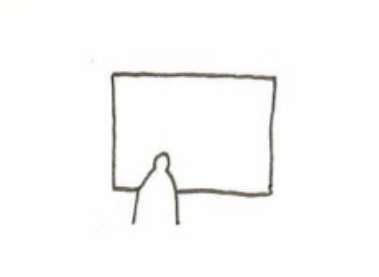
over achtergronden
varenka



Es ist eine sorglose Sicherheit in der einfachen Überzeugung, Teil einer Melodie zu sein, also einen bestimmten Raum zu recht zu besitzen und eine bestimmte Pflicht an einem breiten Werke zu haben in dem der geringste ebenso viel wertet wie der grösste.

R. M. Rilke, *Notizen über die Melodie der Dinge*

Je kan een onbezorgd soort zekerheid vinden in de simpele overtuiging dat je onderdeel van een melodie bent, dat je een bepaalde ruimte terecht mag innemen, dat je een bepaald aandeel in een groter werk hebt, waarin degene met het kleinste aandeel precies zoveel waard is als die met het grootste.

I.

Ik stel mensen op straat de vraag om wat ze zien op te delen in voor- en achtergronden. In hun antwoorden merk ik drie dingen op.

Ten eerste: Ze vinden de vraag vreemd, maar kunnen haar wel beantwoorden.

Vanaf het punt waar ze staan, op een brug of op een plein, kijken ze twijfelachtig en zoekend rond. Wat hun aandacht het meeste trekt, meestal iets in beweging, kiezen ze uit als voorgrond. Wat daarachter ligt, meestal iets statisch zoals de gebouwen in de verte, noemen ze de achtergrond.

Ten tweede: Ze zijn het nooit met elkaar eens.

Wanneer ik de vraag aan meerdere mensen tegelijk stel, maakt elk van hen een andere opdeling. Ze discussiëren en verdedigen elk de voorgrond die zij hebben gekozen. Ze kunnen van elkaar niet begrijpen dat voor de één de mensen overduidelijk de voorgrond vormen, terwijl het voor de ander even overduidelijk de rivier is.

Ten derde: Ze delen buitengewoon specifieke informatie over zichzelf met me.

Ik ontmoet een man die antwoordt dat een groepje rozige schapenwolken de voorgrond, en de blauwe lucht de achtergrond is. Hij voegt eraan toe dat hij zijn vriendin al drie weken mist en zich sentimenteel voelt. Ik ontmoet een vrouw die alles waar de zon op valt als voorgrond en alle donkere schaduwvlakken als achtergrond beschouwt. Ze is schilder.

II.

In de zomer na mijn eerste jaar aan de regieopleiding van de Toneelacademie Maastricht ontdekte ik in een grabbelbak een boekje voor twee euro. Het heette *Notizen zur Melodie der Dinge* en bleek geschreven door Rainer Maria Rilke. Ik las het en nam het daarna overal met me mee. Het werd de aanleiding voor dit essay.

In zijn *Notities over de melodie van de dingen* beschrijft een amper 23-jarige Rilke waar hij zich aan stoort in het traditionele theater van zijn tijd. Hij had er moeite mee wanneer hij de mensen op de scène de ene na de andere poging zag ondernemen om hun medespelers en het publiek aan de hand van plompe gebaren van alles duidelijk te maken.

Ondanks al hun inspanningen, had hij vaak het gevoel dat het publiek na afloop even ver van de spelers en van elkaar verwijderd waren als daarvoor. Hetzelfde ervaarde hij in zijn eigen leven. Hoe kon het dat mensen om hen heen zich zo hard uit de naad moesten werken om elkaar iets duidelijk te maken, vaak zonder er uiteindelijk in te slagen écht en langdurig tot verbinding te komen?

Omdat hij ontevreden bleef over al die pogingen tussen mensen onder elkaar op de voorgrond, verlegde hij zijn aandacht naar de achtergrond. Dit intrigeerde me.
Het leek me niet alleen bevrijdend om die verbinding niet in de voorgrond maar in de achtergrond te zoeken, het leek me ook logisch.

