

I. Inleiding

1.1 'Straattheater' in de spotlight

'Straattheater' en Circuskunsten kennen reeds een lange voorgeschiedenis en worden doorheen de eeuwen gekenmerkt door hun enorme diversiteit en veelzijdigheid. Ook binnen het reguliere theaterlandschap merken we dat er steeds meer dwarsverbanden met andere kunstvormen en sectoren ontstaan. Daar waar multimedia en installatiekunsten als het ware vervlochten zijn met de kunsten op straat, zijn ze vandaag de dag tevens niet meer weg te denken van de Westerse bühne. Nog kenmerkender is het feit dat het reguliere theater steeds vaker de ruimte buiten de muren van de schouwburg opzoekt.

In de jaren tachtig is er het Epigonentheater en Theatergroep Hollandia, maar ook eerdere protagonisten in de twintigste eeuw trekken in eerste instantie de straat op. Recentere theatermakers zoals Wunderbaum en Benjamin Verdonck verlaten eveneens bewust het veilige nest van het theaterhuis om de confrontatie met de wereld erbuiten aan te gaan. De Gentse projecten 'Chambres d'Amis' en 'Over The Edges' zijn slechts twee van de talrijke voorbeelden die tonen dat niet enkel het theater, maar ook de rest van de kunstwereld op regelmatige basis uitstappen naar buiten maakt. Met recente voorstellingen als 'Import Export' van Koen Augustijnen en 'Beckett, Beer & Cigarettes' van Felix Bürkle merken we dan weer dat er ook op een geheel ander vlak sprake is van een infiltratie van de wereld van de circus- en straatkunsten in die van het conventionele theater en dansgebeuren. De acrobatie en objectmanipulatie die aan de basis van deze voorstellingen liggen, zijn samen met het gebruik van installaties, multimedia en poppen enkele van de elementen die ondermeer vanuit het 'straattheater' en de circuskunsten komen overgewaaid en zich met mondjesmaat manifesteren op de hedendaagse bühne.

Ondanks al deze mooie woorden, moeten we helaas vaststellen dat het 'straattheater' en de circuskunsten er een zeer turbulent verleden op nahouden. In Vlaanderen, maar ook in de rest van de wereld, hebben artiesten decennialang met moeite het hoofd boven water kunnen houden en het is dan ook niet verwonderlijk dat veel groepen uiteindelijk de handdoek in de ring gooien. De opkomst van verschillende festivals, waaronder het 'Internationaal Straattheaterfestival' te Gent, en de creatie van productiecentra zorgen op het einde van de twintigste eeuw voor een eerste ademruimte voor veel artiesten.¹ Deze organisaties zorgen er niet alleen voor dat talrijke groepen

¹ Het 'Internationaal Straattheaterfestival' is op 17 april 2008 veranderd van naam. Het festival heet voortaan 'MiramirO', maar de organisatie blijft echter bestaan onder 'Internationaal Straattheaterfestival vzw'. Om

financieel kunnen overleven, ze strijden ook voor een (h)erkenning van de sector. Ook het grote publiek krijgt, mede door de opkomst van deze festivals, de smaak te pakken en straat- en circusevenementen zorgen, net als weleer, voor een heuse volkstoeleop. Europese productienetwerken, zoals 'Piloot', 'In Situ' en het ondertussen tot 'Meridians' omgedoopte 'Eunetstar' zien het levenslicht en tal van ontsluitings- en documentatiecentra, zoals het Gentse 'SAIL', creëren een solide basis voor de verdere (h)erkenning van de straat- en circuskunsten.²

De grootste kentering in Vlaanderen komt echter niet vanuit de sector zelf, maar is toe te schrijven aan het beleidsplan van de Vlaamse overheid. Rond de eeuwwisseling lanceert Bert Anciaux, die in 1999 Vlaams minister van Cultuur werd, het participatiedecreet.³ Dit stokpaardje van de minister zorgt op korte tijd voor een ware metamorfose van het huidige theaterlandschap en we merken dat er zelfs binnen de critici onenigheid heerst tussen de radicale tegenstanders enerzijds en een eerder gematigde, begrijpende fractie anderzijds. De sector van de straat- en circuskunsten is een van de spelers die, mede door de uitvaardiging van het circusdecreet, dat op 1 januari 2008 in werking trad, voorzichtig positief reageert. Deze (h)erkenning van overheidswege en de steeds toenemende interesse van het grote publiek zorgt er voor dat de artiesten zich voor het eerst in een lange periode met een zekere fierheid straat- en/of circusartiest kunnen noemen. Mede door het circusdecreet en de aankondiging van de bouw van een circuscentrum in het Gentse, beweegt er op korte termijn zeer veel binnen het Vlaamse 'straattheater'- en circuslandschap.

1.2 Bronnenbespreking en opzet

Elke onderzoeker die zich wil verdiepen in de wereld van de straat- en circuskunsten wordt al snel geconfronteerd met het feit dat er maar een zeer beperkte hoeveelheid informatie bestaat over deze kunstvormen. Een bezoek aan het in Parijs gelokaliseerde 'HorsLesMurs', een gespecialiseerd documentatiecentrum voor het straat- en circusgebeuren, toont ons dat Frankrijk op Europees vlak reeds jaren hét centrum met betrekking tot deze kunstvormen is. Deze voortrekkersrol vertaalt zich niet alleen in talloze producties, maar ook in de aanwezigheid van informatie over deze kunstdisciplines. Toch dienen we echter vast te stellen dat er ook hier niet echt sprake kan zijn van een solide

verwarring te vermijden zal er in deze verhandeling voor beide instanties nog gebruik gemaakt worden van de benaming 'Internationaal Straattheaterfestival'.

² DUSSOLLIER, Claudine (Ed.), *In Situ: European Artists on the Road*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, AUDOOREN, Fabien & VAN PETEGHEM, Thomas, *Eunetstar: 3 years of European Cooperation*, Merendree, Drukkerij Sintjoris, 2006 en www.miramiro.be.

³ AERTS, Jef, JANSSENS, Joris & MOREELS, Dries, *Metamorfose in podiumland: een veldanalyse*, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2007, p. 136.

wetenschappelijke basis als mogelijk vertrekpunt voor het bespreken van de straat- en circuskunsten.

In eerste instantie zien we een enorme aanwezigheid van flyers, brochures en ander promotiemateriaal van de verschillende groepen. Verder hebben we enkele praktische gidsen zoals 'Le Bulletin', maar vooral 'Le Goliath', dé jaarlijkse overzichtsgids voor groepen, festivals, organisaties en vorming in Frankrijk. 'Le Nomade' is de Waalse versie van deze gids en sinds dit jaar kunnen we, dankzij de inzet van het 'Internationaal Straattheaterfestival', ook spreken van een Vlaamse versie. Wie echter op zoek is naar meer diepgaande journalistiek of onderzoeken met betrekking tot het medium, zal ook uit Parijs terugkeren met quasi lege handen.

Concreet kunnen we spreken van enkele gespecialiseerde tijdschriften die nooit verder kwamen dan een tiende editie. 'Rue de l'Université' verscheen enkel in 1994. 'Rue de la Folie: la revue des arts et spectacles urbains' stopte in 2000 en 'Scènes Urbaines' kwam enkel in 2002 op de markt. Hopelijk is het in 2006 opgerichte 'Stradda: le magazine de la création Hors Les Murs' een langer leven beschoren. Naast deze magazines kunnen we een beroep doen op de neerslag van eigen ervaringen en belevenissen van de straatartiesten zelf. David Cassel levert ons enkele praktische tips om aan de slag te gaan als straatartiest, terwijl Bim Mason toch nog iets dieper graaft en zelfs een aanzet tot een typologie naar voor brengt.

De belangrijkste en nagenoeg enige theoretici of, zoals ze zichzelf beschrijven, 'd'écrypteurs' werden in 1996 nog gebundeld in een speciaal nummer van Arts et Événements Urbains.⁴ Deze uitgave, die op naam staat van Michel Crespin, bevat korte bijdragen van ondermeer de socioloog Philippe Chaudoir en de filosoof Jean Christofol met betrekking tot de relatie van de artiest tot de stedelijke ruimte. Deze interesse voor de kunsten in de publieke buitenruimte vanuit de architectuur en stedenbouw wordt nog duidelijker door publicaties van ondermeer Marcel Freydefont en Bart Verschaffel, als vertegenwoordiger van het Vlaamse front. Maria-Riccarda Bignamini en Floriane Gaber zijn dan weer onmisbaar als we het hebben over de opstelling van een typologie en Pino Simonelli, die door Michel Crespin omwille van zijn '360°-regel' wordt opgepikt, sluit het rijtje van theoretici af.

Aangezien het theoretische naslagwerk over straat- en circuskunsten zo beperkt is, zien we ons genoodzaakt om te rade te gaan bij verschillende hogeschool- en universiteitsstudenten. Door de groeiende populariteit en de invloed van het medium op de meer reguliere kunstvormen, gebeurt het steeds vaker dat straat- en circuskunsten het onderwerp vormen van de eindschiptie van de studenten in kwestie. Toch moeten we

⁴ CRESPIN, Michel (Ed.), *Arts et Événements Urbains: Parcours d' Artistes*, Marseille, Taktik, 1996.

vaststellen dat deze thesissen zich in hoofdzaak beperken tot drie steeds weerkerende onderwerpen. Vooreerst is er het geschiedkundig overzicht dat start bij de Grieken, een hoogtepunt kent in het midden van de twintigste eeuw en uitmondt in de hedendaagse situatie.⁵ Daarnaast is er de problematiek van de benaming en de positionering ten opzichte van de ruimte, wat ook het onderwerp vormt van het volgende onderdeel van deze scriptie. Als derde en laatste terugkerende onderwerp bij thesissen is er de (sociaal-culturele, economische en politieke) functie van het 'straattheater'.⁶ Toch wordt de regel steeds bevestigd door enkele interessante uitzonderingen. Een eerste stap richting een theaterwetenschappelijk discours werd gezet met de scriptie van Katrijn De Wit, waarin enkele 'straattheater'-voorstellingen aan de hand van de taxonomie van Luk Van Den Dries worden onderworpen aan een theateranalyse.⁷ Ook Nele Wynants, die pas vorig academiejaar afstudeerde, levert met haar eindverhandeling, waarbij de theorie van het spel wordt toegepast op het 'theater in transit', een interessant theoretisch werkstuk af.⁸

Ook vanuit de sector zelf is er in Vlaanderen sprake van een zekere bewustwording op theoretisch vlak. In het kader van het participatiedebat organiseren het 'Vlaams Theater Instituut', 'Antwerpen Open/Zomer van Antwerpen' en het 'Internationaal Straattheaterfestival' in 2003 een kennismakingsworkshop voor kunstenaars onder de titel 'Ontmoeting Buiten de Muren'. In 2004 volgt er een tweede 'Ontmoeting Buiten de Muren' waarbij 'Antwerpen Open/Zomer van Antwerpen' wordt vervangen door 'Theater op de Markt Dommelhof' als organiserende instanties en waar de nadruk meer gelegd wordt op de praktische organisatie van een gebeuren in de publieke ruimte. Het tweedaags colloquium 'Buiten de Muren' dat in 2006 deze cyclus voorlopig afsluit, geeft een mooie status quaestionis van wat er momenteel leeft binnen de wereld van de straat- en circuskunsten.⁹

Dit proefschrift wordt, in navolging van de oproep van onder andere Violien Vocks, Robbie Hermans en Katrijn De Wit, voorgelegd als poging tot het theoretische hiaat binnen de wereld van de straat- en circuskunsten verder op te vullen en zo mee te werken

⁵ Voor een historisch overzicht zie ondermeer: CHAUDOIR, Philippe, 'L' espace de jeu urbain: généalogie des arts de la rue en France', in: *Cahiers de Théâtre Jeu*, nr. 115, 2005, pp. 113-127 en www.mappingthestreets.org.

⁶ Zo maakt Violien Vocks in haar scriptie een interessante analyse aan de hand van het communicatiemodel van Roman Jakobson en formuleert Robbie Hermans enkele adviezen voor de verschillende spelers in het veld.

⁷ DE WIT, Katrijn, *Het straattheater: onderworpen aan een analyse* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2004).

⁸ WYNANTS, Nele, *Theater in transit*, (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2007).

