

wanneer je huis een theater is

INHOUDSTAFEL

INLEIDING.....p.6

Vervlechting (p. 6)

Van Bartana naar Ben-Ner (p. 6)

Intertekstualiteit p. 7

WILD BOY.....p.9

Korte inhoud (p. 9)

STRUCTUUR.....p. 12

HET EIGEN HUIS ALS AD HOC THEATER.....p. 14

De vervlechting zit reeds in de titel: 'eigen huis' en 'theater' (p. 15)

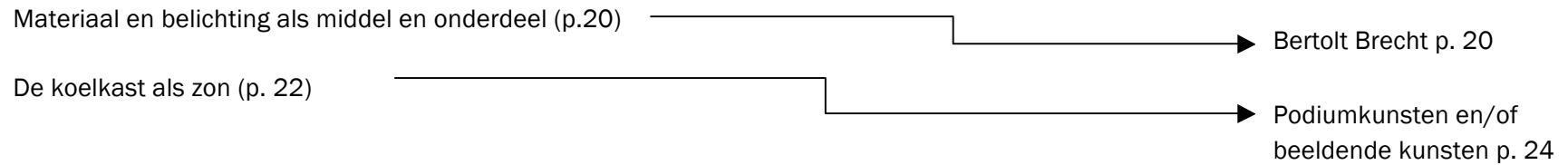
Beeldrijm (p. 15)

DE GROTE LEGE KAMER.....p. 17

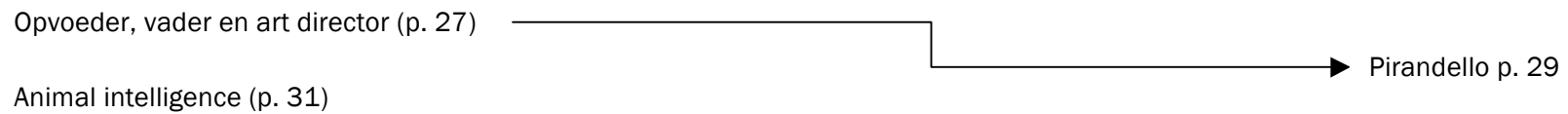
Wild kind of wolvenkind? (p. 18)

Deleuze en Guattari p. 18

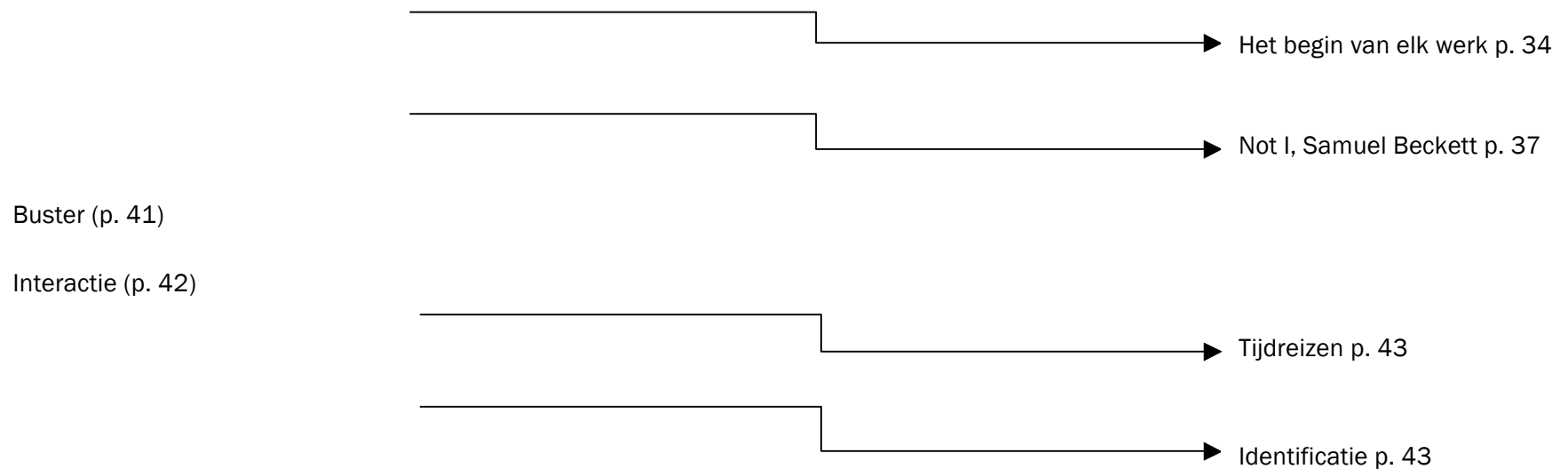
DE KEUKEN.....p. 19



DE EETKAMER/SLAAPKAMER.....p. 25



DE BADKAMER.....p. 32



Filmgiedenis (p. 43)

CONCLUSIE..... p. 46

BIBLIOGRAFIE..... p. 47

ILLUSTRATIELIJST..... p. 51

INLEIDING

Vervlechting

“Ik ben Charlien Adriaenssens, een juriste die theater wilt maken, een actrice die wilt schrijven, een schrijver die wilt schilderen, een schilder die wilt pleiten, Belg bovendien. Hallo, aangenaam.”

Zo begon de brief waarin ik mij voorstelde aan de toelatingscommissie van de Gerrit Rietveld Academie. We zijn nu vier jaar verder, maar deze openingszin zou ik vandaag nog altijd kunnen gebruiken als mensen me zouden vragen om mezelf te omschrijven. Wat ik vier jaar geleden enkel ‘dacht’ over mezelf, is in de Academie explicieter geworden: ik zoek vervlechting op, van kunst en universiteit, van taal en verf en podium, niet naast elkaar maar samen en op hetzelfde moment. Het is de zoektocht naar de meest ideale combinatie, die me brengt tot deze scriptie.

Van Bartana naar Ben-Ner

In mijn paper van vorig schooljaar besprak ik *And Europe will be stunned* (2009-2011), een trilogie van de Israelische kunstenaar Yael Bartana, waarin de *Polish Jewish Renaissance Movement* werd voorgesteld.¹ Ik zag het werk in 2012 in het Van Abbemuseum in Eindhoven en

¹ In 2014 werd haar werk nog tentoongesteld in Museum de Fundatie in Zwolle, zie hiervoor http://www.museumdefundatie.nl/368-Meer_macht.html; in Nederland wordt Yael Bartana vertegenwoordigd door de Annet Gelink Gallery, <http://www.annetgelink.com/artists/5-Yael-Bartana/works/>; Op haar eigen website zijn de videowerken nu ook te bekijken, <http://yaelbartana.com/projects>.

was meteen erg geboeid door de retorische kracht van het werk.² Het driedelig videowerk is een politiek werk, waarin thema's naar voren komen als de bouw van Joodse nederzettingen en de zionistische droom, racisme in Polen en een (on)mogelijke toekomst voor Europa. Bartana speelt in haar werk met deze actuele politieke thema's, vermengt ze tegelijkertijd met een fictief verhaal (het hoofdpersonage, de linkse politicus *Slawomir Sierakowski*, spreekt voor de *Movement*, bouwt mee aan een ommuurd dorp maar wordt uiteindelijk vermoord) en refereert in stijl en kleurgebruik aan propagandafilms als *Triumph des Willens* van Leni Riefenstahl (1935). In haar optiek is er geen duidelijke grens die fictie van non-fictie onderscheidt, er is slechts een schemergebied waarin een evenwicht moet worden gevonden.³

Die balans tussen fictie en non-fictie, gecombineerd met verwijzingen naar reeds bestaand (beeldend) werk (intertekstualiteit) spreekt me erg aan. Bartana hanteert in haar videowerk een esthetiek die radicaal is doorgetrokken, waarbij alle elementen met elkaar een verhaal aangaan. Door de intertekstualiteit is het ook intellectueel interessant om te zien hoe een fantasiewereld (het realisme van het kunstwerk) vervlochten raakt met de wereld daarbuiten. Dit paper ligt dan ook aan de oorsprong van mijn afstudeerscriptie. Waar ik vorig schooljaar echter politiek werk besprak, heb ik nu gekozen voor minder politiek werk, omdat het niet per se het politieke is dat me interesseert, eerder hoe een kunstenaar erin slaagt om die veelheid aan losse elementen samen te brengen in een autonoom beeldend werk.

Intertekstualiteit zou kunnen omschreven worden als de aanwezigheid van echo's, letterlijk genomen zijn ze te vinden tussen de regels van een (literaire) tekst, maar bij uitbreiding zouden film en video gezien kunnen worden als 'visuele tekst'. In het werk van Guy Ben-Ner vind je referenties naar reeds bestaand beeldend werk en filmgeschiedenis. Tegelijkertijd is Ben-Ner zelf als maker tussen alle lagen van zijn video aanwezig. Waar Derrida als 'filosoof in de ►

² http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=922; Bartana stelde haar drieluik tijdens de 54^{ste} Biënnale van Venetië van 2011 tentoon. Opvallend was dat ze als Israëliische kunstenaar in het Poolse paviljoen exposeerde.

³ Zie het nawoord van de publicatie van haar boek: Lingwood, J., Nairne, E. (eds.), *Yael Bartana: And Europe will be stunned*, met teksten van o.a. Boris Groys, Joanna Mytkowska, Die Keure, 2011/12. p.128.

Guy Ben-Ner kwam toevallig op mijn pad, toen ik tijdens een uitwisseling in Lorient een soort van Klein Duimpje naspeelde die de weg probeert kwijt te geraken maar daar niet in slaagt, en uiteindelijk haar brood in een kunstgalerie presenteert. Ik hoorde van *Moby Dick*, een videowerk van de Israelische kunstenaar Guy Ben-Ner, die het gelijknamig boek voor de camera naspeelt met zijn dochter, in zijn eigen keuken. Surfend op het net kwam ik als toeschouwer terecht, niet alleen bij een kunstenaar, maar ook bij een vader van twee kinderen (een zoon en een dochter), en bij een echtgenoot, die me een inkijk geeft in zijn eigen woonsituatie en haar tegelijkertijd omvormt tot een autonoom beeldend werk. Zijn positie wordt omschreven als “somewhere in between home video, comedy, social comentary and film”.⁴

Uiteindelijk koos ik ervoor om het videowerk *Wild Boy* als basis voor mijn onderzoek te nemen. *Wild Boy* (2004) is de voorloper van *Moby Dick* (2007), en vind ik een radicaler werk; Er zijn meerdere verhaallijnen die door elkaar lopen (de relatie tussen opvoeder en wilde jongen, tussen vader en zoon, tussen art director en acteur), de ruimte wordt ingrijpender veranderd, de referentie gaat niet naar één bron/boek (*Moby Dick*) maar naar meerdere (*L'Enfant Sauvage* van Truffaut, Buster Keaton, de geschiedenis van cinema). Bovendien recycleert Ben-Ner in *Moby Dick* een aantal shots die z'n oorsprong vonden in *Wild Boy* (bijvoorbeeld de koelkast als opgaande zon, zie verder).

