



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Masterproef Taal- en Letterkunde
Afstudeerrichting Theater- en Filmwetenschappen

‘Atelier’
een onderzoek naar de fundamenteën van het medium theater

Rosa Lambert

Promotor: Professor Luk Van den Dries
Assessor: Charlotte De Somviele

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2016-2017

Ondergetekende Rosa Lambert masterstudent Taal- en Letterkunde Theater- en Filmwetenschappen verklaart dat deze masterproef volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door hem/haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaats.

Antwerpen, 12 mei 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Rosa Lambert', with a large, sweeping flourish extending from the end of the name.

Met enorm veel dank aan:

Matthias De Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Van den Eede, voor de unieke inblik hun intiem werkproces.

Professor Luk Van den Dries, voor de inspiratie, de vrijheid, het geruststellen en het richting geven. De opleiding TFL en de Master theater-en filmwetenschappen, voor de eye-openers, het in contact komen met het minder bekende, het voeden van mijn interesse voor en het inzicht in het medium theater.

Professor Kurt Vanhoutte en Professor Tom Paulus, voor het aanreiken van discoursen om het beeld in woorden te vatten.

Els Goossens, Andreas Michiels en Stan Pannier, voor het nalezen van tekstfragmenten.

Rosa Lambert,

Antwerpen, mei 2017

Inhoudstafel

Abstract	5
1. Inleiding.....	6
2. Over de makers en over Diderot.....	9
3. Korte inkijk in het creatieproces.....	12
4. Is het een kunstwerk of is het geen kunstwerk?.....	15
Vraag 1: Wat is een lichaam op scène en in hoeverre beeldt dit onvermijdelijk een personage uit?	15
Vraag 2: Wat is het statuut van een object op theater en hoe gaan we om met de erfenis van kunst?	22
Vraag 3: Wat is de positie van de toeschouwer in <i>Atelier</i> ?	31
5. Conclusie.....	35
6. Bijlagen	38
7. Bibliografie.....	50

Abstract

Atelier is een voorstelling waarin het medium theater radicaal wordt uitgespit. De acteurs betreden de scène als onderzoekers in een laboratorium en leggen hiermee alle conventies van wat theater is bloot. Ze vertrekken vanuit de vraag wat het betekent om je voor te bereiden op een rol. Op dit discours denken ze vervolgens verder. Ze reflecteren over wat een personage of een lichaam op theater is, hoe een object op de scène zich verhoudt tegenover een object naast de scène, hoe dwingend een afspraak op theater kan of mag zijn en tot slot hoe afgewerkt een theaterproduct is. De existentiële medium-gebonden vragen die inherent zijn aan de voorstelling zijn bovendien ook van toepassing op de toeschouwer en zijn of haar positie binnen het medium theater. Door dit alles rechtstreeks op de scène te plaatsen belanden de makers, Damiaan De Schrijver, Peter Van den Eede en Matthias De Koning, in een theatraal onderzoek waarin het hart van theater wordt blootgelegd. Hiermee is de voorstelling dan ook doordrongen van kunstkritiek en kunstfilosofie. Deze thesis zal voornamelijk bestaan uit een deelname aan dit onderzoek vanuit theaterwetenschappelijk perspectief. De belangrijkste denkers die in verband worden gebracht met de vragen van *Atelier* zijn onder meer Jacques Rancière, Walter Benjamin, Arthur Danto, Stephen Chinna en Erica Fischer-Lichte. De opzet van mijn onderzoek is het traceren van de boeiende bewegingen die de voorstelling maakt om ze vervolgens in een theoretisch perspectief te plaatsen. Deze thesis beschrijft daarmee niet alleen de voorstelling maar poogt een verdere uitdieping te zijn van de vragen die ze oproept. Een grote focus ligt op de aard van het kunstwerk en zijn of haar statuut binnen de werkelijkheid. Hoe legitimeer je een kunstwerk en wat maakt het zo significant anders dan een doorsnee object uit het dagelijks leven? *Atelier* lijkt dan ook uit een dubbele beweging te bestaan: enerzijds pogen ze de grenzen van wat kunst is af te tasten, anderzijds leggen ze die grenzen bloot waarmee ze zichzelf en de voorstelling als kunstwerk ondermijnen. Deze thesis zal zich voornamelijk rond die dubbele beweging structureren. De makers zelf weerhouden zich ostentatief van het geven van antwoorden. Daarom wil ik ook in deze thesis dwingende conclusies vermijden. In het licht van de voorstelling lijkt het me namelijk interessanter en relevanter om zoveel mogelijk vragen open te laten. Ik baseerde me voor dit onderzoek voornamelijk op de visie van een proefvoorstelling van *Atelier*. Veel belangrijker echter waren de gesprekken die ik kon voeren met de makers, daar zij een unieke inkijk gaven in hun eigen denkparcours omtrent de voorstelling. Dit veldonderzoek vormt samen met theoretische onderbouwing vanuit de kunstfilosofie de basis van mijn thesis .

1. Inleiding

Bij de keuze voor het onderwerp van mijn thesis vertrok ik vanuit een dubbele fascinatie. Een fascinatie, enerzijds, met geëngageerd theater die ik had ontwikkeld tijdens het schrijven van mijn bachelorproef over de postmoderne erfenis van Bertolt Brecht. Anderzijds vanuit een fascinatie die mij was overvallen – ik kan het niet minder dramatisch uitdrukken – wanneer ik het werk van tg STAN ontdekte. Het hoeft geen verdere uitleg dat beide fascinaties makkelijk te verzoenen zijn. Hiermee dacht ik het ideale thesis-onderwerp gevonden te hebben: ik wou nagaan hoe de postmoderne erfenis van Brechts model doorwerkte in één van Vlaanderens meest beroemde en invloedrijke gezelschappen. Ik dook dieper in het werk van tg STAN (zowel door hen nog intenser te gaan volgen als door het herbekijken van videoregistraties) en probeerde contacten te leggen met het gezelschap. Zij ontvingen mij hartelijk maar de naam van Bertolt Brecht laten vallen in hun werkruimte voelde opeens als vloeken in de kerk. Het voelde vreemd om een hypothese uit te werken waar de makers zelf niet in (wouden) geloven. Bovendien merkte ik ook dat er al veel over Brechts invloed op tg STAN geschreven was. Het leek me dus weinig zinvol – en ook minder boeiend – om op dit discours verder te bouwen.

In plaats daarvan besloot ik het over een andere boeg te gooien. Ik ontdekte in hun archief een registratie van de legendarische voorstelling *Vandeneedevandeschrijvervande koningendiderot*, een samenwerking tussen tg STAN, Cie de KOE en Maatschappij Discordia, gemaakt en gespeeld door Damiaan De Schrijver, Peter Vanden Eede en Matthias De Koning. Deze voorstelling was van een totaal andere orde en gaf aan dat de makers, ondanks hun jarenlange ervaring, nog vernieuwend konden zijn op een heel verhelderende en gemakkelijke manier. Het toeval wou dat in mijn afstudeerjaar een voorstelling zou gemaakt worden met dezelfde makers, vijftien jaar later, als prelude op *Vandeneedevandeschrijvervande koningendiderot*. Mijn nieuw thesisonderwerp bood zich dus haast als vanzelf aan. Ook in *Atelier* ontdekte ik hoe deze makers nog steeds dezelfde ‘rare vogels’ zijn en zichzelf ook na jarenlange ervaring blijven weten uit te dagen. Tegelijkertijd is deze voorstelling voor mij erg significant in het licht van de opleiding theaterwetenschappen. Ze slaagt erin een overvloed aan medium-gebonden vragen op te roepen. In hoeverre kan een speler zichzelf wegcijferen of net naar voor schuiven? Wat betekent een lichaam op scène, en hoe is een lichaam anders dan een object? Het soort theater dat openlijk wil engageren voelt snel overdreven dogmatisch aan, hoe slaag je er dan in op een subtielere manier je toeschouwer toch te engageren? Wat betekent de kunstvorm ‘theater’ vandaag nog? Is er ruimte voor het echte naast het afgebeelde en hoe verhouden die twee zich dan tegenover elkaar? Hoe hyper-referentieel ben je dan? Hoe kan het echte binnengebracht worden op de scène zonder dat het aan echtheid verliest? Die vragen –

die zowel betrekking hebben op beeldende kunst als op theater – komen in *Atelier* naar boven en zijn voor mij, als theatertoeschouwer en theaterwetenschapper, uitermate interessant. Ik wil dus onderzoeken in welke mate *Atelier* antwoorden biedt op de vragen die ze blootlegt en hoe we de voorstelling kunnen lezen in het licht van theater- en kunstkritiek. Aangezien *Atelier* zichzelf als een onderzoek profileert, gevoerd door theatermakers, lijkt het relevant om aan dit onderzoek deel te nemen als theaterwetenschapper.

Een eerste belangrijke kanttekening die ik wil maken is dat *Atelier* eerder suggereert in plaats van concludeert. De makers geven zelf ook aan dat ze willen ontsnappen uit de drang om te concluderen. Zo stellen ze zelfs dat ze conclusies niet interessant vinden, en dat ze, van zodra er zich een besluit lijkt aan te dienen, ze dat kost wat kost willen ondermijnen¹. Als gevolg hiervan bestaat *Atelier* uit een verzoenende samenhang aan uiteenlopende ideeën over haar onderzoeksobject. Daarom zal mijn thesis ook onvermijdelijk niet gestructureerd zijn rond het geven van ‘antwoorden’, hoogstens rond het aanbrengen van voorstellen. Het verschaffen van een eenduidige conclusie over de aard van theater of het kunstwerk voelt namelijk als een eerder utopisch en zelfs naïef project aan. Deze thesis vertrekt dus vanuit een verlangen om theoretische voeding te geven aan de verschillende vragen die de voorstelling oproept. Ik lees ze als een geheel aan bewegingen die balanceren op de grens tussen ‘het is een kunstwerk, het is geen kunstwerk’. Binnen die positie zoeken de makers de grenzen van het kunstwerk op, leggen ze die bloot maar lopen ze het risico zichzelf als kunstwerk te ondermijnen. Deze complexe maar aantrekkelijke dynamiek vormt het belangrijkste stuk van mijn onderzoeksvraag: in welke mate komt die dynamiek in *Atelier* naar voor en hoe vertelt ze iets over het statuut van het lichaam, het object en de toeschouwer in een theatercontext? Door het selecteren van drie grote vragen (het statuut van het object, het lichaam en de toeschouwer) beperk ik enigszins de rijkdom van de voorstelling maar de context van een masterproef laat me namelijk niet toe om de voorstelling in al haar facetten of nuances uit te spitten. De focus van deze thesis is doelbewust niet *Atelier* als afgewerkt product – dit zou dan ook erg contradictorisch zijn: zie verder – maar de filosofische vragen die onderliggend zijn aan de voorstelling.

Om deze vraag te voeden – lees: niet te beantwoorden in de strikte zin van het woord – baseer ik me grotendeels op theoretische denkkaders omtrent de aard van het lichaam, het kunstwerk en de positie van de toeschouwer. Anderzijds zijn ook gesprekken met de makers, het volgen van repetities en de visie van de voorstelling een belangrijke bron geweest. Ik genoot de

¹ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

kans om tijdens de laatste tien dagen voor de voorstelling zo'n drietal keer langs te komen op de repetitie van *Atelier*. Daardoor kreeg ik een unieke inkijk in hun maakproces maar ook in de onderliggende filosofische vraagstukken die de bodem vormen van de voorstelling. Verder heb ik eind vorig jaar ook uitvoerig kunnen praten met Matthias De Koning omtrent zijn visie op theater, en bij uitbereiding de visie van Maatschappij Discordia. Dat omdat vooral Damiaan De Schrijver aangaf dat zijn eigenheid als theatermaker in grote mate bepaald is door de lessen die hij kreeg van De Koning. De methodologie van dit onderzoek bestaat dus uit de combinatie van een veldonderzoek en een literatuurstudie. Het gros van deze thesis zal gestructureerd worden rond de drie vragen over het lichaam, het object en de toeschouwer. Toch zal er eerst ook kort worden ingegaan op de makers, op het hierboven vermelde *Vandeneedevandeschrijverandekoningenediderot* en op het creatieproces van *Atelier*. Dat omdat ik geloof dat deze 'achtergrondcontext' van cruciaal belang is om op een gefundeerde manier een perspectief te ontwikkelen op de voorstelling.

“Suppose that we look at the gap between imitations and reality to see what sort of gap it is, and then endeavor to discover what it might have in common with the gap between art and life which contemporary artists seem so bent on exploiting, and then perhaps we can get a better understanding of art and of reality at once.”

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*.

2. Over de makers en over Diderot

Atelier werd gemaakt als coproductie tussen tg STAN, Cie de KOE en Maatschappij Discordia, met als respectievelijke vertegenwoordigers Damiaan De Schrijver, Peter Vanden Eede en Matthias De Koning. De drie gezelschappen bewegen zich op een boeiende manier rond elkaar: ze dragen een gelijkaardig soort esthetiek in zich, een gelijkaardig soort artistiek programma². Het resultaat van de kruisbestuiving wanneer deze makers samen de scène betreden is dan ook erg vruchtbaar. Ten eerste, wat hen alle drie kenmerkt is hun geloof in de acteur als autonoom kunstenaar. Hierdoor zijn ze niet alleen speler van de voorstelling, maar ook maker. Marianne Van Kerckhoven schrijft over tg STAN en Maatschappij Discordia in ‘De stem van een toneelspeler’ dat ‘elke speler in de eerste plaats drager [is] van het geheel, en pas in de tweede plaats van zijn eigen rol’³. In *Atelier* is er dus geen sprake van een regisseur: alles wat zich op scène afspeelt werd gemaakt door de spelers. Hierdoor staat de speler dan ook integraal als maker achter hetgeen hij doet op podium.