⁹ Aangezien het verslag van dit laatste colloquium nooit is gepubliceerd, is er voor geopteerd om het intergraal op te nemen in de bijlage van deze scriptie. Op 10 mei 2008 is er in Leuven een kleine uitloper van dit laatste colloquium naar aanleiding van een onderzoek van 'Cirostrada' en 'HorsLesMurs'. De publicatie 'The Circulation of Street Arts and Circus Artworks in Europe' wordt hier voorgesteld en deze behandelt de problematiek van de verspreiding van voorstellingen buiten de muren.

aan een verdere (h)erkenning van de sector.¹⁰ Na de definiëring en afbakening van het onderwerp 'straattheater' wordt aansluiting gezocht met het theaterwetenschappelijke discours via Peter Eversmann en zijn toespitsing op het receptieproces. Het belang dat Eversmann in dit proces hecht aan de theaterruimte brengt ons bij de begrippen 'space' en 'place' die voor Yi-Fu Tuan van het grootste belang zijn voor zijn beschrijvingen van de menselijke ervaring. Via John Dewey komen we aan het hoofdgedeelte van deze verhandeling, waarbij hoofdzakelijk wordt ingegaan op de notie 'Art as Experience', maar ook even wordt stilgestaan bij het belang van de dwarsverbanden tussen enerzijds kunst en het leven en anderzijds kunst en de wetenschap. Via de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty en de theorieën van Gilles Deleuze wagen we ons op de grenzen van de ervaring en eindigen we bij de problematiek van het lichamelijke die het wetenschappelijke discours van het hedendaagse reguliere theater zo sterk domineert.

¹⁰ VOCKS, Violien, *De taal van theater op straat. De dialoog tussen de straattheaterartiest en zijn internationaal publiek* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Utrecht, Vakgroep Theater, Film- en Televisiewetenschap, 2002), p. 121, HERMANS, Robbie, *Bring back the streets: De andere theatraliteit in de publieke ruimte & aanzet tot opwaardering van straattheater in Vlaanderen* (onuitgegeven Manamaverhandeling Universiteit Antwerpen, Master na Master Theaterwetenschap, 2005), p. 52 en DE WIT, Katrijn (2004), p. 176.

II. Buiten de Muren

Vooraleer we verder gaan met deze eindverhandeling dienen we even stil te staan bij de notie 'straattheater'. Deze Nederlandse term en zelfs het Franse 'théâtre de rue' (theater van de straat) of 'théâtre dans la rue' (theater in de straat) zijn totaal ontoereikend om te omschrijven waar het hier eigenlijk om gaat.¹¹ Enerzijds wordt er niet enkel op straat gespeeld en anderzijds is er veel meer aan de hand dan enkel theater. De termen die voorhanden zijn dekken de lading absoluut niet en dit maakt het dan ook extra moeilijk om het medium op een theaterwetenschappelijke basis te bespreken. Ook binnen de eigen sector heerst er onduidelijkheid en het is dan ook niet verwonderlijk dat Fabien Audooren, artistiek directeur van het 'Internationaal Straattheaterfestival', bij de aanvang van het colloquium 'Buiten de Muren' oproept om "eens een goede omschrijving en definitie te zoeken voor de discipline waar wij mee werken".¹²

2.1 Straat'THEATER'

In haar eindverhandeling van 2004 probeert Katrijn De Wit aan de hand van gesprekken met Fabien Audooren nog een definiëring voor straattheater naar voor te schuiven:

Straattheater is een vorm van niet-conventioneel theater, op niet-conventionele plaatsen, voor een heterogeen publiek, door artiesten, die meestal bedreven zijn in improvisatie.¹³

Zonder twijfel een zeer mooie poging om een bijzonder moeilijk begrip te omschrijven, maar deze definiëring komt enorm veel elementen tekort als het gaat over het beschrijven van wat algemeen wordt verstaan onder de term 'straattheater'. Wie op een festival of bijeenkomst even om zich heen kijkt, ziet onmiddellijk dat er sprake is van veel meer dan enkel theater. Er is een enorme bedrijvigheid waarbij ondermeer acrobaten, jongleurs, dansers, clowns, evenwichtskunstenaars, goochelaars en talrijke andere artiesten het beste van zichzelf geven. Vaak merken we geïncorporeerde of op zichzelf staande monumentale constructies, installaties, opblaasbare structuren en andere vormen van twee- of driedimensionale kunstwerken. Er is muziek en de verschillende kermisattracties lokken weer volk als weleer. Last, but not least zijn er inderdaad ook talrijke verschillende vormen van theater die straten, pleinen en andere locaties doen vollopen.

Om zicht te krijgen op deze enorme diversiteit binnen het landschap stelt Bim Mason, zelf straatartiest in hart en nieren, in 1992 als eerste een soort typologie op van

¹¹ HOUDART, Dominique, 'Théâtre de rue, dans la rue, à la rue', in: *Cassandra. Rue, Art, Théâtre, hors série*, octobre 1997, pp. 40-41.

¹² Bijlage 7.1.2, p. 2.

¹³ DE WIT, Katrijn (2004), p. 20.

de kunsten in de openbare ruimte. Niet toevallig is de titel van zijn boek 'Street Theatre and Other Outdoor Performance'.¹⁴ Masons persoonlijke observaties monden uit in een tweeledig resultaat. Enerzijds heeft hij het over entertainers, animators, provocateurs, communicators en performers als hij spreekt over het type artiesten. Anderzijds maakt hij een onderscheid naargelang het genre van de voorstelling: statische voorstelling, solo's en duo's, kleinschalige en grootschalige groepen, theater op locatie, mobiele shows, processies en rondtrekkende voorstellingen. Als we kijken naar de opsomming van de verschillende kunstvormen aan het begin van dit hoofdstuk merken we dat Masons typologie veel te beperkt is gebleken en mede hierdoor reeds sterk verouderd is.

Maria-Riccarda Bignamini vertrekt voor haar artikel in het inmiddels ten grave gedragen tijdschrift 'Rues de l'Université' vanuit het narratieve aspect van de straatvoorstellingen om een korte typologie op te stellen.¹⁵ Ze ziet een onderscheid tussen voorstellingen waar de non-verbale tekens domineren op het gesproken woord, voorstellingen die de traditie van het circus opnieuw opnemen, voorstellingen waar de straat het onderwerp van de show is, voorstellingen waar het leven van de straat wordt verder gezet en voorstellingen waar het woord de bovenhand heeft.

In 1994 schetst Floriane Gaber voor het eerst haar typologie in de volgende editie van ditzelfde tijdschrift.¹⁶ Tien jaar later nuanceert ze deze typologie en wordt hij voor het eerst in boekvorm gepubliceerd in een overzichtscatalogus van het Gentse 'Internationaal Straattheaterfestival'.¹⁷ In deze publicatie, waar haar typologie uitvoerig wordt gestoffeerd met verschillende voorbeelden, maakt ze hoofdzakelijk een grote opdeling tussen statische en rondtrekkende voorstellingen. Binnen statische voorstellingen creëert ze een eerste onderscheid tussen cirkel, gevel, 'palc' (halve cirkelvormige tribune) en tent. Verder plaatst ze onder deze categorie grootschalige voorstellingen, locatievoorstellingen en installaties. Onder rondtrekkende voorstellingen ziet ze dan weer interventies, marching bands en steltlopers, rondgaande voorstellingen en tot slot een verzameling vuur, opblaasbare figuren en video's.

Philippe Chaudoir schuift in 2000 een model naar voor dat zowel aandacht heeft voor de verschillende disciplines als voor de relatie van de artiest tot de publieke ruimte.¹⁸ Concreet heeft hij het over elf centrale types en talrijke subtypes. Deze types worden door

¹⁴ MASON, Bim, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London, Routledge, 1992.

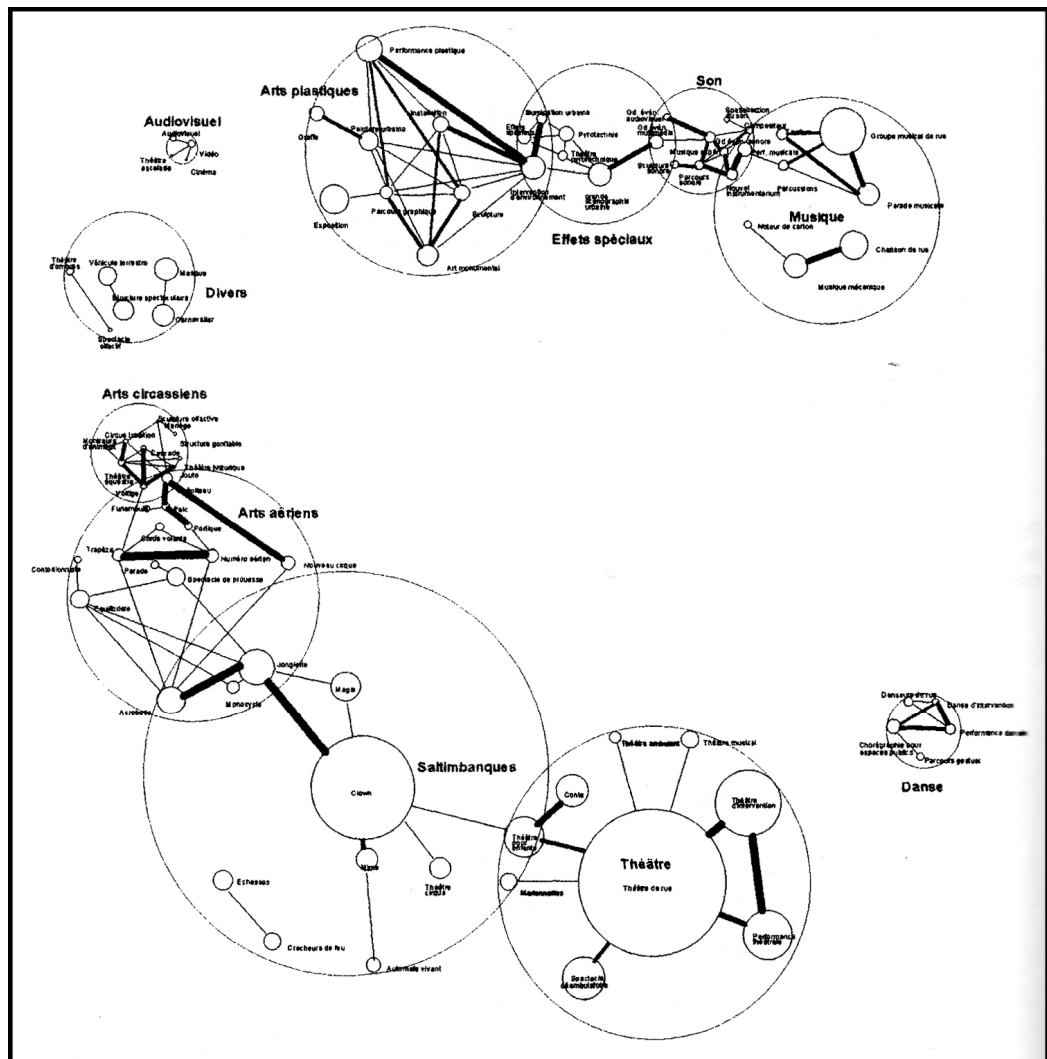
¹⁵ BIGNAMINI, Maria-Riccarda, 'Notes sur la "narrativité" des spectacles de rue', in: *Rues de l'Université*, nr. 2, juin 1994, pp. 7-10.

¹⁶ GABER, Floriane, 'Typologies', in: *Rues de l'Université*, nr. 3, octobre 1994, pp. 2-10.

¹⁷ AUDOOREN, Fabien, *Straattheater: Impressies in woord en beeld*, Merendree, Drukkerij Sintjoris, 2005, pp. 10-47.

¹⁸ CHAUDOIR, Philippe, *Discours et figures de l'espace à travers les "arts de la rue": La ville en scènes*, Paris, L' Harmattan, 2000, pp. 134-146.

Chaudoir gegroepeerd in verschillende verzamelingen en weergegeven in het onderstaande schema.



