

# **Het *Atelier* doorzocht**

## **Theater op het kruispunt met beeldende kunst**

-- Rosa Lambert --

Met de collaboratieve voorstelling *Atelier* (Antwerpen 2017) tonen theaterspelers en -makers Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede hun ambitie om het wezen van theater te doorgronden. Omwille van hun keuze om theater vanuit dramaturgische en artistieke strategieën te ontleden, kan hun werk gezien worden als een soort onderzoek in de kunst. Dit onderzoek vindt plaats op een wankele theaterscène, gemaakt van losse planken gestapeld op een handvol paletten en plastic bakken. De scène wordt langs beide kanten geflankeerd door tribunes. Het onderzoek gebeurt in stilte. Ondersteund door afwisselend fel, dan weer zachtgeel licht, lopen Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede op en af—met verf, met klompen, met een oude kachel. Ze zetten koffie, drinken champagne. Ze glijden uit, staan weer op, gaan op een stoel zitten. Ze timmeren planken aan elkaar, voegen er een plastic zeil tussen en maken vervolgens een gat in dat plastic zeil. Telkens wanneer het lijkt dat wat er op de scène gebeurt ergens naartoe leidt, naar iets waar je je toe kan verhouden, zetten de makers echter hun handeling stop en beginnen ze aan iets anders. Van een theatervoorstelling in de klassieke zin van het woord lijkt het niet meteen te komen.

het atelier is een wereldatelier  
we komen bij elkaar op de thee  
we denken na over het atelier  
wij liggen zitten staan te denken  
er is nog geen stuk  
er is geen stuk  
dat moeten we iedere keer tonen  
waarom doen we het  
we willen laten zien dat er niets is te zien  
dat is allemaal wat we aan het doen zijn  
we hebben geen stuk  
we hebben een atelier  
we hebben geen atelier  
een opmaat tot niets  
tot wie we zelf zijn  
tot onszelf als mogelijke toneelspeler  
nog gedepouilleerder  
op het einde proosten we  
we proosten op elkaar  
op de niet bestaande voorstelling  
het is niet hermetisch en toch is het hermetisch  
we laten inkijken<sup>1</sup>

In *Atelier*, zo kondigen de makers aan, verkennen De Koning, De Schrijver en Van den Eede het atelier van een toneelspeler (“atelier”). Ze stellen zich daaromtrent de volgende vragen: maken toneelspelers schetsen van een voorstelling? Hoe zien die schetsen eruit? Hoe bereiden ze zich voor op een rol, op het vertellen van een verhaal? Kijken ze ook af en toe op afstand naar hun eigen werk? Kunnen ze überhaupt een stap achteruit zetten en hun werk aanschouwen, of vallen ze samen met hun werk, waardoor ze gedoemd zijn slechts schimmen van hun werk op te vangen? In de veelheid aan ogenschijnlijk banale handelingen zoals hierboven beschreven, schuilen met andere woorden prangende existentiële vragen. De Koning, De Schrijver en Van den Eede behoren tot de kern van, respectievelijk, de gezelschappen Maatschappij Discordia, tg STAN en Compagnie de KOE.<sup>2</sup> Alle drie zijn ze in hun gezelschappen zowel speler als maker—geen van hen werkt met een regisseur. *Atelier* ontstond vanuit gedeelde vragen over wat het betekent om een toneelkunstenaar te zijn. Al eerder deden dit soort vragen de grenzen tussen hun gezelschappen vervagen. Zo maakten ze in 2001 het intussen legendarische *Vandeneedevandeschrijvervandekeoningendiderot* (Amsterdam 2001), waarin ze het ambacht van een toneelspeler onderzochten. *Atelier* knoopt dus aan bij dit werk, en verplaatst de focus van het spelen zelf naar de voorbereiding op het spelen. In *Atelier* proberen De Schrijver, De Koning en Van den Eede nogmaals naar zichzelf en naar hun praktijk als kunstenaar te kijken.<sup>3</sup> Ze nodigen hiervoor ook toeschouwers uit, zonder publiek immers geen theater. Alleen in aanwezigheid van een toeschouwer kan hun onderzoek van start gaan.

Hoewel *Atelier* in de eerste plaats wil bestuderen hoe het atelier van een toneelspeler eruit ziet, vindt er ook een breder theatraal onderzoek plaats dat de aard van theater als kunstvorm probeert te vangen. Net doordat dit onderzoek zich op een theaterscène afspeelt, schudden ze die scène zelf heus door elkaar. Die zelf-onderzoekende impuls maakt namelijk dat de voorstelling zelf ook voortdurend beweegt op de grens tussen kunstwerk en geen kunstwerk. In dat opzicht kan *Atelier* gecategoriseerd worden onder de noemer ‘conceptuele kunst’, door Belgisch socioloog en danswetenschapper Rudi Laermans helder omschreven als “the double-sided artistic practice to start from researched ideas and to take self-reflexively into account the contingency of the categorical difference between art and non-art” (201). Vooral het tweede deel van de definitie raakt de kern van *Ateliers* dramaturgie. Kan het onderzoeken van theater

een theatervoorstelling heten of maakt *Atelier* de fundamenteën die ze onderzoekt zo fragiel dat er als voorstelling zelf nog maar weinig overblijft? Of is elke vorm van kunst in essentie een onderzoek naar haar aard?

Zoals verder in dit artikel zal blijken is de affiniteit tussen *Atelier* en beeldende kunst van belang om het denken dat dit werk herbergt in z'n geheel te vatten. Vormelijk is de analogie met een schildersatelier snel gemaakt: de voorstelling baadt in een voortdurende chaos van onbestemde rommel, de geur van stof, geërgerd gemompel van de kunstenaars, verf(-spetters), lijm, schragen en het gezoem van een radio. Dat *Atelier* ook op dramaturgisch vlak sterk verweven is met de beeldende kunst, wordt duidelijk in concrete handelingen op de scène: ze tillen bijvoorbeeld een piscine het podium op (refererend naar Duchamps *Fountain* (1917)), beelden Michelangelo's *De Scheping van Adam* (ca. 1511) uit of creëren met namaakfruit stillevens. Wanneer ze elkaar een witte papieren kraag omdoen, lijken de makers uit Rembrandts *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* (1632) te zijn geplukt.<sup>4</sup> Met die referenties naar verschillende fases uit de kunstgeschiedenis geven de makers in de eerste plaats blijk van de diepgaande invloed van beeldende kunst op hun ambacht als toneelspeler. Interessanter is dat hun *Atelier* zich hiermee ook ontpopt tot een plek waar de associaties en dissonanties tussen podiumkunst en beeldende kunst voelbaar worden.