Als de achtergrond datgene is waar mensen vandaan komen, van waaruit ze naar voren treden om met elkaar te praten – ligt onze verbinding tot elkaar dan inderdaad niet eerder daar, achteraan,
dan vooraan?

En zijn we in onze zoektocht naar verbinding dan niet op de verkeerde plaatsen aan het kijken?

III.

Alle reflecties, gedachtesprongen, stellingen en vragen die u zal lezen, komen voort uit een vraag die veel theatermakers zich stellen:
Hoe komen we tot verbinding?

Door me toe te leggen op ons *achtergrondgebruik*, zoals je het zou kunnen noemen, heb ik veel ontdekt. Zo ontdekte ik bijvoorbeeld dat het meer oplevert als je vraagt: Waar, achter ons, ligt al een verbinding – en kunnen we daar even naar kijken?

Ik heb besloten in dit essay geen onderscheid te maken tussen theater en andere beeldende kunsten, maar mezelf de vrijheid te geven om te springen tussen alle visuele kunsten waarin het mogelijk is om een lijn te trekken tussen voor- en achtergrond.



IV.

Toen ik op een willekeurig moment op straat vroeg aan mensen om alles op te delen, stond ik daar als student aan een theaterschool en zo introduceerde ik me ook. Het was mijn vrijkaartje om deze vreemde vraag te mogen stellen. Het was een theatrale ingreep in een verder ongemoeide gang van zaken.

Net zoals in een schilderij van Bruegel bestond er in de ons omringende werkelijkheid geen opdeling tussen voor- en achtergrond. Er was geen gericht verloop van tijd, niets waar we meer naar moesten kijken dan naar iets anders. Alles speelde zich gelijktijdig af. Net zoals de sneeuw, de boer, de tak en de kar verscheen en verdween alles gelijktijdig en gelijkwaardig in het landschap.

Als mensen op straat een voorgrond moeten kiezen uit alles wat ze zien, tonen ze zichzelf als kijkers, als beeldenmakers, en zeggen ze meer over zichzelf dan over de werkelijkheid om hen heen.

V.

De keuze voor een achtergrond en een voorgrond is een actie. Denk bijvoorbeeld aan iemand die een selfie neemt voor een belangrijk monument en zichzelf zo positioneert dat je goed kan zien waar de persoon zich bevindt.

Wanneer een acteur of performer *naar voren komt* of *op – treedt*, ontstaat er een voorgrond waar we naar moeten kijken. Onvermijdelijk ontstaat bijgevolg ook een achtergrond. De achtergrond is alles wat zich zichtbaar of hoorbaar achter de acteur of performer bevindt, maar zelf niet optreedt.

De theatrale oorsprong van het woord[i] klinkt nog steeds door in hoe we het vandaag gebruiken.

In letterlijke zin gebruiken we het woord voor alles wat je *achter* de 'belangrijke' mensen of voorwerpen kan zien. Het zijn de geluiden die je hoort *onder* geluiden die 'belangrijker' zijn. Het zijn de condities die de aandacht voor de voorgrond mogelijk maken.[ii]

In figuurlijke zin gebruiken we het woord voor wie of wat minder zichtbaar of hoorbaar is, zoals wanneer we zeggen dat iemand zich *op de achtergrond houdt.*[iii]

VI.

Onze definitie van het woord impliceert dat de positie in beeld een bepaalde waarde met zich meebrengt. Wat vooraan staat is het belangrijkst, moet onze aandacht trekken en is naar onze verwachting het meest van waarde.

Wanneer iemand iets belangrijk vindt en er de aandacht op wil vestigen, kiest diegene meestal eerst het onderwerp, de persoon of het narratief uit dat die waardevol genoeg acht om 'naar voren te brengen'.

Om dat vervolgens te theatraliseren, schilderen, fotograferen of filmen, zoekt de schepper van het beeld naar een achtergrond die geschikt is om het onderwerp vooraan uit te lichten.

Het is een dominante, steeds terugkerende manier om beelden te scheppen, die we zo gewoon zijn dat we er amper bij stilstaan.

Maar vergelijk het eens met andere scheppingsverhalen. Die doen meestal het omgekeerde: Eerst ontstaat de wereld, de omgeving, de achtergrond. Van daaruit worden afzonderlijke individuen en verschillende narratieven geboren.