Bovendien wordt de toeschouwer vrij gelaten in zijn of haar denken en verbeelding. Theater dat verdoezelt, dat louter vermaakt en dat je in een soort passieve positie stelt is bij deze makers niet aan de orde. De theatermaker biedt dingen aan zijn publiek aan, en probeert los te laten wat het publiek daar dan mee doet. Hierdoor wordt een tekst niet behandeld of georganiseerd op een manier dat ze ‘juist’ overkomt. Want ‘een juist’ lijkt niet te bestaan in het theater dat De Koning, De Schrijver en Vanden Eede maken. Ondanks dat ze alle drie voornamelijk teksttheater maken (*Atelier* is hierin een uitzondering), beschouwen de makers de tekst niet als een hermetisch afgesloten geheel dat slechts één duidelijke betekenis in zich kan dragen. Van Kerckhoven schrijft dat ‘er [...] lang aan tekst en vertaling [wordt] gewerkt, er wordt materiaal verzameld en over dat materiaal gediscussieerd’⁴. De makers maken zich de tekst eigen en een erg persoonlijke invulling wordt op scène gebracht. Tegelijkertijd willen ze nog steeds een openheid naar de toeschouwer communiceren: ze willen via deze openheid de toeschouwer aanzetten een soort passiviteit in hun houding achterwege te laten. Door mee te denken over het werk, werkt het publiek in zekere zin mee aan de voorstelling⁵.

Het meest fundamentele aspect van hun theater maken lijkt tot slot het willen inspelen op wat het moment zelf hen dicteert. Daarom zijn de voorstellingen nooit een afgewerkt product. In

² Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, Antwerpen, 02.12.2016.

³ M. Van Kerckhoven, “De stem van een toneelspeler”, in: *Etcetera*, 51 (1995), 3, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, Antwerpen, 02.12.2016.

dat opzicht proberen ze zich dus zoveel mogelijk te verzetten tegen het soort fabriekstheater dat al lang op voorhand bestaat (en vaststaat) nog voor de zaallichten uitgaan. Ze willen het opgaan van een acteur vanuit een noodzaak laten vertrekken, niet vanuit een afspraak. Dingen op theater ontstaan omdat ze zo ontstaan op het moment zelf. Afspraken worden gemaakt om het 'hier en nu' alle vrijheid te geven die het verdient. 'Het moment van 'op de scène gaan' wordt zo lang mogelijk uitgesteld; op die scène telt de frisheid van het reactievermogen en de zelfwerkzaamheid van de speler en niet datgene wat door een regisseur werd vastgelegd⁶. De makers willen dan ook zo weinig mogelijk repeteren. Bij hen staat in het repetitieproces de tafel veel meer centraal dan de vloer. In 'Het vetrandje aan de burgerlijke mentaliteit' geeft Luk Van den Dries terecht aan dat tg STAN een 'tafelgroep' is⁷. Het gevolg hiervan is dat er tijdens de voorstelling zelf dingen ontstaan die zich nog niet hebben voorgedaan tijdens het repetitieproces. In 'Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition' schrijven Luk Van den Dries en Thomas Crombez dat tg STAN vertrekt vanuit 'theatre's immediacy, which means that it repeatedly starts from the situation in the here and now'⁸. Vanden Eede en De Koning geven aan dat dit voor Cie de KOE en Maatschappij Discordia niet anders is. Ze bereiden alleen het noodzakelijkste voor, naar analogie met De Schrijvers geschreeuw over 'waarom er toch altijd zoveel moet gerepeteerd worden'⁹ in *Vandeneede vandeschrijver vandekoningendiderot*. Hun voorstellingen gaan daardoor onvermijdelijk 'op schetsen lijken en krijgen iets onafs, iets procesmatigs'¹⁰.

De drie makers hebben deze grondregels (acteur als autonoom kunstenaar, de niet-dogmatische omgang met of portrettering van de tekst en de wetten van het hier en nu) van hun poëtica dan ook in de funderingsplaat gegoten van *Atelier*. Het is zoals aangegeven echter niet de eerste keer dat deze makers samen de scène betreden. Ze spreken zelf van vele 'polycoproducties', artistieke samenwerkingen tussen de leden van hun respectievelijke gezelschappen. Voor het verhaal van *Atelier* is vooral de voorstelling *Vandeneede vandeschrijver vandekoningendiderot* van belang. Deze ging in 2001 in première en werd ook gemaakt en gespeeld door Matthias De Koning, Damiaan De Schrijver en Peter Vanden Eede. In die voorstelling werd de paradox van Denis Diderot rechtstreeks op de scène gebracht. De makers reflecteerden luidop over hoe het komt dat

⁶ M. Van Kerekhoven, "De stem van een toneelspeler", p. 42.

⁷ L. Van den Dries, "Het vetrandje van de burgerlijke mentaliteit", in: *Toneelspelersgezelschap STAN: dossier 4*, Antwerpen, 2004, p. 9.

⁸ T. Crombez en L. Van den Dries, "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition", in: *Contemporary Theatre Review*, 20 (2010), 4, p. 425.

⁹ Onuitgegeven toneeltekst, s.d., s.l.

¹⁰ J. Hauthal, "Episering in het theater van tg STAN", in: C. Swyzen en K. Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in postdramatisch theater*, Antwerpen, University Press Antwerp, 2007, p. 94.

een acteur die veel voelt enerzijds slechter presteert dan een acteur die gevoelloos op scène staat anderzijds. Deze productie is dus ook een onderzoek over theater – met name, het toneelspelen – dat naar de scène wordt gebracht. In zijn juryrapport voor het Theaterfestival schrijft Luk Van den Dries over die voorstelling: de makers ‘spelen (...) niet alleen die paradox, ze zijn die ook’¹¹. Ondanks de voortdurende herhalingen, variaties en commentaren op één thema – namelijk, de paradox van Diderot – slagen de makers erin een enorm vermakelijke, bijna feestelijke voorstelling neer te zetten. De paradox schuilt dus ook hierin: hoe komt het dat een acteur die bijna niets doet, toch zoveel kan teweegbrengen? Op een bepaald moment spreekt De Schrijver het publiek aan: ‘u hebt iets gevoeld, wij zijn gewoon moe’, waarop Vanden Eede aansluit: ‘het is uw illusie’¹². Dit is dan ook de dynamiek die de voorstelling onthult: het is het medium theater, of het publiek zelf, dat bepaalde dingen blootleegt of leest in wat er op scène gebeurt. Wat er eigenlijk echt is gebeurd, is niet meer dan ‘een doen alsof’.

Voor specifiek deze makers krijgt de paradox van Diderot over het oprechte of onoprechte voelen op scène een andere betekenis. Zoals hierboven aangehaald, wordt in het theater dat zij maken wél gestreefd naar een soort authentiek voelen. Ze vinden het psychologische spel van het ‘doen alsof’ namelijk eerder verwerpelijk. Het authentiek voelen bij deze makers situeert zich dan eerder in het ‘aanvoelen’ van wat het theater hen in het hier en nu dicteert. De acteur zal zich niet écht verdrietig of boos voelen, maar zal dit gevoel op scène ook niet imiteren vanuit een afspraak. De acteur wil hetgeen hij doet op scène dus wel laten vertrekken vanuit een oprechtheid. Hierbij komt dat ook het idee over de beperkte vrijheid van een acteur – naar analogie met hun scènebeeld waarin ze zichzelf amper bewegingsvrijheid gunnen – eveneens niet geldt voor deze makers. Zoals reeds vermeld zijn ze zelf namelijk zowel speler als maker. Het is dus interessant te zien hoe de paradox van Diderot in het licht van hun poëtica als makers een extra dimensie krijgt, waardoor de voorstelling dus onvermijdelijk over zichzelf gaat. Van den Dries spreekt dan ook – op ironische wijze – van ‘navelstaarderij’¹³: ‘ze gaat uiteindelijk alleen maar over zichzelf en over het theater. Eigenlijk is het pure incest. Puur narcisme van verschrikkelijk ijdele acteurs’¹⁴. Niet alleen qua vraagstelling – als experiment naar wat theater is of kan zijn – maar ook qua vorm – bifrontale opstelling, organisatie van het scènebeeld (zie bijlage) – sluit deze voorstelling rechtstreeks aan bij *Atelier*.

¹¹ L. Van den Dries, “Vandeneedevandeschrijvervandekeoningendiderot”, in: *Theater en Terreur. Het Theaterfestival 2002*, Amsterdam, 2002, p. 43.

¹² Onuitgegeven toneeltekst, s.d., s.l.

¹³ L. Van den Dries, “Vandeneedevandeschrijvervandekeoningendiderot”, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

3. Korte inkijk in het creatieproces

Atelier is dus in zekere zin een prelude op *VandeneedevandeschrijvervandeKoningendiderot*. In *Atelier* keren de makers op hun stappen terug. *Atelier* vertrekt vanuit een vraag over de aard van het creatieproces en de voorbereiding op een rol. Heeft een acteur een plek waarin hij schetsmatig zijn personage kan vormgeven zoals een schilder dit doet in een atelier? Of kan de rol pas ontstaan van zodra de acteur de theaterscène betreedt en er een publiek aanwezig is? De drie makers beweren dat tijdens een psychologische voorbereiding op een rol, volgens de traditionele manier van repeteren, theater wordt gereduceerd tot een ‘doen-alsof’. Het atelier van Vanden Eede, De Schrijver en De Koning is dus zeker niet de traditionele repetitieruimte waarin scènes nauwgezet worden ingeoeffend en personages worden geanalyseerd. De vraag naar hoe het toneelspelersatelier eruit ziet is essentieel voor de poëtica van deze makers. Hiermee worden ze zelf en het soort theater dat zij maken rechtstreeks onderzoeksobject van het theatraal onderzoek dat zij uitvoeren. Op die manier belanden de makers dus in een existentiële vraagstelling, in een vraag die, opnieuw, per definitie over zichzelf gaat. Zoals gebleken in vorig hoofdstuk is de poëtica van het soort theater dat zij maken namelijk definitief gestoeld op deze beperkte ‘voorbereiding’. Daar ze alle drie beamen dat het meest authentieke theater het theater is dat het minst vanuit de letterlijke voorbereiding vertrekt, lijkt ook de vraag naar een toneelspelersatelier voor hen een paradox bloot te leggen. Het atelier is voor hen namelijk geen plek waar ‘ingeoeffend’ wordt, het is een plek waar gesprekken worden gevoerd, gedachten worden gewisseld en waar onvermijdelijk de erfenis van de kunstgeschiedenis doorwaait. De vraag over het toneelspelersatelier is voor hen dus puur existentieel en inherent aan hun poëtica.

Zoals reeds aangegeven, genoot ik de kans een glimp te werpen op het maakproces van deze voorstelling. Josette Féral geeft aan dat het creatieproces voortdurend doorwerkt in theater en dat zo’n proces dus inherent deel uitmaakt van de voorstelling als onderzoeksobject¹⁵. In het geval van *Atelier* is dit inderdaad bijzonder relevant. Het creatieproces van *Atelier* is in eerste instantie een onderzoek dat niet alleen gaat over het creatieproces maar dat het creatieproces als onafgewerkt product mee op scène neemt. De eigenlijke voorstelling wordt pas gemaakt wanneer er publiek aanwezig is. In beeld wordt dit geïllustreerd door de acteurs en de technici die bij aanvang van de voorstelling de vloer bouwen waarop gespeeld zal worden. Deze handeling beeldt onrechtstreeks mooi uit dat het creatieproces op de scène belandt: samen met de aanwezigheid van het publiek wordt er nog – op een erg zichtbare manier – aan de voorstelling gebouwd. Interessant

¹⁵ J. Feral, “Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2”, in *Theatre Research International*, 33 (2008), 9, p. 224.

ook is dat – net als in *Vandeneede vandeschrijver vande koningendiderot* – deze vloer opzettelijk onstabiel wordt gemaakt, de scène is gebouwd uit een constructie van plastic bakken met losse houten planken. De makers maken het zichzelf in zekere zin moeilijk door nauwelijks te repeteren. Maar het is enkel zo dat die hierboven vernoemde ‘frisheid’¹⁶ waar Van Kerckhoven over spreekt kan ontstaan. Hun premièrereeks bestempelen ze dan ook als ‘proefvoorstellingen’. De overtuiging dat theater pas kan worden gecreëerd wanneer er publiek aanwezig is, maakt dat de makers repeteren weinig zinvol vinden.

De voorbereidingen voor *Atelier* vertrokken vanuit bekommernissen en zogenaamde existentiële vragen die De Koning, De Schrijver en Vanden Eede bezighouden als theatermaker. Uit de vraag naar het atelier van een toneelspeler kwamen tal van andere kwesties bovendrijven. Deze werden gesteld en besproken tijdens tournees, tijdens spontane gesprekken, zowel met elkaar als los van elkaar. Vanuit die vragen stelden ze vervolgens ellenlange lijsten samen met acties, sfeerscheppingen, losse woorden en gedachten. Het is boeiend te zien hoe die lijsten iets poëtisch hebben, en hoe dat weerspiegelt dat deze makers in essentie taalkunstenaars blijven, zonder dat dit tekstuele tijdens *Atelier* ooit op scène wordt gebracht. Bovendien doen plaats- en datumnotatie vermoeden dat deze voorstelling altijd en overal mee naartoe gedragen wordt. De makers vertellen dat de existentiële vragen van *Atelier* al jarenlang in hun wezen als acteur leefden. Voor fragmenten uit die lijsten verwijs ik graag naar de bijlagen. Vervolgens begonnen ze in deze lijsten te selecteren en legden ze (grofweg) een vorm vast. Afspraken moeten onvermijdelijk worden gemaakt, maar ze proberen die te beperken tot de hoogstnoodzakelijke zodat er op het moment van de voorstelling nog veel kan ontstaan. Die lijsten werden op scène gehangen, wat opnieuw illustreert hoe de voorstelling haar creatieproces op een openlijke manier meeneemt in de voorstelling.