Dit artikel volgt de structuur van de onderzoekende, zelfreferentiële en daarom fragiele dramaturgie van *Atelier*. Meer specifiek ga ik dieper in op hoe het statuut van het lichaam, het object en de toeschouwer in deze voorstelling worden geïnspecteerd als bouwstenen van een theatervoorstelling. Die thema's zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en volgen elkaar als het ware op. In de verkenning van het statuut van een theatraal lichaam onderzoeken de makers namelijk ook hoe een lichaam anders is dan een niet-lichaam, dan een object. Beide liggen evenwel in elkaars verlengde omdat de blik van de toeschouwer hen transformeert naar een *theatraal* lichaam of object. Gebaseerd op uitvoerige gesprekken met de makers zal dit artikel het artistiek onderzoek dat in *Atelier* wordt uitgevoerd, aan de oppervlakte brengen. In mijn uiteenzetting over hoe *Atelier*

Volgende pagina: Afbeelding 1- scènebeeld uit *Atelier*, © Jorn Heijdenrijk, 2017.





vanuit een theatrale vorm inzichten verschaft omtrent object, toeschouwer en lichaam, betrek ik toonaangevende kunstfilosofen en theaterwetenschappers die zich over dezelfde medium-gebonden vragen bogen.

## De ontsluiting van het theatraal lichaam

Als eerste nemen de makers het wezen van een acteur en diens primaire instrument, het lichaam, onder de loep. Ze gaan na of een lichaam, eens het podium betreden, vanzelf een personage wordt. Zo plaats De Schrijver bijvoorbeeld een stoel op de plankenvloer, gaat er parmantig op zitten, slaat een krant open en drinkt een tas koffie. Om vervolgens weer af te gaan, en iets anders te doen. In één van de gesprekken die ik met hen voerde, verwijzen de makers naar dit soort taferelen als ‘theateraanzetjes’: ze reduceren hun handelingen naar een zo minimaal mogelijk stukje theater, dat herkenbaar is als opbouw of begin van een scène, maar waarin eigenlijk weinig gebeurt. Omwille van de onderzoekende flair die over deze passages hangt (De Schrijvers concentratie verradt namelijk dat hij niet zomaar op een stoel is gaan zitten, maar dat hij iets aan het aftoetsen is), is de impuls van zelfreflectie erg aanwezig in de theateraanzetjes. De hierboven reeds aangestipte conceptuele dimensie van *Atelier* komt daarom uitdrukkelijk tot uiting in deze fragmenten. De theateraanzetjes maken niet zozeer deel uit van een fictief universum waarin een man een kop koffie drinkt. Op grappige wijze krijgen De Schrijvers banale handelingen plots iets conceptueels en zelf-reflexief, waardoor *Atelier* zich verbindt met conceptuele (performance) kunst, zoals het werk van bijvoorbeeld Marcel Broodthaers, Martha Rosler, Allan Sekula, Hélio Oiticica, Cildo Meireles (Laermans 199).

Bovendien ontbreekt in deze voorstelling het meest fundamentele aspect van (dramatisch) theater, namelijk het gebruik van een dramatische tekst die de nabootsing van een verhaal met een duidelijk verloop en spanningsopbouw vooropstelt. De theateraanzetjes mogen dan wel vertrekken vanuit een geste uit het dramatisch theater, ze laten die traditie ook radicaal achterwege door ze in te bedden in een conceptueel vraagstuk. Wat de makers hiermee verbeelden is met andere woorden niet zozeer een verhaal, maar de transitie van dramatisch theater richting performance die zich in de jaren zeventig begon te ontwikkelen. Amerikaans professor in dramas-

tudies Michael Kirby publiceerde daaromtrent enkele inzichten, die hier bruikbaar zijn om te traceren hoe het lichaam wordt ingezet in *Atelier*. Zo tekende Kirby onder andere een continuüm uit waarop hij verschillende 'hoeveelheden' van acteren naast elkaar plaatst op het spectrum tussen 'acteren' en 'niet-acteren'. Op het midden van zijn schaal situeert zich 'received acting' (5). Hoewel zijn onderverdeling geforceerd aanvoelt, en *Atelier* duidelijk aantoonde hoe dun of onbestaand sommige grenzen zijn, echoot in Kirby's omschrijving wat de voorstelling onderzoekt en blootlegt in het opvoeren van die 'theateraanzetjes'. Want, "anyone merely walking across a stage (...) might come to represent a person in that place—and, perhaps, time—without doing anything we could distinguish as acting" (5). Zoals verder zal blijken is dit een terugkerende bevinding in hun onderzoek. Door dit (evidente) beginsel van theater voortdurend op scherp te stellen, zonder er daarna een verdere scène aan te verbinden, legt *Atelier* bloot hoe theater als kunstvorm werkt: de scène blijkt een plek te zijn die de meest banale handelingen kan transformeren tot een artistieke daad.

Naast de theateraanzetjes is er een tweede lijn waarbinnen *Atelier* het statuut van het lichaam aftoetst. In het nabootsen en introduceren van beeldende kunst, zoals in de inleiding beschreven, vindt zich een volgend experiment plaats rond het statuut van het lichaam. Dit experiment maakt dan weer duidelijk dat dit statuut niet eenduidig is maar eerder voortdurend verandert. In de beweging waarin eerst een acteur op een stoel zit, daarna een schilderij uitbeeldt, en vervolgens die uitbeelding voltooit, treden verschillende dimensies van het theatraal lichaam naar voor. Eerst bereiden de makers het verbeelden van een kunstreferentie voor, door bijvoorbeeld andere kleren aan te trekken. Hier lijkt een soort dramatisch verhaal te ontstaan, waarin we personages onderscheiden die elkaar plagen door elkaars schoenen en kleren te verstoppen of weg te gooien. Wanneer ze dan, bijvoorbeeld, de *Schepping Van Adam* uitbeelden, lijken hun lichamen te transformeren van personage naar onderdeel van een beeld, zoals in een tableau-vivant. Op het moment dat ze hun positie in die tableau-vivant verlaten om te kijken hoe het beeld er vanaf de toeschouwertribune uitziet, scheuren ze zichzelf los van dat beeld, en verschuift het statuut van hun lichaam naar dat van een maker. Ze brengen immers aanpassingen aan in het beeld door bijvoorbeeld de hand van een medespeler die op de scène is gebleven te verplaatsen. Het opvoeren van die referenties expliciteert hoe een



performatief lichaam voortdurend schippert tussen verschillende posities, als volgt beschreven door Duitse theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte: “embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions” (*The Transformative Power of Performance* 89).