*marge' opmerkingen maakte op zijn eigen teksten door letterlijk in de kantlijn te schrijven, is Ben-Ner als regisseur (soms in het middenveld, maar vaker) in de kantlijn aanwezig. Dit **tweede deel van mijn scriptie** is daarom geen onderscheiden deel, maar speelt zich af in de marge van de hoofdstekst.*

⁴ After Image Online, Vol. 41 no. 2: Guy Ben-Ner in Chicago: <http://vsw.org/afterimage/issues/afterimage-vol-41-no-2/>; <https://www.questia.com/library/journal/1G1-345619435/gray-area>; <http://ubu.com/film/ben-ner.html>

WILD BOY

Korte inhoud

De titel *Wild Boy* (2004, 17min.) verwijst naar het verhaal van een jongen, opgegroeid in het wild, die op een dag wordt gevonden en gevangen.⁵ Wat volgt is een traag proces van beschaving: leren rechtop lopen, leren luisteren, leren eten met mes en vork, en leren lezen en schrijven. Het is een redelijk simpel verhaal dat in het videowerk van Ben-Ner rechtstreeks verwijst naar *L'Enfant Sauvage* van François Truffaut, een zwart-wit film uit 1970 die op zich weer de verfilming is van dagboeken uit 1800 van een arts in Aveyron, Frankrijk, die een wilde jongen Victor begeleidde in volle Verlichtingstijd. Vandaar ook de nadruk op het lezen en schrijven: taalvaardigheid werd gezien als hétgene dat ons mensen onderscheidt van de dieren. Maar het verhaal doet ook denken aan (Disney)films als *Jungle Book* en *Tarzan*, of shockerende (veelal Amerikaanse) documentaires van kinderen die zijn opgegroeid in één kamer in een huis en door verwaarlozing dierlijke trekken vertonen; Of herinner je de recente Nederlandse mediaberichtgeving rond het Amsterdamse 'wolvenkind' Remzi Cavdar⁶, die jarenlang in isolement leefde met zijn psychisch zieke moeder en daardoor niet kon praten, niet sociaal noch zindelijk was, en van de ene instelling voor verstandelijk beperkten naar de andere werd gebracht. De specifieke scènes verschillen onderling, maar het verhaal is redelijk algemeen. Ons

→ Zie verder over de term wolvenkinderen: p. 18

⁵ De volledige film is te zien op ubuweb.com, http://ubu.com/film/ben-ner_wild.html ; Ook de andere films die hij met zijn kinderen heeft gemaakt, zijn online te bekijken. Het aanbreken van de pubertijd van zijn kinderen en de scheiding van zijn vrouw hebben echter het einde ingeluid van zijn 'familiefilms'. Hoewel dit mogelijks niet voorgoed is, aangezien hij onlangs in Londen een nieuw videowerk voorstelde waar alles zich opnieuw in een keuken afspeelt: Soundtrack (2013) <http://www.timeout.com/london/art/guy-ben-ner-soundtrack>

⁶ De term wolvenkind werd algemeen gebruikt door de verschillende media die erover berichtten, bijvoorbeeld maandag 20 oktober 2014, <http://www.volkskrant.nl/leven/jeugdinstelling-stuurde-wolvenkind-gewoon-naar-school~a3772027/>; <http://www.welingelichtekringen.nl/samenleving/375894/jongen-met-iq-van-118-zat-jarenlang-in-instelling-voor-verstandelijk-gehandicapt.html>

modern mensbeeld is gegroeid vanuit die Verlichtingsvraag: Wat onderscheidt de mens van het dier? Wij maken graag een opsplitsing, tussen natuur van cultuur, dier en mens, en steeds meer ook tussen lichaam en geest: Cogito ergo sum! Ik denk, dus ik ben! Of zoals neurobioloog Dick Swaab zegt: Wij zijn ons brein. Daarom spreekt een wild kind ook zo tot de verbeelding, want deze heeft niet leren spreken, schrijven en redeneren door opvoeding. Is een wild kind dan een mens met dierlijke trekken? Of is het een dier in een mensenlichaam, niet tot rede te brengen? Dat laatste vormt een bedreiging voor onze sinds lang gecreëerde tweedelingen.

De wilde jongen in het werk van Ben-Ner wordt gespeeld door Ben-Ner's eigen zoon Amil. Hier vindt de eerste vervlechting plaats van de fantasiewereld en de echte wereld; We zien immers niet alleen scènes van een wilde jongen die wordt gevangen genomen en gecultiveerd, maar we zien ook een vader die zijn zoon probeert op te voeden, en tegelijkertijd zien we een art director die z'n eigen kind heeft ingeschakeld als acteur. *Wild Boy* wordt bijvoorbeeld ingeluid met een audiofragment (het scherm is verder zwart) waarbij Guy Ben-Ner zijn zoon aanwijzingen geeft over het frame waar hij niet in mag, of net wel in moet. Het kind protesteert, begint te vroeg, en moet opnieuw beginnen. De vervlechting eigenlijk al begonnen, nog voor de titel "Wild Boy" goed en wel verschenen is.

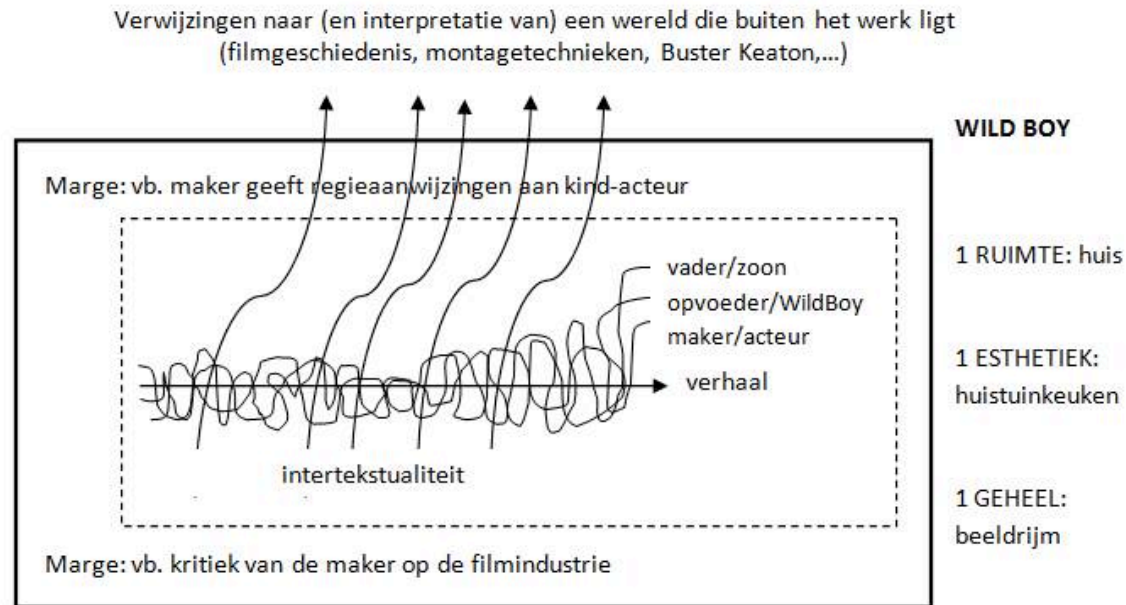


(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

Het werk van Guy Ben-Ner speelt zich af in en rond zijn eigen keuken, met alle bijhorende huishoudelijke apparaten. Voor *Wild Boy* heeft de familie Ben-Ner bovendien maandenlang een door Guy Ben-Ner gebouwde houten constructie in de keuken moeten dulden, omdat deze bijdroeg tot het decor van het kind in de wildernis. Daar, in dat huis, tussen die muren, wordt voor mijn ogen een wereld gecreëerd die een eigen tijd, ruimte, licht en logica kent. Die een eigen taal spreekt. Die manipuleert en die mij doet meegaan in wat ik zie.

STRUCTUUR

Guy Ben-Ner is een opvallende verhalenverteller, zowel door wat hij wel gebruikt als door dat wat hij niet gebruikt. Ik ben vooral geïnteresseerd in hoe de vertelconstructie in elkaar zit, de overlappingsen tussen leven en werk en de referenties die hij gebruikt (of de associaties die zijn werk oproept). Schematisch zouden we deze constructie als volgt kunnen weergeven:



Het huis speelt een belangrijke rol in het videowerk. Het is niet zomaar de plaats waar alles zich afspeelt, het is in tegendeel een actieve ruimte die het mogelijk maakt dat alles er-zich-kan-afspelen, waardoor de verschillende elementen samenkomen. Het huis dat we te zien krijgen lijkt te bestaan uit een viertal kamers: een grote lege kamer, een keuken, een eetkamer met doorkijk naar een ruimte met een stapelbed en een toilet/badkamer. Aan de hand van deze ruimtes zal ik

mijn onderzoek voeren. Af en toe maak ik een zijsprong naar ander beeldend en/of meer theateraal werk, waarvan er twee thematisch in de lijn liggen van *L'Enfant Sauvage* en Ben-Ner's *Wild Boy: Kaspar* van Peter Handke uit 1967 en *Not I* van Samuel Beckett uit 1972. In beide gevallen gaat het immers om kinderen die opgegroeid zijn zonder liefde of sociaal contact, en wat voor effect dit op hun ontwikkeling heeft. *Kaspar* en *Not I* waren allebei oorspronkelijk theatervoorstellingen die uiteindelijk werden verfilmd.

HET EIGEN HUIS ALS AD HOC THEATER



(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

De vervlechting zit reeds in de titel: 'eigen huis' en 'theater'

Vanuit deze titel vertrekken verschillende onderzoeklijnen; De eerste vraag is hoe het eigen huis eruit ziet als theater, welke realiteit daar ontstaat, en wat voor absurde gevolgen dat soms met zich meebrengt. Het eigen huis verwijst naar Guy Ben-Ner als vader, het theater naar Ben-Ner als maker (die eens optreedt als personage, en dan weer als regisseur), het 'ad hoc' karakter verwijst naar de onmiddellijke inzetbaarheid van eigen spullen en eigen familie als conceptuele en beeldende –maar ook als financiële- keuze. Daarnaast verwijst het eigen huis ook naar het eigen leven, terwijl het theater verwijst naar de beeldende- en podiumkunsten, het leven dat in scène is gezet.

→ Zie hiervoor verder, over persoon en personage, p. 27

Beeldrijm

Het werk *Wild Boy* wordt gekenmerkt door een zeer specifieke esthetiek, die we het makkelijkst zouden kunnen omschrijven als een huis-tuin-keukenesthetiek. De scène (bedoeld als theaterterm: de 'vloer' waarop gespeeld wordt) die hij gebruikt is zijn eigen huis, met alle gevolgen van dien: gebruik van huishoudelijke apparaten, gebruik van het licht dat in huis aanwezig is, gebruik van zijn eigen familie,... Al deze elementen gaan een relatie aan met elkaar. Zoals er in een gedicht rijm ontstaat waarin, in strikte zin, woorden klankgelijkheid hebben, zo komen hier elementen samen die met elkaar resoneren of rijmen in vorm, kleur, betekenis, ritme,...In een meer fotografische benadering lijken twee beelden met elkaar samen te vallen. Een gekend voorbeeld van zo'n letterlijk samenvallen is het schilderij *Jutta* (1973) van John Kacere en de openingsscène van *Lost in Translation* (2003) van Sophia Coppola⁷.



⁷ DeSantis, N., *The paintings behind the films: When fine art and filmmaking collide*, 12 juli 2013: <http://www.film.com/movies/pacific-rim-painting>

Een aantal scènes uit de video van Ben-Ner lijken verrassend hard op scènes uit *L'Enfant Sauvage* van Truffaut waarnaar wordt verwezen.



Deze overeenkomsten bespreek ik verder op p. 35; maar zie ook p. 44, waar een mogelijke overeenkomst te zien is tussen *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1895)* en *Man With a Movie Camera (1929)*.

DE GROTE LEGE KAMER



(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

In de grote lege kamer herinnert alleen een paraplu aan een kapstok ons eraan dat de ruimte mogelijks als woonkamer dient. Een paar takken breiden het wildernisdecor uit van de keuken tot in deze ruimte. We zien de kamer niet vaak terugkomen, maar het is op die plek dat het kind in de val wordt gelokt. Het kind komt de kamer in gekropen, neemt een schaar en knipt het touw door waar een gesuikerde appel aan hangt. Het volgende moment valt een kartonnen constructie naar beneden, waarmee het wilde kind gevangen wordt.