VII.

Wanneer iets of iemand zich losmaakt uit de achtergrond en naar voren komt, wordt de achtergrond daarmee zichtbaar.

Maar wanneer wij zelf iets of iemand op de voorgrond willen plaatsen, komen we in een paradoxale situatie terecht: We moeten een achtergrond creëren waar minder aandacht heen moet dan naar de voorgrond.

Achtergronden worden dus zorgvuldig en met alle aandacht opgehangen, geschilderd of gekadreerd, om dan vervaagd achter het eigenlijke onderwerp te hangen. Het werk dat in de achtergronden is gekropen en de aandacht die eraan is besteed, krijgt ze daarna niet van de kijker of het publiek.

Ze moeten er wel zijn, maar niet té.

VIII.

In de volgende (voor)beelden zijn de achtergronden gemaakt om onopvallend te zijn. Juist daarom kunnen ze ons veel vertellen, als we onze blik daar ongehoorzaam toch heen bewegen. Wat werd er achteraan in beeld gezet? Wat werd vertroebeld? Ten voordele van welk narratief op de voorgrond? En met welke consequenties?

IX.

Vanaf de renaissance bezat elk theater- en operahuis een vaste stock aan achtergronden. Veel voorkomende taferelen waren het landelijke, stedelijke en oriëntalistische landschap of de grote inkomhal van een adellijk huis. De doeken hadden niet de bedoeling om de aandacht naar hen toe te trekken. Ze hadden de functie om aan te geven waar de personages zich in welk bedrijf bevonden, en dan onze blik naar de voorgrond te richten waar het narratief zich afspeelt. In hedendaags theater worden ze nog zelden gebruikt, tenzij als ironisch citaat.[iv]



X.

In *Ways of seeing* bespreekt kunstcriticus John Berger het geschilderde portret van een familie die poseert voor haar landgoed. Het toont aan hoe lang we al beelden, en achtergronden, scheppen om onze eigen status en waarde te bewijzen.

Hoewel beide, de familie en het landgoed, door de maker van het portret zorgvuldig zijn geschilderd, is het de bedoeling van de opdrachtgevende familie om de kijker te laten zien wat ze bezit. Het landgoed werd niet geschilderd om enkel daar naar te kijken, maar om de status van de familie in de verf te zetten.[v]

In deze beeldcultuur representeert het domein op de achtergrond de sociale en economische status van de individuen vooraan.



XI.

Dit schilderij, dat ik tegenkwam in een tentoonstelling over christendom en slavernij in Nederland, is op dezelfde hiërarchische manier opgebouwd.

“Links staan een VOC-koopman, vermoedelijk Jakob Martensen, en zijn vrouw. Achter hen staat een tot slaaf gemaakte man die een zonnescherm, een pajong, boven hun hoofd houdt. In de Javaanse cultuur was dat een teken van status. Op de achtergrond is het Kasteel van Batavia zichtbaar. Rechts ligt de retourvloot van de VOC gereed op de rede. Als teken van verbondenheid wijst de koopman met zijn stok naar de schepen.”[vi]

Met de stok toont de koopman zijn ‘verbondenheid’ met de schepen van de VOC, maar het beeld toont ook een andere verbondenheid: die tussen de koopman en zijn vrouw, en ons, de kijkers. Ze plaatsen zichzelf tussen de kijker en een bestaande omgeving om de verbindingen tussen zichzelf en de door hen gekozen achtergrond uitdrukkelijk in de verf te zetten.

XII.

Hoewel de camera in staat is om alles scherp te stellen wat ze maar wil scherpstellen, heeft ze altijd een ontegensprekelijke voorkeur voor de voorgrond gehad. Walter Benjamin schreef al in 1935 dat het dagelijks onweerstaanbaarder wordt om het voorwerp zo nabij mogelijk in beeld te brengen. Dat is zo, omdat we het willen hebben. Dat is zo, omdat we het willen bezitten.[vii]

XIII.

De rol die aan backdrops wordt toegekend in oude en nieuwe Hollywoodfilms, is nederig en duidelijk: Er wel zijn, maar niet té. Ook deze doeken worden vervaardigd om in beeld zo onopvallend mogelijk te bestaan.