In zowel de theateraanzetjes als in de referenties naar beeldende kunst, worden afwisselend de fenomenologische en semiotische dimensie van hun lichamen zichtbaar. Dit onderscheid (en een bijhorende strategie om één van de dimensies te verdoezelen of uit te vergroten) vormt de spil van tal van acteertheorieën en werd grondig getheoretiseerd door Fischer-Lichte (*The Transformative Power of Performance* 76; *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* 26). Zij beschrijft hoe een lichaam op een podium voortdurend flikkert tussen het ‘hebben’ van een lichaam en het ‘zijn’ van een lichaam (*The Transformative Power of Performance* 77), waarbij “the audience’s attention to the performer’s individual corporeality” geleid wordt (84). In performancekunst domineert vaak expliciet het fenomenologische lichaam, waarbij de semiotische dimensie van het lichaam naar de achtergrond verdwijnt (80). In *Atelier* gebeurt het omgekeerde. De inzet is hier namelijk niet het fenomenologisch lichaam, maar eerder een zoektocht naar hoe een semiotisch lichaam *vanzelf* kan ontstaan. Dat blijkt te gebeuren: de banale handelingen in de theateraanzetjes krijgen al vrij snel een representatieve functie. Omdat de makers zich op een theaterscène bevinden, gevangen in de blik van de toeschouwer, zijn we—gewild of niet—getuige van het begin van een mogelijke scène. Een gelijkaardige transformatie ontstaat bij het uitbeelden van de beeldende kunst. Conflict ontstaat hier bijvoorbeeld vanzelf: doordat drie lichamen op podium met elkaars kostuums aan de haal gaan, worden personages geboren.<sup>5</sup>

Hoewel de makers in *Atelier* de scène als onderzoekers betreden, wordt al snel duidelijk dat de maker in zijn intentie wordt ingehaald door het theatermedium zelf. Zo toont hun onderzoek dat “even “abstract” movements may be personified and made into a character of sorts through the performer’s attitude” (Kirby 7). Het fenomenologisch lichaam waarmee ze in *Atelier* opkomen, slaat bovendien niet enkel op de materialiteit van hun lichamen, maar doelt ook op de persoonlijke zoektocht van de makers, die vanuit hun individuele (onderzoeks-)vragen de theaterscène betreden.

Het statuut van hun lichaam kan in dit geval daarom best begrepen worden als een flikkering tussen hun lichaam als personage en hun lichaam als maker/onderzoeker.

Een evidente vraag lijkt zich hier nu op te werpen. Zoals reeds aangegeven, is *Atelier* voor een groot stuk in de impuls van conceptuele (performance)kunst geworteld. Volgens Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann kan de kruisbestuiving tussen performancetekunst en toneelkunst in sommige gevallen best begrepen worden als 'postdrama' (134). In hoeverre kunnen we *Atelier* categoriseren onder de noemer postdrama? Postdramatisch theater wordt gekenmerkt door een radicaal gewijzigd gebruik van theatrale tekens. Het dramatisch kader van actie en dialoog wordt ingeruild voor een niet-logocentrische opbouw die lichamelijke en beleving centraal stelt. Een postdramatische voorstelling genereert "more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information" (85). De meerduidigheid, de chaotische encenering, de nadruk op lichamelijke, het niet-acteren,...zijn stilistische en formele keuzes die we intussen associëren met postdramatisch theater.<sup>6</sup> Op het eerste gezicht zijn er tal van vormelijke parallellen te trekken tussen *Atelier* en postdrama, maar in hun omgang met representatie schuilt een diepere affiniteit. Een grondige lezing van Lehmann maakt immers duidelijk dat de verhouding tussen representatie en presentatie in postdrama eerder dialectisch dan onverenigbaar moet worden begrepen. Amerikaans theaterwetenschapper Brandon Woolfs heldere synthese van Lehmann benadrukt dat "any move beyond the representational entails a deep engagement with representation itself" (41). Die onverbiddelijke representatieve impuls die eigen is aan het theater, komt op een interessante manier tot uiting in de theateraanzetjes. De strategie om uit te testen wat het effect is van het steeds heropvoeren van het begin van een scène belichaamt ook de dialectische relatie tussen drama en postdrama zelf.

Dit experiment met imitatie en representatie keert ook terug in de referenties naar canonieke werken uit de beeldende kunstgeschiedenis. Door werken uit de kunstgeschiedenis te verbeelden, willen de makers nagaan hoe de kunstgeschiedenis doorheen hun atelier waait en onderzoeken ze in hoeverre het toneelspelersambacht ook verwant is aan dat van een beeldend kunstenaar. Zo komt een interessante parallel bloot te liggen tussen beeldende kunst met

een representatieve impuls en (dramatisch) theater. In de referenties wordt namelijk gespeeld met de imitatie van iets dat reeds een imitatie is op zichzelf. Ook hier wordt representatie niet zozeer ingewisseld voor presentatie, maar wordt de impuls van representatie *an sich* zorgvuldig ontleden. Het experiment plaatst zich hiermee in de plooiën van de kunstgeschiedenis. In termen van materiaal verschilt toneelkunst weliswaar van schilderkunst—de makers gebruiken geen verf en doek maar hun eigen lichamen, en het kunstwerk van een (dramatische) toneelspeler is explicieter afgebakend in tijd en ruimte (zie o.a. Fischer-Lichte *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* 18-48)—maar ondanks deze verschillen loopt hun beider ambitie gelijk. Beide kunstvormen ontwikkelen een manier om een gegeven uit de werkelijkheid af te beelden (en zodoende te esthetiseren). De analogie die *Atelier* hier zichtbaar maakt, sluit op interessante wijze aan bij het representatievraagstuk van de theateraanzetjes. De scheurtjes in het dramatisch kader en de zelf-reflexieve impuls brengen de voorstelling als geheel echter eerder in verband met conceptuele (performance)kunst, die op haar beurt sterk werd beïnvloed door kunststromingen zoals conceptuele kunst en minimalisme (Laermans 198).

## De ontbinding van het theatraal object

De passage van de witte piscine verkent de parallel tussen theaterkunst en beeldende kunst verder. Met deze letterlijke referentie naar een kunststroming waarin een gewoon object plots een kunstobject werd, komt niet alleen een radicaal andere soort beeldende kunst het theatraal onderzoek binnen, maar ook de vraag naar “wat is kunst”.<sup>7</sup>

Toen Duchamps *Fountain* in 1917 de kunstwereld betrad, werd die wereld grondig door elkaar geschud. Een kunststroming die de naam ‘readymade’ zou krijgen, ontwikkelde zich. Anders dan de beeldhouwer die met behulp van specifiek materiaal iets creëert om de werkelijkheid te verbeelden of te becommentariëren, maakten Duchamp en verwanten sculpturen door objecten uit de werkelijkheid te plukken en te bestempelen als ‘kunst’ (zie o.a. Silvers 1976; Danto 1981; Fontaine 2014). Louter door middel van die geste werd een banaal object getransformeerd tot een kunstobject. Readymades vernielden de gevestigde waarden binnen de kunstwereld en lokken nadrukkelijk de bedenking uit of het werk in kwestie al dan niet

kan bestempeld worden als kunst (Silvers 448). De mysterieuze geste die alledaagse voorwerpen omvormt tot kunstwerken, is ook aanwezig in hoe *Atelier* alledaagse handelingen transformeert tot een stukje theater, zoals aangetoond in vorig onderdeel. Met andere woorden, *Ateliers* referentie naar *Fountain* is niet zomaar leeg of vrijblijvend, de referentie herbergt de dramaturgische crux van de voorstelling. In het presenteren van een witte piscine tematiseert *Atelier* bovendien nog explicieter de invloed van conceptuele (performance)kunst op postdrama. Op dit snijpunt tussen beeldende kunst en podiumkunst dissecteert de voorstelling opnieuw enkele eigenschappen van het medium theater.