Schematische voorstelling van de typologie van Philippe Chaudoir.¹⁹

Het schema toont ons enerzijds de rechtstreekse relaties tussen de verschillende types en subtypes en anderzijds de beïnvloedingssferen van deze elementen. Hierdoor worden de elf types opgedeeld in verschillende verbanden. In grote lijnen is er de verbinding 'arts circassiens', 'arts aériens', 'saltimbanques' en 'théâtre' en de verbinding 'arts plastiques', 'effets spéciaux', 'son' en 'musique'. Daarnaast zijn er twee meer autonome types; 'l'audiovisuel' en 'danse' en een groep 'divers' om het lijstje te vervolledigen.

¹⁹ CHAUDOIR, Philippe (2000), p. 138.

2.2 'STRAAT'theater

Bij de zoektocht naar een geschikte typologie om de verschillende onderdelen van het fenomeen 'straattheater' te beschrijven, valt onmiddellijk op dat er bij nagenoeg elke poging talrijke referenties zitten die verwijzen naar de ruimte waar de voorstellingen plaatsvinden. Ook al vertrekt Philippe Chaudoir vanuit een zekere ruimtelijke ingesteldheid, bij zijn uiteindelijke typologie is er niet veel meer te merken van deze basis. Wat men algemeen plaatst onder de noemer 'straattheater' speelt zich slechts zelden effectief op straat af. We zien voorstellingen en gebeurtenissen op pleinen, in gevonden ruimten, in vervallen loodsen, op braakliggende terreinen, in bossen, op stranden, in de lucht en zelfs in, op en boven het water.

Met de Oude Grieken in het achterhoofd kunnen we er niet omheen dat de oorsprong van het theater te situeren is in de buitenruimte. Marvin Carlson wijst op het feit dat er in de late Middeleeuwen en in de vroege Renaissance sprake was van een theater waarvoor er geen specifieke en exclusieve architecturale constructie was voorzien. In 'Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture' bespreekt hij de historische evolutie van de verschuiving van de speelplek in de open buitenruimte naar de schouwburg met het 'théâtre à l'italienne' als standaard vormgeving. Carlson merkt tevens op dat er binnen deze evolutie geen sprake is van een eenrichtingsverkeer en hij staat dan ook even stil bij de herontdekking van deze buitenruimte in de twintigste eeuw:

Certain developments in the modern theatre have in some cases made nontheatrical spaces of particular interest for theatrical utilization once again. The modern organisation of dramatic festivals in several European cities has been one such development. A combination of limited traditional theatre spaces and the desire of experimental directors to experiment with nonconventional venues has encouraged the use of squares, courtyards, and other urban spaces for festival performances, especially in southern Europe.²⁰

Het inleidende hoofdstuk van het boek van Philippe Chaudoir plaatst de ontwikkeling van 'les Arts de la Rue' in Frankrijk binnen de nieuwe investeringen in de publieke ruimte.²¹ In dit opzicht heeft Bim Mason het over het 'Centre Pompidou' in Parijs als een mijlpaal in de geschiedenis, omdat er in het ontwerp een specifieke ruimte werd voorzien voor 'street entertainment'.²² Ondertussen houden stedenbouwkundige planners en architecten er steeds vaker rekening mee om dergelijke zones te integreren in hun ontwerpen en zo meer zuurstof te geven aan een bepaald gebied.

Maar ook zonder deze 'ademruimten' zijn er tal van plaatsen in de hedendaagse urbane context waar de kunstenaar vanaf de twintigste eeuw zijn toevlucht tot neemt. Marc Augé spreekt over 'non-lieux' of niet-plaatsen als hij het heeft over

²⁰ CARLSON, Marvin, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, New York, Cornell University Press, 1992, p. 27.

²¹ CHAUDOIR, Philippe (2000), pp. 21-24.

²² MASON, Bim (1992), p. 9.

doorgangplaatsen zoals stations, luchthavens en winkelcentra die in steeds toenemende mate een belangrijk onderdeel worden van onze dagelijkse trajecten.²³ Het is dan ook niet toevallig dat Merce Cunningham in de jaren '50, in zijn anarchistisch manifest, vermeldt dat "iedere ruimte kan fungeren als 'teater' of dansruimte".²⁴ In dit opzicht heeft Nele Wynants het in haar eindverhandeling over 'Theater in Transit'. Ze ontleent deze term bij Wouter Hillaert, maar geeft hem een eigen invulling:

Het is een theatergebeuren in een transitzone in de stad waarbij de specifieke locatie van de urbane doorgangruimte een wezenlijke rol speelt – zowel inhoudelijk als vormelijk – en waaraan ook de toevallige voorbijganger deelgenoot kan worden, hetzij als toevallige toeschouwer, hetzij (onbewust) als figurant.²⁵

Theater in transit onderscheidt zich volgens Wynants van 'straattheater' doordat de context en setting zo essentieel is en 'straattheater' eigenlijk in elke openbare ruimte kan opgevoerd worden.

Michel Crespin ziet de publieke ruimte als "un espace physique ouvert qui a des dimensions que l'on ne trouve nulle part ailleurs et où la notion de monumentalité multidirectionnelle est imposée à l'artiste" en spreekt in navolging van Pino Simonelli over "la Ville est un théâtre à 360°".²⁶ Peter Eversmann beschrijft op zijn beurt de theaterruimte als "de fysieke plek waar een theaterevenement plaatsvindt; deze plek wordt begrensd door datgene wat de toeschouwers tijdens de voorstelling kunnen waarnemen".²⁷ Uit deze twee definities kunnen we afleiden dat het klassieke frontale theater een veel nauwere invulling geeft aan de notie theaterruimte. Het spreekt voor zich dat de black box van het theater, ook al is er sprake van een doorbreken van de vierde wand, nu plots zeer bekrompen overkomt. Toch merken we dat er ook in het theater binnen de muren van het theaterhuis, ondermeer onder invloed van Richard Schechner, plaats is voor een meer ruimtelijke benadering van het medium. Crespin gaat echter verder en wijst er op dat in tegenstelling tot het reguliere theater, dat afgesloten is, de 'straatartiest' gebruik kan maken van de nabijheid van ontelbare elementen van het stedelijke gebeuren. Hij stelt dat de artiest zich in een theater van 360° bevindt en dat hij deze ruimte naar believen kan aanwenden, maar dat deze ruimte op haar beurt ook kan inwerken op zijn voorstelling. Katrijn De Wit ziet het gebruik van deze term eerder specifiek bij de rondtrekkende opvoeringen.²⁸

²³ AUGÉ, Marc, *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

²⁴ UTRECHT, Luuk, *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*, Zutphen, De Walburg Pers, 1988, p. 288.

²⁵ WYNANTS, Nele (2007), p. 11.

²⁶ CHAUDOIR, Philippe (2000), p. 54.

²⁷ EVERSMANN, Peter Georgius Franciscus, *De ruimte van het theater: een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer*, Amsterdam, s.n., 1996, p. 61.

²⁸ DE WIT, Katrijn (2004), p. 29.

Als we het gegeven 'straattheater' eerder praktisch benaderen zien we dat het publiek zich in hoofdzaak cirkelvormig groepeerd rond een statische voorstelling of van zodra een deambulante voorstelling even halt houdt. Door de aanwezigheid van, al dan niet speciaal voor de gelegenheid opgezette, tribunes kan de voorstelling eerder frontaal of in halve cirkelvorm aanschouwd worden. Voorstellingen in één of meerdere tenten zijn dan weer cruciaal voor circusvoorstellingen. Tentenontwikkelaar en -bouwer Napo stelt dat "avec les structures démontables, il s' agit d' échapper à une société qui veut tout encadrer, tout régir".²⁹ Er wordt dus bewust gekozen om zich af te schermen van de buitenwereld, maar daar waar Napo kritiek levert op de omkadering van deze buitenwereld, doen ze eigenlijk net hetzelfde. Ze creëren tijdelijk een geheel eigen wereld om deze enkele dagen later zonder enig spoor opnieuw te laten verdwijnen. Door nieuwe technische ontwikkelingen is het mogelijk om ook hier te kiezen voor een frontale, een halfcirkelvormige, een cirkelvormige of nog een volledig andere opstelling.³⁰ Ook bij monumentale, mechanische of opblaasbare constructies, waar er niet altijd sprake is van één of andere vorm van acteren, is de positionering van het geheel ten opzichte van de urbane ruimte van groot belang voor de beleving van het gebeuren.

Het is duidelijk dat er op een gemiddeld festival veel meer aan hand is dan enkele activiteiten die zich afspelen op de straat. Het enige wat we met zekerheid kunnen zeggen is dat de disciplines die we verstaan onder de term 'straattheater' zich afspelen buiten de architecturale constructie van het theaterhuis, buiten de cleane ruimte van het museum, kortom buiten de muren.

2.3 'David' brengt redding?

In navolging van de Waalse 'Nomade', maar vooral de Franse 'Goliath', wou het 'Internationaal Straattheaterfestival' een vademecum opstellen van en voor de Vlaamse straat- en circusartiesten. Deze 'Gids voor Kunsten in de publiek ruimte en circuskunsten in Vlaanderen en Brussel' werd dit voorjaar boven de doopvond gehouden en kreeg de toepasselijke naam 'David'.³¹ Wat meteen opvalt is het feit dat er niet werd gekozen voor de term 'straattheater', maar voor het overkoepelende 'kunsten in de publieke ruimte'. Aangezien het doel van een vademecum is zo beschrijvend mogelijk te zijn, werden de mensen van het 'Internationaal Straattheaterfestival' geconfronteerd met de problematiek van de terminologie. Doordat tal van uiteenlopende disciplines doorheen de jaren

²⁹ NAPO, 'Architectures Nomades: La philosophie du démontable', in: *Scènes Urbaines*, nr. 2, octobre 2002, p. 16.

³⁰ FREYDEFONT, Marcel, 'L' invention d' un lieu', in: *Actualité de la Scenographie*, nr. 123, 2002, pp. 12-18.

³¹ Aangezien 'David' pas half april 2008 verspreid werd, is er voor geopteerd de integrale terminologie van deze publicatie in bijlage toe te voegen aan deze verhandeling.

gegroepeerd werden onder de term 'straattheater' is er zowel binnen de sector als naar de buitenwereld toe een zekere onduidelijkheid ontstaan. Na uitvoerig onderzoek constateerde men dat hetzelfde fenomeen zich voordeed bij artiesten die zich intensief toeleggen op de verschillende en vooral zeer talrijke circusdisciplines.

Er werd geopteerd voor het opstellen van een zo exhaustief mogelijke lijst, waarmee de gecontacteerde groepen hun voorstellingen konden beschrijven.³² Deze lijst tracht niet alomvattend te zijn, maar biedt een goed hulpmiddel bij de bespreking van de verschillende kunstvormen buiten de muren. Het is belangrijk voor ogen te houden dat het hier geenszins de bedoeling was om de kunsten in de publieke ruimte en de circuskunsten in een of ander hokje te duwen. De terminologie heeft net tot doel een basis te vormen van waaruit men de veelzijdigheid die zo vaak aan bod komt bij deze kunstvormen op een zo coherent mogelijke manier kan bespreken. Het spreekt dan ook voor zich dat nagenoeg alle artiesten en groepen kunnen geplaatst worden onder meerdere onderdelen van de typologie.

Door de grote omvang van de te bespreken termen werd er geopteerd voor een opdeling in 'disciplines', 'omgeving' en enkele andere aspecten. Bij 'disciplines' spreken we enerzijds van 'circuskunsten' en van 'kunsten in de publieke ruimte' - en dus niet 'straattheater' - anderzijds. Bij het gedeelte 'omgeving' of 'speelplek' valt op dat er naast de reeds in andere typologieën aangehaalde termen een onderscheid bestaat tussen 'kunst op locatie' en 'locatiekunst' en ook wordt gewezen op het subtiele verschil tussen 'theater op locatie' en 'locatietheater'. Het is ook onder dit gedeelte dat de term straattheater zijn juiste plaats krijgt. Deze term, die zo vaak foutief als overkoepelende notie wordt gebruikt, wordt gedefinieerd als:

Theatervoorstellingen worden op straat of op een plein gespeeld. Meestal wordt er een geïmproviseerde dialoog aangegaan met de omgeving en de aanwezige objecten in de straat. Op die manier gaat het publiek domein actief deel uitmaken van het stuk. Een ander determinerend kenmerk van deze kunstvorm is dat er meestal aandacht wordt besteed aan de interactie met het publiek. Dit kan zelfs zover gaan dat de toeschouwers actief worden ingezet in de voorstelling.³³

De juiste invulling van de term straattheater leunt dus veel dichter aan bij entertainment dan bij echt theater.³⁴ Bij 'andere' tenslotte zien we enkele aspecten die niet echt thuishoren in de grote tweedeling van de terminologie, maar eerder aanvullend kunnen werken voor deze twee gegevens.