Ze worden opgeslagen in grote magazijnen in Los Angeles waar het koud en kil is. Op hoge ijzeren rekken liggen honderden meterslange, opgerolde doeken stof te vergaren. Elk van de doeken, die vroeger ‘backings’ werden genoemd, herbergt uren handwerk. Ze tonen in detail de gebouwen van New York, landelijke uitzichten met meren en eenden, landschappen met bruggen en bergen en Mount Rushmore.



XIV.

De backings werden een voor een gemaakt om in één scène, of als ze geluk hadden in enkele scènes van oude Hollywoodfilms te mogen hangen. Meestal wist niemand wat er na het draaien van de film met de enorme doeken moest gebeuren, dus werden ze vernietigd. Tussen deze overgebleven doeken in het magazijn hangen enkele van de "grootste schilderijen die ooit werden gemaakt door uitzonderlijk getalenteerde artiesten"[viii], maar vaak werden de mensen die ze hadden gemaakt onvoldoende gezien en gecredit voor hun werk.

Hollywood houdt deze beeldhiërarchie nog steeds voor een groot deel in stand. Voor *Barbie* van Greta Gerwig werd o.a. een trotse "800-foot long, 50-foot high" backing gemaakt die een blauwe lucht en rozige bergen afbeeldt. Niet zodat Barbie en Ken zich zouden omdraaien en onze aandacht op het zorgvuldige werk van de schilders zouden richten, maar om ons naar hen te laten kijken en hen later te kopen.



XV.

Wanneer een film gebruik maakt van een ‘cultural backdrop’ is de achtergrond waartegen het verhaal afspeelt geen vastliggend doek, maar een volledige cultuur.

De duidelijkste voorbeelden hiervan zijn *Lost in Translation*, waarin de Japanse cultuur fungeert als backdrop voor een Amerikaans verhaal en *The Darjeeling Limited*, waarin hetzelfde gebeurt tegenover de Indiase cultuur.

In deze voorbeelden speelt het verhaal van enkele westerse individuen zich af tegenover een andere cultuur, waardoor die volledige cultuur een dienende rol krijgt, wat geen ruimte laat voor de narratieven en nuances die daarin bestaan.

De mensen die de achtergrond vormen mogen er wel zijn, maar niet té.



XVI.

De reactie op deze manier van kijken is voelbaar en zichtbaar. Op verschillende gebieden wordt gesproken van nieuwe verhalen en perspectieven die *naar voren moeten komen.* Hierdoor ontstaat een breder aanbod van narratieven, zodat meer mensen zich kunnen herkennen in wat ze zien. Ook daarop komt reactie, die even voelbaar en zichtbaar is, van groepen die vinden dat hun verhalen dan weer *naar achteren* geschoven worden.

Beide groepen lijken het erover eens dat de beelden waar zij zichzelf in herkennen vooraan moeten komen, conform een heersende beeldcultuur waarin die positie hun waarde bepaalt.

XVII.

We blijven deze beeldhiërarchie aan de lopende band recreëren. Dagelijks zien we individuen die hun waarde zelf vormgeven door zichzelf voor bepaalde achtergronden te plaatsen. We zien de presidenten die voor hun vlag poseren, de CEO's voor hun logo's en de mensen op vakantie om te tonen waar ze geweest zijn.

Producten worden in reclame's op exact dezelfde manier in beeld gebracht: We zien de auto's die door troebele landschappen rijden, de actrices met parfumflesjes voor een wazig Rome en de chocoladerepen met daarachter een vage massa cacao.

In deze beeldenstorm komt telkens dezelfde structuur terug: de achterliggende massa suggereert ongeveer waar we zijn, en dient de promotie van mens en/of/als product.


MISTERO DI
ROMA
Laura Biagiotti
UN SOFFIO D'ETERNITÀ.
Laura Biagiotti
MISTERO DI ROMA

XVIII.

Misschien is het logisch dat het theater, waar de achtergrond ontstond, juist de kunst is die deze geconditioneerde blik blijft uitdagen.