Hoewel de voorstelling woordeloos is (of toch zo woordeloos mogelijk), is een fragment uit Bertolt Brechts *Fatzer*¹⁷ van groot belang geweest voor *Atelier*. Dit interessante (onafgewerkte) werk uit Brechts oeuvre vormde een belangrijke inspiratiebron voor de voorstelling en is voortdurend op een sluimerende manier aanwezig¹⁸. Volgens Judith Wilke in ‘An Approach to Brecht’s *Fatzer* Fragment’ wou Brecht zich in dit werk vooral afzetten tegen het documentaire-theater dat toen gangbaar was¹⁹. Hij wou de toeschouwer als het ware in het midden zetten tussen ‘true and false, real and fictuous’, zodat de toeschouwer zelf zich hiertussen kon bewegen²⁰. Zo lag

¹⁶ M. Van Kerckhoven, “De stem van een toneelspeler”, p. 42.

¹⁷ Zie bijlage.

¹⁸ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

¹⁹ J. Wilke, “The Making of a Document: An Approach to Brecht’s *Fatzer* Fragment”, in: *Drama Review*, 43 (1999), 4, p. 122.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

het bestempelen van acties van de dramatische personages als ‘echt’ of als ‘theatraal’ in de handen van de toeschouwer²¹. Zoals in het verloop van deze thesis nog duidelijk zal worden kan deze dynamiek zich rechtstreeks naar *Atelier* vertalen. Ook hier wordt de toeschouwer een gelijkaardige rol toebedeeld en blijven de makers zelf onbepaald over het statuut van wat zich op scène afspeelt. Verder schrijft Wilke dat ‘Brecht struggles with the fact that an author cannot restrict the interpretation of his works to his original intentions’²². Dit idee, dat een kunstwerk een eigen leven kan gaan leiden, buiten de wil om van de maker, is een belangrijk motief doorheen *Atelier*. Het is dus boeiend te zien hoe fundamentele van *Fatzler* (al dan niet doelbewust, maar dat is dan ook niet de kwestie) terugkeren in *Atelier*.

Zonder geëxpliciteerd te worden, blijft deze tekst rondspoken in de voorstelling. Zo is het fragment bijvoorbeeld een belangrijke inspiratiebron geweest voor het beeld van de deur in de voorstelling²³. Een ander belangrijk tekstueel element uit het maakproces is het zogenaamde credo dat werd opgesteld²⁴. Dit credo vat (opnieuw poëtisch) kort samen waar *Atelier* in feite over zou gaan maar wordt op geen enkel moment tijdens de voorstelling uitgesproken. Samen met het fragment uit *Fatzler* is deze tekst iets wat rondspookt doorheen de voorstelling, zonder dat het expliciet wordt gemaakt. Een constante herhaling van een fragment uit het *Fatzler* fragment klinkt op een bepaald moment wel doorheen een antwoordapparaat op de scène. Toch wordt dit voor het publiek niet gekaderd of geconcretiseerd. Het is op die manier dat het credo en het gedicht functioneren als tekstmateriaal in *Atelier*: als een wind die door de voorstelling waait, die de makers in zich dragen, die op de achtergrond weerklinkt maar die niet rechtstreeks wordt ingezet. De makers geven aan dat ze op die manier de teksten een eigen leven laten leiden²⁵. Veel blijft doelbewust onbepaald in *Atelier*, ook voor de makers zelf. Dit sluit aan bij het suggestieve karakter van de voorstelling, en het willen vermijden van ‘het juiste’ in dit werk. Het tekstuele was wel een belangrijk deel van het maakproces maar wordt in de voorstelling zelf zo veel mogelijk afgezworen. Het onbepaalde als filosofische en esthetische keuze wordt op het niveau van tekstgebruik radicaler doorgetrokken: de tekst fungeert als onuitgesproken aanwezige.

²¹ J. Wilke, “The Making of a Document”, p. 126.

²² Ibid., p. 127.

²³ Een grondigere uitdieping van dit beeld volgt in hoofdstuk 3.

²⁴ Zie bijlage.

²⁵ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

4. Is het een kunstwerk of is het geen kunstwerk?

Zoals aangegeven in mijn inleiding focust deze thesis vooral op het filosofisch discours dat aan de basis ligt van de voorstelling en meer bepaald op drie grote vragen: de status van het lichaam op scène, van het object op scène en van de toeschouwer als deel van de theatercontext. De vragen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en volgen elkaar als het ware op. De vraag naar het lichaam vraagt niet alleen naar de status van het lichaam maar ook naar hoe dit lichaam dan anders is dan een niet-lichaam, dan een object. In zekere zin liggen beide, in de context van theater, in een gelijkaardige lijn. Het is namelijk de blik van de toeschouwer die hun status voor een groot stuk bepaalt. Deze dynamiek zoekt *Atelier* dus doelbewust op. Als de voorstelling zou moeten omschreven worden in één zin zou dit de volgende kunnen zijn: ‘het is een kunstwerk, het is geen kunstwerk’ (naar analogie met ‘we hebben een atelier, we hebben geen atelier’ uit het credo van de makers, zie bijlage). De makers zoeken de grenzen van het kunstwerk op, proberen die te verleggen en overschrijden ook meermaals de grenzen waardoor ze zichzelf als kunstwerk lijken te ondernemen. Daarmee ontrafelt zich doorheen de voorstelling een beweging die te vergelijken is met vallende dominosteentjes waarbij alle fundamenten wankel worden gemaakt en op het einde alles is verwoest (zoals ook in het *Fatzer* fragment). Hiermee drijft *Atelier* theater naar een nulpunt waardoor belangrijke elementen van de dynamiek van het medium bloot komen te liggen. In wat volgt diep ik bovenvermelde drie vragen dieper uit.

Vraag 1: Wat is een lichaam op scène en in hoeverre beeldt dit onvermijdelijk een personage uit?

Het meest fundamentele aspect van theater lijkt te zijn dat er geacteerd wordt. Deze evidentie is een eerste aspect dat *Atelier* onderzoekt en in vraag stelt. De Schrijver legt mij uit dat het in deze voorstelling over ‘theateraanzetjes’ gaat, over in hoeverre het acteren naar een nulpunt kan worden gedreven²⁶. Is er nog sprake van acteren als een acteur zich ostentatief op een stoel zet, een scène installeert maar er vervolgens niets meer mee doet? Waarom is een acteur op een stoel op theater van een andere orde dan een acteur op een stoel bij hem of haar thuis? Wat is het statuut van een lichaam op scène dan, als er geen sprake meer is van acteren? De slagzin kan in dit hoofdstuk worden vertaald naar: ‘ze acteren, ze acteren niet.’ De vraag naar het statuut van het lichaam op scène roept in *Atelier* vanzelf de vraag op of we nog over acteren kunnen spreken in

²⁶ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

deze voorstelling en zo ja, welk soort acteren dit dan is. In dit onderdeel zal ik een theoretisch kader naast de voorstelling plaatsen om het statuut van de acteur op de scène van deze voorstelling te duiden.

Sinds de opkomst van performance neigt theater het narratieve aspect van een voorstelling naar de achtergrond te duwen. Het creëren van een representatie van een buiten-theatrale werkelijkheid is niet langer de primaire behoefte van een theatermaker. Het theater wordt een plek waar zich een non-referentiële werkelijkheid manifesteert waarin de tekst onvermijdelijk aan gezag verliest²⁷. Het lichaam van de acteur krijgt hierdoor een ander doel dan het veruiterlijken van een rol. Veeleer wordt gestreefd naar een ‘pure presence’ dat Stephen Chinna in *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond* omschrijft als ‘characteristic of certain theatre practitioners of the 1960s and 1970s’²⁸. Chinna citeert verder Peter Nicholls’ omschrijving van deze tendens als een ‘distrust of forms which subordinate the immediacy of presentation to some kind of external textual authority’²⁹. Als gevolg hiervan werd de materialiteit van het lichaam ostentatief naar voor geschoven. Chinna schrijft dat ‘[they] saw the materiality of the body (...) as being more ‘true’³⁰. Het belang van het lichaam in deze nieuwe performatieve tendens ging echter ten koste van wat het lichaam als representatief medium kan betekenen. Het is volgens Chinna pas later, tijdens de opkomst van postmoderne performance, dat de corporeality van het lichaam niet langer geprivilegeerd wordt³¹. Het lichaam fungeert dan als een ‘specific body inscribed by certain discourses’³² en postmoderne strategieën ‘recognize the physicality and corporeality of bodies as agents, both acting and acted upon’³³. Het is volgens dit discours dat we *Atelier* moeten lezen: de materialiteit van de lichamen van de makers wordt naar voren geschoven, maar niet op een manier dat die materialiteit het enige is waarvoor het lichaam staat. Dit wordt duidelijk wanneer ze hun lichaam inzetten om bijvoorbeeld stilleven te gaan ‘uitbeelden’, het lichaam wordt dan deel van een representatieve strategie. Naast materieel object fungeert het lichaam in de voorstelling dus ook als betekenisdrager. In zekere zin staat *Atelier* met één been dus in de erfenis van een performatiever soort theater (daar ze materialiteit naar voor schuiven en hierdoor het narratieve aspect lijkt te verdwijnen), maar de aanwezigheid van hun lichamen communiceert meer dan louter die aanwezigheid als lichaam.

²⁷ S. Chinna, *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*, Oxford, Peter Lang, 2003, p. 66-67.

²⁸ Ibid., p. 76

²⁹ Ibid., p. 68.

³⁰ Ibid., p. 74.

³¹ S. Chinna, *Performance*, p. 153.

³² Ibid., p. 153.

³³ Ibid., p. 154.

Deze verschuiving in het belang van een lichaam op theater heeft verre gaande gevolgen voor het soort acteren en doet de vraag rijzen of er nog wel sprake is van acteren. Erica Fischer-Lichte spreekt in ‘The Performative Generation of Materiality’ van een ‘performative turn [that] affected the art of acting, conceived now as a physical and simultaneously creative activity that brought forth new meanings on its own’³⁴. De focus op de materialiteit van het lichaam betekent voor de acteur dat zijn aanwezigheid op de scène niet langer louter en alleen dient om een personage te veruiterlijken. Waar vroeger ‘the aim was to eliminate the tension between the actors’ phenomenal bodies and their portrayal of the dramatic characters in favour of representation’³⁵, komt deze strategie nog nauwelijks voor in een performatiever soort theater. In *Atelier* gaan ze hierin zelfs een stap verder: de makers onthouden zich geheel van het opnemen van een duidelijke rol, ze betreden de scène eerder als persoon dan als personage. Als gevolg van het expliciete portretteren van ‘the human body’s material nature’³⁶ wordt het acteren in *Atelier* aangetast. Het soort acteren dat zich afspeelt in de voorstelling wordt problematisch en vraagt dus om verdere uitdieping.

Net als Chinna ziet Michaël Kirby performatieve praktijken uit de jaren 60 en 70 als voedingsbodem voor de transformatie die theater heeft ondergaan³⁷. Kirby focust hierbij meer op het aspect ‘acteren’ dan op het statuut van het lichaam. Hij schrijft dat ‘not all performing is acting’³⁸. Hij construeert een schaal, een soort continuüm waarop hij verschillende ‘hoeveelheden’ van acteren naast elkaar plaatst tussen de uiteinden ‘acteren’ en ‘niet-acteren’. Op het midden van zijn schaal situeert zich ‘received acting’³⁹. Hoewel zijn onderverdeling ietwat geforceerd aanvoelt, en *Atelier* duidelijk aantoont hoe dun of soms onbestaand sommige grenzen zijn, kan Kirby’s concept over ‘received acting’ helpen als uitgangspunt om het soort acteren in *Atelier* te benoemen. In zijn omschrijving echoot namelijk het filosofisch vertrekpunt van waaruit de makers de voorstelling hebben opgebouwd: ‘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’⁴⁰. Het onderzoek naar wat allemaal onder de noemer ‘acteren’ valt is een belangrijk onderdeel van *Atelier*. De makers proberen het concept over acteren naar een minimum te drijven door het hierboven omschreven idee op de scène ‘uit te testen’. Wat gebeurt er als de makers

³⁴ E. Fischer-Lichte, “The Performative Generation of Materiality”, in: *The Transformative Power of Performance*, Londen en New York, Routledge, 2008, p. 80.

³⁵ Ibid., p. 78.

³⁶ Ibid., p. 80.

³⁷ M. Kirby, “On Acting and Not-Acting”, in: *The Drama Review*, 16 (1972), 1, p. 12.

³⁸ M. Kirby, “On Acting and Not-Acting”, p. 3.

³⁹ Ibid., p. 5.

⁴⁰ Ibid., p. 5.

openlijk op een stoel gaan zitten maar er verder niets meer mee doen? Is dit dan wel acteren? Kirby's concept over 'belief' in theater⁴¹ lijkt in *Atelier* niet te gaan over de geloofwaardigheid van een acteur als personage, maar veeleer over de geloofwaardigheid van een lichaam als acteur. Is het wel nog geloofwaardig om wat de makers doen te omschrijven als acteren? *Atelier* drijft het acteren naar een nulpunt, maar Kirby's concept over 'received acting' toont aan dat ook wat zij doen nog kan gepercipieerd worden als acteren.