³² Bijlage 7.2, p. 35.

³³ Bijlage 7.2.3, p. 48.

³⁴ Om verwarring te vermijden is er voor geopteerd om in deze verhandeling, met uitzondering van de citaten, straattheater steeds tussen aanhalingstekens te plaatsen als er sprake is van de algemene en eigenlijk foutieve invulling van de term.

III. Ervaring

3.1 Inleiding

3.1.1 *Waarom buiten de muren?*

De thematiek van de straat is reeds gedurende enkele jaren een zeer populair onderwerp binnen de wereld van de kunsten. We zagen het reeds in het inleidende hoofdstuk van deze verhandeling, maar ook in een speciaal themanummer van 'Courant', dat op zoek gaat naar de toekomstscenario's voor de podiumkunsten, komt dit gegeven duidelijk naar voor. Ondermeer Eric Corijn houdt in een beperkte bijlage een pleidooi om theatermakers te motiveren om opnieuw de stad in te trekken:

Het theater moet opnieuw zijn plaats innemen in de stedelijke polis. Misschien gebeurt dat niet in de eerste plaats onder dak. Misschien is de inzet wel om van de publieke ruimte opnieuw een podium te maken. En misschien is de inzet voor de podiumkunsten wel om van dat openbare een heterotopia, een 'autre lieu' te maken, te beginnen met het theatervoorplein, zoals voorheen de 'parvis' van de tempel of de senaat hebben gewerkt. Enfin, we zien wel...³⁵

Johan Sanctorum roept in hetzelfde 'visionaire' nummer van Courant op om net als de 16^{de} eeuwse 'commedia dell' arte' opnieuw de straat op te trekken om de anarchistische grondtoon van het theater te laten gelden en te ontsnappen aan de allesoverheersende macht van de overheid en zijn subsidiepolitiek.³⁶

We merken onmiddellijk op dat deze oproepen opvallend politiek getint zijn. De straten en pleinen van de stad staan blijkbaar synoniem voor een ruimte waar het artistieke en het politieke makkelijk kunnen samenvloeien tot een bijna anarchistische brij die gretig door de aanwezige personen wordt opgenomen. Het betoog van deze twee auteurs sluit naadloos aan bij het discours van Roselee Goldberg wanneer zij het heeft over de algemene aanvaarding van het medium 'performance' in de jaren '70.³⁷ Bij performance gebruikt men het live gebeuren als wapen tegen de conventies van de gevestigde kunst. Binnen de kunstwereld gaat men op zoek naar andere mogelijkheden om kunst te ervaren in het dagelijkse leven en de relatie tussen kunst en de maatschappij zelf wordt dan ook op de korrel genomen. Artiesten zoeken hun toevlucht in performance om te breken met het bestaande en om nieuwe wegen te exploreren. Men wil een groot publiek rechtstreeks adresseren, waarbij men de betrokkenheid van de toeschouwer continu ter discussie stelt. In tegenstelling tot het theater is performance op reactie gericht

³⁵ CORIJN, Eric, 'Opnieuw plaatsnemen in de stad', in: *Courant*, nr. 78: *Dossier toekomstscenario's voor de podiumkunsten*, 2006, p. 20.

³⁶ SANCTORUM, Johan, 'De stad als free podium', in: *Courant*, nr. 78: *Dossier toekomstscenario's voor de podiumkunsten*, 2006, p. 32.

³⁷ GOLDBERG, Roselee, *Performance Art from Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 1988, pp. 7-9.

en het gebeurt dan ook meermaals dat een groep of een individuele kunstenaar de publieke ruimte opzoekt om het publiek wakker te schudden. Ook Jan Baetens en Lut Pil hebben het in hun inleidende hoofdstuk naar aanleiding van het tweedaags symposium 'Kunst in de publieke ruimte' over de "bijna onvermijdelijke" drang van het kunstwerk om zich uit politieke beweegredenen naar de publieke ruimte te begeven.³⁸

Niet iedereen gaat echter zomaar akkoord met deze onvoorwaardelijk politieke eigenschap van de publieke ruimte. Bart Verschaffel gaat in zijn essay 'Achterkant, binnenkant, oppervlakte: kunst voor de stad?' in de tegenaanval en stelt:

Kunst 'buiten' zetten in een stad die sowieso al vol is van beelden en tekens blijkt (...) een zeer hachelijke onderneming. Het is tamelijk naïef te menen dat men met kunst de stad kan reanimeren. Kunst-in-de-stad is overigens geen artistieke, maar een politieke idee. En het politieke belang van de straat wordt overschat.³⁹

De stad gebruikt, of eerder misbruikt, de wereld van de kunsten om zichzelf te promoten en vooral te verkopen. Verschaffel verduidelijkt zijn standpunt in het artikel 'De mythe van de straat' wanneer hij stelt dat men 'straattheater' niet zomaar kan plaatsen onder cultuurparticipatie omdat de 'man-in-de-sstraat' steeds de houding aanneemt van een consument.⁴⁰ In de openbare ruimte gelden de regels van populariteit en commercialisme en het is de consumptie die de heersende logica van de straat voor haar rekening neemt. De 'man-in-de-sstraat' neemt het 'frame' (om het in de woorden van de socioloog Erving Goffman te stellen) van de consument aan en er is dus geen sprake van beleving, maar enkel van consumeren.⁴¹ Verschaffel hekelt dus vooral de politieke dimensie van de straat en in het bijzonder die van het stadsfestival, dat "(...) vandaag door de politiek en het beleid beschouwd (wordt) als een van de eerste en belangrijkste middelen voor stadsherwaardering en een van de belangrijkste tekenen van stadsherstel".⁴²

Toch moet ook hij, met uitzondering van een kritische uitlaat over het feit dat ook publieke architecturale gebouwen deze functie eigen zijn, akkoord gaan met het feit dat de straat de openbare ruimte bij uitstek is als het gaat om diversiteit. Iedereen komt er en de verschillende groepen van de maatschappij zijn er vertegenwoordigd. Michel Crespin heeft het over de notie 'Public-Population' wanneer hij spreekt over de diversiteit van het publiek dat een voorstelling buiten de muren bijwoont.⁴³ Er is volgens hem geen sprake van enige opdeling volgens voorkennis, beroep, opleiding, leeftijd, geslacht, Is dit de reden waarom zoveel kunstenaars steeds opnieuw de ruimte buiten de muren van de

³⁸ BAETENS, Jan & PIL, Lut (red.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1998, p. 1.

³⁹ VERSCHAFFEL, Bart, *Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur*, Wetteren, Cultura, 2006, p. 60.

⁴⁰ VERSCHAFFEL, Bart, 'De mythe van de straat. Over het begrip van 'publieke ruimte' en de (cultuur)politiek', in: *De Witte Raaf*, nr. 111, september 2004, p. 6.

⁴¹ GOFFMAN, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 3.

⁴² VERSCHAFFEL, Bart (2004), p. 4.

⁴³ CHAUDOIR, Philippe (2000), p. 66.

traditionele kunstinstelling opzoeken? Katrijn De Wit doet in haar eindverhandeling een poging om 'straattheater' te definiëren als "theater dat zich in de openbare ruimte afspeelt, voornamelijk in openlucht, voor een momentaan en vrijwillig publiek, door artiesten, bedreven in improvisatie", waarbij ze de term 'momentaan' ziet als een publiek dat er is omdat het zich toevallig op het juiste moment op de juiste plaats bevond.⁴⁴ Ondertussen weten we reeds dat deze definitie van wat algemeen onder 'straattheater' wordt verstaan volledig ontoereikend is, maar de term 'momentaan' suggereert dat er sprake is van een publiek dat in andere omstandigheden niet met dit, of wie weet met enig ander, cultureel gebeuren zou in aanraking komen. Nele Wynants gaat in haar thesis uitvoerig in op de rol van een derde type speler in de openbare ruimte: de toevallige passant.⁴⁵ Deze speler plaatst ze naast de toeschouwer en de acteur en kan zowel een passieve als een actieve rol toebedeeld krijgen in het gebeuren. Laat ons even stilstaan bij de positie van het publiek als we het hebben over kunst buiten de muren.

3.1.2 Het publiek

In het inleidende hoofdstuk van deze verhandeling hadden we het reeds over het belang van het participatiedecreet voor de recente ontwikkelingen binnen de wereld van de kunsten in de openbare ruimte. Michel Uytterhoeven wijst er echter op dat inzake "publiekswerking, publieksparticipatie, -verbreding en -verdieping" het podiumlandschap niet gewacht had op het zogezegde startschot van minister Anciaux.⁴⁶ Via talrijke voorbeelden illustreert hij dat er reeds binnen de sector sprake was van een zekere nood aan publiekverbreding. Peter Eversmann wijst er op dat er ook binnen de wereld van de theaterwetenschap vanaf de jaren '80 sprake was van een zekere evolutie.⁴⁷ Daar waar de universitaire tak van het theater zich in oorsprong hoofdzakelijk concentreerde op de literaire traditie en zich vanaf de jaren '60 meer toespitste op de communicatietheoretische en semiotische basis van het theater, zagen we dat plots het publiek centraal kwam te staan. Geleidelijk aan groeide er vanuit verschillende hoeken een steeds groter wordende aandacht voor het belang van het receptieproces. Oorspronkelijk startte men opnieuw vanuit semiotische beschouwingen en deed men geen beroep op de ervaringen van de toeschouwers, maar vertrok men vanuit theoretische hypotheses die werden afgeleid vanuit het kunstwerk zelf. Later kreeg deze

⁴⁴ DE WIT, Katrijn (2004), p. 15.

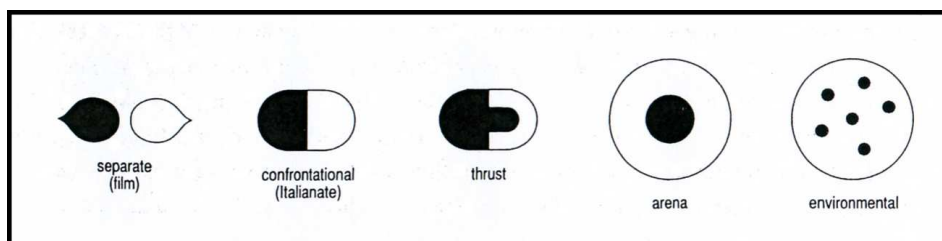
⁴⁵ WYNANTS, Nele (2007), p. 27 en p. 41.

⁴⁶ UYTTERHOEVEN, Michel, 'Een archipel van gedeelde cultuur. Kunst op zoek naar gemeenschap, mensen op zoek naar de vormgeving van hun versplinterde identiteit', in: *Alledaags is niet gewoon. Reflecties over volkscultuur en samenleven*, 2002, pp. 233-244.

⁴⁷ EVERSMANN, Peter Georgius Franciscus (1996), pp. 29-40.

passieve recipiënt een veel actievere rol toebedeeld en werd er niet meer vertrokken vanuit abstracties, maar van de feitelijke ervaringen van de toeschouwers.

Eversmann maakt bij de bespreking van deze ervaringen een opdeling tussen enerzijds de fysieke 'theaterruimte' van de voorstelling en anderzijds de 'theatrale ruimte', waarna hij deze twee 'ruimten' combineert in een praktisch bruikbaar classificatiemodel. Onder 'theatrale ruimte' of 'gebruik' verstaat hij de mentale constructie die een voorstelling bij de toeschouwer teweegbrengt en maakt hij een onderscheid tussen enerzijds 'illusie' en anderzijds het 'hier-en-nu' of de 'realiteit'. Belangrijker voor ons betoog is echter zijn invulling van het begrip 'theaterruimte'. Eversmann stelt dat de fysieke of structurele theaterruimte en de positionering van het publiek ten opzichte van het speelvlak, de acteurs en andere objecten een grote invloed kan hebben op de beleving van de toeschouwers. Met de ontwikkeling van de klassieke Italiaanse kijkdoos bevinden we ons in een situatie waarbij de toeschouwers duidelijk gescheiden zijn van de wereld van de acteurs. Doorheen de geschiedenis zijn er tal van pogingen ondernomen om deze kloof te overbruggen. Bij de bespreking van de theaterruimte schuift Eversmann een schema naar voor dat hij ontleent bij Marvin Carlson.