De intrigerende dynamiek die van een banaal object een kunstwerk maakt, inspireerde de makers om, analoog aan de theateraanzetjes, na te gaan of banale voorwerpen ook transformeren eens ze zich op een podium bevinden. Genereert de *black box* van het theater hetzelfde effect als de *white cube* van het museum? Geldt voor objecten wat voor lichamen gold, namelijk dat een podium hen een representatieve dimensie toebedeelt? Zoals reeds kort aangestipt, worden in *Atelier* allerlei alledaagse voorwerpen opgevoerd, van een zak aardappelen naar houten klompen en gloeilampen. De makers zelf blijven er, naast het podium, vanop een afstand naar kijken, in afwachting van een mogelijke gedaanteverandering. Worden deze voorwerpen daadwerkelijk kunstwerken? Is het dan de context van een theatervoorstelling of de geste van de kunstenaar die deze transformatie heeft doen ontstaan? Zonder die vragen naar de ontologie van readymadekunst duidelijk te beantwoorden, komt het centrale vraagstuk van die kunststroming bloot te liggen in deze passages.

Op het eerste gezicht lijkt hun experiment te bevestigen dat er inderdaad een parallel bestaat tussen de *black box* en de *white cube*. De inzichten van Amerikaanse kunstfilosoof Arthur C. Danto komen hier van pas om die dynamiek te duiden. In zijn filosofische zoektocht naar een definitie van kunst, onderzocht Danto in *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art* (1981) het verschil tussen “ontologically distinct but perceptually indiscernible counterparts” (61). Danto vraagt zich met name af hoe “such a work

Volgende pagina: Afbeelding 2- scènebeeld uit *Atelier*, © Bram De Vreese, 2017.





as Duchamp's *Fountain* might have been elevated from a mere thing to an artwork, why that particular urinal should have sustained so impressive a promotion, while other urinals, like it in every obvious respect, should remain in an ontologically degraded category" (5). Danto verklaart dat vooral institutionele processen ten grondslag liggen aan de transformatie van gewoon object naar kunstobject. Niet zozeer formele kenmerken, maar keuzes van curatoren, musea of kunstliefhebbers genereren de transformatie van object naar kunstwerk. De makers van *Atelier* onthullen het theateraal equivalent hiervan: acties en objecten krijgen een theatrale dimensie simpelweg omdat ze zich op een theaterscène bevinden. De snelheid en onzorgvuldigheid waarmee de makers voorwerpen halen uit een tot de nok gevuld rek, verbeeldt het soort willekeurigheid dat met die transitie gepaard gaat. De statige materialiteit van de piscine, gedragen door uitglijdende en mopperende acteurs, belichaamt anderzijds ook een contrast tussen readymade en theater. Waar readymadekunst een object transformeert naar een kunstwerk, is het kunstwerk dat theater is altijd een object in beweging, en daarom afgebakend in tijd en ruimte. De transformatie loopt gelijk—banale objecten of handelingen worden getransformeerd naar een kunstwerk—maar de uitkomst verschilt sterk. De transformatie van object naar readymade is namelijk eenmalig: het museumstuk blijft waar het staat, eens het museum is gesloten en de bezoekers het pand hebben verlaten—terwijl de befaamde 'vluchtigheid' van theater (Phelan 1993) die transformatie van object naar kunstwerk minder solide maakt. De verschuiving moet elke avond opnieuw voltooid worden.

Ondanks dit verschil deelt *Ateliers* dramaturgie de logica van de readymade omdat de voorstelling leest als een poging kunst te creëren op de grenzen van wat kunst kan zijn, en het lijkt soms dat dit werk enkel theater heet omwille van zijn positie in een theaterzaal en binnen het instituut 'theater'. Een ander belangrijk aspect binnen de zelf-reflexieve experimenten van de readymades, en bij uitbreiding conceptuele kunst, is het aandeel van de toeschouwer. Die wordt geactiveerd om grondig na te denken over het werk en om er een betekenis in te lezen (Laermans 200). Het werk zelf is immers niet langer een representatie of afbeelding, maar belichaamt een concept of vraagstuk, en kan daarom bij iedere kijker een verschillende associatie (of weerstand) oproepen. In hun genealogie van readymadekunst, beschrijft Parijs' kunstcollectief Claire Fontaine hoe "the spectator—and the spectator only—is the final judge of

what Duchamp calls the “transmutation,” the change of the inertial material into an artwork, in fact a kind of transubstantiation” (59). Het aandeel van de toeschouwer maakt duidelijk dat conceptuele kunst verwant is aan performance: ook binnen die kunstvorm is het zo dat “the spectator, as the producer of meanings, holds the power” (Chinna 151). De betekenis ligt immers niet zozeer in het werk zelf besloten, maar voornamelijk in de verstrengeling tussen toeschouwer en kunstwerk.<sup>8</sup> Hoe verder *Atelier* vordert, hoe duidelijker het aandeel van de toeschouwer wordt. De referenties naar de stillevens zijn namelijk erg summier – het vergt een erg bereidwillige kijker (en bovendien grondige kunstkenner) om in wat gestommel met klompen en wat gegoochel met een zak aardappelen referenties naar Van Goghs *Manden met aardappels* (1885) of *Stilleven met klompen* (1881) te herkennen. Het bewust niet-expliciete karakter van *Atelier* positioneert haar toeschouwer midden in de voorstelling, als participant en als instantie wiens blik en oordeel de theatraliteit van de banale handelingen moet verzekeren.

## De ontrafeling van de theatrale toeschouwer

In dit laatste deel licht ik toe hoe die prominente rol van de toeschouwer een politieke impuls van *Atelier* blootlegt. Zonder het werk daarmee te willen inlijven in het vakje van postdramatisch politiek theater, is Lehmanns positie tegenover politieke kunst in postdrama een handig startpunt voor mijn argument. Vooreerst legt Lehmann uit dat de ware politieke kracht van theater niet zozeer schuilt in zijn vermogen een politieke werkelijkheid op de scène te verbeelden. Zijn betoog toont aan dat vooral de dramaturgische structuur of opbouw van een voorstelling een politieke stempel (kunnen) dragen (Jürs-Munby 209). Hierin wordt Lehmann geruggesteund door Franse criticus en filosoof Jacques Rancière, die ook graten zag in een thematische behandeling van het politieke, voornamelijk omdat de toeschouwer daarbinnen een eerder passieve rol zou spelen (Carroll et al. 18). In lijn met Lehmanns pleidooi stelt Rancière dat kunstwerken die een duidelijk politiek discours opvoeren, niet per se ook politieke kunst maken. Werk dat geproduceerd wordt omwille van een sociale functie, namelijk het publiek aanzetten tot actie in de echte wereld, typeert hij als eerder drammerig moraliserend, en niet als politiek.<sup>9</sup> Een politiek kunstwerk is volgens Rancière “an art that questions its own limits and powers, that refuses to



anticipate its own effects” (149). Door op een niet-transparante of eenduidige manier betekenis te communiceren en niet uit te gaan van een specifiek gewenst effect van de voorstelling, benut een voorstelling het democratisch potentieel van theater (Carroll et al. 4-5, 20). Dit soort werken, immers, “neither give lessons, nor have any destination” (Rancière 140). Lehmann en Rancière suggereren met andere woorden dat “the political value of performance is not found in an uncritical ‘collectivity’” (Carroll et al. 22).