Infini 1 – 15 van Jozef Wouters is een voorstelling die uitsluitend uit achterdoeken bestaat die elkaar opvolgen. De dominante beeldorde valt weg, want er is geen voorgrond meer.

In *Moments before the Wind* vermeldt Wouters zijn inspiratiebron: de 18de eeuwse scenograaf Giovanni Niccolò Servandoni. Servandoni probeerde toen al waar Wouters vandaag volle zalen mee lokt. Uit ongenoegen dat zijn beroep in zijn tijd niet genoeg aandacht kreeg – volgens Wouters een klagen dat even oud is als het beroep zelf – probeerde ook hij voorstellingen te maken die uitsluitend uit achterdoeken bestonden en waar geen acteurs aan te pas kwamen. Er was amper belangstelling voor, en de man stierf vrij onbekend.

Wouters vergelijkt hem met de goochelaar Houdini, die er wel in slaagde zalen te vullen met een simpele truc: zichzelf uit een metalen kooi, vol sloten, bevrijden. Het publiek bleef lang geboeid kijken, waaruit Wouters concludeert:

"Houdini managed to do what Servandoni failed to do during his lifetime. He made an audience look at a box. Nothing but decor. He made a performance that consisted of nothing but scenography."[ix]


16 maart 2020 - Van 10u58 tot 11u37
Vandaag zweren alle ministers van de noodregering van Sophie Wilmès trouw aan
de Koning, gehoorzaamheid aan de Grondwet en de welzijn van het Belgische volk.

© Wannes Cré

XIX.

Theater kan ook de omgekeerde beweging maken en eerst een omgeving creëren van waaruit individuele narratieven ontstaan.

In zijn voorstelling *familiestraat* recreëerde beeldend kunstenaar en theatermaker Thomas Verstraeten de straat waarin hij woont. In deze scenografie werd samen met mensen uit de buurt plaats gemaakt voor re- enactments van verschillende gebeurtenissen. Eerst kwam de achtergrond, dan de individuen.



XX.

De maker van een beeld kan de ruimte geven aan de kijker om alles wat zich achteraan afspeelt even goed te kunnen waarnemen als wat er vooraan gebeurt.

In dat geval bestaat de achtergrond niet alleen om de voorgrond te kunnen duiden, maar trekt ze onze blik ook zelf naar zich toe. De achtergrond vraagt iets van ons.

Het lijkt wel een fysieke inspanning wanneer we een gedetailleerd renaissance schilderij moeten bekijken. De snelheid die onze ogen gewoon zijn, waarmee we de backdrops achter Barbie en Ken makkelijk kunnen registreren, schiet hier tekort.

Deze achtergrond vraagt meer van ons. Ze vraagt onze blik om zelfstandig ergens heen te gaan. Deze achtergrond kunnen we niet in een seconde doorslikken, maar vraagt ons langer te blijven kijken.

Daarbij botsen we op de grenzen van onze blik, want die is beelden gewoon die niet even veel waarde hechten aan de achtergrond als aan de voorgrond aangezien dat economisch niet rendabel is.

XXI.

Wegens de voorkeur van de camera voor de voorgrond, heeft het onmiddellijk een groot effect wanneer de maker van een beeld vandaag wél een narratief laat afspelen op de achtergrond.

Het kan een humoristisch effect zijn, zoals in een scène uit *Broad City* waarin een hele tragedie zich afspeelt op de trappen achter twee discussiërende mensen die niet in de gaten hebben wat er gebeurt.



XXII.

Het kan ook een Brechtiaans, vervreemdend effect zijn, zoals wanneer Peter Brook de omkering gebruikt in zijn verfilming van Marat/Sade van Peter Weiss om de inhoud van de discussie tussen Marat en Sade kracht bij te zetten.

Horrorfilms zetten het dan weer in om spanning op te bouwen, door het publiek op de achtergrond te laten zien wat de nietsvermoedende personages besluipt.

Al deze effecten spelen in op onze hedendaagse blik die is geconditioneerd in de verwachting dat het belangrijkste zich normaal gezien niet in de achtergrond, maar vooraan afspeelt.





XXIII.