Mogelijke relaties tussen de ruimten voor acteurs en toeschouwers.⁴⁸

In dit schema zien we enkele stapsgewijze gradaties waarbij de ruimtelijke relatie tussen de acteurs en de toeschouwers onderzocht wordt. Eversmann positioneert hierbij het 'frontaal theater' en het 'environmental theater' als twee uitersten. Bij theater buiten de muren zouden we dit kunnen vergelijken met enerzijds een opstelling met een frontale tribune tegenover een rondgaande voorstelling anderzijds. De praktijk wijst echter uit dat zelfs wanneer er sprake is van een eerder frontaal gerichte aanpak, het publiek zich spontaan in een cirkelvormige groepering rond het spektakel zal opstellen.⁴⁹ Warner Van Wely, oprichter van performance theatergroep *Warner & Consorten*, stelt:

In de openbare ruimte is de massa een dynamisch gegeven. Mensen komen en mensen gaan. Gebeurt er iets, dan is er plotseling een cirkel, die ook zo weer kan oplossen.⁵⁰

⁴⁸ EVERSMANN, Peter Georgius Franciscus (1996), p. 13.

⁴⁹ Deze situatie kan zich niet voordoen wanneer er sprake is van een lage publieksopkomst of wanneer de voorstelling betalend is en er enkel frontale plaatsen voorzien zijn.

⁵⁰ VAN WELY, Warner, *Theater in de openbare ruimte*, Utrecht, Warner & Consorten, 2003, p. 31.

Globaal gezien kunnen we dus zeggen dat er bij een voorstelling buiten de muren veel sneller sprake zal zijn van 'environmental theater' dan van 'frontaal theater'. Het is van het grootste belang om voor ogen te houden dat de notie 'environmental theater' hier enkel slaat op de structurele theaterruimte en dus niet mag verward worden met het 'Environmental Theater' van Richard Schechner.⁵¹ Afhankelijk van de rol die het publiek wordt toebedeeld, wordt er, ondermeer door de invloed van figuren als Schechner, algemeen gesteld dat er bij 'environmental theater' meestal sprake is van een grotere betrokkenheid van de toeschouwer. Marvin Carlson verwijst echter naar voorbeelden als Rousseau, Adolphe Appia en Antonin Artaud wanneer hij het heeft over de 'axioms for an environmental theatre' van Richard Schechner.⁵² Daar waar deze historische vernieuwers droomden van een doordringend theater, dat gebruik maakt van een podium waarbij er geen onderscheid gemaakt wordt tussen speel- en publieksruimte, haalt Carlson de beschrijving van David Cole aan:

The actor remains an uncanny, disturbing "other", inhabiting a world with its own rules, like a space travel[er] within a personal capsule, which the audience, however physically close, can never truly penetrate.⁵³

We zetten deze discussie verder in een volgend hoofdstuk, maar kunnen nu reeds stellen dat er bij theater, en ook bij andere kunsten, buiten de muren sowieso reeds een extra dimensie zal meespelen: die van de 360°-regel. Zoals we reeds zagen kunnen artiesten die buiten de muren spelen, indien ze dit wensen, een beroep doen op de volledige ruimte rond hun speelvlak. Ook voor het publiek heeft deze regel verstrekkende gevolgen. Wanneer we even stilstaan bij het aanschouwen van de voorstelling stelt Katrijn De Wit het als volgt:

Omdat we de voorstellingen van het straattheater vanuit verschillende perspectieven kunnen aanschouwen, bevrijdt het straattheater ons van de monoculaire ruimte. De relatief verscheiden invalshoeken van waaruit een voorstelling aanschouwd kan worden, impliceren een zekere 'ongelijkheid', die aanvaard wordt door iedereen. Een gevolg daarvan is dat er geen éénduidige uitspraken gedaan kunnen worden over de voorstellingen, een feit dat vrijheid en de creativiteit van de spelers en makers zeker ten goede komt.⁵⁴

We dienen deze uitspraak onmiddellijk te nuanceren, aangezien we ook bij een klassieke zaalopdeling kunnen spreken van een zekere 'ongelijkheid'. Toch merken we ook bij Nele Wynants dat er sprake is van een bepaald onderscheid met het reguliere theater wanneer zij het heeft over hetzelfde fenomeen:

Theater in de openbare ruimte richt zich niet tot één publiekspunt maar tracht de veelheid van blikken naar zich toe te zuigen, het poogt het verstrooide vluchtige kijken van de

⁵¹ SCHECHNER, Richard, *Environmental theatre*, New York, Hawthorn Books, 1973.

⁵² SCHECHNER, Richard, *Public Domain*, New York, Avon Books, 1969, pp. 167-191.

⁵³ CARLSON, Marvin (1992), pp. 129-130.

⁵⁴ DE WIT, Katrijn (2004), p. 77.

passant te prikkelen, waardoor die als vanzelf de ideale kijkpositie zal opzoeken, het punt van waaruit hij het beste zicht heeft.⁵⁵

Naast deze 'veelheid van blikken' is er bij theater in de openbare ruimte tevens sprake van toeschouwers die ook de andere toeschouwers bekijken en zelfs publiek dat echt actief zal deelnemen aan het gebeuren van de voorstelling.⁵⁶

3.1.3 Weg van de tekst en het object

In navolging van Bart Verschaffel opteren we ervoor om in deze verhandeling af te wijken van het algemeen aanvaarde discours dat kunstenaars de publieke ruimte opzoeken vanuit een politieke noodzaak.⁵⁷ We laten het politieke pad links liggen en gaan op zoek naar de esthetische ervaring die de kunst buiten de muren met zich kan meebrengen. Ondanks de kritiek van Verschaffel op de openbare ruimte stelt hij dat er tenminste drie manieren zijn om kunst te maken in deze ruimte, waarbij de stad zelf en haar façade worden ontweken. Volgens hem kan dit door te werken met de 'achterkant', met de 'binnenkant' of met de 'oppervlakte' van de stad. De 'achterkant' is het makkelijkste van de drie en handelt over de marge en de schaamte van de stad. Het toont ons wat we anders niet gezien zouden hebben, of eerder wat we verdrongen hebben. De 'binnenkant' zoekt meer de intimiteit en de inwendigheid op. Het gaat op zoek naar hoe we verder moeten van zodra we het sociale theater achterwege hebben gelaten. De aandacht wordt naar binnen gekeerd en er ontstaat een "innerlijk theatertje". De 'oppervlakte' is de stad in een situatie waarbij zo goed als alles wegvalt. De stad wordt onder een vergrootglas geplaatst en we gaan kijken naar haar samenstelling. Men aanschouwt de wereld van "zo dichtbij dat men geen delen meer kan onderscheiden, men niets meer kan benoemen, en de smaak-, geur-, en elementaire tastzin het bijna wint van het visuele".⁵⁸

In een ander essay 'Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid' gaat Verschaffel in op "de termen van de triade museum-kunstgeschiedenis-esthetische ervaring, die elk een verwerking van het idee van de autonomie van de kunst inhouden (...)."⁵⁹ Net als verscheidene andere filosofen behandelt hij de problematiek van het ontstaan van het kunst'object'. Sinds de opkomst van de musea evolueert de kunst naar iets wat op zichzelf komt te staan. Het kunstwerk wordt 'losgemaakt' van enige

⁵⁵ WYNANTS, Nele (2007), p. 52.

⁵⁶ Hoofdstuk IV, p. 70.

⁵⁷ Voor een meer politieke invulling zie ondermeer: KERSHAW, Baz, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge, 1992 en KERSHAW, Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London, Routledge, 1999.

⁵⁸ VERSCHAFFEL, Bart (2006), pp. 60-63.

⁵⁹ VERSCHAFFEL, Bart, 'Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid', in: BAETENS, Jan & PIL, Lut (red.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1998, p. 110.

rituele, spirituele, sociale en utilitaire functie en komt 'tot zichzelf' in een (openbare) ruimte die speciaal daarvoor wordt ontwikkeld. Deze ingesteldheid creëert een situatie waarbij het kunstwerk niet langer dient te ontstaan vanuit het dagelijkse leven en de maatschappij waarin dit leven zich afspeelt. Een van de meest extreme visies hierop vinden we in 'Vorlesungen über die Ästhetik' uit 1835 van de hand van Georg Wilhelm Friedrich Hegel.⁶⁰ Hegel plaatst kunst binnen de historische ontwikkeling van de geest en ziet kunst als het zintuiglijke schijnen van het idee. Kunst is volgens hem het voorstellen van het oneindige in een eindige vorm. Hij prijst het oude Griekenland omdat er dan nog geen sprake is van een kloof tussen de burgers, religie, kunst en politiek. Over de opkomst van de musea in de zeventiende eeuw is hij dan ook niet te spreken en hij stelt zelfs dat de musea verantwoordelijk zijn voor de dood van de kunst en dat het museum functioneert als een mausoleum. Doordat we kunst een aparte plek geven binnen de maatschappij krijgen we een autonomie van die kunst en is er volgens Hegel geen sprake meer van een vervlechting tussen kunst en leven. Deze visie van Hegel is behoorlijk nostalgisch getint en ziet de historische evolutie van kunst toch wel ontzettend negatief. Ook Cynthia Freeland gaat in tegen de compartimentering van de kunst en heeft het in het eerste hoofdstuk van haar boek 'Maar is het kunst?' over de teloorgang van de relatie tussen het kunstwerk en de maatschappij.⁶¹ Het museum als absolute tempel schendt het spontane van de volkskunst en verandert onze ervaring. Ook het feit dat elke belangrijke wereldstad, enkel en alleen al omwille van het prestige, een museum op haar grondgebied moet hebben, wordt door Cynthia Freeland aan de kaak gesteld.⁶² Het feit dat de 'nieuwe rijken' zich steeds meer met privé-aankopen van kunstwerken inlaten, zorgt er dan weer voor dat er andere gevoelens dan de zuivere ervaring optreden. Het plezier van het verzamelen, tentoonstellen en bezitten van kunstwerken is slechts een gesimuleerd esthetisch genot, daar waar de echte ervaring van een kunstwerk niet kan verzameld of gekocht worden. Verschaffel stelt dat in het museum het kunstwerk "een ding wordt om naar te kijken". Het werk wordt losgemaakt van alle overbodige schakels waardoor de bezoeker in staat zou zijn om de esthetische ervaring ten volle tot zich te laten komen. Hierdoor wordt het werk echter herleid tot een 'object' en Verschaffel waarschuwt voor een effect-denken waarbij de 'gepaste' ervaring niet wordt opgewekt, maar ze wordt veroorzaakt:

Natuurlijk kan kunst de bezoeker iets aandoen, de burgerlijke gevoeligheid bruskeren en afkeer opwekken. Maar door het museum te transformeren tot een plaats waar men gegarandeerd iets bijzonder of uitzonderlijk zal meemaken, realiseert men een fundamentele verwachting binnen de burgerlijke kunstopvatting, en maakt men

⁶⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Over de esthetiek*, Meppel/Amsterdam, Uitgeverij Boom, 1989.

⁶¹ FREELAND, Cynthia, *Maar is het kunst?: Een inleiding in de kunsttheorie*, Amsterdam, Uitgeverij Prometheus, 2004, pp. 13-36.

⁶² FREELAND, Cynthia (2004), pp. 88-114.

museumkunst. En schakelt het museum in als een laboratorium of proefpark voor de amusementsindustrie.⁶³

Verschaffel concludeert dat de functie van het museum niet die is van de publieke ruimte waar men even kan langskomen om een esthetische ervaring op te doen, maar ziet het museum eerder als steunpunt van waaruit kan gediscussieerd worden over de wereld van de kunsten.