Om die redenen kunnen we een politieke impuls herkennen in de structuur en opbouw van *Atelier*. Op het meest directe niveau lijkt *Atelier* bitter weinig te vertellen. De voorstelling toont in de eerste plaats een klungelig tafereel waarin drie mannen met verf naar elkaar gooien, plastic zeilen verknippen en gloeilampen zwart schilderen. De voorstelling zelf geeft amper richting om dit werk te lezen. Zoals hierboven aangestipt, vraagt dit een duidelijk engagement van de kijker: zonder zijn of haar poging om die ogenschijnlijk banale gebeurtenissen in een abstracter licht te plaatsen, en daardoor op een andere manier te begrijpen, verliest de voorstelling een groot stuk van haar waarde. Die ogenschijnlijke banaliteit—die op het eerste zicht haaks staat op de aangekondigde belofte dat *Atelier* onderzoekt hoe het atelier van een toneelspeler eruit ziet—nodigt de toeschouwer (indirect) uit om de houding van passieve ontvanger los te laten, en mee te reflecteren over wat zich op podium afspeelt. Wil de kijker iets van dat gestommel en geklungel maken, dan is het aan de kijker zelf om actief te gaan nadenken waarom dit nu precies een theatraal onderzoek kan heten. De dramaturgische keuze om een theatraal onderzoek te voeren, en noch dat onderzoek noch de onderzoeksvragen te expliciteren, maar het experiment in aanwezigheid van de kijker uit te voeren, resoneert met Lehmanns en Rancières standpunt. In hun strategie om meerduidigheid toe te laten, en om de constructie van betekenis aan de individuele kijker over te laten, raakt *Atelier* aan de kern van wat politiek theater kan zijn (Carroll et al. 5, 20). Anderzijds lokt ook de bifrontale opstelling van de tribunes een actieve kijkhouding uit. Ten eerste heeft de toeschouwer geen perfect zicht op wat zich op het podium afspeelt: wanneer de linkerzijde hartelijk lacht omdat Van den Eede nog maar eens uitglijdt, verhindert een kachel dat het publiek aan de rechterzijde dit te zien krijgt. De voorstelling wordt met andere woorden niet zomaar aan de toeschouwer aangeboden, de toeschouwer moet soms doorheen de opgestapelde rommel expliciet zoeken (schuifelen op de stoel, een beetje gaan rechtstaan) naar de plek waar de voorstelling zich

afspeelt. Ten tweede wordt de toeschouwer zich ook bewust van zichzelf omdat er voortdurend zicht is op de andere helft van het publiek, als een soort spiegelbeeld. Net zoals de makers naar zichzelf kijken, schuilt in deze opstelling ook een uitnodiging naar het publiek om diezelfde zelf-bevragende houding aan te nemen.

Bovendien verwijzen zowel Lehmann als Rancière naar de ambivalente positie die het theater inneemt tegenover en in de werkelijkheid. Intussen werd meermaals duidelijk dat *Ateliers* experimenten bovenal aantonen dat een lichaam en een object op podium van een andere orde zijn dan een lichaam en object in de werkelijkheid, simpelweg omdat ze zich in een theatercontext bevinden. In die evidente eigenschap van theater—dat het niet ‘echt’ is—schuilt immers eveneens politieke kracht (Carroll et al. 14). Woolf verduidelijkt Rancière’s positie en legt uit dat “aesthetic experience (of the theatre event) is oblivious to desired effects. And it is in this very denial of the ‘real’, of the here and now, of a world which is entirely bound by concepts that Rancière locates the political” (46). Tegelijkertijd wijst Lehmann er ook op dat net door het representatieve karakter van het dramatisch theater naast zich neer te leggen, het postdramatisch theater ons dichterbij ‘het echte’ en ‘het politieke’ brengt (Woolf 40). Op het eerste zicht lijkt Lehmanns stelling hierin te druisen tegen de eerdere stelling van Rancière dat theater politiek kan zijn bij gratie van zijn status als ‘niet-echt’. *Atelier* onthult echter dat net in het ogenschijnlijk onverzoenbare samenspel tussen representatie en ‘het echte’ de toeschouwer inderdaad het meest expliciet wordt geactiveerd.

De publicatie *Frame Analysis* (1974) van socioloog Erving Goffman is een bruikbare gids om de momenten waarop *Atelier* een erg ‘broze’ theatervoorstelling wordt in het licht van een politieke impuls te lezen. Op die ‘broze’ momenten is hetgeen we aanschouwen noch deel van de werkelijkheid (want we kijken ernaar in de context van een theater), noch verbeelding van die werkelijkheid (want het representatieve karakter is gereduceerd tot een minimum). Goffman legt uit hoe mensen in staat zijn een weg te vinden in een vaak chaotische werkelijkheid vol uiteenlopende prikkels. In die werkelijkheid bevinden zich volgens Goffman verschillende *clues* die het mensen mogelijk maken om het soort tafereel dat ze aanschouwen te begrijpen en er zich toe te verhouden (21). Wanneer die *clues* ontbreken wordt het extra moeilijk om een *frame* te plaatsen op gebeurtenissen, en dit is precies waar de makers met *Atelier* op uit zijn. Met behulp van

Aristoteles' *Poetics* over het genre van de Griekse tragedie wordt een dramatische theatervoorstelling doorgaans gedefinieerd als een werk dat opgebouwd is uit dialogen, die bijdragen aan een groter verhaal waarin personages en duidelijke acties worden uitgebeeld (Aristoteles). Die aspecten maken het een toeschouwer mogelijk om de veelheid aan elementen en handelingen die zich voor zijn of haar ogen voltrekken te lokaliseren en te begrijpen als theater. In *Atelier* wordt dat theatrale kader op verschillende momenten bewust troebel gemaakt. Ten eerste, typerend voor postdrama, ontbreken de *clues* voor het lezen van een dramatisch verloop. Bovendien verlaten de makers voortdurend het podium, in een poging te kijken naar wat ze aan het maken zijn. Op die momenten stappen ze buiten de grenzen van hun theaterkader. Meermaals verstoort ook de werkelijkheid het theaterkader—de makers reageren bijvoorbeeld op reacties van het publiek, en om 21u klinkt het nieuwsoverzicht van die dag door de radio.