Het soort acteren van De Koning, Vanden Eede en De Schrijver is echter complexer dan 'received acting'. Dit omdat hun aanwezigheid geen narratieve situatie dient waarin hun lichaam rechtstreeks wordt ingezet om getransformeerd te worden tot personage. De zelfbewuste en zichtbare intentie van de acteur als speler en niet louter als personage is een belangrijk element dat ontbreekt in Kirby's concept over 'received acting'. In eerste instantie lijkt het in *Atelier* dan om een Brechtiaanse strategie te gaan. Brecht introduceerde een nieuw soort acteren dat niet inzette op het samensmelten tussen acteur en personage, maar dat beide aspecten openlijk naar voor wou schuiven. De acteur moest zijn personage 'tonen' in plaats van het te 'zijn'. Op die manier plaatst de speler zichzelf naast zijn personage en komt hij tot een wat Brecht in zijn *Short Organum for the Theatre* 'episch' acteren noemde⁴². Hauthal sluit hierbij aan: 'de narratieve inlassingen markeren een verschil tussen acteur en rol dat overeenkomsten vertoont met het epische theater van Bertolt Brecht'⁴³. Ook in het theater van Discordia worden dikwijls gelijkaardige strategieën gevolgd. In 'De machtige troost van de ordening die kunst heet' schrijft Joost Sternheim over Maatschappij Discordia het volgende: 'ze spelen in de allereerste plaats hun commentaar en reflectie op het stuk, op de eigen rol, op de rol van de ander, op zichzelf als acteur, op het publiek en op de relatie tussen zichzelf en het publiek'⁴⁴. Ook in *Atelier* lijken de drie makers dus een zelfbewustere houding aan te nemen die verder reikt dan het veruiterlijken van een dramatisch personage.

Echter, ook het Brechtiaanse idee van het tussen haakjes plaatsen van een personage lijkt onvoldoende te benoemen met wat voor soort acteren we in *Atelier* te maken hebben. Luk Van den Dries geeft in 'Over STAN' ook meteen aan dat 'de nette categorieën waarmee het theater traditioneel wordt gerasterd en geroosterd – inleving versus vervreemding; politiserend versus esthetiserend (...) slap en werkloos' worden 'in het zicht van wat STAN allemaal in en met het theater uithaalt'⁴⁵. Dit is een passende omschrijving van wat er zich plaatsvindt in *Atelier* in termen

⁴¹ Ibid., p. 10.

⁴² B. Brecht en J. Willet, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1964.

⁴³ J. Hauthal, "Episering in het theater van tg STAN", p. 98.

⁴⁴ J. Sternheim, "De machtige troost van de ordening die kunst heet", in: *Toneel Theatraal*, 112 (1991), 9, p. 7.

⁴⁵ L. Van den Dries, "Het vetrandje aan de burgerlijke mentaliteit", p. 11.

van het statuut van de acteur op theater. Nette categorieën slagen er niet in het soort acteren in deze voorstelling te benoemen. Het ene moment lijken de spelers op te gaan in het object, in het beeld dat ze zelf scheppen, waardoor ze zich als lichaam op dezelfde hoogte plaatsen met het object. Het andere moment komen ze er radicaal van los: soms als lichaam (door uit hun eigen gecreëerde stilteven te stappen en het te aanschouwen), dan weer als maker (door te communiceren dat ‘de voorstelling nog niet af is’), en in het zeer zeldzame geval als personage (zoals wanneer Vanden Eede een Jezusfiguur lijkt uit te beelden). Intussen is duidelijk dat het concept over acteren radicaal wordt herdacht en uitgetest door de makers. Fischer-Lichte schrijft dat ‘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’⁴⁶. Het is dat dat de makers van *Atelier* tonen: het lichaam op scène heeft een veelvoudig statuut. Een eenduidig antwoord over het soort acteren in de voorstelling lijkt vrijwel onmogelijk. Het lijkt zelfs zo ver te gaan dat de term ‘acteren’ zelf eerder onvoldoende kan benoemen wat de makers precies op scène uitvoeren.

Erika Fischer-Lichte verwijst naar het onderscheid tussen het fenomenologisch en het semiotisch lichaam en omschrijft dit als het ‘hebben’ van een lichaam en het ‘zijn’ van een lichaam⁴⁷. Ze geeft aan dat de spanning tussen beide de draad vormt van veel acteeropvattingen: ‘the emphasis lies in the tension between the phenomenal body of the actor, or their bodily being-in-the-world, and their representation of the dramatic character’⁴⁸. Belangrijk voor *Atelier* is haar inzicht over het onvermijdelijke schipperen tussen het semiotische en fenomenologische aspect van het lichaam waarbij ‘the audience’s attention to the performer’s individual corporeality’ wordt geleid⁴⁹. Het is hierbij van belang op te merken dat het fenomenologische niet kan gescheiden worden van het semiotische en dat ook de toeschouwer in zijn of haar kijkervaring deze onophoudelijke flikkering ervaart tussen de beide⁵⁰. In een gesprek met de makers waarin ik vroeg of deze voorstelling zou kunnen gespeeld worden door anderen, gaven ze aan dat dit waarschijnlijk niet zou lukken omdat het dan onvermijdelijk om een andere voorstelling zou gaan⁵¹. Hiermee bedoelen ze niet dat ze hun eigen acteertalent van onvervangbare waarde zien. Het gaat eerder om een besef dat zich situeert in wat Fischer-Lichte omschrijft: de acteur is niet louter een veruiterlijking van een rol, een acteur is ook een lichaam. Aangezien *Atelier* daarenboven vertrekt vanuit persoonlijke worstelingen en bekommernissen, zou het nog onmogelijker zijn om dezelfde voorstelling te maken met andere

⁴⁶ E. Fischer-Lichte, “The Performative Generation of Materiality”, p. 89.

⁴⁷ E. Fischer-Lichte, “The Performative Generation of Materiality”, p. 77.

⁴⁸ Ibid., p. 76.

⁴⁹ Ibid., p. 84.

⁵⁰ Ibid., p. 88.

⁵¹ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

spelers. Het fenomenologisch lichaam draagt in hun geval namelijk ook onvermijdelijk de poëtica van de voorstelling in zich. De flikkering tussen het semiotische en fenomenologische lichaam van De Schrijver, De Koning en Vanden Eede is op die manier dan ook erg zichtbaar in *Atelier*, en van verdoezeling van het fenomenologische is er geen sprake.

Het interessante aan deze flikkering is dat ze allesbehalve intentioneel is omdat, zoals reeds is aangegeven, de makers de scène niet betreden als personages. Eerder lijkt het dat het statuut van de acteur op scène wordt bepaald (of ingehaald) door de specifieke theatercontext waarin de lichamen zich bevinden. In eerste instantie betreden De Koning, De Schrijver en Vanden Eede in *Atelier* de scène op erg zelfbewuste manier (maar zonder hierover te communiceren) als onderzoeker. In geen enkel geval is het opgaan op scène gemotiveerd door het aannemen of veruiterlijken van een rol. Maar al snel wordt duidelijk, eens de scène is betreden, dat deze maker in zijn intentie wordt ingehaald door het medium theater zelf. De flikkerende beweging tussen het fenomenologische en het semiotische is zichtbaar op de scène maar is in geen geval gestuurd. Meer zelfs: het lijkt een conclusie te zijn van het experiment dat ze uitvoeren, een conclusie waarop niet kan worden geanticipeerd, anders zou het experiment niet zijn uitgevoerd. Hiermee is *Atelier* van een andere orde dan het voorbeeld dat Fischer-Lichte geeft (Societas Raffaello Sanzio's voorstelling *Giulio Cesare*)⁵². Het fenomenologisch lichaam schemert in deze voorstelling erg duidelijk door in het semiotische, maar het lichaam blijft initieel wel ingezet om een rol te veruiterlijken. In *Atelier* is deze beweging anders: het semiotisch lichaam komt onvermijdelijk naar boven maar hierop lijkt niet te zijn geanticipeerd. Zonder openlijk te acteren, zonder een rol aan te nemen of zelfbewust te veruiterlijken, wordt via het plaatsen van het fenomenologisch lichaam in de semiotische theatercontext een vorm van acteren geboren. Hierdoor komt dan net de complexiteit van de dynamiek omtrent acteren bloot te liggen. De semiotische ervaring van het lichaam is onbedoeld en is louter ontstaan door het onderzoek te gieten in een theatervoorstelling.

Het is in dat licht boeiend te zien hoe conflicten haast vanzelf ontstaan in *Atelier*. Het semiotische aspect dat nu doorflikkert in het lichaam van de maker zorgt ervoor dat we de situaties toch binnen een narratief kader plaatsen, zonder dat dit kader intentioneel was. Het slapstick-gehalte van de voorstelling onderstreept hoe een semiotisch veld op theater vrijwel vanzelf ontstaat. Wat er eigenlijk echt gedaan wordt in de voorstelling zijn het maken van stillezens en 'theateraanzetjes'⁵³. Ook in hun credo schrijven ze dat het gaat over een 'opmaat tot niets'⁵⁴. Toch

⁵² E. Fischer-Lichte, "The Performative Generation of Materiality", p. 86.

⁵³ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

⁵⁴ Zie bijlage.

lezen we dit in een theatrale context binnen een semiotisch licht. Fischer-Lichtes begrippenapparaat kan dus worden toegepast op de theatercontext als geheel. Het ‘semiotische’ flakkert door in de fenomenologische handelingen van de makers. De klassieke narratieve structuur van een beweging tussen harmonie en disharmonie komt vanzelf naar boven in een voorstelling die bewust niet narratief is. Conflict ontstaat daarom niet op een inhoudelijke manier, maar op een situationele. Het is De Koning die aangeeft dat je een dramatische situatie niet moet ‘creëren’, maar moet ‘laten ontstaan’⁵⁵. Dit omschrijft heel helder de dynamiek die *Atelier* in zich draagt omtrent het opnemen van een rol. Wanneer Vanden Eede bijvoorbeeld als maker een statement maakt door te plassen in Duchamps urinoir gevuld met mosselen, ontstaat onvermijdelijk ook een dramatische situatie. Je kan theater namelijk niet verhinderen theater te zijn.

Kortom, De Schrijver, De Koning en Vanden Eede tonen aan dat ‘even “abstract” movements may be personified and made into a character of sorts through the performer’s attitude’⁵⁶. Doordat ze het onderzoek over acteren naar de scène verplaatsen, belanden ze zelf ook onvermijdelijk in een acteerhandeling. Dit maakt van *Atelier* een voorstelling waarin het concept van het acteren via het acteren zelf in verschillende facetten komt bloot te liggen. De aanwezigheid van hun lichaam op scène kan dan best begrepen worden als een flakkering tussen hun lichaam als acteur en hun lichaam als onderzoeker. De context van de theatervoorstelling dwingt het fenomenologisch lichaam namelijk haast om ook een semiotische dimensie aan te nemen, waardoor er een vorm van acteren ontstaat. In *Atelier* wordt dus al snel duidelijk dat hun onderzoek naar acteren zich vertaalt in een specifieke situatie waarin onvermijdelijk sprake is van acteren. De complexiteit, echter, die inherent is aan deze logica, zorgt ervoor dat hun soort acteren niet te begrijpen is in Kirby’s nette categorieën, noch in de Brechtiaanse zelfbewuste omgang met een rol. Verder is het vooral Fischer-Lichtes begrippenapparaat dat ons in staat stelt te signaleren wat er precies aan de hand is met het statuut van het lichaam en bijgevolg het soort acteren dat binnensluipt in de voorstelling. Met het maken van hun ‘theateraanzetjes’ stuiten de makers dus op de complexiteit van het fundament ‘acteren’ in theater.

⁵⁵ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

⁵⁶ M. Kirby, “On Acting and Not-Acting”, p. 7.

Vraag 2: Wat is het statuut van een object op theater en hoe gaan we om met de erfenis van kunst?

Een volgende belangrijke vraag die komt bovendrijven gaat over de aard van het object als kunstwerk en de aard van het kunstwerk als object. Wanneer de spelers Duchamps urinoir in de voorstelling binnenbrengen, belanden we in het centrum van dit vraagstuk. Uit dit hoofdstuk zal verder blijken dat *Atelier* vergelijkbaar is met de logica van de ready-made. Deze dynamiek bleek voor de makers bruikbaar om het statuut van een theaterobject te testen. Ze blijven namelijk onbepaald in hun omgang met dit urinoir, wat haar status wankel maakt. Gebruiken ze het als een urinoir (zo ziet het er wel uit, via een hilarisch ingewikkelde constructie lijken ze zelfs te douchen in hun eigen urine) of verwijst het onvrijwillig toch naar Duchamp? Of is de verwijzing doelbewust? Wat moeten we met de erfenis van dit soort kunstpraktijk, hoe plaatsen we die en welke waarde heeft ze? Kan een urinoir op scène nog gezien worden als een urinoir of is de flikkering met het urinoir als kunstobject onvermijdelijk? Op een allesbehalve neutrale manier brengt *Atelier* deze urinoir binnen waardoor een essentiële vraag over de aard van ready-made kunst wordt gesteld. In wat volgt zal ik een kort kunstfilosofisch discours naast momenten en strategieën uit *Atelier* leggen. Hierbij zal de focus vooral liggen op de aard van ready-made kunst en de manier waarop *Atelier* suggereert over de aard van het kunstwerk.