Dit discours wordt in grote lijnen gevolgd door John Dewey, ware het niet dat Dewey nog een stapje verder gaat. Verschaffel ziet de esthetische ervaring veel te eng waardoor hij zich genoodzaakt voelt om ze te stigmatiseren. Dit is te wijten aan het feit dat hij doorheen zijn volledige betoog vasthoudt aan het idee van het bestaan het kunstwerk op zich. Dewey stelt dat de beleving van een kunstwerk wordt verhinderd door het feit dat het kunstwerk nu eenmaal bestaat.⁶⁴ Doordat een kunstwerk niet alleen innerlijk maar ook uiterlijk bestaat, wordt er net een obstructie gevormd om te theoretiseren over het kunstwerk. Hier komt dan nog eens bij dat het prestige van sommige objecten, of 'producten' zoals hij ze benoemt, de toeschouwer als het ware verblindt en hem zo verhindert om tot verfrissende inzichten te komen. De benadering van een kunstwerk moet volgens Dewey via een omweg gebeuren. Men moet het werk op zich even vergeten zodat men niet in de verleiding komt om het object te verafgoden en net daar een volledige theorie aan op te hangen. Volgens Dewey wordt de toeschouwer nu eenmaal beïnvloed door zijn gevoelens en blijft hij, eens hij de confrontatie met het object aangaat, geen neutrale bijstaander. De mens wordt beïnvloed door het feit dat wat kunst is als kunst gedefinieerd wordt en volgens Dewey zijn het vooral de zaken die men het minst met kunst relateert die het meest op de mens inspelen; een krant, een trendy muziekstuk, een film en zelfs een scène op de straat. Kunst wordt, in de ogen van Dewey, te vaak gerelateerd aan een museum of een galerij en het bestaan van het kunstproduct zorgt voor een barrière als we het hebben over de kunstervaring. Ook Bart Vandenabeele wijst op het gevaar van een te enge interpretatie als bepaalde filosofen het hebben over de 'esthetische waarneming'. Hij stelt dat de tegenstelling tussen enerzijds een te universalistische 'objectiviteit' en een te relativistische 'subjectiviteit' anderzijds, moet "vervangen worden door het idee dat geest en wereld *samen* 'elkaar maken'".⁶⁵ Deze pragmatistische houding resulteert in een "actieve, productieve en veranderende

⁶³ VERSCHAFFEL, Bart (1998), p. 114.

⁶⁴ DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958, pp. 3-6 en pp. 82-105.

⁶⁵ VANDENABEELE, Bart, 'De ideologie van de onbemiddelde esthetische waarneming', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), *Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid*, Budel, Damon, 2003, p. 104.

verhouding tussen de mens en het kunstobject”, waarbij het kunstwerk wordt ingebed in de “levensprocessen van mensen van vlees en bloed”.⁶⁶

Ook voor de wereld van het theater levert deze opvatting enkele interessante denkpijlers aan. Roselee Goldberg stelt dat de opkomst van de performance in de jaren '70, waarbij de muren van het theaterhuis steeds vaker ontvlucht worden, vergezeld wordt door de notie dat kunst eerder een idee dan een product is en dat deze kunst niet kan verkocht of gekocht worden.⁶⁷ Algemeen kunnen we stellen dat het efemere karakter van het theater er voor zorgt dat men niet anders kan dan deze opvatting bijspringen.⁶⁸ Hans-Thies Lehmann vergelijkt in zijn boek 'Postdramatic Theatre' de klassieke dramatische esthetiek met die van het post-dramatische theater.⁶⁹ Daar waar bij de eerste vorm, het zogenaamde teksttheater, sprake is van een logocentrisch werken, waarbij de ratio centraal staat, zien we dat de tekst bij het post-dramatische theater niet meer centraal staat, maar eerder een deel is van een groter geheel. De eenheid van handeling die zich lineair successief ontvouwt, wordt vervangen door een veelheid aan handelingen, waardoor je als toeschouwer wordt overweldigd door een enorm aantal sensaties. De tekst is niet langer allesoverheersend en de heldere personagestructuur die de inleving en herkenbaarheid moet garanderen, wordt ingewisseld voor een tactiele waarneming. De kern explodeert en via de rede lukt het niet langer om een narratieve verklaring te zoeken. De identificatie valt weg en de beleving en de ervaring komen centraal te staan in de voorstelling. Alles draait dus om de beleving van het moment en eens de voorstelling voorbij is, kunnen we enkel terugvallen op getuigenissen, fotomateriaal en eventueel een video-opname.

Een van de specifieke eigenschappen van straat- en circusartiesten is het feit dat zij de kost verdienen door middel van een rondtrekkend bestaan en zij dus op korte termijn geconfronteerd worden met tal van landstalen. Mede hierdoor en omwille van de technische beperkingen buiten de muren, wordt er vaak specifiek voor geopteerd om de tekst ondergeschikt te maken in de voorstelling. Hierdoor bevinden deze artiesten zich reeds van bij hun ontstaan in een basissituatie die bij het reguliere theater pas met de opkomst van het post-dramatische theater (opnieuw) voor handen was. Het grote verschil is nu natuurlijk hoe ze met deze mogelijkheden zullen omgaan. Het afwezig zijn van een narratieve dominantie mag er niet voor zorgen dat men vervalt in een vorm van zuiver

⁶⁶ VANDENABEELE, Bart (2003), pp. 106-107.

⁶⁷ GOLDBERG, Roselee (1988), p. 7.

⁶⁸ Hierbij moeten we opmerken dat het theater zich nagenoeg probleemloos neerlegt bij haar efemere aard, terwijl de performance, die ligt ingebed in de plastische kunst, vaak koste nog moeite spaart om audiovisueel materiaal en vaak zelfs objecten van de performance op te slaan. Ze gaan angstvallig op zoek naar mogelijkheden om allerlei attributen te bewaren om het gebeuren te kunnen opslaan voor komende generaties.

⁶⁹ LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, vert. JÜRS-MUNBY, Karen, London, Routledge, 2006.

animatie. Om te kunnen spreken van een volwaardige kunstvorm dienen hedendaagse straat- en circusartiesten het zuivere entertainen te overstijgen en moeten ze loskomen van wat Bart Verschaffel verstaat onder het effect-denken. Ook Tuur Devens, lid van de theatercommissie, ziet dit in wanneer hij de artiesten aan de start van de tweede dag van het colloquium 'Buiten de Muren' toespreekt. Via een citaat van dramaturge en recensente Marianne Van Kerkhoven roept hij op het einde van zijn inleidend betoog de sector tot de orde:

Ik denk dat het verschil tussen kunst en entertainment precies daarin ligt dat in de kunst een maker zijn ding doet, het nog-niet-gekende realiseert en dat in entertainment een aantal makers iets creëren dat beantwoordt aan verwachtingen die leven bij een publiek, dat het reeds-gekende in een nieuwe variatie wil terugzien.⁷⁰

Wanneer we kijken naar het efemere karakter van het kunstgebeuren buiten de muren merken we dat deze situatie nog veel extremer aanwezig is dan bij het reguliere theater. Op een straat of plein wordt er plotsklaps een cirkel gevormd en een uurtje later is er van het hele gebeuren niets meer te merken. De massa zet zijn tocht verder en behalve een eventueel achtergelaten krijtlijn die werd gebruikt om de cirkel te 'beschrijven', blijft er niets achter. Zelfs bij permanent aandoende constructies of inventieve installaties die naar aanleiding van een festival worden opgericht, merken we dat alles sterk gekenmerkt wordt door een tijdelijk karakter. Een stadsdeel dat gedurende een week wordt ingenomen door een 'stedelijke scenografie', ziet er de volgende maandagmorgen weer uit als een doodgewone winkelstraat. Ook bij theater op locatie kunnen we van een zelfde fenomeen spreken. Een vervallen loods, een braakliggend terrein of een eenvoudig rijhuis worden voor de duur van een festival getransformeerd door een groep artiesten en ontvangen op korte tijd een enorme hoeveelheid volk die anders nooit iets zou zoeken op deze plekken. Enkele dagen later treft men er niemand meer aan en kunnen de gebouwen in kwestie zelfs gesloopt worden. Van een zeer kortstondig gebeuren, dat voor sommige aanwezigen misschien een zeer intense ervaring veroorzaakte, blijft er nagenoeg niets meer over. De herinnering aan het feit dat men 'erbij was' en de ervaring van het gebeuren vormen het enige dat kan gekoesterd worden.

3.1.4 Op zoek naar een ervaring

Van zodra de tekstuele referentie wegvalt in het post-dramatische theater en de klemtoon volledig op de ervaring komt te liggen, komt het efemere karakter van het theater volledig centraal te staan. Alles draait rond de beleving van het moment en voor de toeschouwer is enkel het 'hierNUmaals' belangrijk.

⁷⁰ Bijlage 7.1.3, p. 22.

Gerald Siegmund schuift twee manieren naar voor om te denken over theater als herinnering.⁷¹ In eerste instantie lanceert hij het idee van het geheugen als ordescheppend. Het geheugen functioneert als archief en vormt daardoor de basis van traditie, continuïteit en identiteit. Als tweede benadrukt hij het specifieke efemere karakter van het theater. Hij heeft het over het 'hierNUmaals' waarbij de esthetische ervaring reeds verdwijnt vanaf het ogenblik dat ze gecreëerd wordt. Hij stelt dat deze onmiddellijkheid of authenticiteit van het moment, waar dit theater op steunt, haar eigen onmogelijkheid is. Pierre Nora schrijft veel over het geheugen en doet dit ook met betrekking tot het geheugen van de toeschouwer.⁷² Hij stelt dat we nog nooit zo veel geweten hebben over het verleden, maar moet ook concluderen dat we nog nooit zo weinig geheugen gehad hebben om het op te slaan. Hij verwijst hierbij naar tijden waarin kennis in een gesloten gemeenschap al doende, en dus niet via het schrift, werd doorgegeven. Nora stelt dat er in een post-moderne tijd, door de verschrikkingen van het Derde Rijk, een taboe rust op de gemeenschap, die ondermeer voor Dewey en Freeland zo belangrijk is. Dit verdwijnen van het collectieve geheugen creëert een paradoxale situatie in onze hedendaagse maatschappij. De enorme hoeveelheid informatie die wordt opgeslagen in musea en aanverwanten is in zijn ogen een poging om de leegte die de gemeenschap heeft achtergelaten op te vullen. Nora spreekt over 'lieux de mémoire' als enerzijds het besef van het verlies van het collectieve geheugen en anderzijds als poging om het verlies te boven te komen. Binnen het theater ziet Nora nog een bijkomend probleem. Aangezien het collectieve geheugen niet meer bestaat kan je niet zomaar naar bepaalde stukken refereren of ze simpelweg herhalen omdat de toeschouwer ze niet zal herkennen.

We kunnen ons dus terecht vragen stellen over ons geheugen en onze herinnering aan een bepaalde performance. Er ontstaat een soort angst dat de opvoering, net door het efemere karakter, totaal verloren zal gaan. Men wil (onderdelen van) de voorstelling bewaren en binnen het theater trachten we dit ondermeer te doen via de beschrijving in een tekst. Het typevoorbeeld bij uitstek is de theateranalyse van Patrice Pavis, waarbij men volgens een puntsgewijze, exhaustieve beschrijving van alles wat de toeschouwer visueel en auditief waarneemt, de ervaring tracht op te roepen bij de mensen die niet aanwezig waren bij de voorstelling.⁷³ Mede door de opkomst van nieuwe technologische mogelijkheden is men steeds vaker geneigd om, via foto, video en andere toepassingen, de voorstelling, of onderdelen ervan, te bewaren. Deze 'rekwisieten' kunnen er echter nooit voor zorgen dat de ervaring van de voorstelling opnieuw wordt opgewekt, omwille

⁷¹ SIEGMUND, Gerald, 'Theatre as Memory', in: *Theaterschrift*, december 1994, pp. 218-220.

⁷² NORA, Pierre, *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Volume I: Conflicts and Divisions*, New York/Chichester, Columbia University Press, 1996.

⁷³ PAVIS, Patrice, 'Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire', in: *New Theatre Quarterly*, X, 1985, nr. 2, pp. 208-212.

van het feit dat een foto of een video van een voorstelling zuiver esthetisch en niet zintuiglijk beoordeeld wordt. Er is een hemelsbreed verschil tussen het 'live' ervaren van iets en het aanschouwen van een twee- of driedimensionale reproductie ervan. Er vallen verschillende elementen weg en enkel het visuele en, in het geval van video, tevens het auditieve blijven over.