→ Bij de beschrijving van de keuken bespreek ik ook de vormgeving van deze 'wildernis', zie p. 18 e.v.

Wild kind of wolvenkind?

Wild boy, wild child, l' enfant sauvage: er zijn verschillende woorden die door elkaar gebruikt worden om hetzelfde soort kind te beschrijven, maar “wolfskinderen”⁸ spreekt het meest tot de verbeelding. Mogelijks is een eerste reden hiervoor, dat we opgroeien met verhalen (in school maar ook thuis voor het slapengaan) van Mowgli in *Jungle Book*, of de ontstaansgeschiedenis van de stad Rome door Romulus en Remus, allen opgevoed door wolven, waardoor we bij uitbreiding spreken over wolfskinderen in elke situatie waarin een kind met een minimum aan (of zonder) sociaal contact is grootgebracht (zoals Remzi Cavdar waarnaar ik in de inleiding verwees). Een tweede reden zou kunnen zijn dat ‘wolf’ een krachtiger woord is dan ‘wild’: ‘wild’ is vrij algemeen en gebruiken we ook als term om wildebrassen/onstuimige/onrustige kinderen te omschrijven waarvan we er allemaal wel eentje in de familie of op het schoolplein kennen (als we het niet zelf zijn). Wild wil niet per se ‘onbeschaafd’ zeggen, daarom heet de video van Ben-Ner mogelijks ook *Wild Boy* en niet “Wolf Boy”, net omdat het om een fantasiewereld gaat die is opgetrokken uit keukenapparaten, konijnen en tapijten. Maar een wolfskind, alleen al aan het woord kleeft een zekere beeldende vertelkracht; het ‘toppunt van gevaar’ (wolf) met het ‘toppunt van onschuld’ (kind) in één woord samengebracht.⁹ Het kind een ‘wolvenkind’ noemen is meer het aanduiden van een categorie of een groep waartoe het kind behoort, dan dat het woord echt het kind zelf aanduidt. Eigenlijk zie ik alleen fragmenten van een groep, belichaamd door één acteur, in dit geval Amil-als-Wild-Boy.

Dit is ook de benaderingswijze van **Deleuze en Guattari** in hun omschrijving van de *Wolfman* in Deleuze, G., Guattari, F., ‘One or Several Wolves’, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987, vert. Brian Massumi, 629 p. p.26 e.v. Zij bekritisieren Freud omwille van zijn al te sterke focus op de ‘Ik’ als één lichaam/persoon, terwijl we als persoon geen eenheid zijn; Wat we zien is steeds een fragment van een veelheid.

⁸ <http://www.dossierx.nl/onverklaarbaar/wilde-kinderen-opgevoed-door-dieren.html>

⁹ <http://mens-en-samenleving.infonu.nl/diversen/62582-wolfskinderen-wilde-kinderen.html>

DE KEUKEN



De keuken vervult de functie van 'wildernis' en later als park. Visueel wordt er geen onderscheid gemaakt: de elementen die eerst de wildernis voorstellen (vloerkleed, heuvel, takken, konijnen,...) zijn dezelfde elementen die later het park voorstellen, alleen door een tussenkomst van een tekst die vermeldt dat er vaak in het park wordt gewandeld, verandert de betekenis van de ruimte. De keuken lijkt minimaal ingericht, met alleen een koelkast, een wastafel (en bijhorende afwas) en een fornuis (gasvuur en oven).

Materiaal en belichting als middel en onderdeel

De wildernis waarin de jongen zich begeeft, is een wildernis op kindermaat : een groen tapijt als ondergrond, een paarse plastic ton, eerst als bad en later als ingang van een hol (onder het tapijt bevindt zich een houten constructie met een bed), en anders dan de verhalen van ‘wilde kinderen’ die ik ken, waar de kinderen worden opgevoed door wolven of apen (Tarzan), woont het kind hier tussen konijnen, parkieten en een marmot; De huisdieren vormen zijn natuurlijke biotoop. Het kind zit in zijn plastic ton gevuld met water en wrijft het water uit op het groene tapijt. Hij loopt wel op handen en voeten, maar draagt een zwembroek met een soort palmboomprint. Af en toe vliegen parkieten door het beeld, ze zitten op half afgezaagde takken die in de ruimte verspreid liggen, maar ook gewoon op de kraan en in de wasbak van de keuken. Er lijkt voor het beeld geen onderscheid te worden gemaakt, het geheel is de wildernis van het huis. Het lijkt er op dat Guy Ben-Ner zijn huis niet alleen gebruikt als middel, maar ook als onderdeel van de verteltechniek. Dit werd eerder ook toegepast door Godard, die in de jaren 60 van de 20^e eeuw een grootmeester in cinema werd omdat hij zowel de technieken van een Hollywoodfilm beheerste, als die van een experimentele videokunstenaar. Zijn *A Bout de Souffle* (1960) geldt nog altijd als één van dé toonaangevende films op vlak van experimentele filmtaal: er werd gefilmd zonder statief, in de straten in plaats van in een studio, acteurs keken in de lens, er werden weloverwogen continuïteitsfouten gemaakt,...De films waren sterk in hun montage en gehanteerde technieken, maar niet per se in hun plot: ze waren interessant omdat de techniek zelf mee deel uitmaakte van het verhaal; Dit zijn wat je *Verfremdungseffekten* zou kunnen noemen, zoals benoemd door de theatermaker Bertolt Brecht. Van Godard wordt gezegd dat hij als geen ander “het terra incognita van de Brechtiaanse cinema in kaart bracht”¹⁰.

Brecht zocht in zijn theaterwerken van de jaren 20 naar spiegelingen. Zo werd hij beroemd met zijn *Dreigroschenoper* (1928), een (gedeeltelijke) bewerking van John Gay's *Beggar's Opera* uit 1728, die op zich weer een parodie was op de toenmalige Italiaanse opera. Voor Brecht zorgde een bekend verhaal (of stramien) ervoor dat de belangstelling kon worden weggevoerd van het ►

¹⁰ Butler, J.G. (ed.), *Star texts: image and performance in Film and Television*, Wayne State University Press, 1991, p. 66

De door Guy Ben-Ner toegepaste technieken versterken het homevideo verhaal dat hij vertelt. Hij gebruikt monotone kleuren, verlichting die schaduwen werpen op de muren, weinig geluid, een overduidelijke splitscreen, huis-tuin-keuken props, snelle wisselingen van camerastandpunten. Tegelijkertijd zijn er in de montage ook stukjes waarbij vb. Amil moet wachten tot de windblazer is aangezet, wat als een kijkje achter de schermen fungeert. Deze technieken zijn niet alleen middel, maar ook onderdeel van het verhaal. Zoals gezegd: het is de combinatie van alle elementen die ervoor zorgt 'dat het beeld rijmt' (beeldrijm). Je zou ook de term 'acteur', zoals omschreven door Mieke Bal, kunnen aanhalen om te verduidelijken wat er in het beeld gebeurt: een acteur veroorzaakt of ondergaat iets. Dit is niet noodzakelijk een mens. Het huis in zijn geheel en de specifieke apparaten en meubels die erin worden gebruikt in het bijzonder, staan tezamen met Guy en Amil Ben-Ner op het toneel. Hun relatie vormt samen *Wild Boy*. De voorwerpen die worden gebruikt bepalen het ruimtelijk effect, de keuken is geen 'plaats van handeling' waar het verhaal zich louter afspeelt, maar het is een plaats die actief handelt. Het huis is zodanig ingezet dat de vervlochten verhaallijnen zich er kunnen afspelen.¹¹

Er is geen belichting zichtbaar, noch komt er natuurlijk daglicht binnen via het ene raam dat we af en toe zien (de gordijnen zijn gesloten, of het is volledig donker achter het raam). De witgelige kleuren van de muren doen denken aan TL-verlichting, en zorgen ervoor dat het kind en het decor schaduwen werpen op de muren erom heen. Bij bepaalde shots heb ik daardoor het gevoel dat ik een indringer ben als toeschouwer. Enerzijds omdat de ietwat knullig bij elkaar gebrachte materialen me doen denken aan de apenkooi van de dierentuin van Antwerpen, die 'de natuur' moeten nabootsen, maar wat je ziet is: een betonnen vloer, plastic tonnen, halve takken die soms met touwen zijn opgehangen als schommel, of een schommel gemaakt van een oude autoband.

¹¹ Bal, M., *De theorie van vertellen en verhalen, inleiding in de narratologie*, Couthino, 1978, 151p.

(reeds gekende) slot, waardoor de toeschouwer zijn aandacht kon richten op de eigen houding tegenover of zelfs kritiek op het verhaal en de manier waarop het was vormgegeven.¹ Brecht moest echter nog een paar tientallen jaren wachten voor zijn ideeën tot de internationale filmwereld zouden doordringen. Samen met Dziga Vertov, die zo meteen wordt besproken (p.26), wordt Brecht genoemd als 'de meest radicale vormgevers op vlak van theater resp. film, en als mede oprichter van de *Dziga Vertov Group* (1968-1972) haalde Godard ongetwijfeld zijn mosterd bij beide visionairs.

¹ Denik, I., 'Formal Innovation in Modernism: Russian Formalism in Vertov and Brecht', MA Research Paper o.l.v. prof. Sean Homer, 12 februari 2013. Bron: http://www.academia.edu/2582847/Formal_innovation_in_Modernism_Russian_Formalism_in_Vertov_and_Brecht; http://ubu.com/film/dziga_vertov.html

De apen, die veelal in gevangenschap zijn geboren, weten waarschijnlijk niet beter. Zo ook met onze Wild Boy Amil: hij leeft in de wildernis die hij kent, die van een keuken met huisdieren, waar hij zijn 'onbevangen jaren' doorbrengt. Wanneer het licht uitgaat kruipt het kind via een opening onder het tapijt. We zien de keuken in het duister, een paar contouren zijn vaag te onderscheiden. Dan gaat de koelkast open, en werpt een lichtstraal op de tapijt-heuvel: de zon komt op, de dag breekt aan. De wilde jongen komt uit zijn hol.

De koelkast als zon

Alleen al op taalniveau vind ik het interessant dat de koelkast in *Wild Boy* functioneert als zon. Later doet de koelkast nog dienst afwisselend als tekstbord waar magnetische letters op worden geplakt (een voor mij meer gekend gebruik van de koelkast, sinds bijna iedereen die ik ken een magnetische scrabble of koelkastpoëzie heeft), en als hardcover voor een groot boek over dieren, waarbij het lampje van de koelkast meteen ook als leeslamp dient.

De zon als koelkast, ik vind dit een hele vrije gedachte, omdat Ben-Ner aan de haal gaat met de vormen, kleuren en proporties die ik ken uit mijn eigen leven: die 'grote bol met vuur' is vervangen door een rechthoekige koelkast die een beetje licht geeft.¹² Het gebruik van de koelkast als zon doet een humor ontstaan door de absurde kijk die op het leven wordt gegeven, en de rol die taal en cultuur in mijn leven spelen. Ben-Ner is natuurlijk niet de enige kunstenaar die dit doet, maar wat voor mij interessant is, is dat Ben-Ner's videowerk er zo 'simpel' uitziet, zo eenvoudig geknipt en geplakt en op één hoopje gegooid, terwijl het toch complex is en meerdere lagen kent.

¹² Toch blijf ik 'zon' zeggen tegen de koelkast, omdat ik geen andere taal heb om over Ben-Ner's fantasiewereld te spreken.