Nog troebeler wordt het kader op momenten dat er bijna niets (nieuws) meer gebeurt op de scène. Wanneer, bijvoorbeeld, De Koning het zoveelste glas champagne inschenkt, De Schrijver nog steeds mopperend de kolenkachel probeert aan te krijgen en Van den Eede alweer gniffelend olie over de planken giet, wordt de toeschouwer op de proef gesteld. Door in de theateraanzetjes het centraal gegeven van theater—representatie en imitatie—eindeloos te bevragen, bevragen de makers in feite het theaterkader *an sich*. Hoe lang houdt een toeschouwer het kijken naar dit ogenschijnlijk nietsdoen vol? De duur en herhaling van dit soort fragmenten drijven de bereidwilligheid van de toeschouwer tot het uiterste. In De Schrijvers blik naar zijn publiek schuilt een duidelijk leedvermaak, waarmee hij uitdagend de vraag lijkt te stellen hoe lang we bereid zijn dit theater te noemen. *Clues* ontbreken in *Atelier* en de impuls van representatie wordt naar een nulpunt gedreven. De voorstelling speelt hierdoor voortdurend met het risico de toeschouwer te verliezen en daardoor als theatervoorstelling volledig in te storten.<sup>10</sup>

Zelfs op de limieten van conventionele representatie is het onmogelijk om als theatervoorstelling samen te vallen met de werkelijkheid. Op het moment dat beide polen zo dicht mogelijk naar elkaar toe worden gedreven, regeert de toeschouwer.<sup>11</sup> Alleen omwille van zijn of haar aanwezigheid (en bij uitbreiding, zijn of haar bereidwilligheid hier betekenis in te lezen) kan er sprake zijn van theater. En op die 'lege' momenten, waarin het theaterkader het meest breekbaar is,

bereikt het zelf-bevragende karakter van de voorstelling de kijker: wat is dit? Wat doe ik hier? Wat is mijn positie hierbinnen?<sup>12</sup> Zo betreft *Atelier* haar toeschouwer mee in het onderzoek. Met andere woorden, het politieke potentieel dat zich volgens Lehmann en Rancière bevindt op de crux tussen representatie en het echte, kan in het geval van *Atelier* best op die manier worden begrepen, als iets wat zich het meest nadrukkelijk manifesteert tijdens *Ateliers* lege momenten. Dit wordt duidelijker wanneer we ons wenden tot de gedachten van Amerikaans theaterwetenschapper Shannon Jackson die in het kader van postdrama stelt dat postdramatische voorstellingen “challenge conventions of theatrical presentation while simultaneously re-connecting us with the fundamental elements and fundamental capacities of the medium” (165). In zijn meest broze gedaante, toont het theaterkader zich uitermate krachtig: het blijkt een plek te zijn waar je, wat je er ook doet, altijd theater aan het maken bent.

Op het einde van de voorstelling klinkt de stem van Bertolt Brecht. Op een piepklein televisiescherm leest hij een fragment voor uit *Fatzer*.<sup>13</sup> Duits theaterwetenschapper Judith Wilke legt in “An Approach to Brechts Fatzer Fragment” uit dat Brecht zich in dit werk vooral wilde afzetten tegen het soort documentair theater van zijn tijd (122). Als alternatief voor een moraliserende vorm van documentaire, wou hij een document maken dat authentieker was, in het midden tussen “true and false, real and fictitious”, zodat de kijker zich hier autonoom kon tussen bewegen (122). Zo moest het voortdurend onduidelijk zijn of de acties van de spelers ‘echt’, dan wel ‘nagebootst’ waren. De beslissing hierover zou in de handen van de toeschouwer liggen (126).<sup>14</sup> In een gesprek met de makers, gaven ze me mee dat dit (onafgewerkte) werk uit Brechts oeuvre een belangrijke inspiratiebron voor de voorstelling vormde en dan ook voortdurend op een sluimerende manier aanwezig is. Doorheen een zwakke microfoon klinkt op het einde van de voorstelling: “Maar jullie, bekijk nu het geheel. Wat er allemaal gebeurde, (...) en wat jullie ook zullen zien, aan het einde zullen jullie zien wat wij zagen. Chaos. En een kamer die volledig verwoest is” (fragment uit *Fatzer*, vertaald door Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter

Volgende pagina: Afbeelding 3- scènebeeld uit *Atelier*, © Jorn Heijdenrijk, 2017.





Van den Eede). Tegelijkertijd wordt een smalle reep stof opgehesen waarop diezelfde woorden gedrukt staan. Dit fragment klinkt als een echo van wat er zich zopas op scène heeft gemanifesteerd: een samenraapsel van chaotische gebeurtenissen waar veel rommel en vernieling aan te pas kwam. Bovenstaand onderdeel maakt hopelijk duidelijk dat *Atelier* Brechts ambitie voor *Fatzer* poogt te voltooien en te verdiepen, en dat er naast een vormelijke, ook een inhoudelijke overeenkomst is tussen *Atelier* en het tekstfragment.

## Conclusie

Het toneelspelersatelier van De Koning, De Schrijver en Van den Eede is geen plek waar scènes worden ingestudeerd of personages psychologisch worden geanalyseerd. In *Atelier* is het een plek waar ze een onderzoek voeren naar zichzelf, naar de aard van hun kunstvorm. Zo is *Atelier* soms onderzoek, soms voorstelling, soms onbegrijpelijk hermetisch afgesloten, soms klaar en duidelijk leesbaar. Hun *Atelier* toont de onhoudbaarheid van dichotomieën zoals theorie en praktijk, proces en product, idee en verwezenlijking, representatie en het 'echte'.<sup>15</sup> De voorstelling voert een elegante evenwichtsoefening uit tussen deze begrippenparen. Zo maakt *Atelier* belangrijke ontologische kwesties over theater concreet aanschouwelijk. Theater blijkt in de handen van De Koning, De Schrijver en Van den Eede bovenal een denkend ding.