In *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art* spit Arthur C. Danto een gelijkaardig filosofisch vraagstuk uit als *Atelier*. De vraag van waaruit hij vertrekt is dezelfde: ‘why such a work 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 category⁵⁷. Hij probeert een filosofische legitimatie te vinden voor de ‘y’ in kunst = object + y⁵⁸. Volgens Danto is het bestaan van zo een ‘y’ namelijk onvermijdelijk. Als kunst ontologisch zou samenvallen met het object zou er immers geen sprake kunnen zijn van kunst. Wanneer de artistieke uitbeelding van het object echter fysiek niet verschilt van het kunstwerk (in het geval van de ready-made) wordt het bestaan van dit verschil geproblematiserd. Daarom is het zinvol om te reflecteren over de aard van ‘y’. Hiervoor reikt hij verschillende suggesties aan die ook in *Atelier* terug te vinden zijn. In eerste instantie gaat hij ervan uit dat het verschil tussen kunst en een object van dezelfde orde is als het verschil tussen ‘action’ en ‘bodily movement⁵⁹. Een actie is doelbewust en zelfbewust

⁵⁷ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard, University Press, 1981, p. 5.

⁵⁸ Ibid., p. 5.

⁵⁹ Ibid., p. 5.

gecontroleerd, terwijl de beweging van een lichaamsdeel willekeuriger is, vanuit een spontane reflex. Het idee over kunst als een zelfbewuste handeling blijft een belangrijk aspect in Danto's reflectie over de aard van het kunstwerk. Via dit inzicht probeert hij verder de aard van kunst te traceren.

Een eerste belangrijk punt dat Danto maakt is dat 'y', zeker in het geval van ready-made kunst, onzichtbaar is met het blote oog. Het verschil tussen het kunstwerk en zijn fysiek identieke tegenhanger is 'unnoticeable, so far as examination of the objects is concerned'⁶⁰. Waarom iets kunst is, is dus niet fysiek waarneembaar. Dit verplaatst de vraag van een wetenschappelijk discours naar een filosofisch of zelfs nog verder, naar een mystiek discours. Danto's taalgebruik suggereert namelijk vaak dat het verschil per definitie een mysterie is waardoor het een mystieke dimensie krijgt. Walter Benjamin schrijft een gelijkaardig statuut toe aan kunst via zijn definitie van het begrip 'aura'. Het kunstwerk heeft voor hem een fundamenteel mystieke dimensie, draagt een onzichtbare kern in zich die hij in *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* het 'aura' van het kunstwerk noemt⁶¹. Het is dat 'aura' dat lijkt te gaan verdwijnen in representaties van het kunstwerk⁶². Ook Danto denkt het verschil in kunst en zijn fysiek identieke tegenhanger deels in termen van reproduceerbaarheid: 'let the [art]work have what style it does have. Its replication will logically be styleless'⁶³. Verder schrijft ook Claire Fontaine in 'The Ready-Made Artist, The Genealogy of a Concept' dat Duchamp zelf ook de nadruk legde op dit 'aura-aspect' van de ready-made⁶⁴. Deze mystieke dimensie van het kunstwerk in de praktijk enerzijds en in de theorie anderzijds is dus van groot belang. Het concept van 'aura' wordt vooral als iets sacraals en mystieks gedacht, iets niet-tastbaar maar wel intern voelbaar. Ook in *Atelier* wordt ingespeeld op het element van het sacrale: op een bepaald moment wordt Vanden Eede als een soort Jezusfiguur omhoog gehesen waarbij hevige religieuze muziek klinkt. Door de kunstenaar in het verlengde te leggen van een goddelijk figuur echoot in deze sequentie dus de sacrale dimensie door die Danto onrechtstreeks en Walter Benjamin rechtstreeks toeschrijven aan kunst. Het is een interessant en bruikbaar inzicht als vertrekpunt om het verschil tussen een object en een kunstwerk te denken in termen van het sacrale. Een empirisch-wetenschappelijke verklaring zal ons waarschijnlijk niet in

⁶⁰ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 42.

⁶¹ W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, Amsterdam, Boom, 2008, p. 11.

⁶² Ibid., p. 12.

⁶³ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 204.

⁶⁴ C. Fontaine, "Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept", in: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 22 (2014), 2, p. 59.

staat stellen het verschil te vatten tussen ‘ontologically distinct but perceptually indiscernable counterparts’⁶⁵.

Danto geeft ook aan dat zijn kunstbegrip lijnrecht tegenover Plato’s kunstopvatting staat die de kunstpraktijk in zekere zin ridiculiseert. Plato ziet kunst als ‘an imitation of reality, and imitation itself was characterized merely in terms of duplicating an antecedent reality’⁶⁶. In dit opzicht is het dan ook begrijpelijk dat Plato het nut van kunst niet zag: wie wil nu een afbeelding van de realiteit als de realiteit zelf ook zichtbaar is?⁶⁷. Dit bewijst voor Danto echter dat deze definitie van kunst niet klopt. De spiegel-vergelijking is volgens hem namelijk niet doordacht genoeg: ‘mirrors and then, by generalization, artworks, rather than giving us back what we already can know without the benefit of them, serve instead as instruments of self-revelation’⁶⁸. Kunst stelt ons dus in staat om een vorm van zelf-contemplatie te ondergaan. Wie naar kunst kijkt, kijkt in zeker zin dus naar zichzelf. Danto trekt de parallel met de legende van Narcissus⁶⁹, en ook *Atelier* is significant in dat opzicht. Wanneer het idee van naar jezelf kijken zodanig op de spits wordt gedreven kan dit neigen naar een vorm van narcisme. Zonder hiermee de pejoratieve connotatie van het woord te willen suggereren, kan gesteld worden dat *Atelier* (als theateraal onderzoek) zich in een gelijkaardig discours bevindt. Het gaat over De Schrijver, De Koning en Vanden Eede zelf als theatermaker en via een artistiek medium komen existentiële vragen of mechanismes bloot te liggen. Ook hierin schuilt echter een paradox: als toneelspeler kan je nooit uit je werk stappen om er zelf naar te kijken, en de narcistische beweging wordt dus een onmogelijkheid. De structuur van *Atelier* legt ook deze treurige paradox, die inherent is aan het medium theater, bloot. De spelers proberen af en toe uit de scène te treden en te ‘kijken’ naar wat ze doen of gedaan hebben, maar al gauw wordt duidelijk dat ze hiermee de scène essentieel veranderen en dus niet kunnen zien wat wij (als toeschouwer) zagen. Desalniettemin is de opvatting van kunst als een spiegel – anders gedacht dan Plato – wel bijzonder relevant in het licht van de voorstelling.

Als antwoord op Plato stelt Danto dat de relatie tussen kunst en werkelijkheid moet gedacht worden in dezelfde lijn als de relatie tussen woord en werkelijkheid. Woorden bestaan op zich als losstaande entiteiten, die zich wel verhouden tot de werkelijkheid maar die er niet per se mee samenvallen⁷⁰. Door dit Derridiaanse inzicht toe te passen op kunst, schrijft Danto een meer onafhankelijke status toe aan kunst, zodat deze niet langer in rechtstreekse relatie staat met de

⁶⁵ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 61.

⁶⁶ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 8.

⁶⁷ Ibid., p. 9 en p. 26.

⁶⁸ Ibid., p. 9.

⁶⁹ Ibid., p. 9.

⁷⁰ Ibid., p. 82.

realiteit. Volgens hem onderscheidt kunst zich dan van andere vormen van representatie in de mate waarin kunst zichzelf als medium expliciet zichtbaar maakt. Een gewone representatie stelt zichzelf namelijk in functie van hetgeen het representeert, terwijl een kunstwerk zichzelf als medium van representatie explicieter formuleert. Dit lijkt Danto voorzichtig te suggereren als hij het heeft over het verschil tussen ‘pour soi’ en ‘pour autrui’, als begrippenapparaat voor het zelfbewustzijn en het kijken naar de werkelijkheid. Hij geeft aan dat ‘while we see the world as we do, we do not see it as a way of seeing the world: we simply see the world’⁷¹. Het bewustzijn van de aanwezigheid van een bewustzijn is wel te traceren in kunst: het medium waarmee ‘naar de wereld wordt gekeken’ is radicaal deel van het geheel. Een voorbeeld vanuit *Atelier* kan dit illustreren: bij aanvang van de voorstelling is er nog ‘niets’. De acteurs (samen met de technici) bouwen vervolgens de scène. Via deze beweging leggen ze het medium van representatie (de theaterscène) bloot: ze leggen eerst enkele blauwe bakken ondersteboven om daarboven vervolgens de planken te stapelen. Bovendien herleiden ze het medium hier op heel concrete manier naar iets onstabiels. De theaterscène van *Atelier* is een wankel gegeven: de acteurs moeten voortdurend worstelen met het medium. Danto geeft zelf als voorbeeld uit de beeldende kunst het belang van de ‘brushstroke’-tendens in de schilderijen van de jaren ’50 waarin het medium (de verf) radicaal wordt ingezet in het kunstwerk en het kunstwerk gedefinieerd werd als een ‘actie’ en op zich staande realiteit⁷². Het is voor Danto’s kunstopvatting dus essentieel dat ‘the way in which something is represented is taken in connection with the subject represented’⁷³. Opnieuw speelt hierin het zelfbewuste een duidelijke rol en is er van een poging tot wegcijferen van het medium geen sprake.

Deze zelfbewuste omgang met het medium vergelijkt Danto met de retorische techniek van het gebruik van een metafoor. Het gebruik van een metafoor werkt volgens zijn definitie als volgt: ‘to cause the audience of a discourse to take a certain attitude toward the subject of that discourse: to be caused to see that subject in a certain light’⁷⁴. Vervolgens schrijft hij dat ‘they do not merely represent subjects, but properties of the mode of representation itself must be a constituent in understanding them’⁷⁵. Het idee over de werking van de metafoor vergeleken met wat hierboven werd omschreven over het blootleggen van het medium van representatie, maakt duidelijk dat kunst inderdaad een gelijksoortige dynamiek in zich draagt. Het is belangrijk te begrijpen dat hij een metafoor niet denkt als iets dat iets anders wil zeggen, want dan zouden we weer op niveau van Plato belanden met een spiegelhermeneutiek. Veeleer ziet Danto een metafoor

⁷¹ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 163.

⁷² *Ibid.*, p. 50 en p. 110

⁷³ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 189.

dus als een door de kunstenaar zelfbewuste toe-eigening van iets om het op een bepaalde manier te kunnen gebruiken⁷⁶. Deze opvatting echoot ook in Claire Fontaine's omschrijving van de ready-made kunstenaar: 'the work – born from the brain – comes into the world without the help of the creative hand'⁷⁷. Het creatieve aspect is veel minder aan de orde dan de zelfbewuste, in zekere zin intellectuele, houding die de kunstenaar aanneemt. In 'Ready-Made Originals' omschrijft Molly Nesbit de zelfbewuste dynamiek van de ready-made als 'a literal possession of the object and its language. In the ready-mades, Duchamp seized control'⁷⁸. Bovendien geeft ze aan dat deze kunstwerken op zich weinig zeggen, maar dat hun bijzonderheid ligt in het specifieke gebruik dat de kunstenaar maakt van het object⁷⁹. Ook deze beweging kan je op heldere wijze in *Atelier* lezen. Door bijvoorbeeld de aardappelen op een zelfbewuste manier de theaterscène binnen te brengen, krijgen die aardappelen onvermijdelijk een ander statuut dan doorsnee aardappelen in een kelder. Het boeiende is hier opnieuw dat *Atelier* dit naar een soort nulpunt drijft, omdat deze beweging (het binnenbrengen van het echte) het enige is wat verteld of gedaan wordt. Er is niets subtiels meer aan de zelfbewuste beweging en daarom lijkt de voorstelling als geheel dan ook enorm op de logica van de ready-made. Verder dan het zelfbewust aanvoeren van het object en daardoor anders inkleuren komt de kunstenaar niet meer. Het zelfbewuste aanvoeren blijft onherroepelijk steken in de beweging zelf en wordt niet meer ingezet om vandaaruit verder kunst te creëren. De kunstopvatting als een zelfbewuste beweging of een 'causation of an attitude towards what is represented'⁸⁰ omschrijft de beweging die de makers in *Atelier* maken wanneer ze objecten de scène binnenbrengen.

In dezelfde lijn als het statuut van het object ligt ook de vraag over de integratie van de realiteit in kunst. Waar begint het kunstwerk (de voorstelling) en waar stopt de realiteit? *Atelier* brengt ook dit discours op scène. De voorstelling en de realiteit lijken voortdurend tussen elkaar te flikkeren omdat ze beide niet hermetisch afgesloten zijn van elkaar. De reële context (als deel van de realiteit) stapt radicaal de context van de voorstelling binnen: onvoorziene omstandigheden dicteren het verloop van de voorstelling. Dit wordt vooral duidelijk gemaakt in het gebruik van de radio op scène: een groot stuk van de muziekkeuze wordt niet op voorhand bepaald door de makers. In plaats daarvan laten ze de realiteit radicaal binnenkomen in de voorstelling door de muziek af te spelen die willekeurig op dat moment op de radio wordt afgespeeld. Ook als het om een reclameblok of nieuwsuitzending gaat, treedt dit de context van de voorstelling binnen. Wie

⁷⁶ Ibid., p. 169.

⁷⁷ C. Fontaine, "Ready-Made Artist", p. 58.

⁷⁸ M. Nesbit, "Ready-Made Originals, The Duchamp Model", in: *October*, 37 (1986), 2, p. 61.

⁷⁹ Ibid., p. 63.