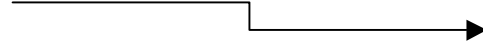
(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

Wat er gebeurt is dat realiteit fantasie wordt, en fantasie wordt de nieuwe realiteit, of zoals Guy Ben-Ner zelf zegt: 'You want to document life, and by the very fact of being with a camera and shooting a film, you change life'.¹³ Guy Ben-Ner's huis-tuin-keuken esthetiek¹⁴ dient om het vage veld waar fictie overgaat in realiteit (en vice versa) te onderzoeken. Je zou kunnen zeggen dat Guy

¹³ Karpel, D., 'Family, lies and videotape: Guy Ben-Ner's meteoric rise to fame', *Haaretz Magazine*, 4 april 2013.
<http://www.haaretz.com/weekend/magazine/family-lies-and-videotape-guy-ben-ner-s-meteoric-rise-to-fame.premium-1.513461>

¹⁴ Die, zoals de bricolage- en arte povera kunstenaars uit de jaren '60 en '70, bestaat uit goedkope materialen en objecten die voorhanden zijn (niet zelden takken en stukken van bomen, zoals de Nature carpets van Piero Gilardi¹⁴, of... Ben-Ner's wildernis),

Ben-Ner zich hiermee in een verteldomein zet waar realisme wordt vervangen door een nieuw-realisme: het realisme dat heerst binnen de vier wanden van zijn eigen theater.



Ook al bespreek ik in deze scriptie een videokunstenaar, toch blijf ik graag verwijzen naar het theater. Voor mij is het theater de basis van het vertellen van verhalen, en de basis van cinema (denk aan oude filmzalen waar er zelfs een doek openging voor de film begon), maar bovenal wordt er binnen de beeldende kunsten vaak veel enger naar de term 'theater' gekeken dan binnen de podiumkunsten zelf. Zeker sinds het naturalistisch theater vanaf de jaren '60 is beginnen af te brokkelen, is er op het podium erg veel ruimte vrijgekomen voor vermenging van allerlei soorten kunsten. Veel begrippen uit het theater kunnen we gebruiken om over andere kunstvormen te spreken, zoals: interactie, acteur, mis en scène en decor; En tegelijkertijd is het theater doorgedrongen in ons dagelijks taalgebruik, denk aan termen als dramaqueen of uitdrukkingen als de maskers vallen af, je moet hier geen scène van maken, etc. Bijgevolg vallen voor mij de podiumkunsten binnen de verzameling van de beeldende kunsten.

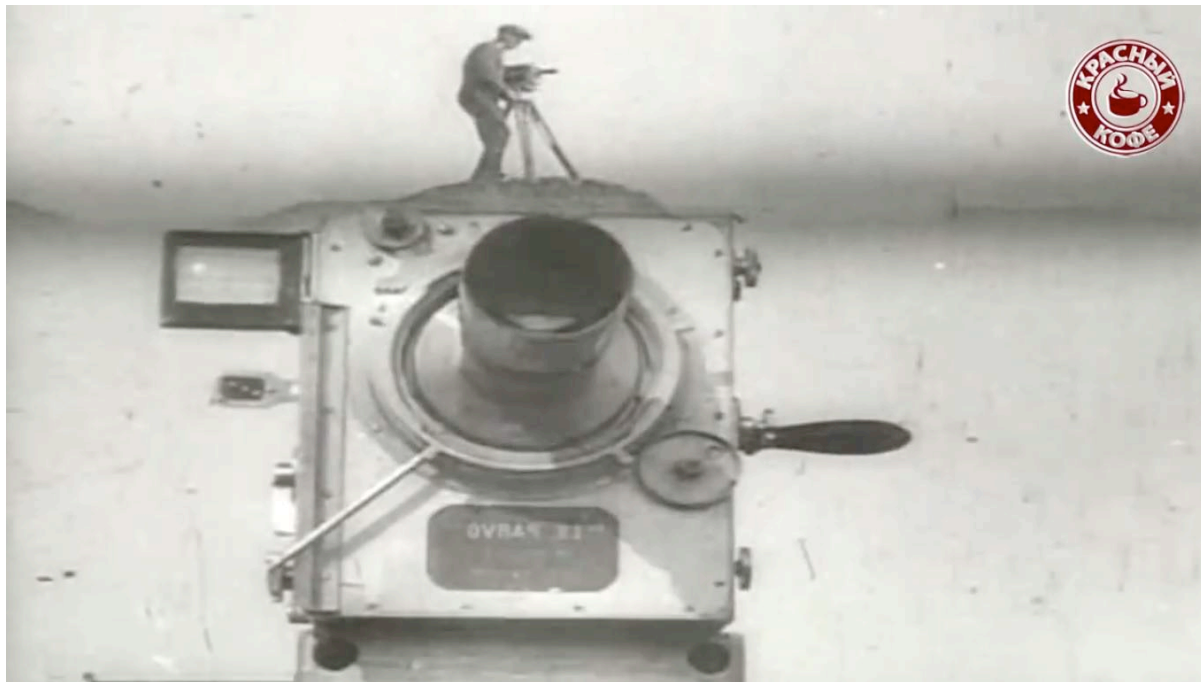
DE EETKAMER/SLAAPKAMER

De eetkamer met doorkijk naar een ruimte met een stapelbed doet dienst als plek waar het kind leert eten met lepel, maar de tafel wordt ook gebruikt voor een wetenschappelijk experiment dat de (dierlijke) intelligentie van het kind zou moeten testen, en met diezelfde tafel als materiaal toont Guy Ben-Ner aan het einde van de video aan zijn zoon hoe je een stoel kan bouwen uit hout. Het stapelbed in de ruimte achterin is de gemeenschappelijke slaapkamer van vader en zoon. In de eetkamer en het stapelbed past Guy Ben-Ner vaak een splitscreen toe, waardoor het materiaal zo gemonteerd is dat vader en zoon synchroon lijken te bewegen en de zoon zo als 'spiegel' van zijn vader overkomt (terwijl ik toch duidelijk zie hoe Guy Ben-Ner de nog niet zo goed ontwikkelde aankleedmethodes van zijn zoontje synchroon probeert na te doen).



De pijl is een toevoeging om de splitscreen te verduidelijken

Het gebruik van een splitscreen, zoals hiervoor in de stapelbedscène, en de lijn die zichtbaar door het beeld loopt, doen denken aan vroege technieken van montage en film. Bij een splitscreen werd de band letterlijk in twee geknipt en weer aan elkaar geplakt, waarbij de overgang van het ene beeld in het ander zichtbaar bleef, zoals bijvoorbeeld bij het experimentele werk van Dziga Vertov *Man With a Movie camera* (1929), een voorloper van de geluidsfilm en de documentairefilm.



(film still: Man With a Movie Camera, Dziga Vertov, 1929)

In deze film, die een dik uur duurt, zijn allerlei verschillende filmtechnieken te zien die als inspiratiebron dienden voor vele latere filmmakers. Zo zijn er niet alleen splitscreens te zien, maar ook beelden die achteruit worden gespeeld (duiven die achterwaarts vliegen), versnellingen,...en het is niet duidelijk of er wel of niet geacteerd wordt. Een cameraman verschijnt af en toe in beeld en is steeds bezig met het opzetten of afbouwen van z'n camera, of met filmen. Één keer zien we via de lens van de camera zijn oog. De parallel die ik zie tussen Guy Ben-Ner en Vertov komt dus niet alleen door het gebruik van oude technieken van film en montage, maar ook door de vervlechting; van het maken (door Vertov, de documentairemaker), het acteer spel (de man met de camera die in beeld komt) en het echte leven (de film wordt beschouwd als een van de allereerste lange documentaires).

Opvoeder, vader en art director

We zien Guy Ben-Ner in Wild Boy in drie verschillende rollen: als opvoeder van het wilde kind, als vader van Amil, en als art director die een kindacteur inzet voor z'n film. De art director is aan het begin van de video letterlijk hoorbaar, en aan het eind van de video letterlijk zichtbaar. Tussendoor is hij voornamelijk 'afwezig aanwezig': door de constante vervlechting van (kunst)werk en leven zien we de maker de hele tijd doorschemeren in het werk, maar ook omdat hij aan het begin en aan het eind letterlijk te horen en/of te zien is fungeert hij als een soort 'God' die vanuit de kantlijn kritiek geeft, vb. op de kosten voor het maken van een werk.

- Aan het begin: nog voor de titel Wild Boy verschijnt, horen we een mannenstem (waarvan we later concluderen dat het Guy Ben-Ner zelf is) die zijn zoon aanwijzingen geeft voor een scène. De zoon protesteert omdat hij moe is, maar moet een scène alsnog opnieuw doen. Het is het enige moment waarop we expliciet de maker aan het woord horen tijdens → Hier verwees ik reeds naar in de inleiding, p. 11

het maakproces. Dat hij met zijn eigen familie in zijn eigen huis werkt is niet alleen conceptueel en beeldend interessant, maar is ook financieel interessant: hij moet z'n eigen familie niet betalen als acteurs, hij moet geen ruimte huren om te filmen en hij kan gebruik maken van de objecten die er al zijn. We zouden ons wel kunnen afvragen of het ethisch verantwoord is dat een 3-jarig kind wordt verplicht om mee te doen. Hier is een psychologische link te leggen, zoals ook gebeurt in Truffaut's *L'Enfant Sauvage*, naar de vraag of het kind niet gelukkiger/beter af was geweest als ze hem nooit hadden gevangen.

- Aan het einde: wanneer je denkt dat de film voorbij is, verschijnt er een heel ander beeld van Guy Ben-Ner, gezeten in een rolstoel met nagemaakte korte beentjes, alsof hij gehandicapt is. Hij staat met z'n rolstoel in een metro en spreekt de reizigers toe, zeggende dat hij geen geld wil voor zijn handicap, maar om zijn kunstproject verder te financieren en af te werken. Zijn zoon zit verstopt onder zijn namaak-beentjes en komt even piepen. Hier schemert doorheen het ontwapenende karakter van het videowerk misschien toch ook een kritiek op de grote economische draaimolen die de kunst- en filmwereld is. De keuzes die hij maakt zijn blijkbaar niet alleen conceptueel en beeldend, maar ook noodzakelijk omwille van het financiële aspect, iets wat zelden expliciet wordt getoond; De korte rolstoelscène fungeert dan ook als voetnoot onder het gehele videowerk.

Doordat Guy Ben-Ner zelf meespeelt en zijn werk als kunstenaar laat vervlechten met zijn dagelijks leven als familieman, blijft de maker altijd zichtbaar. Dit is anders in Truffaut's *L'Enfant Sauvage*, waar het personage van de 'arts' zo getrouw mogelijk wordt vertolkt en ik bijgevolg pas erg laat door had dat het eveneens de maker zelf is (Truffaut) die deze centrale volwassen rol

vertolkt. Dat een acteur (een actieve speler in het werk, in dit geval Guy Ben-Ner) zich bewust is van zichzelf, zijn rol en zijn acteurschap, zagen we reeds als het *Verfremdungseffekt*.¹⁵

Dat de persoon en het personage van Ben-Ner zo sterk met elkaar verbonden zijn door de constante vervlechting van kunst en realiteit, maakt dat Ben-Ner zich een grote vrijheid kan permitteren in zijn montage. Wanneer plotseling in de film zijn dochter in beeld komt, dansend op muziek, is mijn eerste reactie als toeschouwer: wat doet die hier, dit klopt niet met het verhaal? Dit 'verhaal' wordt zo niet alleen het geschetste verhaal van het wilde kind en zijn opvoeder, maar ook de gezinsrelatie van Ben-Ner die zich tot op dat moment heeft beperkt tot enkel de vader en de zoon. Ook de muziek waarop zij danst is een nieuwe stap in de stomme film en bij uitbreiding de filmgeschiedenis waar Ben-Ner naar verwijst: de opkomst van de geluidsfilm. Guy Ben-Ner lijkt hiermee een statement te maken, namelijk dat de verhaallijnen die ik (theoretisch) van elkaar probeer te onderscheiden, op gelijke voet staan.