Hoewel een toeschouwer de uitkomst van hun experimenten wellicht al kende, of op z'n minst kon voorspellen, is vooral de weg ernaartoe erg boeiend. Verrassend is dat beeldende kunst een uitstekende *compagnon de route* blijkt. Een eerste aspect waarover *Atelier* nadenkt is imitatie en representatie: de makers willen nagaan in hoeverre 'acteren' naar een nulpunt kan worden gedreven en welk statuut het lichaam van de acteur dan krijgt. De acteurs zetten hun lichaam op een fenomenologische manier in, maar worden onherroepelijk ingehaald door het semiotische karakter van een theatercontext. Ze ondervinden dat theatrale situaties vanzelf kunnen ontstaan, dat zonder 'te doen alsof' er toch een soort verhaal of dramatische situatie tot stand kan komen. In deze passages bevinden de makers zich niet zozeer aan de keerzijde van representatie, maar schuiven de impuls van representatie expliciet naar voor. Een tweede onderzoeksveld is de status van het object. Daardoor wordt er explicieter binnengetre-

den in de wereld van de beeldende kunst, en meer bepaald de logica van de readymade. In deze kunstbeweging krijgt een alledaags object iets mystieks, iets sacraals, bezit het een niet-tastbare dimensie die maakt dat we niet langer van een object spreken maar van kunst. *Atelier* volgt de logica van de readymade, waar de grenzen van het kunstapparaat—in dit geval theater—worden opgezocht en verlegd. Door het lichaam en het object te onderzoeken maakt *Atelier* tot slot duidelijk dat de positie van de toeschouwer cruciaal is in die verschuiving. Via alledaagse, onbepaalde acties wordt de verbeelding van de kijker aangewakkerd. Als het publiek in *Ateliers* gewoel kan en wil meegaan, passeert niet alleen de kunstgeschiedenis voor zijn of haar ogen, maar komen ook verschillende bedenkingen over de aard van kunst bovendrijven.

Rancières pleidooi voor “the freedom of the spectator to recreate the work” (Davis 164) werd in *Atelier* gerealiseerd. Precies vanuit die vrijheid is dit artikel tot stand kunnen komen, omdat *Ateliers* onderzoek mij inspireerde om er als theaterwetenschapper aan deel te nemen. Vanuit hun initieel verlangen een toneelspelersatelier te verbeelden, stoten de makers als vanzelf op tal van andere eigenschappen van hun kunstvorm: het meest banale behelst filosofische diepgang. Je zou voor minder van hun vak gaan houden.

Dit artikel is gebaseerd op mijn Masterproef waarmee ik in 2017 afstudeerde als Master in de theater- en filmwetenschap aan de Universiteit Antwerpen. Ik dank mijn promotor Luk Van den Dries die me op de weg naar dit afstuderen telkens enthousiast begeleidde. Ik dank Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede, omdat ze zo genereus hun denk- en werkproces met me deelden. Ik dank verder ook mijn twee referenten van de Documenta-redactie. Hun opmerkingen en suggesties hielpen me om bepaalde gedachten uit de tekst te verdiepen.



## Works cited

- Aristoteles. *Poetics*. Trans. Malcolm Heath. Londen: Penguin Books, 1996.
- "atelier." *Stan*, <http://stan.be/nl/productie/atelier>. Geraadpleegd op 2 juli 2020.
- Boenisch, Peter M. "Spectres of Subjectivity: On the Fetish of Identity in (Post-)Postdramatic Choreography." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 111-128.
- Carroll, Jerome, Karen Jürs-Munby, en Steve Giles. "Introduction: Post-dramatic Theatre and the Political." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 1-30.
- Chinna, Stephen. *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*. Oxford: Peter Lang, 2003.
- Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*. Cambridge, Londen en Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
- Davis, Oliver. "The Politics of Art: Aesthetic Contingency and the Aesthetic Affect." *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Eds. Oliver Davis, Cambridge, Polity Press, 2013. 155-168.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Atelier*, 22 februari 2017, Balzaal DE KOE, Antwerpen.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Atelier*, 20 oktober 2018, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Antwerpen.
- De Koning, Matthias, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede. *Vandeneedevandeschrijvervande koningen-diderot*, 14 juni 2001, Fin de Saison / Westergasfabriek, Amsterdam.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetic*. Trans. Saskya Iris Jain. Londen en New York: Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Trans. Minou Arjomand. Londen en New York: Routledge, 2014.
- Fontaine, Claire. "Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept." *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 22:2 (2014): 57-68.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- Jackson, Shannon. "Postdramatic Labour in The Builders Association's *Al-ladeen*." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 165-188.
- Jürs-Munby, Karen. "Parasitic Politics: Elfriede Jelinek's 'Secondary Dramas' *Abraumhalde* and *FaustIn and out*." *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 209-232.
- Kirby, Michael. "On Acting and Not-Acting." *The Drama Review* 16:1 (1972): 3-15.
- Krans, Anja. *Vertraagd Effect*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.
- Laermans, Rudi. *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Amsterdam: Valiz, 2015.
- Lamers, Jan Joris. "A Continuing Dialogue." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 279-305.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trans. Karen Jürs-Munby. Londen en New York: Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies. "A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic." *Postdramatic Theatre and The Political. International*

*Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 87-110.

Pellois, Anne. "L'acteur déjà là du Tg STAN." *Agôn* 5, 2012, <https://journals.openedition.org/agon/2432>. Geraadpleegd 8 april 2020.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. Londen en New York: Routledge, 1993.

Rancière, Jacques. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. New York: Continuum, 2010.

Silvers, Anita. "The Artwork Discarded." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34:4 (1976): 441-454.

Van den Dries, Luk. "Het Vlaams theater in de jaren tachtig: aanzetten tot een invloedsgeschiedenis." *Documenta* 27:2-3 (2009): 108-129.

Van den Dries, Luk en Thomas Crombez. "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition." *Contemporary Theatre Review* 20:4 (2010): 421-431.

Van Dijck, José. "Digital Cadavers: The Visible Human Project as Anatomical Theater." *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 31:2 (2000): 271-285.

Van Kerkhoven, Marianne. "Focus Tg Stan." *Kaaitheater bulletin*, mei 2003, <http://sarma.be/docs/3072>. Geraadpleegd 8 april 2020.

Wilke, Judith. "The Making of a Document. An Approach to Brecht's *Fatzer* Fragment." *The Drama Review* 43:4 (1999): 122-128.

Winkler, Mary G. "The Anatomical Theater." *Literature and Medicine* 12:1 (1993): 65-80.

Wolf, Brandon. "Towards a Paradoxically Parallaxical Postdramatic Politics?" *Postdramatic Theatre and The Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll and Steve Giles. Londen, New Delhi, New York en Sydney: Bloomsbury, 2013. 31-46.