Taming The Garden maakt van die verwachting gebruik om haar doel te bereiken. Deze documentaire gaat over een miljardair die als hobby exotische bomen verzamelt in zijn tuin. Hij spaart kosten, noch moeite, noch mensen om in heel het land de mooiste eeuwenoude exemplaren uit te graven en ze vervolgens naar zijn tuin te vervoeren, waar ze een patchwork vormen van zijn private verzameling.

Hoewel dit het verhaal is, komt de man niet voor in de documentaire. Er komen ook geen andere mensen, klimaatactivisten of voice-overs aan het woord.

De documentairemaakster, Salomé Jashi, toont in een aaneenschakeling van beelden slechts wat er gebeurt: Arbeiders graven de enorme bomen uit en brengen hen over land en zee naar de tuin van de miljardair.

We zien nog steeds dezelfde beeldorde: mensen staan vooraan en bomen achteraan.

Maar de regisseurs, cameramannen en geluidsontwerpers richten in een gezamenlijke effort onze blik en ons gehoor op de bomen, waardoor we letten op het narratief dat zich achter de mensen afspeelt: hoe hun wortels uit de grond gegraven worden, hoe ze op twee vrachtwagens tegelijk of op een boot vervoerd worden en hoe ze uiteindelijk in een artificiële constructie neergezet worden met andere lotgenoten.

Onze aandacht gaat naar de letterlijke achtergrond, waardoor het een figuurlijke voorgrond wordt.





XXIV.

In *The Zone of Interest* drijft Jonathan Glazer het belang van de achtergrond tot het uiterste. Vooraan volgen we de kampcommandant van Auschwitz en zijn familie tijdens hun dagelijkse bezigheden. Achteraan zien we glimpen van het kamp waar elke dag duizenden Joden worden verbrand.

De personages kiezen of ze kijken naar de achtergrond of niet. De vrouw van de kampcommandant heeft oog voor de bloemen en het gras in haar tuin, maar niet voor de menselijke as van verbrande Joden die haar bloemen doen groeien.

De moeder die op bezoek is, besluit om door het raam te kijken en vertrekt wanneer ze ook daadwerkelijk heeft gezien wat er in het kamp achter de muur plaatsvindt.

De keuze voor waar ze naar kijken is een politieke keuze met directe gevolgen.



XXV.

Het meest heroïsche personage uit de film is het meisje dat gebaseerd werd op de historische Aleksandra Bystroń-Kołodziejczyk. Als een van de weinigen die keek naar wat zich achter de muur afspeelde, waagde ze 's nachts haar leven om appels naar de gevangenen in het kamp te brengen.

Het meisje doet denken aan de soort helden waar Ursula K. Le Guin het over heeft in *The Carrier Bag Theory of Fiction*: de helden die zich in het brede, achterliggende narratief bevinden en niet in het narratief over het grote individu dat zwaarbewapend vooroploopt om de wereld te gaan redden.[x]

XXVI.

In *The Zone of Interest* hoor je een andere film dan de film die je ziet. Boven op de beelden van het dagelijkse leven van de nazifamilie, hoor je constant het geluid van de verbrandingsovens die de mensen die ernaast wonen dagelijks negeren.

Op deze manier gaat de film een stap verder dan eerdere films die de kampen op de voorgrond in beeld hebben gebracht en reeds deel uitmaken van ons collectieve beeldgeheugen. De keuzes van de makers, opnieuw niet in het minst die van de cameramannen, scenografen en geluidsontwerpers, richten onze aandacht op de achtergrond waar de meeste personages in de film zich niet toe willen verhouden.

De film stelt ons tijdens het kijken de vraag of wij zelf in staat zijn ons tot de geluiden te blijven verhouden. De normen en waarden van de personages hangen samen met waar ze hun aandacht op richten, en voor ons geldt hetzelfde.

Zijn we in staat onze aandacht te richten naar wat zich niet in afzonderlijke, scherp in beeld gebrachte individuen op de voorgrond zichtbaar maakt, maar bestaat in vervaagde, veralgemeende beelden van een achterliggende massa?

XXVII.

De eerste achtergronden die Rilke beschrijft in *Notizen zur Melodie der Dinge* ziet hij op schilderijen uit het Trecento, de Italiaanse dertiende eeuw.