Er zijn momenten in het werk waarop Guy Ben-Ner als maker weer iets duidelijker van de kantlijn naar het zichtbare midden verschuift, bijvoorbeeld wanneer er 'gesproken' wordt. Je kan alleen concluderen wat de personages gezegd hebben, omdat je hun mond ziet bewegen en er dan een tekst verschijnt waarin staat wat er gezegd wordt. Dit 'bewegen van de mond' is erg letterlijk te nemen: er wordt niet gedubd, er wordt, om met de woorden van Ben-Ner zelf te spreken: *gebud*¹⁶. Deze kunstgreep maakt het gemakkelijker om een film te maken met een 3-jarig kind, omdat er geen tekst uit het hoofd moet worden geleerd, maar tegelijkertijd worden we er ons bewust van dat de link tussen woorden en datgene waar de woorden naar verwijzen, een spel is

De theaterschrijver **Pirandello** speelt ook met deze opeenstapeling-van-werkelijkheden en met het verschil tussen personen en personages in zijn *Zes personages op zoek naar een auteur* (1921), waarbij op een theaterrepetitie plots zes personages binnenkomen die zoeken naar een auteur om geschreven te worden. Hun auteur heeft het namelijk nagelaten om 'hen te laten bestaan'. Er heerst verwarring, omdat de acteurs die bezig zijn met de repetitie (de zogenaamde 'echte mensen'), precies dezelfde rollen aan het repeteren zijn als degene die de zes personages vertegenwoordigen. Wat volgt is een discussie over wie er 'het meest echt' is, en wanneer je kan bestaan.

¹⁵ Mendelson, E., Seidel, M., *Homer to Brecht: the European epic and dramatic traditions*, New Haven, Yale University Press, 1977, p. 345-346

¹⁶ Budding als tegenstelling tot dubbing: http://www.yesomiumolu.com/wp-content/uploads/2013/12/Yumolu_Afterimage-Vol.41No2.pdf

waarvan we de regels al vanaf onze geboorte aangeleerd krijgen. Daarom is het wilde kind als geval zo interessant, omdat de regels niet al van jongs af aan zijn opgelegd. In *L'Enfant Sauvage* blijkt dit bijvoorbeeld wanneer aan het licht komt dat Victor helemaal niet heeft leren lezen, maar een trucje heeft bedacht om de taalopdrachten juist uit te voeren. De teleurstelling van zijn omgeving, die in het wilde kind graag als een ongeschreven blad had gezien waar taal aan kan worden toegevoegd, is enorm. Een ander gevolg van die kunstgreep (tekst achteraf toevoegen), is dat ik, hoewel ik de illusie wel zie, toch gewoon meega in het verhaal en ze voor mijn gevoel toch echt hebben gezegd wat ik in de tekst heb gelezen. Of zoals wat eerst doorgaat voor 'wildernis' in het huis, is even later 'het park', terwijl er aan het decor niets is veranderd, maar slechts een duiding door tekst zorgt dat mijn blik als toeschouwer veranderd is.

→ Zie hiervoor de bespreking van de keuken, p. 19

Het kostuum dat Guy Ben-Ner draagt om het personage van 'de opvoeder' te verduidelijken, bestaat uit een wit hemd, een zwart pak, zwarte kostuumschoenen en een wandelstok. We herkennen meteen het soort karakter dat door een kostuum met wandelstok wordt neergezet, door beelden 'van vroeger', of een gekostumeerd bal, maar ook het type (of cliché) van de romantische kunstenaar; Als beeld van de bourgeoisie ken ik het vooral zoals weergegeven in schilderijen van Magritte of Ensor, en uit verfilmingen van boeken van Jane Austen waar vrouwen een rijke man proberen te huwen, alleen de hoed ontbreekt eraan. Maar met een paar grote schoenen eronder zou het even goed een Charlie Chaplin kostuum kunnen zijn. De wilde jongen krijgt een vergelijkbaar kostuum op kindermaat: wit hemdje, zwart pak, ook hij moet z'n veters leren knopen. Pas later in de video krijgt hij ook een wandelstok. Maar soms wisselt het beeld plots van deze personages, naar een scène uit het 'dagelijks leven': waar eerst de opvoeder en zijn wild kind nog aan de tafel zaten en de opvoeder het kind leert eten met een lepel, zitten een seconde later vader en zoon aan diezelfde tafel: vader (nu met een jeans en een gestreepte trui)

→ Eens het jonge kind z'n zwart-wit kostuum heeft aangetrokken en daarmee op een kleine versie van zijn vader is gaan lijken, doemen associaties met slapstickfilms op: De Dikke en De Dunne, Charlie Chaplin,... Aangezien het kind ook 'Buster' wordt genoemd, is een vergelijking ▶

leest de krant, zoon loopt over de tafel. De bourgeoisie van de 19^e en 20^e eeuw onderscheidde zich met z'n kledij van het 'gewone volk', waaruit we zouden kunnen afleiden dat wanneer Ben-Ner normaal gekleed gaat in zijn video, als familieman, verwijst naar het gewone, het niet-gespeelde of het echte leven.

Door de snelle montage met korte kostuumwisselingen, zie je afwisselend de personages (opvoeder – wild kind) en dan weer de personen (vader - zoon). Doordat de opvoeding van het wilde kind zo dicht lijkt aan te sluiten bij de opvoeding van een zoon door zijn vader, zie je door de personages heen de personen Guy en Amil Ben-Ner. Hoe verder het videowerk vordert, hoe meer die scheidinglijnen vervagen: waar houdt de vader op en begint het personage? Ik vind het woord *personage* een toepasselijk woord omdat er tegelijkertijd de persoon, en de kunstgreep op die persoon (het “-age” van agere, doen/handelen/in beweging zetten) in verwerkt zit.

Animal intelligence

Guy Ben-Ner gebruikt zijn eettafel voor een wetenschappelijk experiment dat hij uitvoert op Amil, om diens 'animal intelligence' te onderzoeken. Na een korte instructie (in tekst) zien we Ben-Ner een soort van kooi bouwen rond de tafel, en afwachten of Amil er in slaagt om uit de kooi te ontsnappen. Het lukt hem: experiment geslaagd. Hoe meer hij zijn huiselijke omgeving onderzoekt en tegelijkertijd op de hak neemt, hoe speelser en menselijker zijn kunstwerk eruit gaat zien, en hoe meer ik zie dat de “homo sapiens”, de kennende mens waar onze moderne samenleving zo op berust, misschien in de eerste plaats een “homo ludens”, een spelende mens is; Met de wolf die als symbool kan worden gezien voor het onbezorgde spelen.

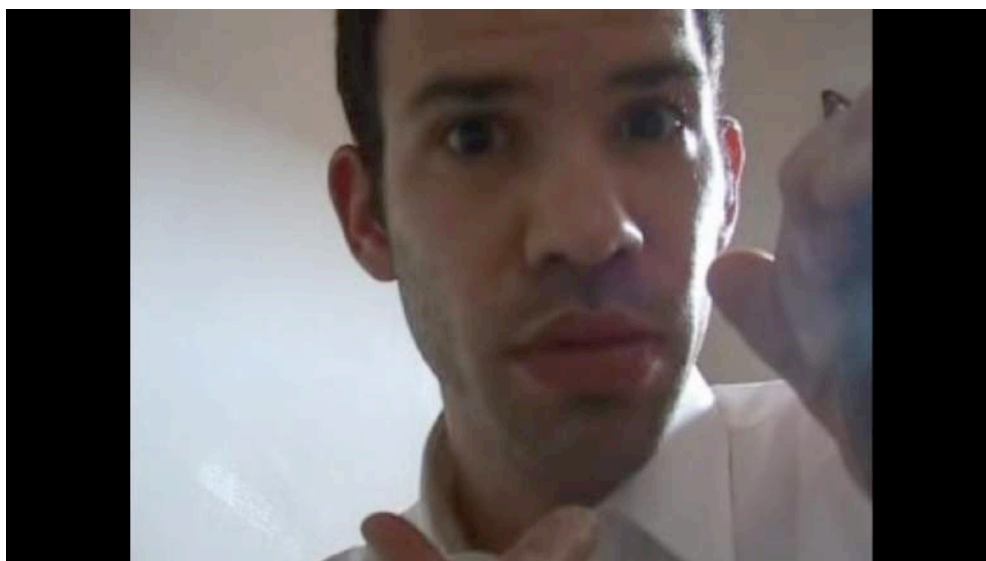
met Buster Keaton niet ver weg. Diezelfde Buster Keaton speelde overigens in Beckett's enige screenplay, de zwart-wit film getiteld *Film* (1965) - al blijft daar soms weinig van de slapstick-Keaton over, we worden eerder meegevoerd in een hallucinatie, waar de camera als alziend oog achter Keaton aan lijkt te jagen. De cameraman van Beckett's *Film* is overigens Vertov's broer (zie *Man With a Movie Camera*). Het leidt me echter te ver van mijn onderzoek af om ook hier de parallellen te bespreken.

Derrida spreekt in deze zin over 'biffures': de schrapping van een met de hand geschreven woord laat een litteken na op het papier, Door de doorhaling 'staat het er niet meer', maar je ziet het nog wel, net zoals Ben-Ner een personage neerzet, waardoorheen je zijn persoon nog kan blijven zien.

Zie 'Een gesprek met Derrida over tekstverwerking', *La Quinzaine Littéraire*, No. Spécial 698, 1-31 augustus 1996, vert. Bart A. Buseyne. <http://www.mariagederaison.be/topics/interviews/derrid.htm>

DE BADKAMER

Het toilet/de badkamer is de plek waar het wilde kind, in een plastic ton als bad gezeten, onderwezen wordt. Hij moet leren lezen en schrijven. De opvoeder plakt plastic letters op de muur, en wijst afwisselend van de letters “father” met bijhorend mannenfiguurtje, naar zichzelf, en weer terug. Dan kijkt het kind naar de letters “mother”, waarbij een groene figuur plakt dat een vrouw voorstelt, maar vervangt het door het figuurtje van een konijn. “Mother”, zegt hij, meteen het enige woord dat in het werk wordt uitgesproken. Het effect is humoristisch, omdat de combinatie tussen “mother” en het figuur van het konijn onverwacht is. Ook al leek het oorspronkelijke groene figuur dat een vrouw moest voorstellen meer op een alien, toch hadden we, als vanzelfsprekend, door de letters ‘mother’ eronder een link gelegd tussen het woord en het beeld. Ben-Ner maakt ons duidelijk dat we ons niet eens meer bewust zijn van die koppeling tussen woorden en beelden, en speelt met de verwarring wanneer wat voor ons een logisch patroon is (moeder-vrouw), wordt doorbroken (moeder-konijn). De hele video zit vol met deze relativiteit van de taal; Taal valt immers niet noodzakelijk samen met dat waar het naar verwijst. Zo is het een materiaal waarmee gespeeld kan worden, net zoals er gespeeld wordt met de spullen van de keuken om een decor te creëren.