## Notes

- 1 Deze tekst schreven De Koning, De Schrijver en Vanden Eede tijdens de voorbereidingen op hun voorstelling. De tekst wordt nergens in de voorstelling uitgesproken, maar is een belangrijk creatiedocument dat helpt om het opzet van de voorstelling te schetsen.
- 2 De poëtica van deze drie gezelschappen ligt in eenzelfde lijn. Zowel het werk van tg STAN, Maatschappij Discordia en Compagnie de KOE worden gekenmerkt door een ongedwongenheid, waarbij acteurs soms openlijk een tekstbrochure in de hand hebben en voortdurend benadrukken 'dat dit theater is'. Hiermee willen ze de toeschouwer zoveel mogelijk vrij laten in diens denken en verbeelding. (zie o.a. Lamers, Jan Joris. "A Continuïng Dialogue." *Theaterschrift* 5-6 (1994): 279-305., Pellois, Anne. "L'acteur déjà là du Tg STAN." *Agôn* 5 (2012), <https://journals.openedition.org/agon/2432>., Van den Dries, Luk. "Het Vlaams theater in de jaren tachtig: aanzetten tot een invloedsgeschiedenis." *Documenta* 27:2-3 (2009): 108-129., Van Kerkhoven, Marianne. "Focus Tg Stan." *Kaaitheater bulletin*, mei 2003, <http://sarma.be/docs/3072>. Zie ook de inleiding in Krans, Anja. *Vertraagd Effect*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2005.). Hoewel *Atelier* eerder atypisch is voor die drie gezelschappen (doordat het hier om een woordeuze voorstelling gaat), draagt het om bovenstaande redenen echter sterk de signatuur van eerder werk.
- 3 Vanaf hier zullen De Koning, De Schrijver en Van den Eede 'de makers' worden genoemd.
- 4 Deze referentie is in het bijzonder interessant omdat het de analogie tussen een toneelspeler en een onderzoeker aanduidt. *De anatomische les* verwijst immers naar de anatomische theaters waarin rond de zeventiende eeuw menselijke en dierlijke lichamen voor het oog van een toeschouwer werden ont-

leed. Theater was in die tijd met andere woorden ook een plek waar wetenschappelijk onderzoek werd gedeeld en voorgesteld (zie o.a. de Proloog in Fischer-Lichte's *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* op p. 1-4. Zie ook Van Dijck, José. "Digital Cadavers: The Visible Human Project as Anatomical Theater." *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 31:2 (2000): 271-285 en Winkler, Mary G. "The Anatomical Theater." *Literature and Medicine* 12:1 (1993): 65-80.). De witte kragen verraden dat ook in *Atelier* aan wetenschap wordt gedaan. In plaats van dieren of mensen wordt hier het theater zorgvuldig ontleed.

- 5 Vooral De Koning hamert hierop in onze gesprekken. Hij legt uit dat hij als toneelspeler niet wil 'doen alsof', maar dat hij tijdens een voorstelling telkens op zoek gaat naar hoe theater kan ontstaan vanuit een conflict in de werkelijkheid. Zo vindt hij het interessant wanneer zijn medespelers elkaar hinderen in hun spel, door bijvoorbeeld kleren te verstoppen of attributen van plaats te veranderen. Op die manier ontstaan volgens hem de meest interessante personages, omdat ze geboren zijn uit een werkelijk conflict. Hij benadrukt echter dat het niet de bedoeling is dat er een situatie wordt gecreëerd waarin een medespeler compleet wordt gedwarsboomd in hetgeen hij of zij aan het doen is – het hinderen van elkaar gebeurt steeds met eerbied voor elkaars werk en spel.
- 6 In zijn proloog in *Postdramatic Theatre* neemt Lehmann zowel het gezelschap van De Schrijver (tg STAN) als dat van De Koning (Maatschappij Discordia) op in de namenlijst die moet dienen als panorama van het postdramatische veld. Hij verwijst verder ook naar de opkomst van theatercollectieven in de context van de ontwikkelingen van postdrama: "especially in the Netherlands and in Belgium a vital theatre culture of companies

has emerged" (121). Specifiek verwijzend naar Discordia schrijft Lehmann over een poëtica van "silence, slowness, repetition and duration in which 'nothing happens'"(90)— een beschrijving die ook toepasbaar is op *Atelier*. Voor een verdere beschrijving van tg STAN's affiniteit met postdrama, zie ook: Van den Dries, Luk and Thomas Crombez. "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition." *Contemporary Theatre Review* 20:4 (2010): 421-431.

- 7 Volgens Engels theaterwetenschapper Peter Boenisch is "this trend of referencing seminal 'avant-garde' works (...) very prominent in recent dance and theatre performances" (119). Ook Laermans benadrukt dat "conceptualism continues to haunt contemporary art practices" (201).
- 8 Ondanks de opnieuw sterke parallel tussen *Atelier* en performancekunst, zou ik ook hier willen argumenteren dat de voorstelling eerder een voorbeeld is van postdrama, omdat ze toch nog steeds op zoek gaan naar een soort 'dramatisch potentieel' van een actie, een lichaam of een object op een podium. Zoals eerder aangegeven is net die kruisbestuiving tussen performancekunst en dramatisch theater typerend voor postdrama.
- 9 Rancière schrijft bijvoorbeeld dat dit soort werken ervan overtuigd blijven "that art compels us to revolt when it shows us revolting things, that it mobilizes when it itself is taken outside of the workshop or museum and that it incites us to oppose the system of domination by denouncing its own participation in that system" (135). Omdat daarin nog steeds wordt uitgegaan van een 'alwetende maker' die een vooraf bepaald effect wil doen ontstaan bij een kijker, vallen dit soort werken niet onder Rancière's begrip van politieke kunst.
- 10 In dezelfde lijn waarschuwt ook Danto voor het gevaar dat minimal art loopt, namelijk, dat "self-refe-

- rential art objects (...) risk logical and ontological self-destruction” (Silvers 451).
- 11 De analogie met readymadekunst is opnieuw frappant. Laermans stelt dat de readymades de ontwikkeling van conceptuele kunst danig hebben beïnvloed. Hij legt uit hoe, in het geval van readymades, de toeschouwer “had to decide autonomously whether a potential candidate for (visual) art could pass the test” (200). Die rol van toeschouwer als ‘scheidsrechter’ blijft belangrijk in conceptuele kunst.
- 12 Volgens Carroll et al. stipt ook Lehmann aan dat “the performance event gains its political force largely by virtue of its capacity to generate a ‘situation’ that precipitates a ‘concrete questioning of the self’” (24).
- 13 *Fatzer* behoort tot één van Brechts *Lehrstücke*. Lehmann verwijst naar deze werken in de epiloog van zijn hoofdstuk voor *Postdramatic Theatre and The Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (2013): “from the dawn of European theatre until Beckett, the human being has been staging the theatricalised tragic experience. But in our times this experience has taken place in forms beyond drama and even beyond the traditional dramatic idea of theatre in general: for example in the Brechtian *Lehrstück*” (105). Interessant is dat Lehmann Brechtiaans (en episch) theater inlijft in de categorie drama (zie: *Postdramatic Theatre* 29-39). In tegenstelling tot de rest van Brechts oeuvre, zo lijkt bovenstaande quote te suggereren, scheuren de *Lehrstücke*, zich radicaler los van het dramatische kader.
- 14 In *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* geeft Fischer-Lichte evenwel aan dat de *Lehrstücke* in de eerste plaats de acteurs dienden, als oefening om een soort leerproces in gang te zetten. Die oefening kon worden opgevoerd, maar kon ook
- zonder toeschouwer worden uitgevoerd (167).
- 15 Hiermee verwijst ik naar de omschrijving die Australisch theaterwetenschapper Stephen Chinn geeft om het ambigue karakter van performance te beschrijven: “a marker of the deconstruction of the polarities set up between theory and practice, product and process, idea and achievement and, in particular, between representation and the ‘real’” (133).