⁸⁰ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 166.

zal zeggen of dit stukje realiteit dat in de voorstelling sluipt niet een nieuwe status krijgt en onvermijdelijk dus deel van de voorstelling wordt? Danto stelt dezelfde vraag: ‘what we take to be a bit of reality can in fact be part of the work, (...) where does or can the work end?’⁸¹. Zowel Danto als *Atelier* blijven hierin onbepaald: beiden lijken vooral aan te geven dat een onderscheid niet gemaakt kan worden aangezien dit als geforceerd of onnatuurlijk zou aanvoelen.

Verder zijn ook enkele inzichten van Chinna bruikbaar in het licht van deze vraagstelling over de grens tussen kunst en realiteit. Chinna traceert een belangrijk onderscheid tussen zogenaamd ‘modern’ en ‘postmodern’ theater in hun verschillende omgang met het ‘echte’. Chinna’s vertrekpunt, de erfenis van het naturalistisch theater, omschrijft hij als volgt:

The stage could never be ‘reality’. It would continually expose its dialectically-constructed ‘fictivity’ merely by the context of its ‘theatrical’ setting – without requiring the more obvious exposures of its ‘authenticity’ through a flat falling over, or an actor forgetting lines or movement.⁸²

Ongeacht of *Atelier* nu een moderne of postmoderne voorstelling is, is het wel duidelijk dat de voorstelling het omgekeerde doet van wat Chinna omschrijft. Het authentieke komt niet alleen binnen doordat de spelers als zelfbewuste makers (zie hoofdstuk één) op scène staan, maar ook door dat de voorstelling niet op een afgebakende manier is vastgelegd, en elke voorstelling dus anders en uniek is. *Atelier* probeert niet per se een ‘gesturing’ te zijn ‘towards an external ontological ‘real’⁸³. Het medium theater verliest in de voorstelling haar referentiele status en wordt veeleer gedacht als een op zichzelf staande werkelijkheid. Hiermee speelt *Atelier* dus met ‘the space between the dualities (...) between those of the ‘real’ and its representations’⁸⁴. Als theater niet meer wordt ingezet om een buiten-theatrale realiteit uit te beelden, is in zekere zin ook Plato’s erfenis overbrugd. Opnieuw is hierbij belangrijk op te merken dat het geen ‘of...of-verhaal is: het is zowel het object als deel van de realiteit als het object als referentieel gegeven dat in *Atelier* terugkomt. Chinna spreekt van een ‘attempt to escape rigid classification in terms of their epistemological and architectural contexts’⁸⁵. Het is dus vooral die onbepaaldheid in de omgang met het object dat van belang is voor *Atelier*. Hiermee ondermijnen de makers niet alleen het referentiële aspect van het object maar ook haar eenduidig statuut.

⁸¹ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 102.

⁸² S. Chinna, *Performance*, p. 54.

⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46

Nu rest ons nog het laatste deel van vraag: wat zijn we met al die objecten, die kunstwerken van alle eeuwen die onze perceptie kleuren en die we in ons dragen? Wat betekenen die? Deze vraag lijkt de meest prominente te zijn op het einde van *Atelier*, wanneer alles de revue is gepasseerd en we uitgeput terugblikken op wat we zagen. De makers brachten namelijk allerlei referenties vanuit de kunstgeschiedenis rechtstreeks op de scène waardoor ze ook het statuut van deze specifieke soort van objecten testen. Het is die vraag die de makers zichzelf stellen: wat betekent een kunstwerk van 500 jaar geleden vandaag nog? Hoe bepalend is het kunstverleden dat elke kunstenaar meedraagt voor de kunst die we vandaag maken⁸⁶? Het antwoord dat hierbij gesuggereerd lijkt te worden in de voorstelling sluit aan bij Walter Benjamins opvatting over geschiedenis en kan dus best omschreven worden met het begrippenapparaat dat hij aanreikt. Benjamin leest in ‘On the Concept of History’ de manier waarop geschiedenis in het heden fungeert heel duidelijk in het aquarel ‘Angelus Novus’ van Paul Klee⁸⁷. De engel bevindt zich op het snijpunt tussen het verleden en de toekomst: het is daar waar Benjamin dan ook het heden situeert. Anders dan de gebruikelijke perceptie van het verleden (als opeenvolging van gebeurtenissen) denkt Benjamin de aanwezigheid van het verleden als een ‘puinhoop’, een geheel aan catastrofes, een chaotisch samenraapsel waar geen lineair verloop meer in te traceren valt. Hij schrijft dat ‘where we see the appearance of a chain of events, he [the Angel] sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet’⁸⁸. Onze ervaring met het verleden werkt dus fundamenteel door in het heden, de zogenaamde afstand die we ertegenover zouden aannemen blijkt een illusie te zijn. Dit Benjaminiaans idee maakt *Atelier* heel concreet zichtbaar. Onrechtstreeks wordt de vraag gesteld wat ze moeten aanvangen met de kunsterfenis en hiermee tonen aan dat ze er zich dus niet neutraal of afstandelijk tegenover kunnen verhouden. Zelf geven de makers aan dat ze doordrongen zijn van die erfenis, en dat je je als maker onvermijdelijk in dialoog stelt met andere vormen van kunst⁸⁹. Het chaotische en onbepaalde komt ook duidelijk terug in de vorm van de voorstelling: het aanvoeren van de objecten zorgt telkens opnieuw voor een worsteling, een poging van de makers om zich ertegenover te verhouden.

Het lijkt dus dat kunst een rol speelt in het levend houden van geschiedenis en dat de gehele erfenis het ons mede mogelijk maakt de geschiedenis te ervaren als een opeenstapeling, zoals Walter Benjamin het omschrijft. In zijn uiteenzetting over de rol van schoonheid in kunst, geeft Danto

⁸⁶ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

⁸⁷ W. Benjamin, “Theses on The Philosophy of History”, in: H. Arendt (ed.), H. Zohn (trans.), *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁹ Persoonlijk gesprek van de auteur met De Koning, De Schrijver en Vanden Eede, Antwerpen, 14.02.2017.

ook aan dat ‘the aesthetic qualities of the work are a function of their own historical identity’⁹⁰. Hierbij blijft het wel belangrijk om elke vorm van kunst ook in zijn of haar historische context te plaatsen. Anita Silvers schrijft in “The Artwork Discarded” dat ‘an object will be admitted to be art if it can be related to already acknowledged art objects by means of a theoretical claim about the nature or value of art’⁹¹. Op die manier is de kunstwereld op het ene moment ‘klaar’ voor een kunstwerk, terwijl het enkele jaren eerder het zou geweigerd hebben. Het is weinig waarschijnlijk dat een voorstelling als *Atelier* zo’n honderdtal jaar geleden tot kunst uitgeroepen zou worden door gevestigde waarden. *Atelier* is namelijk mede mogelijk gemaakt door een erfenis in de kunst- en theatergeschiedenis. De aanvaarding van een kunstwerk is dan ook iets wat onvermijdelijk contextgebonden is. Op de verschillende manieren waarop de omgeving van een kunstwerk een rol spelen in onze ervaring van kunst in het algemeen en *Atelier* in het bijzonder, wordt in volgend hoofdstuk dieper ingegaan.

Vervolgens maakt Silvers een belangrijke kanttekening bij Danto. Ze schrijft bijvoorbeeld dat ‘Danto’s artworld is populated by theories about art’⁹². Ze beweert dat theorie niet het vermogen heeft om te beslissen of iets kunst is of niet – het ambitieuze project dat Danto onderneemt – maar wel een belangrijke rol speelt in het aangeven van tendensen binnen de kunstwereld⁹³. Verder kunnen ook kunstwerken zelf de theorie door elkaar schudden: ‘an art object can itself be an instance which puts strain upon the application of the concept at issue’⁹⁴. Het zijn werken zoals de ready-made kunstwerken die zich expliciet op de grenzen bewegen van die kunstwereld. Anders dan bij meer conventioneelere kunstwerken vraagt de kijker zich expliciet af of hier wel sprake is van kunst⁹⁵. Deze vraag maakt dan ook essentieel deel uit van het kunstwerk. Bovendien zijn ook deze werken doordrongen van een theoretisch aspect, waardoor ze zelf als kunstwerk deelnemen aan het theoretische discours omtrent de aard van het kunstwerk. Hiermee is opnieuw onderstreept dat *Atelier* in dezelfde logica ligt van de ready-made. De makers bewegen zich op de grens tussen kunstwerk/geen kunstwerk en doordat ze zich hierdoor vanzelf in een theoretisch discours bevinden, komen tegelijkertijd de conventies van het ding als kunstwerk bloot te liggen. Silvers verwijst naar Ted Cohen door te stellen dat dit soort werken ‘borderline rather than clearcut instances of art objects’ zijn⁹⁶. Ook in *Atelier* is het niet meteen duidelijk of we nu

⁹⁰ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 111.

⁹¹ A. Silvers, “The Artwork Discarded”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1976), 4, p. 442.

⁹² A. Silvers, “The Artwork Discarded”, p. 443.

⁹³ *Ibid.*, p. 446.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 448.

⁹⁶ A. Silvers, “The Artwork Discarded”, p. 448.

naar een kunstwerk (theatervoorstelling) zitten te kijken. De toeschouwer stelt zich voortdurend de vraag of dit nu wel theater is – een vraag die niet komt bovendrijven in een voorstelling die op een heel conventionele manier met het medium omgaat. *Atelier* kan dus op een heldere manier gelezen worden in de lijn van de logica van de ready-made kunstwerken. Hoe *Atelier* als ready-made kunstwerk iets aanwakkert bij de toeschouwer, wordt verder behandeld in hoofdstuk drie.

Samengevat, opnieuw significant voor de constante dubbele beweging die *Atelier* maakt, is het snijpunt van de vragen over object als kunstwerk en kunstwerk als object. Het statuut van het object in de voorstelling beantwoordt dan ook integraal aan bovenstaande logica: het is een kunstwerk, het is geen kunstwerk. Door de grenzen op te zoeken en op de spits te drijven komen veel belangrijke aspecten van het kunstwezen bloot te liggen waardoor de voorstelling als geheel in een gelijkaardige lijn komt te liggen met de dynamiek van de ready-made kunst. Opnieuw weerhoudt *Atelier* zich van het geven van antwoorden of eenduidige conclusies. Het antwoord op de vraag lijkt ook in dit geval minder interessant dan de waaier aan suggesties die komen bovendrijven bij het stellen van die vraag. Danto vergelijkt een conventionele vorm van theater met het gebruik van ‘quotes’, waarin ‘the quoter has no responsibility for the words he speaks or writes – they are not his words, in the act of quotation’⁹⁷. *Atelier’s* omgang met objecten doet het radicaal omgekeerde: de makers nemen een duidelijke verantwoordelijkheid op wanneer ze een object op een niet-neutrale manier de scène inbrengen. Van ‘quoten’ is in de voorstelling absoluut geen sprake. Het gaat eerder om, om het met Danto’s woorden te zeggen, een zelfbewust toe-eigenen en specifiek inkleuren van de objecten.

⁹⁷ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 23.

Vraag 3: Wat is de positie van de toeschouwer in *Atelier*?

Vorige twee hoofdstukken sloten allebei af met de conclusie dat de theatercontext erg bepalend is. Wat geldt voor het statuut van het lichaam op scène, geldt ook voor het object op scène: het is mede de context van de theateervoorstelling die ervoor zorgt dat beide in een bepaald licht worden gelezen waardoor hun statuut anders is dan een materieel lichaam enerzijds of een gewoon object anderzijds. Op die manier toont *Atelier* aan dat een theatercontext erg beslissend is in hetgeen zich manifesteert op scène. Daarenboven is in deze context ook de toeschouwer van groot belang: hij of zij is een niet los te koppelen gegeven in de situatie van een voorstelling en zijn of haar blik stuurt mee de status van het object of het lichaam. Daarom zal dit hoofdstuk het toeschouwersaspect van de voorstelling belichten. De makers geven duidelijk aan dat voor hen de blik van de toeschouwer mee een theatercontext installeert en dat die in het geval van *Atelier* als onderzoek enorm cruciaal is.

Een belangrijk aspect van *Atelier* is haar neiging om conclusies te vermijden. Zo wordt ‘openheid’ een belangrijk motief doorheen de voorstelling. Omdat de makers geen rechtlijnig discours voorop stellen, krijgen zowel lichaam als object een wankel status. Als gevolg hiervan wordt de voorstelling dus leesbaar vanuit verschillende hoeken zonder dat de makers ergens een ‘juiste lezing’ willen dicteren. Dit leunt aan bij de voorstelling als ‘onderzoek’ waarin niet vertrokken wordt vanuit een concrete conclusie, maar waarin dit kan (maar niet per se hoeft) te ontstaan in het verloop van de voorstelling. Stephen Chinna’s beschrijving van zo’n soort openheid verduidelijkt: ‘rather than being informed by teleologically driven endpoints or totalizing assumptions, there is, instead, a focus on praxis, pragmatics, particularity and performativity’⁹⁸. Er gebeuren allerlei zaken op scène zonder dat ergens openlijk wordt gecommuniceerd hoe deze moeten worden gelezen. De maker is dus allesbehalve een ‘allesweter’, ook hij kent nog niet het antwoord op de vragen die hij stelt binnen het onderzoek dat hij voert. Immers, volgens de logica van *Atelier* ‘can [no view] ever be definitive or sovereign’⁹⁹. Openlijke of eenduidige richtlijnen zijn hier uit den boze, we hebben veeleer te maken met een enthousiaste uitspatting aan mogelijkheden en wegen.