(film stills: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

In ander videowerk van Ben-Ner, zoals *Moby Dick* (2007) en *Berkley's Island* (1999), maakt de kunstenaar gebruik van literair tekstmateriaal en voegt hij zelf beelden toe. In beide films hoor je voornamelijk een voice over of zie je witte tekst op een zwarte achtergrond, via welke je zinnen en stukjes tekst uit de oorspronkelijke verhalen te horen krijgt. De beelden die hij maakt zijn enerzijds illustratief¹⁷, maar anderzijds ook nieuw en autonoom. De beelden in *Wild Boy* vertonen zeer duidelijke overeenkomsten met *L'Enfant Sauvage*, al zijn ze in *Wild Boy* volledig aangepast aan Ben-Ner's stijl. Dit is waar ik eerder naar verwees, wanneer ik schreef over een eerder letterlijke vorm van beeldrijm (zie boven, p.15 over beeldrijm). Voor mij heeft dit als gevolg dat er een extra, diepere laag wordt toegevoegd aan het videowerk, maar ook dat Ben-Ner's werk daardoor wint aan humor omdat de verwijzingen iets absurds toevoegen. De halve boom in de keuken van Ben-Ner, meer een soort afgezaagde tak die rechtop is gezet in een houten constructie, verwijst naar de boom waar de wilde Victor in Truffaut's film meermaals in te zien is. Zoals de haren van het wilde kind in Truffaut's film worden afgeknipt met een grote zware schaar, zo worden ook de krullen van Amil kortgeschoren met een elektrisch scheerapparaat.

¹⁷ Hij speelt bepaalde stukken tekst erg letterlijk na, op zijn eigen knullige manier

Het begin van elk werk Wat me opvalt in de werken die ik bekijk naar aanleiding van deze scriptie, is dat bijna ieder werk begint met een inleiding of een aankondiging die het werk kadert; zo begint *L'Enfant Sauvage* met de vermelding dat het verhaal waar gebeurd is ("cette histoire est authentique"), en verwijst rechtstreeks naar de dagboeken van de arts die in 1790 het wilde kind Victor begeleidde. Anders dan bij Truffaut's film begint *Wild Boy* niet met het statement dat het allemaal waar gebeurd is, integendeel, het videowerk begint met een zwart vlak en de stem van Guy Ben-Ner die z'n zoon probeert te regisseren. Het begint dus eigenlijk al met een 'intimiteit': een inkijk in het werkproces van de maker, maar ook een discussie tussen vader en kind.

De voorstelling *Kaspar* van Peter Handke (1967) begint met "Kaspar does not show how IT REALLY IS or REALLY WAS with Kaspar Hauser. It shows what is POSSIBLE with someone." Door dit te zeggen legt Handke enerzijds een link met Kaspar Hauser, waardoor er net aandacht op gevestigd wordt, maar neemt tegelijkertijd afstand van de feiten. Het verhaal is gebaseerd op het leven van ►



(film still: L'Enfant Sauvage, François Truffaut, 1970)



(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

Kaspar Hauser, een Duitse vondeling aan het begin van de 19^e eeuw die tot zijn 16^e levensjaar in een kleine cel leefde. Hij kon slechts twee zinnen zeggen – die hij vermoedelijk zelf niet eens begreep – en liep eigenaardig, maar hij schreef wel z'n eigen naam correct. Dit maakte hem tot een gekende attractie en studieobject.¹ Kaspar werd later verfilmd door Werner Herzog als *Jeder für sich und Gott gegen allen* (1974).

De video *Man With a Movie Camera* uit 1929 van Dziga Vertov² begint met een waarschuwing, namelijk dat het “een experiment is” waarbij er filmisch gewerkt werd met echte gebeurtenissen. Verder wordt vooral vermeld wat er allemaal niet is: geen verhaal, geen theater, geen tussentitels voor duiding, het moet een opstap zijn naar een ‘internationale taal van film maken’, los van literatuur en theater; Vertov luidt hiermee de begindagen in van de lange documentairefilm.

In *Not I* (1972) van Samuel Beckett is het vooral de titel van het werk die opvalt. Het is een theatermonoloog, geschreven voor een vrouwelijke mond. Dit is erg letterlijk te nemen: in het theater is alles verduisterd, het enige zichtbare is een mond die met één spotje wordt verlicht. De mond ►

De taalbeheersing speelt een cruciale rol in de film van Truffaut. De arts die Victor begeleidt, vindt in die periode nieuwe manieren uit om te leren lezen, waarvan één voorbeeld de 'letterbak' is: een houten bak met de letters van het alfabet op volgorde gerangschikt. De arts laat Victor letters leggen bij afbeeldingen. Wat daar voor het eerst werd getest, zou eeuwen later de manier zijn waarop ik zelf heb leren lezen: door de combinatie van letters en tekeningen. En ook de jonge Amil in Ben-Ner's film leert lezen in de badkamer, met plakletters op de muur, als metafoor voor het beeld van de moderne mens.

De film van Truffaut is zwart-wit, toch komen we via de gesproken tekst te weten dat het kind bruin haar heeft, gele tanden, donkere zwarte ogen,... Dit vind ik interessant: het spreken voegt kleur toe aan de film. Ik kan niet meer denken dat hij blauwe ogen heeft, de film heeft in het begin verzekerd dat het 'waar gebeurd' is en de taal heeft in dit geval mijn kijkwijze bepaald. Omgekeerd zorgt de kleurrijke film van Ben-Ner er door het gebrek aan gesproken taal en de zwart-witte kostuums voor, dat ik soms lijk te kijken naar een zwart-wit film. In het eerste geval wordt mijn hoofd gemanipuleerd door de taal, die mij dicteert wat ik moet zien. In het tweede geval zijn het de beelden die met me aan de haal gaan, door middel van de intertekstualiteit.

Naarmate *Wild Boy* verder vordert, begint deze steeds meer af te wijken van *L'Enfant Sauvage*. Waar bij Truffaut des te duidelijker wordt welke moeilijkheden een kind dat jarenlang in de wildernis heeft overleefd, doormaakt, en hoe moeilijk het is om van hem een sociaal vaardig kind te maken, groeit Amil gedurende de film uit tot een kind dat speelt, geïnteresseerd is, en van z'n vader leert hoe hij van een tafel een stoel moet maken. In Truffaut's film loopt Victor weg, Ben-Ner's film eindigt met *Break on Through to the other side* (1967) van The Doors waarbij vader en zoon samen trommelen op de potten en pannen en ander keukenmateriaal. Het nummer lijkt haast symbolisch gekozen, voor het doorbreken van de grenzen van het kunstwerk en het echte

vertelt het verhaal van een jonge vrouw "but not I", die is opgevoed zonder liefde en in stilte opgroeit, tot ze op een dag plots begint te praten, en niet meer ophoudt. "... when suddenly she realized ... words were -- what ? ... who? ... no! ... she! ... realized ... words were coming ... imagine! Words were coming ... a voice she did not recognize ... at first ... so long since it had sounded..., then finally had to admit ... could be none other ... than her own" (Beckett 219)³ Maar over welke persoonlijkheid gaat het eigenlijk? Die "not" voor de "I" maakt het mogelijk om over dingen te praten die niet gezegd mogen worden, omdat er tegelijkertijd een ontkenning aanwezig is (zoals Derrida en z'n schrappingen). Of zoals bij roddelen gebeurt: de aankondiging "je hebt het niet van mij..." lijkt je als roddelaar te ontdoen van je verantwoordelijkheid.

¹ Hamilton, J.R., 'Handke's *Kaspar*, Wittgenstein's tractatus, and the successful representation of alienation', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, spring 1995, Vol. IX no. 2, p. 3 ev. Bron: <https://journals.ku.edu/index.php/jdct/article/view/1927>

² <http://www.youtube.com/watch?v=7ZkvjWIEcoU>

³ <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/noti.html>

leven, het doorbreken van de 4^e wand ook, het doorbreken van de verschillen tussen persoon en personage, tussen middel en onderdeel.

Not I, Samuel Beckett

Not I (1972), oorspronkelijk een theatermonoloog van de hand van Samuel Beckett, werd later vastgelegd op video. Sindsdien wordt het werk even vaak in een theaterale als in een beeldende kunst context vertoond. Thematisch is er een verband tussen *Not I* en Ben-Ner's *Wild Boy*; In beide gevallen gaat het om kinderen die met een minimum aan sociaal contact opgroeiden en van beiden wordt gedacht dat ze doof zijn. Qua vorm zijn *Wild Boy* en *Not I* haast tegengestelden: stomme film versus raaskal, een huiselijke en rommelige setting versus een totaal zwart decor met enkel de mond als beeld. De woordenstroom die door de mond wordt uitgekraamd word vaak als 'inner scream' omschreven.¹

Over de uitvoeringen op het podium doen veel verhalen de ronde. Het toneel zou volledig zwart zijn gemaakt, en er zou in de hele zaal slechts één spotje branden, namelijk een klein spotje gericht op de mond van een actrice, die verder ook onzichtbaar was omdat ze volledig achter een zwart doek zat verstopt. Verder werd alle andere mogelijke belichting, tot aan de nooduitgangbelichting toe, uitgeschakeld. Vanaf de eerste seconde van de voorstelling, begint de mond te praten. Een eindeloze tekst die ergens tussen fluisteren en roepen in zit. Een hysterie die voelbaar moet zijn geweest in het publiek, want, zoals het verhaal gaat: het publiek probeerde de zaal te ontvluchten, maar doordat alle belichting was uitgeschakeld, kon men de uitgang niet vinden. ►



(theaterbeeld: Not I, Samuel Beckett, 1972 / actrice Lisa Dwan, Royal Court Theatre, 2014)

Ik denk dat er daarom in het videowerk voor is gekozen om de mond heel groot te laten zijn in verhouding tot het kader van de film. Het zwarte vlak is echter niet zo groot in vergelijking tot de grote zwarte vlakke van de theatervoorstelling. Beckett zou, nadat hij het videowerk voor het eerst had gezien, gezegd hebben dat de focus van het theater naar het videowerk zou zijn verplaatst van het auditieve (de tekst) naar het visuele (de bewegende mond).¹ Het werk is beklemmend, claustrofobisch. De hijgerige, hese klanken, de histerie waarmee wordt gesproken, doen mij me ongemakkelijk voelen. Er ontstaat een vreemde kracht in dat beeld dat me heel erg afstoot maar dat me tegelijkertijd hypnotiseert waardoor ik ernaar blijf kijken. ►

Daarmee slaagt Beckett in zijn opzet: "It's meant to work on the nerves of the audience, not on its intellect".²



(film still: Not I in de BBC documentaire A Wake for Sam, 1990, actrice Billie Whitelaw)

Overigens, waar Guy Ben-Ner zichzelf de absolute vrijheid toekent om aan de haal te gaan met de verhalen waar hij zich op baseert, is dit allerm minst het geval met uitvoeringen van Beckett. Een commissie van toezichhouders waakt streng over de exacte naleving van de tekst, de omschrijvingen van het decor en de personages. Billie Whitelaw is door Beckett gecoached voor de uitvoering van het stuk, en geldt als het voorbeeld waar alle andere actrices aan moeten voldoen.

Waar Guy Ben-Ner charmeert met de zichtbaarheid van hemzelf en zijn gezinsleven, daar beangstigt Beckett's anonieme mond me. Zowel *Wild Boy* als *Not I*, gebruiken goedkope, minimale middelen, zijn theateraal en filmisch tegelijkertijd, maar het ene resulteert in een warm en humoristisch werk, terwijl het andere me opzuigt als een nachtmerrie. Waar bij Ben-Ner het hele huis ten dienste wordt gesteld van het werk, werpen de uitvoerende actrices van *Not I* hun hele lichaam in de strijd om ervoor te zorgen dat de mond het stuk kan spelen. Het stuk, dat in 1972 nog 22 minuten duurde maar steeds korter is geworden tot slechts 9 minuten, is fysiek zo intensief dat het ▶

bijna onmogelijk is om de mond op de juiste plek te houden in het spotje. Daarom worden de actrices vastgebonden, vastgetapet, geblinddoekt en doof gemaakt, tot alle intensiteit van de voorstelling alleen nog in de stem overblijft.