Het is dan ook des te verwonderlijk dat het net de opkomst van deze nieuwe technologische mogelijkheden is, die er voor zorgt dat de mensen steeds vaker op zoek gaan naar 'unieke' ervaringen. Bart Vandenabeele en Koen Vermeir hebben het in hun inleidende hoofdstuk van het samengestelde werk 'Gemedieerde Zintuiglijkheid' over een gemis dat wordt veroorzaakt "door het verlies van het directe contact met het locale, concrete en materiële".⁷⁴ Doordat we, onder impuls van internet, chatboxen en andere multimediale toepassingen, steeds meer leven in een wereld met minder menselijk contact, zien we dat men almaar vaker de nood voelt om levende mensen (op een podium) te zien (staan). In dit opzicht vergelijkt William J. T. Mitchell de opkomst van beelden met de 'linguistic turn', waarbij de opkomst van de boekdrukkunst verantwoordelijk was voor een verandering in het denken van de mensen.⁷⁵ Onze hedendaagse maatschappij wordt overspoeld door beelden en deze beeldenstroom verandert de omgang van mensen met de werkelijkheid in een 'pictorial turn'. Deze verandering heeft ook voor de waarneming van de werkelijkheid verstrekkende gevolgen. Koen Vermeir onderzoekt vanuit een historische invalshoek het gevaar van de illusie die, reeds van bij de opkomst van de eerste nieuwe technologische mogelijkheden, verbonden is met 'gemedieerde zintuiglijkheid'.⁷⁶ Als belangrijkste discussiepunten ziet hij "onder andere de relatie tussen lichamelijke en techniek, de creatie van schijn- of virtuele werelden en de gevolgen daarvan".⁷⁷ De visionair Walter Benjamin heeft het in 1936 in zijn essay 'The work of art in the age of mechanical reproduction' reeds over het verval van het 'aura' door de opkomst van de massamedia.⁷⁸ Het 'aura' is een ongrijpbaar, onreproduceerbaar en onvervreemdbaar moment en is verantwoordelijk voor de unieke ervaring die een kunstwerk op een persoon kan hebben. Het 'aura' heeft vaak een religieuze bijklank en het is pas door de vaststelling van het verdwijnen van het 'aura' dat

⁷⁴ VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen, 'Gemedieerde zintuiglijkheid in 'esthetisch' perspectief', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), *Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid*, Budel, Damon, 2003, p. 7.

⁷⁵ MITCHELL, William J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

⁷⁶ Onder 'gemedieerde zintuiglijkheid' verstaat hij "technische media, tussen onze zintuigen en een object, die zelfbewust gebruikt worden in een retorische context van innovatie en nieuwe mogelijkheden".

⁷⁷ VERMEIR, Koen, 'Kijken naar de sterren... Een wetenschapshistorische analyse van gemedieerde zintuiglijkheid', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), *Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid*, Budel, Damon, 2003, p. 117.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter, 'The work of art in the age of mechanical reproduction' (1936), in: EVANS, Jessica & HALL, Stuart (Eds.), *Visual Culture, the Reader*, London, Sage Publications, 1999, pp. 72-79.

men zich bewust wordt van het bestaan ervan. Door de technische reproductie van een kunstwerk wordt dit werk vervreemd van zijn context en wordt het verwijderd uit de traditie waarin het zich bevindt. Het aura is een soort van ervaringsmoment en het theater is een van de kunstvormen bij uitstek, die we kunnen definiëren als zijnde 'auratische'. Wanneer de acteur speelt voor een publiek krijgen we een 'auratische' ervaring omwille van het feit dat het theater wordt gecontextualiseerd door de noties 'tijd' en 'ruimte'. Een reproductie, hoe perfect ook, ontbreekt zijn 'presence' in tijd en ruimte. Sinds het tijdperk van de mechanische reproductie wordt, voor het eerst in de wereldgeschiedenis, het gereproduceerde kunstwerk het kunstwerk zelf dat bestemd is voor reproductie.⁷⁹ Deze evolutie kan uiteindelijk resulteren in een situatie waarbij de reproductie niet langer een kopie is van de werkelijkheid, maar de werkelijkheid zelf wordt. Dit gegeven wordt door Jean Baudrillard omschreven als een 'simulacra'.⁸⁰ 'Simulacra' is het beeld zonder beeldvlak. Het is de betekenaar die niet meer verwijst naar een betekenis. Baudrillard geeft het 'simulacra' een eerder negatieve invulling en wijst op de vervlakking die het met zich meebrengt. Binnen de wereld van de kunsten ontstaat er door al deze reproducties ondermeer een onzekerheid over het eigen lichaam en gaat men reageren op deze angstaanjagende vervlakking. De mens wil opnieuw echt leven en men gaat op zoek naar unieke belevenissen en ervaringen. De overmediatisering van de maatschappij zorgt er voor dat er ook binnen het kunstenaarslandschap opnieuw meer aandacht ontstaat voor de ervaring bij de toeschouwer.

⁷⁹ BENJAMIN, Walter (1999), p. 76.

⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

3.2 Space and Place

3.2.1 Yi-Fu Tuan

De Chinees-Amerikaanse professor emeritus Yi-Fu Tuan heeft doorheen zijn rijkgevulde loopbaan altijd een fascinatie gehad voor de inwerking van de ruimte op het menselijk bewustzijn. In zijn basiswerk 'Space and Place. The Perspective of Experience' ontwikkelt hij zijn theorie over 'space' (ruimte) en 'place' (plaats) vanuit één enkel perspectief. Dat van de ervaring. In dit werk, waarbij hij gebruik maakt van talrijke voorbeelden uit verschillende culturen en een groot aantal taalafgeleiden, merken we drie rode lijnen. Vooreerst is er aandacht voor de biologische aard van het menselijk wezen en zijn ontwikkeling vanaf de geboorte. Vervolgens is er de definiëring van de begrippen 'space' en 'place' en hun onderlinge relatie. Tot slot gaat hij dieper in op de ervaring en kennis van de mens via verschillende ervaringsmodellen.

Space en Place

'Space' en 'place' zijn beiden onderdeel van de omgeving en maken tevens deel uit van de 'common experience'. Toch dienen we vast te stellen dat de mens ze als vanzelfsprekend aanschouwt en er nauwelijks of zelfs niet wordt bij stil gestaan. Vanuit een biologisch standpunt schuift hij reeds vroeg in het boek een eerste onderscheid naar voor:

Spaces are marked off and defended against intruders. Places are centres of felt value where biological needs, such as those for food, water, rest, and procreation, are satisfied.⁸¹

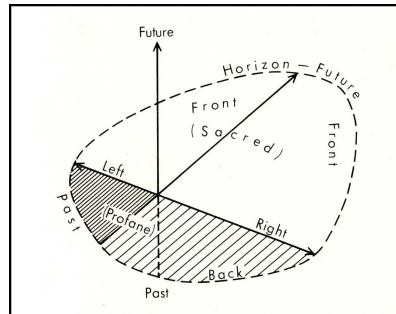
Deze definitie geldt voor alle dieren, ook voor de mens, maar toch moeten we vaststellen dat er bij deze laatste sprake is van een veel complexere situatie. Daar waar 'space' synoniem is voor beweging, ziet hij 'place' als een pauze in de temporele stroming.⁸² 'Space' is zeer abstract en ongedefinieerd en wordt 'place' van zodra we het beter leren kennen. Een stelling als "it takes time to know a place" slaat volgens Tuan op het feit dat de zintuigen zich moeten kunnen aanpassen.

'Space' is een abstracte term voor een complex geheel aan ideeën, waarbij deze notie, afhankelijk van de cultuur waarin we ons bevinden, verschillend kan worden ingedeeld. De mens organiseert zijn ruimtebesef op twee manieren. Enerzijds is er de ervaring met het eigen lichaam, zoals de biologische behoefte en de proporties van de verschillende onderdelen van lijf en ledematen. Anderzijds zijn er de ervaringen van dit lichaam met andere lichamen door bepaalde sociale interacties. Het zuivere lichaam

⁸¹ TUAN, Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*, London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1977, p. 5.

⁸² De relatie tussen 'space' en 'time' wordt door Tuan in een apart hoofdstuk verder uitgediept. Doordat 'space' beweging veronderstelt, en deze beweging gekenmerkt worden door een zeker tijdsverloop, heeft het een nauwe band met de notie 'time'.

('body') ziet Tuan eerder objectmatig, terwijl hij de mens als persoon ('man') ziet als een organisme dat zich meer in de wereld bevindt. Eigen aan dit menselijke lichaam is zijn opwaartse positie. Deze houding zorgt ervoor dat de 'space' voor het menselijke lichaam wordt geopend en de mens kan handelen.



Positionering van het menselijke lichaam ten opzichte van ruimte en tijd.⁸³

Van zodra de mens deze opwaartse positie onder de knie heeft, is hij "in command of space" en beschikt hij over de noties voor, achter, links, rechts, onder en boven. De frontale ruimte ('front') ziet Tuan als hoofdzakelijk visueel, helder, waardig en in sommige gevallen zelfs heilig. De achterzijde ('back') ziet hij dan weer als non-visueel, donker, aards en profaan. Aan de hand van enkele voorbeelden stelt hij dat rechts het superieure, de ereplaats en de hemel representeert, terwijl links eerder staat voor het profane, het onzuivere en de onderwereld. De toekomst ligt vooruit en 'up' en het verleden ligt achter ons en 'below'. Het lichaam is natuurlijk ook mobiel waardoor iedereen "at the centre of his world" is.⁸⁴ Door te draaien verander je de positie van je lichaam en dus ook de verhouding van dit lichaam ten opzichte van de omliggende ruimte. Van zodra het lichaam weer de horizontale positie opzoekt, keren we terug naar de situatie waarbij er enkel sprake is van een zuiver lichaam. Wanneer men slaapt wordt het lichaam dus opnieuw een object dat niets anders doet dan ruimte innemen.

'Place' ziet Tuan als een speciaal soort object: "It is an object in which one can dwell".⁸⁵ Zowel het object als de notie 'place' definiëren de eindeloze 'space'. Het pasgeboren kind bevindt zich in een situatie waarbij deze twee begrippen vreemd zijn en tracht te overleven door zich vast te klampen aan de moederfiguur. 'Place' en het object staan voor stabiliteit, rust en geborgenheid in een wereld die, zeker in de beginjaren van een menselijk leven, wordt overdonderd door de immense 'space':

An object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind⁸⁶

⁸³ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 35.

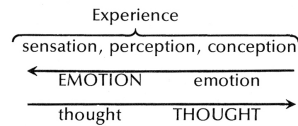
⁸⁴ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 41.

⁸⁵ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 12.

⁸⁶ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 18.

Common Experience

De positionering van het menselijke lichaam in 'space' en 'place' is dus determinerend voor onze ervaring van de realiteit. Yi-Fu Tuan gaat te rade bij Michael Oakeshott wanneer hij zijn definiëring van een ervaring naar voor schuift:



Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization.⁸⁷

Wat hierbij opvalt is dat emoties alle menselijke ervaringen, inclusief de hogere regionen van de gedachten, kleuren. Tuan merkt ook op dat het begrip 'ervaring' connotatie oproept met passiviteit en vaak gebruikt wordt wanneer men het heeft over het ondergaan van bepaalde zaken. Toch poneert hij dat we ook iets moeten leren uit onze ervaringen door te verwijzen naar het Duitse 'erfahren' dat hij vertaalt als 'to find out', 'to learn' en 'to experience'. Hij stelt tevens dat we bij een ervaring moeten durven nieuwe zaken te ontdekken door te verwijzen naar de gemeenschappelijke oorsprong van het woord 'experience' en 'experiment'.