Dit heeft een belangrijk effect op de rol van de toeschouwer van *Atelier*. De toeschouwer als essentieel onderdeel van de voorstelling wordt door die openheid en onbepaaldheid in *Atelier* geprikkeld mee te bewegen op de maat van het onderzoek. Jacques Rancières opvattingen over

⁹⁸ S. Chinna, *Performance*, p. 126.

⁹⁹ O. Davis, “The Politics of Art: Aesthetic Contingency and the Aesthetic Effect”, in: O. Davis (ed.), *Rancière Now: Current Perspectives on Jacques Rancière*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 160.

kunst en de toeschouwer kunnen daarom rechtstreeks gelezen worden in het licht van *Atelier*. De makers nemen geenszins een superieure houding aan tegenover het publiek. Op die manier komen toeschouwer en maker in elkaars verlengde te liggen. Verder schrijft Oliver Davis dat Rancière ‘[insists] on intellectual equality in the ‘now’, as the immediate point of departure rather than the distant end result of education’¹⁰⁰. Bovendien is ook de status van *Atelier* als ‘open’ kunstwerk te vergelijken met het soort kunstwerk uit, wat Rancière noemt, ‘the aesthetic regime’¹⁰¹. Essentieel voor Rancière’s kunstopvatting is volgens Oliver Davis dat ‘they remain constitutively open for interpretive reconfiguration by anyone and everyone’¹⁰². Ook in Arthur Danto’s kunstopvatting komt dit terug: zijn vergelijking met het gebruik van een metafoor impliceert ook zo’n openheid waardoor de toeschouwers’ ‘mind’ is ‘moved to action’¹⁰³, waardoor de toeschouwer zal ‘participating in a process rather than just being encoded with information as a tabula rasa’¹⁰⁴. De filosofische vragen die aan de basis liggen van de voorstelling verplaatsen zich dus over de grenzen van de scène heen en maken de toeschouwer inherent deel van het onderzoek, als actieve deelnemer. De kracht van *Atelier* zit dan ook eerder in waar ze allemaal over doet nadenken dan in hetgeen er letterlijk op de scène plaatsvindt. *Atelier* zet expliciet haar openheid in: de resultaten van het onderzoek worden niet rechtstreeks gecommuniceerd naar de toeschouwer toe, maar de toeschouwer bepaalt mee de resultaten. De makers dringen geen conclusies op en daarom is voor Rancière kunst ‘the only legitimate educator’¹⁰⁵.

Uiteraard is het hierboven omschreven model van de toeschouwerservaring in *Atelier* een ideaal. Het is evengoed mogelijk dat de toeschouwer niet geprikkeld of aangezet wordt om hetgeen hij ziet op scène verder te denken en mee ‘af te maken’. Die (bedoelde) onduidelijkheid maakt dat de toeschouwer *Atelier* moeilijk kan lezen. Immers, wat er specifiek op scène gebeurt wijkt namelijk op een extreme manier af van wat men verstaat onder theater. De socioloog Erving Goffman reikt een bruikbaar discours aan omtrent hoe de werkelijkheid door een bepaalde blik vorm krijgt. Hij stelt dat onze perceptie van gebeurtenissen of fenomenen gestuurd wordt door ‘frames’, waarmee het individu in staat is om bepaalde gebeurtenissen te plaatsen¹⁰⁶. Dit onderstreept ook wat vorige hoofdstukken aantoonde: bepaalde elementen krijgen een betekenis (of status) doordat ze in een

¹⁰⁰ O. Davis, “Introduction”, in: O. Davis (ed.), *Rancière Now: Current Perspectives on Jacques Rancière*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 4.

¹⁰¹ O. Davis, “The Politics of Art”, p. 159.

¹⁰² Ibid., p. 160.

¹⁰³ A.C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 171.

¹⁰⁴ Ibid., p. 170.

¹⁰⁵ O. Davis, “The Politics of Art”, p. 160.

¹⁰⁶ E. Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, Boston, Northeast University Press, 1974, p. 21.

bepaalde context worden geplaatst. Zo'n soort kader stelt de mens namelijk in staat 'to locate, perceive, identify, and label a seemingly infinite number of concrete occurrences defined in its terms'¹⁰⁷. Ook Silvers verwijst naar de verschillende omgang met kunst enerzijds en het dagelijkse leven anderzijds: 'for most of us, the appropriate behavior toward steel bars or plumbing fixtures is to use them or pass them by without really looking at them. The appropriate behavior toward art objects is to stop and contemplate them'¹⁰⁸. Echter, als de 'clues' te onbepaald zijn wordt het voor de toeschouwer moeilijker om er het juiste kader op te plakken. Wat *Atelier* dan bijzonder maakt in het licht van Goffman is de specifieke omgang met het kader van theater. De makers treden bijvoorbeeld ook af en toe uit het kader om zelf te kijken naar wat er zich op scène afspeelt. Hiermee stappen ze dus op een erg letterlijke manier buiten de grenzen van het kader. Dit gebeurt echter ook op het niveau van de voorstelling als geheel. Het kader wordt namelijk op een niet-dwingende en niet-conventionele manier ingezet doordat het net haar eigen regels of conventies onderzoekt, verlegt en ondermijnt. Door de specifieke omgang met het kader wordt het kader van een theatervoorstelling dan ook erg wankel, wat het voor de toeschouwer minder evident maakt dit alles te lezen als een theatervoorstelling.

Op die manier loopt *Atelier* het risico zichzelf als theatervoorstelling te ondermijnen. Hiermee wordt op een volgende paradox gebotst: hoe meer een voorstelling over theater zelf gaat, hoe minder het nog theater kan zijn. In haar analyse van de dynamiek van ready-made kunst, gaat Silvers, naar aanleiding van Danto's werk, in op deze paradox. Ze schrijft dat Danto waarschuwt dat 'self-referential art objects (...) risk logical and ontological self-destruction'¹⁰⁹. *Atelier* heeft dan ook een erg destructief karakter. Het onderzoeken van de fundamenteen doet de fundamenteen wankelen en het bouwwerk ineenstorten. Toch maakt ook op deze breekbare momenten de toeschouwer een belangrijk deel uit van het onderzoek. Het is dan dat de existentiële vraag integraal wordt vertaald (en niet alleen wordt verschoven) naar de toeschouwer. Wat is dit? Hoe moet ik mij hiertegenover verhouden? Is dit theater, ben ik dan nog wel een toeschouwer, wat doe ik hier? De toeschouwer wordt zich des te meer bewust van zijn eigen positie door de bi-frontale opstelling van de scène. Niet alleen kijkt hij of zij naar de scène, er is ook voortdurend zicht op de andere helft van het publiek. Daardoor is het 'naar zichzelf kijken', een belangrijk fundament van *Atelier*, ook op de toeschouwer van toepassing. Zo komen er in *Atelier* onrechtstreeks existentiële vragen bovendrijven omtrent de positie van de toeschouwer. Opnieuw verwijs ik graag naar het gedicht van Brecht dat in deze beweging heel duidelijk echoot. De makers hebben alles verwoest en vragen

¹⁰⁷ E. Goffman, *Frame Analysis*, p. 21.

¹⁰⁸ A. Silvers, "The Artwork Discarded", p. 453.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 451.

aan de toeschouwer het geheel te bekijken. Dus ook wanneer *Atelier* zijn of haar toeschouwer lijkt te verliezen doordat ze zichzelf als theatervoorstelling vernielt, blijven deze momenten deel uitmaken van het onderzoek dat gevoerd wordt naar de fundamenteën van theater.

Met deze laatste uitweiding is bevestigd dat de context een niet te overschatten factor is in een theatervoorstelling en dat *Atelier* hiermee ook een belangrijke dynamiek blootlegt. Binnen een bepaalde context, via een ‘frame’, krijgen verscheidene elementen betekenis. *Atelier* installeert echter een heel wankel context: de regels van het ‘theaterframe’ worden verlegd en onderzocht. Een bijkomend gevolg van deze wankelheid is dat de makers duidelijke standpunten of eenduidige conclusies weigeren aan te nemen omtrent hetgeen dat onderzocht wordt in de voorstelling. Daardoor wordt de kijker niet gestuurd in zijn blik en wordt hij of zij inherent deel gemaakt van de voorstelling. Op die manier installeert zich dus een wisselwerking tussen toeschouwer en voorstelling waarin ‘the spectator, as the producer of meanings, holds the power’¹¹⁰. Echter, deze wisselwerking is in het geval van *Atelier* zeer fragiel: de onbepaaldheid van de voorstelling houdt ook in dat de toeschouwer zich moeilijk kan verhouden tegenover wat zich op scène afspeelt. Via die dynamiek wordt dan niet alleen het belang en de kracht van de context blootgelegd, maar wordt ook de toeschouwerservaring deel van het onderzoek. In dit licht is de figuur van een deur erg significant om de toeschouwerservaring te kaderen. De deur (opnieuw ontleend aan het gedicht van Brecht) is namelijk een belangrijk motief doorheen de voorstelling en krijgt een prominente plaats in het scènebeeld. Bij aanvang van de voorstelling maken de makers ter plekke de deur en illustreren hiermee de uitnodiging om de toeschouwer deel te maken van het onderzoek. De toeschouwer bevindt zich voortdurend op de onmogelijke positie tussen een open en een gesloten deur. In hun credo spreken de makers van ‘het is niet hermetisch en toch is het hermetisch/ we laten inkijken’¹¹¹. De toeschouwer zit voor een stuk binnen maar ook voor een stuk onherroepelijk buiten. *Atelier* is soms prikkelend maar die richtingloosheid kan op andere momenten ook hinderend werken waardoor de toeschouwer zich niet weet te verhouden tegenover wat gebeurt en dus geen onderdeel meer kan uitmaken van de voorstelling.

¹¹⁰ S. Chinna, *Performance*, p. 151.

¹¹¹ Zie bijlage.

5. Conclusie

Zowel De Koning, De Schrijver als Vanden Eede gaan uit van een excentrieke en bijzondere visie op het medium theater: ze willen intensief repeteren vermijden, ze willen de toeschouwer vrijlaten in zijn of haar denken en verbeelding en ze staan niet alleen als speler op podium, maar ook als maker. Wanneer specifiek deze makers een theateraal onderzoek voeren naar het atelier van een toneelspeler, vertrekt deze voorstelling noodzakelijkerwijs vanuit een vraag die per definitie over zichzelf gaat. Ze stellen zichzelf als auteur, maker, en speler in vraag en betrekken in deze beweging tal van andere fundamenteën van het medium theater. Het onderzoek dat zij voeren heeft iets van een uitbarsting waarbij een overvloed aan suggesties wordt aangereikt. Heel gevat en verhelderend omschrijft Chinna performance als ‘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’¹¹². Het is precies doorheen dit discours dat *Atelier* zich elegant beweegt. Zo voert de voorstelling een evenwichtsoefening uit tussen ‘het is een kunstwerk’ en ‘het is geen kunstwerk’.

Een eerste aspect dat wordt onderzocht vertrekt vanuit ‘theateraanzetjes’: hiermee willen de makers nagaan in hoeverre ‘het acteren’ naar een nulpunt kan worden gedreven en welk statuut het lichaam van de acteur dan krijgt. Vermits deze status uitermate wankel wordt gemaakt, worden de grenzen van het medium ‘theater’ opgezocht. Tegelijkertijd wordt ook meteen duidelijk dat de context van het theater een duidelijke invloed heeft op de status van het lichaam. 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 haast vanzelf ontstaan, dat een doen alsof niet per se aan de orde is maar dat er toch met hun lichamen een verhaal kan verteld worden. Het is dan ook zo dat het onderzoek zich doorheen de voorstelling ontwikkelt. Zonder een duidelijke hypothese voorop te stellen, brengen de makers tal van dingen teweeg en laten ze zich meevoeren door wat erdoor ontstaat.

Een tweede onderzoeksveld is de status van het object. Daardoor wordt er explicieter binnengetreden in de wereld van de beeldende kunst, en meer bepaald de logica van de ready-made. In deze kunstbeweging is het vooral de zelfbewuste inkleuring van de maker die het banale object naar een hoger statuut verheft. Het object krijgt iets mystieks, iets sacraals, bezit een niet-tastbare dimensie die wel maakt dat we niet langer van een object spreken maar van kunst. *Atelier* zoekt deze dynamiek doelbewust op: er wordt nagegaan op welke manier deze werkt waardoor op een

¹¹² S. Chinna, *Performance*, p. 133.

niet-evidente manier om wordt gegaan met een belangrijk stuk van de kunsterfenis. Ook in de voorstelling als geheel is ‘banaliteit’ een belangrijk gegeven. Wat er zich op scène afspeelt lijkt weinig significant, maar wordt wel zelfbewust ingekleurd door de makers. Daarbij is opnieuw de context (van theater) van belang om deze banale dingen toch in een specifiek licht te kunnen lezen. De logica van de ready-made echoot in *Atelier*, de grenzen van het kunstapparaat – in dit geval theater – worden opgezocht en verlegd. Silvers schrijft: ‘the philosopher produces analysis or speculations. The artist constructs an instance which embodies or exhibits the application of the problematic concept’¹¹³.