De Heiligen zijn afgebeeld tegen gouden achtergronden en later tegen zachte, uitgestrekte, Umbrische landschappen.

Op hun gezichten ziet hij een rustig gevoel.

Het lijkt wel alsof ze weten dat ze precies de juiste plek innemen tegenover de achtergrond. Het komt hem voor alsof die 'als een gemeenschappelijke ziel achter hen ligt, waar ze hun lach en hun liefde uit halen'.



XXVIII.

Wanneer mensen elkaar niet kennen, hebben ze volgens Rilke een gemeenschappelijke achtergrond nodig om zich met elkaar te kunnen verbinden. Wanneer de tram stilvalt, bijvoorbeeld. Dan pas beginnen ze met elkaar te praten. Dan pas gaan ze met elkaar in verbinding.

Maar individueel voelen ze de achtergrond die hen al aan elkaar verbindt meestal niet. Ze staan te ver af van wat een rustgevende gedachte zou zijn: dat ze precies op de juiste plek staan tegenover de achtergrond waartegen ze zich bevinden. Dat ze terecht een bepaalde plek tegenover een geheel innemen.

Een uitzonderlijke gebeurtenis als een stilvallende tram of een theatrale ingreep zou dat kunnen veranderen. Maar het kan even goed tonen hoe ver we van verbinding af staan.

Toch lijkt het hem makkelijker dan we soms denken:

“Je moet alleen maar naar die constante, brede melodie van de achtergrond luisteren, om te weten wanneer jij moet invallen.”

woord van dank

aan Dr. Frank Mineur, Judith van Lookeren-Campagne en Martine Brackeleire voor hun zorgvuldige commentaren en bedenkingen.

aan Beaudine Dermine voor haar hulp bij het nalezen en haar geduld bij de oneindige besprekingen van dit onderwerp.

Bronnen

[i] Douglas, H.: "Etymology of background," *Online Etymology Dictionary.*
[ii] "Achtergrond", *Van Dale Woordenboek.*
[iii] "Background" *Merriam-Webster Dictionary.*
[iv] Vanhaesebrouck, K. & Wouters, J. "Het palimpsest van de scenografie. Jozef Wouters over Infini 1-15", *Documenta* 36(2), 208-220.
[v] Berger, J.: Ways of Seeing*, Penguin Classics,* London 2008.
[vi] De Groot, E.: "circle of Aelbert Cuyp, *Portrait of a Senior Merchant of the Dutch East India Company in Batavia*, c. 1650 - c. 1655" in J. Bikker (ed.), *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum* 2022 online coll. cat. Amsterdam: hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7728.
[vii] Benjamin, W.: Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Uitg. Sun* Nijmegen 1985.
[viii] Blackstone, J.: "The backstory on Hollywood movie backdrops", CBS Sunday Morning 2020.
[ix] Wouters, J.: Moments before the Wind*, Varamo Press* Brussels 2020.
[x] K. Le Guin, U.: The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota,* London 2019.
Sontag, S.: On Photography, *Penguin* London 2008.

Beelden

Pieter Bruegel, *volkstelling te Betlehem.* 1566
David Ferrua, *Laura Biagotti Roma Fragrance.* 2016
Thomas Gainsborough, *Mr. and Mrs. Andrews.* 1750
Aelbert Cuyp (omgeving van), Een opperkoopman van de VOC met zijn vrouw en een tot slaaf gemaakte bediende. ca. 1650 - ca. 1655
Brian van der Brug/Los Angeles Times, *Adrian Renteria unrolls a historic film backdrop.* 2019
Greta Gerwig, *Barbie.* 2023
Marco Basaiti, *Call of the sons of Zebedee*. 1510
Ilana Glazer en Abbi Jacobson, *Broad City*. 2014
Peter Brook, *Marat/Sade*. 1967
Sofia Coppola, *Lost in Translation.* 2003
Thomas Verstraeten, *Familiestraat*. 2020
Salomé Jashi, *Taming The Garden*. 2021
Jonathan Glazer, *The Zone of Interest.* 2023
Fra Bartolomeo, *Saints Catherine and Mary Magdelene*. 1509