen” als een belangrijke ervaring bij het lezen van *Finnegans Wake* (*The reading voice* 148). In een interviewfragment in de film zegt Geert Lernout dat het moeizame en trage lezen uitgelokt wordt door de ontregelde syntaxis, meertalige

woordbouw en hybride taalvormen van *Finnegans Wake* – “alsof Joyce de taal wou uitputten”. Ook García geeft over de film grif toe dat “to destroy language, that seems like the perfect subject for me” (*A Conversation* 124). Misschien is dat ook een manier om de uitspraak over Damien Hirst te plaatsen: kunstenaars die afgesneden zijn van de sociale realiteit verliezen hun zeggingskracht. Misschien had Joyce dit voor ogen: “pure performance”, waarbij het spelen met de vorm van taal ook de vernietiging van taal tot gevolg heeft; taal als een open wonde. Je kan je dus de vraag stellen of de film, met haar focus op het lezen, niet evenzeer te maken heeft met het falen van het lezen?



© *The Joycean Society*, Dora García

Kenmerkend hier is hoe de woorden van *Finnegans Wake* ‘open betekenaars’ zijn, daarom niet tot poëtische of existentiële inzichten leiden, maar hoe men ze in de leesgroep vaak terugbrengt tot seksistische en scabreuze clichés. Bijvoorbeeld op basis van de ambigüiteit van taal komen met andere woorden uitsluitende categorieën tot stand. Als zelfreferentiële lichamen lijken ze niets nieuws te vertellen over onze tijd, en vervallen ze tot nietszeggende stereotypes. We kunnen dan enkel nog maar vanuit onze tijd kijken, niet meer in confrontatie met die van



de lezers en misschien zien we enkel nog een verouderend mannenclubje waar met moeite empathie voor kan opgebracht worden.

Maar een strategie van falen eerst voorzien en dan uitvoeren, is geen echt falen en het is niet moeilijk om de klaarblijkelijke ironie te zien waarmee het taalexperiment van Joyce gepaard ging, een ironie die ook erg speelt in García's film. Deze is mogelijk omdat dit falen van betekenis geen echt falen is, omdat het spel met zelfreferentiële taal ook op "fictionaliserende vermogens" wijst.

Ultiem kunnen we in dit artikel besluiten dat, ten aanzien van het representatiedebat rond participatie, het politieke potentieel van *The Joycean Society* niet gelijkgesteld, maar ook niet als tegengesteld gezien moet worden aan het 'visibiliteit geven' aan maatschappelijk uitgesloten groepen, maar dat het deel uit maakt van dit politieke potentieel. De politiek emancipatorische betekenis van de film heeft dan veeleer te maken met de dynamiek van het vrije spreken, dat breekt met de manieren waarop we hen doorgaans bespreken, of 'visibiliteit geven'. Het analyse-instrument van argumenterende, figurerende en zelfreferentiële lichamen dat dit artikel voorstelt, is een manier om dit soort paradoxale dynamiek binnen kunstwerken naar voren te laten komen. In *The Joycean Society* betekent dit dat net in de afwijking van het voorgestelde narratief van een 'afwijkende gemeenschap', de ware radicaliteit van de leesgroep zichtbaar wordt. Dit 'nieuwe verhaal' lijkt te maken te hebben met de soms ondergewaardeerde waarde van interpreterende vermogens.

## Bibliografie

Battista, Emiliano. "The reading voice: Finnegans wake and Lacan's seminars". *The Joycean Society*. Ed. Dora García. Monaco: Foundation Prince Pierre, Silvana Editoriale Spa, 2013.

Debuysere, Stoffel. "Figures of dissent. Cinema of politics/Politics of cinema". *On the borders of fiction. Conversation with Jacques Rancière*. Gent: AraMer & Mer, 2016.

García, Dora. "...brings us by a *commodius vicus* or recirculation back to..'. A conversation between Anna Daneri and Dora García on *The Joycean Society*". *The Joycean Society*. Ed. Dora García. Monaco: Foundation Prince Pierre, Silvana Editoriale Spa, 2013.

García, Dora. *The Joycean Society*. Auguste Orts, 2013.

García, Dora, ed. *Mad marginal cahier #1, From Basaglia to Brazil*. Milan: Fondazione Galleria Civica di Trento Mousse, 2010.

García, Dora, ed. *Mad marginal cahier #2, The inadequate*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

Késenne, Sarah. Interview met Dora García. Oostende, Vrijstaat O., 21 mei 2016.

McHugh, Roland, ed. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1991.

Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique-éditions, 2011.

Rancière, Jacques. *De fabel van de cinema*. Vert. Aukje van Rooden en Walter van der Star. Amsterdam: Octavo, 2010.

Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Lonrai: Editions du Seuil, 2001.

Rancière, Jacques. “Jacques Rancière and interdisciplinarity”. Vert. Gregory Elliot. *Art & Research* 2:1 (2008): 1–10.

Rancière, Jacques. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Saint-amand-Montrond: Éditions 10/18, 2009.

Rancière, Jacques. *Modern times. Essays on temporality in art and politics*. Zagreb: Multimedijalni institut, 2017.

Rancière, Jacques. *De onwetende meester. Vijf lessen over intellectuele emancipatie*. Vert. Jan Masschelein. Leuven: Acco, 2007.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.

Rancière, Jacques. “De politiek van Pedro Costa”. Vert. Jan Masschelein. *Sabzian*, 2 febr. 2014, [sabzian.be/article/de-politiek-van-pedro-costa](http://sabzian.be/article/de-politiek-van-pedro-costa). Geraadpleegd op 2 maart 2017.

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière gebruikte de term “a capacity for fiction” in een publiek gesprek met filmprogrammator Stoffel Debuysere waarvan je de Engelstalige transcriptie in het proefschrift van Debuysere kan terugvinden. “Capacity” is waarschijnlijk Rancières eigen vertaling van de Franse term “pouvoir”, die hij soms vernoemt in fragmenten van *La fable cinématographique* en *Les écarts du cinéma*. Zoals wel vaker bij de filosoof is dit geen basisbegrip dat hij rigoureuus inzet en determineert. Tegelijk lijkt het begrip “pouvoir” impliciet wel van groot belang binnen zijn denken rond gelijkheid en emancipatie, bijvoorbeeld in zijn centrale boek *Le maître ignorant* (2009). Het komt daarin bijvoorbeeld letterlijk naar voor als titel van het subhoofdstuk “Le pouvoir de l’ignorant” (54-58). Ik volg de Nederlandstalige vertalingen van de term in *De fabel van de cinema* (2010) en *De Onwetende meester* (2007) door in deze tekst te opteren voor de term “vermogens” voor Rancières term “pouvoir”.

<sup>2</sup> *The Inadequate* (2011) was een langdurig, collectieve performance-programma waarmee Dora García het Spaanse paviljoen van de biënnale van Venetië invulling gaf, bestaande uit objecten, conversaties, monologen, theater, stiltes en debat, met gasten die vooral afkomstig waren uit de Italiaanse scène.

*Die Klau mich show* (2012) was een wekelijkse live talkshow van kunstenares Dora García die doorging tijdens de 100 dagen van de internationale kunstmanifestatie Documenta (13) in het ‘Ständehaus’ te Kassel, waar ook het algemene lezingenprogramma doorging. Onder de noemer “Radicalism in society meets experiment on tv” stelde Dora García daarbij een ambitieus en veelkoppig programma samen rond kwesties uit de naoorlogse countercultuur in Duitsland.