Dit alles is rechtstreeks van toepassing op de rol van de toeschouwer, aangezien hij of zij actief deel uitmaakt van de context van theater en dus de perceptie van de objecten en de lichamen stuurt. Volgens Claire Fontaine is ‘the spectator— and the spectator only— (...) the final judge of what Duchamp calls the “transmutation,” the change of the inertial material into an artwork, in fact a kind of transubstantiation’¹¹⁴. Voor *De Koning, De Schrijver en Vanden Eede* is de aanwezigheid van de toeschouwer dan ook van doorslaggevend belang voor het al dan niet bestaan van iets zoals ‘theater’. Zijn positie als actieve deelnemer is cruciaal. ‘Het is niet omdat het licht uit is, dat je moet slapen’: deze zin uit *Vandeneede vandeschrijver van de koning en diderot* is buitengewoon veelzeggend voor *Atelier*. Het is een voorstelling die over zichzelf gaat, met zichzelf in dialoog gaat, zichzelf ondermijnt en heropbouwt. Als de toeschouwer in dit gewoel kan meegaan, passeert niet alleen de kunstgeschiedenis, maar ook de erfenis aan kunstfilosofie voor zijn of haar ogen. Doordat *Atelier* de mogelijkheid schept om de verbeelding van de toeschouwer te betrekken (doordat ze niet-sturend en weinig expliciet blijven), wordt de toeschouwer expliciet deel van de voorstelling als onderzoek.

Over *Fatzzer* schrijft Wilke dat het werd gemaakt als ‘a theatrical potential, vacillating between true or false, real or fictitious. Its meaning depends on the audience, which is obliged to enact and discuss it’¹¹⁵. Aan het einde van dit betoog is het dus duidelijk dat de makers enorm dicht gebleven zijn bij *Fatzzer* als brontekst. Ze maakten een voorstelling die potentieel theatraal is, waarbij het oordeel in handen van de toeschouwer wordt gelegd. Of beter: waarin de toeschouwer een sturende factor is in het al dan niet bestaan van die theatraliteit. Davis geeft aan dat Rancière de nadruk legde op ‘the freedom of the spectator to recreate the work’¹¹⁶. Het is dan ook zo dat ik deze thesis heb kunnen schrijven, als theatertoeschouwer die geprikkeld werd in de openheid die

¹¹³ A. Silvers, “The Artwork Discarded”, p. 452.

¹¹⁴ C. Fontaine, “Ready-Made Artist”, p. 59.

¹¹⁵ J. Wilke, “The Making of a Document”, p. 122.

¹¹⁶ O. Davis, “The Politics of Art”, p. 164.

Atelier in zich draagt. Vervolgens heb ik dan als theaterwetenschapper deelgenomen aan het onderzoek van deze voorstelling over belangrijke fundamenteën van het medium theater. *Atelier* ontdekt dat het ‘theateraanzetje’ vanzelf een eigen leven kan gaan leiden. Er kan zelfs een volledige thesis uit ontspruiten.

“The purpose of the making of a work is not identical with the purpose of its use. So the *Fatzer* document is made at first for the writer’s instruction. When later on it becomes a subject of instruction the students will learn by it something totally different from that which was learned by the writer. I, the writer, don’t have to finish something. It is enough that I instruct myself. I am only leading the examination and it is my method which can be examined by the audience.”

Bertolt Brecht, *Fatzer*.

6. Bijlagen

6.1 “Credo”

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

6.2 “Fatzter Fragment”, een fragment uit het onafgewerkte BRECHT (B.). *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzter*, geschreven tussen 1926 en 1930.

maar toen alles gebeurd was,
was hier chaos en een kamer
die volledig verwoest was,
en daarin vier dode mannen
en een naam
en een deur
waarop iets onbegrijpelijks stond.
maar jullie,
bekijk nu het geheel.
Wat er allemaal gebeurde,
We hebben het geplaatst,
In de tijd,
In de juiste volgorde,
Op de juiste plaatsen,
En met de juiste woorden die gevallen zijn.
En wat jullie ook zullen zien
Aan het einde zullen jullie zien wat wij zagen
Chaos
En een kamer
Die volledig verwoest is
En daarin vier dode mannen
En een naam
Of drie mannen
Die de deur uitgaan
Om belangrijke zaken voor de mensheid te regelen
En een dode man
Die nog niet dood is
En voor hem een deur

Waarop iets begrijpelijks staat

6.3 “Lijsten”

Publiek bi-frontaal

Drie doorzichtige wanden

In doorschijnende middenwand een deur

Binnen is buiten en buiten is binnen

Echte sneeuw

Witte onberispelijke ruimte

Ding dong

Stilte wachten niets

Tati comic strip

voetstappen

deur open

binnengaan

buitengaan

gaan zitten

bediend worden

krant sigaar sigaret vuur koffie sherry serviet

dingdong

voetstappen

deur open

andere kant gelijkaardig tafereel

er wordt gemorst

vlek

kleine vlek

bijna onzichtbare vlek

vlek weg willen met zakdoek en speeksel

maar moeite hebben om vlek terug te vinden

door toch te kuisen vlek maken

zwarte dweil

vlek wordt groter met kuisen

vlek wordt alsmaar groter en neemt de hele ruimte in

Terwijl alsmaar grotere middelen worden ingezet om de vlek weg te werken

Kranen met stellingen gips pleisterwerk verf behangpapier (nee)

Lagen op elkaar

Bemeubelen

Meubelen uitproberen

zitten krant lezen herbemeubelen

(Herbehangen)

honger

aardappelen schillen wassen koken bakken

keuken onder stoom

keuken muteert in industriële bakplaats voor terracotta en keramiek

muteert in jeneverstokerij

jenever stoken

alsmaar warmer en vuiler

kleren uittrekken

kleren wassen kleren ophangen drogen

warme wind

sauna

licht schilderen

licht zwart schilderen

clair obscur

te donker

meer licht zoeken

licht in de kelder door kieren naar boven

licht uit zoldering

stof zuigen water zuigen

rook zuigen

aanbellen

huis tuin en keuken geluiden

deur opendoen

gaan zitten

krant krijgen

koffie krijgen

sigaret krijgen

bediend worden

koffie morsen

as morsen

aan andere kant dezelfde handeling

drie minuten tekst

‘niet direct kijken

maar ge moet eens zien achter mij

die zit heel de tijd naar mij te kijken’

vloer schuren

vloer behangen

vloerbehang schuren

tapijt schuren

kast in elkaar zetten

aan twee kanten

in kist vallen

kist wegdragen

door kist vallen

in wc pissen in pot kakken

riolering verstopt

ontstoppen met rioolrat

wand vol stront

geurbestrijders

één wc-pot

één urinoir

die van kant wisselen

houtskool scheppen op nepvuur

hitte en koude

binnen en buiten

krekels en vogels

dag en nacht kikkers en uilen

vliegen motten en muggen

vliegende man

verschillende lagen vloer opschuren

vast tapijt

tegels

grastapijt

houten vloer

behangpapiervloer

ondergrond van appelsienkratjes

vallende dode bladeren

bladblazers

sneeuw

antwerpen, koe 8/9 juli

van aardappel naar puree naar reconstructie aardappel

eigen hoofden maken
sprekende hoofden
economie van het verlies
elkaar begraven en kruisoprichting
riolering vol stront
ontstoppen
omgekeerde urinoir
mosselcultuur mosselbanken in kelder
vrouw worden
kalkpapier
soorten mist hagel (transparante mottenballen) en regen
het regent hout
het regent ijzerslakken (wit maken en in ijskast steken)
carbonijs in diepvriezer die veel rook maakt
nevelmachine
verschillende soorten schaarse verlichting en overbelichting
verschillende transparante wanden
wanden die op en neer gaan in een eigen logica los van de scenes
techniciens helpen mee
pick up / cassette recorders (kluwen van extreem lange tape die er uit komt)

vier seizoenen

ei bakken op par of op strijkijzer
drie radiootjes
zelfde post zoeken of ieder andere post
ventilator die verf mixt

eindigen zoals we begonnen
schoongespoten
opgedroogde natte kleren

champagne

vernissage finisage

amsterdam 5 september

groter wordende krant

schoenen poetsen ei bakken krant lezen zich scheren enz multitasken

op zolder kruipen

door plafond zakken

met wcpot door plafond zakken

wcpot kapot

wcpot lijmen

door vloer zakken in kelder

schoen los trekken uit barst in plafond

schoenen vallen uit het plafond

onder berg schoenen

sinaasappels uit plafond

sinaasappelsplaag

amsterdam 6 september

water kookt onder de vloer

stoom onder de vloer

met handen in de vloer

dampend kopje koffie tevoorschijn halen

dood en verrijzenis

verborgen verhaal tussen de drie

plat opportunisme

door stoel zakken

rooktent

omkleding in dampkap

geen show
zwarte dweil die niet vuil maakt
witte dweil die vuil maakt
refrein van handelingen
dingen gebeuren opnieuw
maar soms complexer omdat de omstandigheden anders zijn
huis tuin en keuken geluiden
gsm gaat af
gsm wordt niet gevonden
kelder en zolder wordt afgezocht
en onderste boven gehaald
gsm in zaal
schuren met elektrische schuurmachines die veel lawaai maken
stekker uittrekken maar lawaai blijft
in duchamp urinoir op vloer liggend pissen
pompje met water in kelder water horen lopen
extroverte introspectie van dementerende toneelspelers

het atelier is een wereld atelier
we komen bij elkaar op de thee
we denken na over het atelier
wij liggen zitten 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
een opmaat tot niets
tot wie we zelf zijn

tot ons zelfs 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

amsterdam 7/9

gedicht van brecht in flarden op antwoordapparaat
gedicht in letters op fax
gedicht op andere manier als lopende tekst

begin
we liggen naakt met onderbroek

5 manieren/rituelen van samen drinken

appelsienen
verse jus

gsm

koffie/espresso
campingespresso
zonder procedure
water aftapen van koperen buis

theeceremonie
aardappelen

stof verzamelen
in zakjes steken
theebladeren uit de lucht
theebladeren in blender
water bijdoen
verwarmen
schouw maken
schoorsteenmantel
iemand staat aan de schouw

wijn
nieuwe wijn uit oude zakken
nieuwe wijn oud maken
het hele ritueel met decanteren en proeven

champagne maken met druivensap en wodka
onder druk
overgieten in magnumfles
spelen we vals met andere magnumfles
die we opendoen en helemaal leegspuit

vier seizoenen
ijzerballen/hagel
bladeren regen
sneeuw
wind bladblazers

een wit canvas
ligt op de grond
wordt vuil
en wordt op het einde opgetrokken

deur valt naar beneden

urinoir op grond

wcpot valt uit de lucht

water afvoer aanvoer

rookafvoer

7. Bibliografie

Atelier, door tg STAN, Cie De KOE en Maatschappij Discordia. Antwerpen, 22 februari 2017

BENJAMIN (W.). *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*. Amsterdam, Boom, 2008, 129 p. (vertaling: HOEKS (H.)).

BENJAMIN (W.). "Theses on the Philosophy of History". In: ARENDT (H.) ed. *Illuminations*. New York, Schocken Books, 1969, pp. 253-264. (vertaling: ZOHN (H.)).

BRECHT (B.) en WILLET (J.) ed. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1964, 294 p.

CHINNA (S.). *Performance: Recasting the Political in Theatre and Beyond*. Oxford, Peter Lang, 2003, 220 p.

CROMBEZ (T.) en VAN DEN DRIES (L.). "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition". In: *Contemporary Theatre Review*, 20 (2010), 4, pp. 421-431.

DANTO (A.C.). *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*. Cambridge, Londen en Massachusetts, Harvard University Press, 1981, 212 p.

DAVIS (O.) ed. *Rancière Now: Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge, Polity Press, 2013, 250 p.

DE SCHRIJVER (D.), DE KONING (M.) en VANDEN EEDE (P.). *Persoonlijke gesprekken met Rosa Lambert*, Antwerpen, februari 2017.

DE KONING (M.). *Persoonlijk gesprek met Rosa Lambert*, Antwerpen, december 2016.

DIDEROT (D.). *Le Paradoxe sur le comédien*. Paris, Librairie Théâtrale, 1958, 136 p.

FERAL (J.). "Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2". In: *Theatre Research International*, 33 (2008), 3, pp. 223-233.

FISCHER-LICHTE (E.). "The Performative Generation of Materiality". In: *The Transformative Power of Performance*. Londen en New York, Routledge, 2008, pp. 75-93.

FONTAINE (C.). "Ready-Made Artist: The Genealogy of a Concept". In: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 22 (2014), 2, pp. 57-68.

GOFFMAN (E.). *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Boston, Northeastern University Press, 1974, 586 p.

HAUTHAL (J.). "Episering in het theater van tg STAN". In: SWYZEN (C.), VANHOUTTE (K.), eds. *Het statuut van de tekst in postdramatisch theater*. Antwerpen, University Press Antwerp, 2007, pp. 45-78.

KIRBY (M.). "On Acting and Not-Acting". In: *The Drama Review*, 16 (1972), 1, pp. 3-15.

NESBIT (M.). "Ready-Made Originals, The Duchamp Model". In: *October*, 37 (1986), 2, pp. 53-64.

SILVERS, (A.). "The Artwork Discarded". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1976), 4, pp. 441-454.

STERNHEIM (J.) "De machtige troost van de ordening die kunst heet". In: *Toneel Theatraal*, 112 (1991), 9, pp. 6-10.

Vandeneedevandeschrijvervandeconingendiderot, door tg STAN, CIE De KOE en Maatschappij Discordia. Antwerpen, juni-juli 2001.

VAN DEN DRIES (L.). "Vandeneedevandeschrijvervandeconingendiderot". In: *Theater en Terreur*. Amsterdam, Theaterfestival, 2002, pp. 41-45.

VAN DEN DRIES (L.). "Het vetrandje aan de burgerlijke mentaliteit". In: *Toneelspelersgezelschap STAN: dossier 4*. Antwerpen, 2004, pp. 9-19.

VAN KERCKHOVEN (M.). "De stem van een toneelspeler". In: *Etcetera*, 51 (1995), 3, pp. 41-44.

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