¹<http://www.apieceofmonologue.com/2008/08/samuel-becketts-not-i.html>; zie o.a. *Billie Whitelaw in A waker for Sam*, de documentaire is te bezichtigen op Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=qHo_594up6o

²http://en.wikipedia.org/wiki/Not_I; <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22397436>; <http://muse.jhu.edu/journals/tsl/summary/v051/51.1.gatten.html>

Buster

Guy Ben-Ner noemt het wilde kind dat hij gevonden heeft *Buster*. Dit is een duidelijk verschil met *L'Enfant Sauvage*, waar de jongen Victor dezelfde naam krijgt als het wilde kind waar de hele film naar verwijst. *Buster* refereert naar Buster Keaton, een cultureel fenomeen uit de stomme films van de eerste helft van de 20^{ste} eeuw. Net als Victor, en Kaspar, is Buster een figuur dat weinig spreekt. Bovendien was ook Buster Keaton slechts 3 jaar oud toen hij begon mee te spelen in de (slapstick)shows van z'n vader.



(film still: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

De camera is het oog waarlangs ik naar het werk kan kijken. Niet zelden beweegt de camera van achter de afgebroken takken of de keukenapparaten, alsof ik als toeschouwer verstopt zit en van uit de struiken kijk naar scènes uit het privéleven. Wanneer Guy Ben-Ner als opvoeder het wilde kind aanspreekt, kijkt hij recht in de camera, op dat moment ben ik dat kind dat aangesproken

wordt. Dan worden de rollen omgekeerd; het kind kijkt terug in de camera waardoor ik de opvoeder ben geworden waar het kind niet begrijpend naar kijkt.

Interactie

Het aankijken van het publiek alsof er contact wordt gemaakt is iets wat ik als moderne kijker erg normaal vind, maar wat zeker geen evidentie is. In het naturalistische theater, opkomend vanaf de 17^e eeuw en dat z'n hoogdagen kende tussen 1850-1900, werd onder 'geloofwaardigheid' verstaan: zo werkelijk mogelijk¹⁸. Het was ondenkbaar dat het publiek werd aangekeken, laat staan dat ze achter het personage nog de persoon van de acteur zouden mogen zien. Er moest eenheid zijn: één plaats, één tijd, één handeling. Dit is in de loop van de 19^e eeuw en vooral in de 20^{ste} eeuw langzaamaan onderuitgehaald, ook al is de illusie van eenheid hardnekkig (denk aan soapacteurs die in het straatbeeld worden aangesproken bij hun fictieve naam). Het betrekken van het publiek bij het gebeuren en het zichtbaar worden van de persoon van de acteur, achter het personage, heet in theatertermen het doorbreken van de vierde wand¹⁹. De vierde wand is de onzichtbare wand 'waarachter' het publiek zit. De term 'de vierde wand' zou afkomstig zijn van filosoof en criticus Diderot, die er reeds in 1758 over schreef. Hij breidde het concept meteen uit tot alle imaginaire muren die kunnen bestaan tussen fictieel werk en een publiek.

¹⁸ "La reproduction de la réalité par les moyens mêmes de la réalité" ; Regisseur André Antoine (1853-1943) werd er erg beroemd mee: "Par pauvreté, à ses débuts, Antoine utilise des meubles véritables (prêtés par les parents et les amis), et même des quartiers de viande (empruntés au boucher voisin), dont l'odeur incommode certains spectateurs ; les costumes viennent du fripier, non du loueur. " Passage uit: <http://www.dramaction.qc.ca/fr/ressources/histoire-du-theatre/les-metteurs-en-scene/andre-antoine-1858-%E2%80%93-1943/>

¹⁹ Bethune, R., *Before the fourth Wall*, Art times journal, december 2002: <http://www.arttimesjournal.com/theater/decembertheatre.htm>; Veraghtert, L., 'Mediamorfose, een onderzoek naar de vertaling van vervreemdingseffecten van het live theater naar zijn registratie', Masterproef o.l.v. Prof. Dr. Christel Stalpaert, UGent, 2010-2011. Bron: http://buck.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/388/RUG01-001786388_2012_0001_AC.pdf

Na Brecht is ook Peter Handke een erg belangrijke speler geweest in het doorbreken van de theatrale illusies. Handke bepleitte in 1966 een nieuwe manier van theater maken en kijken naar theater. Hij fulmineerde tegen de beschrijvingsdrang in de literatuur, waarmee hij bedoelde dat de taal een wereldopvatting is die de mens wordt opgelegd. Zijn voorstelling *Publikumsbeschimpfung* bracht een ware schokgolf teweeg in het theater: de acteurs gingen het publiek uitschelden van op het podium, zonder dat er verder nog andere handelingen op scène plaatsvonden. Veertig jaar na Bertolt Brecht brak Handke met zijn scheldtirades de laatste restjes muur, die nog tussen toeschouwer en scène konden staan, af. Met het doorbreken van de vierde wand zijn daardoor veel nieuwe mogelijkheden voor acteurs ontstaan: acteurs kunnen interactie aangaan met het publiek, maar ze kunnen ook 'uit hun rol stappen'. Maar het zien van de persoon achter het personage is slechts één van de illusies die is afgebrokkeld. Hoe minder het theater moest voldoen aan de eis van geloofwaardigheid-in-de-zin-van-samenvallen-met-de-realiteit, hoe meer er kon gespeeld worden met decor, kostuums, zelfs tijdreizen.

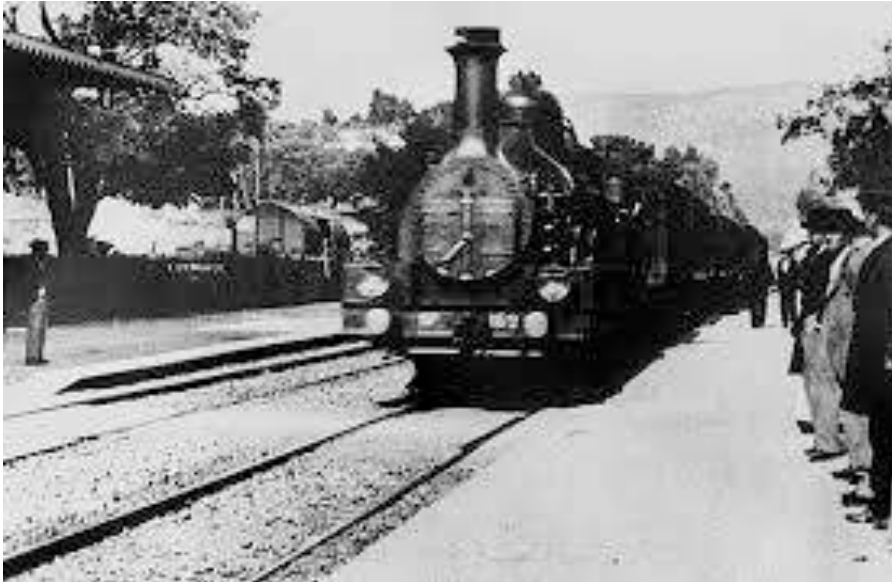
Wild Boy duurt slechts 17 minuten, maar laat de zogenaamd volledige ontwikkeling zien van een wilde jongen die tussen de dieren leeft (geen geluid/stomme film), tot een jongen met kortgeknipte haren die 'moeder' zegt (taalbeheersing), 'life sucks' spelt op de koelkast (lezen en schrijven), en op potten en pannen slaand muziek maakt (geluidsfilm: evolutie van cinema doorheen de geschiedenis).

Filmgeschiedenis

Een verwijzing naar filmgeschiedenis wordt duidelijk wanneer Guy Ben-Ner flipboekje knipt en plakt, van een trein die arriveert in een station. Hij laat het flipboekje aan zijn zoon zien, die schrikt wanneer de trein zo ver het station is binnengereden dat hij uit het beeld rijdt. Als kind bezocht ik de 3D cinema *La Géode* bij Parijs, waar de gids bepleitte dat 3D cinema hetzelfde effect heeft op publiek, als de allereerste films ooit die aan een publiek werden getoond. Ter illustratie keken we in 3D naar wat 'de oudste documentaire film ooit' zou zijn geweest, van Lumière uit 1895; Een trein die het station binnenrijdt (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*)²⁰.

Daarnaast zorgt het wegvallen van de vierde wand ervoor dat het voor mij als toeschouwer gemakkelijker is geworden om me met het werk te identificeren. Ik vind het videowerk van Guy Ben-Ner immers niet alleen sterk als autonoom beeldend werk, ik vind het ook ontwapenend om een vader met zijn zoon te zien werken. Als ik bij hem zoveel spelplezier zie, zo'n vrijheid in het omgaan met z'n eigen huis, en die reële mogelijkheid om met je eigen familie op zo'n goedkope manier kunst te maken, dan kan ik het gevoel van 'dat zou ik ook wel willen' niet loskoppelen van wat ik zie.

²⁰ <http://www.filmreference.com/Directors-Lu-Mi/Lumi-re-Louis.html>



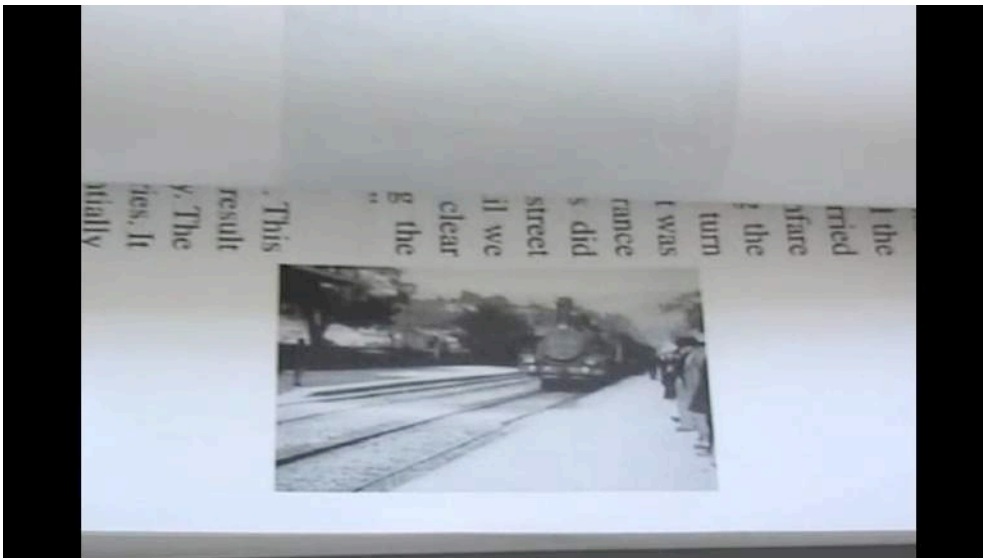
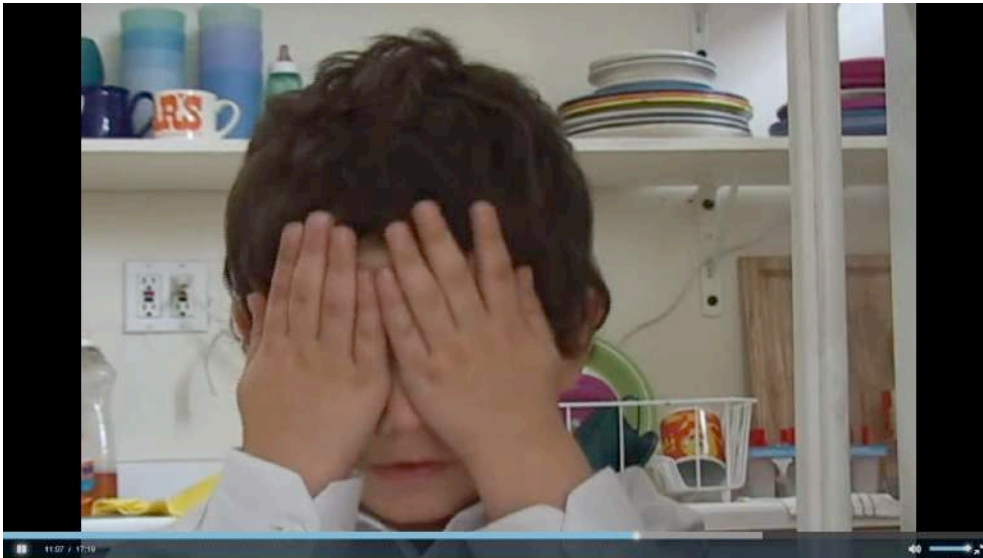
(film still: L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Louis Lumière, 1895)



(film still: Man With a Movie Camera, Dziga Vertov, 1929. Een knipooog naar Lumière?)

Het verhaal gaat dat het publiek -in de slechts 50 seconden lange film- de zaal probeerde te ontvluchten omdat ze dachten dat de trein over hen heen zou rijden. (Tegenwoordig wordt dit verhaal, van de naïeve onervaren kijker, onderuitgehaald bij gebrek aan bewijzen²¹, maar toch blijft het verhaal bestaan); 3D cinema lijkt van die fictionele angst bijna een realiteit te maken: ik keek hoe de trein op het grote cinemadoek het station kwam binnengereden, en dan verder reed, uit het doek, over mee heen. Net zoals Amil opschrok en wegsprong, zo was ook ik liefst de zaal ontvlucht.

²¹ Gunning, T., 'An Aesthetic of Astonishment: early film and the (in)credulous spectator', *Art and Text*, 34, spring 1989. Bron: <http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/TomGunning.pdf> fragment: "As with most myths of origin, the source of these accounts remain elusive. It does not figure in any report of the screening at the Salon Indien of the Grand Café that I have located." (p.818)



(film stills: Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004)

CONCLUSIE

In beschrijvingen van Guy Ben-Ner's werk staat vaak dat hij de grenzen van zijn "domestic cage" onderzoekt. Ik zou echter liever willen spreken van een "domestic theater"; De haast kinderlijke verwondering waarmee hij uit het niets een wereld schept, doen de muren van zijn eigen huis oprekken. Guy Ben-Ner onderzoekt een domein dat zich bevindt tussen realiteit en fictie, persoon en personage, homevideo en documentaire/reality tv. Het is een intermediair veld, een snijvlak waar geen absolute tegengestelden bestaan maar waar alles balanceert. Door zichzelf in te zetten in zijn eigen werk speelt Ben-Ner met de verwachting van de toeschouwer en tegelijkertijd met doorprikte illusies die aan het theater ontleend zijn; Het persoonlijk verhaal van de vader-zoon relatie wordt een autonoom beeldend werk; De vele lagen lijken schijnbaar heel losjes, heel makkelijk en zonder er veel over na te denken toegevoegd, vb. door de zoon "Buster" te noemen, maar vormen samen een veel complexere constructie. De verschillende elementen die Ben-Ner's werk zo herkenbaar maken (het inzetten van de eigen familie, het eigen huis als theater en de huis-tuin-keuken esthetiek) vormen samen het werk, waarbij het ene niet ten dienste staat van het andere, want zelfs de kantlijn maakt deel uit van het geheel. Alles vloeit samen in een beeldrijm. Het resultaat is grappig en ontwapenend, maar ook slim, als een absurde kijk op het (gezins)leven en mijn eigen conventies. Terwijl *L'Enfant Sauvage* nog de taalbeheersing als cruciale thema heeft (in navolging van het Verlichtingsdenken), zijn het in *Wild Boy* de beelden die het overnemen, en zien we een ander mensbeeld opduiken: niet de Homo Sapiens, maar de Homo Ludens heeft het voor het zeggen; Een mens die creëert door te spelen, en die in staat is tussen alle lagen door te glippen.

BIBLIOGRAFIE

Geraadpleegde films/videowerk/documentaire

Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895

Dziga Vertov, *Man With a Movie Camera*, 1929

Jean-Luc Godard, *A Bout de Souffle*, 1960

Samuel Beckett, *Film*, 1965

François Truffaut, *L'Enfant Sauvage*, 1970

Samuel Beckett, *Not I*, 1972, in BBC documentary, *A Wake for Sam*, 1990

Guy Ben-Ner, *Wild Boy*, 2004 (<http://ubu.com/film/ben-ner.html>)

Boeken

Lingwood, J., Nairne, E. (eds.), *Yael Bartana: And Europe Will Be Stunned*, 2011/12, Die Keure, 158p.

Butler, J.G. (ed.), *Star texts: image and performance in Film and Television*, Wayne State University Press, 1991, 385 p.

Bal, M., *De theorie van vertellen en verhalen, inleiding in de narratologie*, Couthino, 1978, 151p.

Blok, A., *De vernieuwers, de zegeningen van tegenslag in wetenschap en kunst, 1500-2000*, Prometheus – Bert Bakker, 2013

Mendelson, E., Seidel, M., *Homer to Brecht: the European epic and dramatic traditions*, New Haven, Yale University Press, 1977

Deleuze, G., Guattari, F., 'One or Several Wolves', *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987, vert. Brian Massumi, 629 p.

Tijdschriften en papers

Hamilton, J.R., 'Handke's Kaspar, Wittgenstein's tractatus, and the successful representation of alienation', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, spring 1995, Vol. IX no. 2, p. 3 ev. Bron: <https://journals.ku.edu/index.php/jdtdc/article/view/1927>

Denik, I., 'Formal Innovation in Modernism: Russian Formalism in Vertov and Brecht', *MA Research Paper o.l.v. prof. Sean Homer*, 12 februari 2013. Bron: http://www.academia.edu/2582847/Formal_innovation_in_Modernism_Russian_Formalism_in_Vertov_and_Brecht

Karpel, D., 'Family, lies and videotape: Guy Ben-Ner's meteoric rise to fame', *Haaretz Magazine*, 4 april 2013. Bron: <http://www.haaretz.com/weekend/magazine/family-lies-and-videotape-guy-ben-ner-s-meteoric-rise-to-fame.premium-1.513461>

Veraghtert, L., 'Mediamorfose, een onderzoek naar de vertaling van vervreemdingseffecten van het live theater naar zijn registratie', *Masterproef o.l.v. Prof. Dr. Christel Stalpaert*, UGent, 2010-2011. Bron: http://buck.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/388/RUG01-001786388_2012_0001_AC.pdf

Derrida in gesprek met Béatrice en Louis Seguin, 'Een gesprek met Derrida over tekstverwerking', *La Quinzaine Littéraire*, No. Spécial 698, 1-31 augustus 1996, vert. Bart A. Buseyne. Bron: <http://www.mariagederaison.be/topics/interviews/derrid.htm>, ook <http://www.yangtijdschrift.be/editorhtml.asp?page=19993L3>, vert. Piet Joostens.

Gunning, T., 'An Aesthetic of Astonishment: early film and the (in)credulous spectator', *Art and Text*, 34, spring 1989. Bron: <http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/TomGunning.pdf>

(overige) e-bronnen

Inleiding

Yael Bartana: <http://yaelbartana.com/projects>

Museum de Fundatie, Zwolle: http://www.museumdefundatie.nl/368-Meer_macht.html

Annet Gelink Gallery: <http://www.annetgelink.com/artists/5-Yael-Bartana/works/>

Van Abbemuseum, Eindhoven:

http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=922

After Image online, Vol. 41 no. 2: <http://vsw.org/afterimage/issues/afterimage-vol-41-no-2/>

<https://www.questia.com/library/journal/1G1-345619435/gray-area>

Wild Boy

Over Guy Ben-Ner: <http://www.timeout.com/london/art/guy-ben-ner-soundtrack>

Wolvenkind Remzi Cavdar: <http://www.volkskrant.nl/leven/jeugdinstelling-stuurde-wolvenkind-gewoon-naar-school~a3772027/;http://www.welingelichtekringen.nl/samenleving/375894/jongen-met-iq-van-118-zat-jarenlang-in-instelling-voor-verstandelijk-gehandicapten.html>

Beeldrijm

DeSantis, N., *The paintings behind the films: When fine art and filmmaking collide*, 12 juli 2013: <http://www.film.com/movies/pacific-rim-painting>

DE GROTE LEGE KAMER

Wolvenkinderen

<http://www.dossierx.nl/onverklaarbaar/wilde-kinderen-opgevoed-door-dieren.html>

<http://mens-en-samenleving.infonu.nl/diversen/62582-wolfskinderen-wilde-kinderen.html>

DE KEUKEN

Materiaal en belichting als middel en onderdeel

Over Godard: <http://www.supercalifragilistic.be/thema/1964-bande-a-part/>; <http://www.moviegids.be/index.cfm?id=93763>;

Dziga Vertov Group: http://ubu.com/film/dziga_vertov.html

Bertolt Brecht: *De 20^{ste} eeuw en het politiek theater*, Vrije Universiteit Brussel, 2003-2004:

<http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/thesocges/thesges/02open3.html>

De koelkast als zon

Piero Gilardi: <http://www.nottinghamcontemporary.org/art/piero-gilardi>

Hendrik Ibsen: http://www.lambo.nl/sites/lambo.nl/files/art_source_files/hendrik_ibsen.pdf

DE EETKAMER/SLAAPKAMER

Persoon en Personage

Dubben en bidden: http://www.yesomiumolu.com/wp-content/uploads/2013/12/Yumolu_Afterimage-Vol.41No2.pdf

Bertolt Brecht: <http://users.skynet.be/bk333575/brecht.htm>

DE BADKAMER

Not I

Citaten uit Not I: <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/noti.html>

<http://www.apieceofmonologue.com/2008/08/samuel-becketts-not-i.html>

http://dangerousminds.net/comments/billie_whitelaw_samuel_beckett_not_i

http://en.wikipedia.org/wiki/Not_I

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22397436>

<http://muse.jhu.edu/journals/tsl/summary/v051/51.1.gatten.html>

<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jul/08/samuel-beckett-not-i>

Interactie

Naturalistisch theater: <http://www.dramaction.qc.ca/fr/ressources/histoire-du-theatre/les-metteurs-en-scene/andre-antoine-1858-%E2%80%93-1943/>

Vierde wand: *Bethune, R., Before the fourth Wall, Art times journal*, december 2002: <http://www.arttimesjournal.com/theater/decembertheatre.htm>

Filmgeschiedenis

Louis Lumière: <http://www.filmreference.com/Directors-Lu-Mi/Lumi-re-Louis.html>

ILLUSTRATIELIJST

Film stills uit Wild Boy, Guy Ben-Ner, 2004

p. 11; 14; 17; 19; 23; 25; 33; 35; 41; 45

Schilderij Jutta (1973) van John Kacere en de openingsscène van Lost in Translation (2003) van Sophia Coppola

p. 15

Film still L'Enfant Sauvage

p. 35

Film stills Man With a Movie Camera, Dziga Vertov, 1929

p. 26; 44

Film still L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Louis Lumière, 1895

p. 44

Theaterbeeld Not I, Samuel Beckett, 1972/ actrice Lisa Dwan, Royal Court Theatre, 2014/foto's: Finn Beales

p. 38; 40

Film still Not I, BBC documentaire A Wake for Sam, 1990, actrice Billie Whitelaw

p. 39