Tuan gaat er van uit dat de zintuigen door middel van hun gevoel van ruimte en ruimtelijke kwaliteiten ervaringen kunnen oproepen. Oefening is ook hier uiterst belangrijk opdat het kind, dat eigenlijk blind geboren wordt, zich kan ontwikkelen tot een volwaardig wezen dat gebruik maakt van al zijn zintuigen. De verschillende zintuigen veronderstellen en versterken elkaar, maar toch dienen we vast te stellen dat de hedendaagse maatschappij zich bijna uitsluitend concentreert op het visuele aspect. Tuan poneert dat de andere zintuigen net de visuele ruimte kunnen uitbreiden en verrijken. Zo kan geluid de ruimte achter het hoofd 'tonen' en kan het ondermeer de ruimtelijke ervaring dramatiseren. Ook in het onderstaande extract merken we dat Tuan met zijn studie wil reageren tegen een wereld waarin het visuele, en het er aan gekoppelde rationele, een veel te prominente plaats inneemt:

Life is lived, not a pageant from which we stand aside and observe. The real is the familiar daily round, unobtrusive like breathing. The real involves our whole being, all our senses. (...) Seeing has the effect of putting a distance between self and object. What we see is always "out there". Things too close to us can be handled, smelled, and tasted, but they cannot be seen – at least not clearly. In intimate moments people shade their eyes. Thinking creates distance. Natives are at home, steeped in their place's ambience, but the instant they think about the place it turns into an object of thought "out there". Tourists seek out new places. In a new setting they are forced to see and think without the support of a whole world of known sights, sounds, and smells – largely unacknowledged – that give

⁸⁷ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 8.

weight to being: vacation areas, however delightful, seem unreal after a time. (...) Seeing, like thought, is evaluative, judgmental, and conducive to fantasy.⁸⁸

Intimate Experience

Op het einde van zijn boek gaat Tuan in op de intieme ervaringen die kunnen optreden als we ons in een 'place' bevinden. De 'place' treedt hier duidelijk op als een pauzemoment in alle beweging, waarbij de rust, stabiliteit en geborgenheid van cruciaal belang zijn. Dieren stoppen in hun 'place' om hun biologische noden te laven, maar bij de mens kan deze pauze ook sentimentele en verzorgende gevoelens naar boven brengen. Door onze nomadische levensstijl hebben mensen minder de behoefte om deze gevoelens te koppelen aan een welbepaalde plaats. Ze vervangen deze ruimtelijke plaats dan ook vaak door een object, zoals een voorwerp of een muziekstuk, of door een andere persoon, zoals een geliefde of een eigen kind. Zo kan de mens zich volgens Tuan 'nestelen' in een 'ander' en vooral bij jonge kinderen zien we dat de ouder fungeert als een primaire 'plaats'.⁸⁹

Tuan merkt op dat de mens het in het algemeen moeilijk heeft om deze intieme ervaringen te beschrijven, maar vooral dat hij het nog moeilijker heeft om er aan toe te geven.⁹⁰

Intimate occasions are often those on which we become passive and allow ourselves to be vulnerable, exposed to the caress and sting of new experience.⁹¹

Kinderen staan volgens Tuan spontaan open voor allerlei nieuwe ervaringen, terwijl volwassenen, doordat ze getekend zijn door het leven, net moeite hebben om te 'experimenteren'. Warner Van Wely stelt vanuit zijn eigen ervaring waarom de straat, of beter gesteld, de ruimte buiten de muren, hier een handje kan helpen. De publieke ruimte is volgens Van Wely niet zo zeer de enige plek voor ervaringen, maar men kan zich er makkelijker laten gaan in een ongedwongen en anonieme sfeer:

Dankzij de massa kunnen mensen op straat gemakkelijk opgaan in extreme uitingen van beleving. Lachen, fluiten, opmerkingen roepen, heel aandachtig stilstaan, diep ademhalen. Tussen de emoties van de andere mensen hoeft niemand zich in te houden. De anderen vormen een 'spiegel'; er ontstaat een gevoel van medeplichtigheid.

En hij vervolgt:

Dit betekent niet dat al die mensen ook hetzelfde beleven. In de emoties die bovenkomen heeft ieder eigen associaties, herinneringen en interpretaties.⁹²

Tuan haalt zelf een voorbeeld aan waarbij enkele bomen geplant worden in een stedelijke context als hij wil duiden op het belang van spontaneïteit en toevalligheid bij de

⁸⁸ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 146.

⁸⁹ TUAN, Yi-Fu (1977), pp. 138-139.

⁹⁰ Ook al is het moeilijk, de kunst kan volgens Tuan een poging doen om via de materie de intieme ervaring te tonen. In zijn boek 'Place, Art, and Self' uit 2004 gaat hij dieper in op deze materie.

⁹¹ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 137.

⁹² VAN WELY, Warner (2003), pp. 31-33.

intieme ervaring. Naast hun esthetische eigenschappen bieden de geplante bomen ook een podium aan waar 'warme menselijke ontmoetingen' kunnen plaatshebben. Hij stelt dat het niet de grote gebouwen en monumenten zijn die een stad mooi maken, maar eerder de kleine plekjes, de zonsondergang of een toevallige ontmoeting:

Intimate experiences, not being dressed up, easily escape our attention. At the time we do not say "this is it", as we do when we admire objects of conspicuous or certified beauty. It is only in reflection that we recognize their worth. At the time we are not aware of any drama; we do not know that the seeds of lasting sentiment are being planted.⁹³

Uit dit extract kunnen we ook een duidelijke waarschuwing afleiden. Het is eigen aan de mens dat hij, van zodra hij zich thuis voelt ('place'), de zaken als vanzelfsprekend en 'for granted' neemt. De dagdagelijkse beslommeringen krijgen de bovenhand en we 'sleuren' ons vaak door het leven op automatische piloot. De kunstenaar is de persoon bij uitstek die ons de ogen, en vooral ook alle andere zintuigen, opnieuw kan doen openen.

3.2.2 'Arcazaar' – Architects of Air

20 juli 2001, Sint Jansplein – Antwerpen.

In het kader van de Zomer van Antwerpen komt Alan Parkinson voor de derde maal naar Antwerpen met zijn *Architects of Air*.⁹⁴ Een enorme structuur, dat nog het meest weg heeft van een sterk uit de kluiten gewassen springkasteel, bedekt het Sint Jansplein gedeeltelijk. Daarvoor een rij wachtenden die nog net voor het vallen van de avond deze installatie gaan betreden. In een voorzone wordt men aangemaand om de schoenen uit te doen om vervolgens via een luchtsluis een andere wereld te betreden... .

Alan Parkinson en Architects of Air

Alan Parkinson studeerde fotografie en film en gaf na zijn studies een tijdje les als leerkracht fotografie. Deze job ruilde hij reeds snel in om aan te slag te gaan bij een maatschappelijke projectwerking die zich bezig hield met opblaasbare objecten. Rond 1980 begon hij met opblaasbare structuren te experimenteren en in 1985 startte hij met de bouw van zijn zogenaamd 'luminaria'. In 1990 begint een eerste structuur, *Archipelago*, aan haar reis rond de wereld en al snel volgt er de *Luminarium*-reeks, die in totaal vijf verschillende structuren zal omvatten. In 2001 ontstaat *Levity*, die geïnspireerd is op een Perzische Karavanserai en in dat zelfde jaar nog ziet ook *Arcazaar* het levenslicht. Beide structuren komen er na zijn studiereis in Iran en dit is ook te merken aan hun vormgeving. *Arcazaar* is geïnspireerd op de Perzische bazaar en de inwendige ruimte kan veel meer bezoekers aan op dezelfde oppervlakte dan de vorige structuren. Het geheel is veel ruimer en lijkt, in vergelijking met zijn vorige ontwerpen, veel organischer langs de

⁹³ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 143.

⁹⁴ Bijlage 7.3.1, p. 50.

buitenzijde. Voor *Ixilum*, zijn volgende ontwerp, kiest hij dan ook voor dezelfde structurele aanpak en ook de oppervlakte van het 'luminarium' blijft quasi onveranderd. Momenteel zijn er nog vier structuren in omloop. Er is *Levity II* en *Levity III*, die beiden vertrekken van hetzelfde grondplan als *Levity*, de kleinschaligere *Amozozo* en de nieuwste structuur *Amococo*.⁹⁵

Voor inspiratie richt Parkinson zich tot kathedralen en moskeeën, maar ook meer hedendaagse invloeden zoals Buckminster Fuller en Frei Otto worden vaak gebruikt. Hij bouwt verder op natuurlijke vormen en geometrische massa's om nieuwe opblaasbare vormen te verkrijgen. Het bouwen van deze structuren vraagt een ingenieuze aanpak. Hij combineert de conventionele tekentechnieken en een groot inzicht in de vervorming van flexibele materialen als uitgangspunt. Zo krijgt hij een woordenschat aan vormen die hem vertrouwd zijn en waar hij graag mee werkt. Als men het over zijn werk heeft, vergelijkt men hem vaak met de Spaanse architect Antoni Gaudí aangezien die ook gebruik maakte van zeer oude technieken en inzichten om tot een hedendaagse vorm te komen.

Maar waar hebben we het nu eigenlijk over? De structuren duiken vaak op bij culturele aangelegenheden, muziekevenementen en straattheaterfestivals. Toch zie we ook hier weer dat we deze structuren moeilijk onder 'straattheater' kunnen categoriseren. De typologie van 'David' zou het beschrijven als een 'installatie' en een 'opblaasbare structuur'.⁹⁶ Concreet zijn het pneumatisch plastic structuren die bestaan uit verschillende segmenten en kleuren die een soort spel tussen licht, geluid en architectuur vormen. De installaties kunnen tot meer dan 1000 m² bedekken en zijn tot 10 m hoog. De plastic wordt met de hand gesneden en gelijmd in een oud fabriekje in Nottingham, Engeland. De structuur bestaat uit makkelijk draagbare delen die op de site aan elkaar geritst worden. Door deze flexibele modulaire structuur kan er probleemloos rond bomen, lantarens en standbeelden gewerkt worden. Zo kan men ze inrichten op tal van plaatsen, zoals een stedelijk plein, in een historische context type kasteel of burcht, maar ook op natuurlijke plaatsen zoals een strand of een bos. Verborgene microfoons verspreiden een rustgevend, drijvend geluid dat er voor zorgt dat het gezoem van de ventilatoren gemaskeerd wordt. Aangezien één structuur maar een gemiddelde levensduur van vier à vijf jaar heeft en het toeren in de winter beperkt blijft tot het zuidelijk halfrond, wordt getracht om elk jaar in deze winterperiode een nieuwe en unieke structuur te maken. Maar al deze technische aspecten zijn eigenlijk maar bijzaak. Dit is niet waar het eigenlijk om draait. Aan de buitenzijde lijkt een 'luminarium' misschien wel op een zeer groot luchtkasteel, maar we zullen zien dat er heel wat meer in zit dan dat. Of net niet? Want eigenlijk is er fysiek niets aanwezig in een dergelijke structuur.

⁹⁵ www.architects-of-air.com

⁹⁶ Bijlage 7.2.2, p. 42.

Op zoek naar de ‘binnenkant’ van zichzelf in een lichtkathedraal

Wat Parkinson aanvankelijk aansprak aan het medium PVC is de subtiele, doch verbluffende manier waarop het licht en kleur kan verspreiden.⁹⁷ Hij wil deze zintuiglijke ervaringen weergeven in een architectuur die ze nog versterkt. De schoonheid van het interieur wordt gevormd door de natuurlijke lichtinval die diffuus wordt eens het de gekleurde PVC passeert. Deze ‘lichtkathedraal’ is een soort visueel kunstwerk dat betreedbaar is. Toch spreken we beter over een totaalervaring, dan over iets zuiver visueel. Het is dus eerder een zintuiglijke ervaring vol onverwachte, visuele effecten. De natuurlijke lichtinvallen bepalen het kleurengamma binnenin. Vooral in de late namiddag en de vroege avond is er het mooiste kleurenpallet. Het is een spel van grenzen; grenzen tussen binnen - buiten, tussen licht, geluid, gevoel,... . Iedereen kan het ‘luminarium’ exploreren op zijn eigen tempo, al wandelend, kuierend, of zittend en liggend in een van de uitsparingen. Er wordt in gemediteerd en aan yoga gedaan, maar de meeste bezoekers doen niets anders dan simpelweg genieten. De efemere architectuur doet denken aan een soort chill-out zone die vaag geassocieerd wordt met de gedachtegang van de jaren '60. Het is een soort van instant, publiek, indoor plein waar de mens even kan ontsnappen aan de drukte van de hedendaagse maatschappij. Het is een plek om je terug op te laden, die tegelijk desoriënteert en geruststelt. Hugh Pearman vervalt na een bezoek op het Edinburgh Festival in een ietwat romantische toon wanneer hij het effect van een structuur beschrijft:

The luminaria are successful precisely because they have that Le Grand Meaulnes quality of transforming a place, making a magical event, then disappearing before anybody has time to ask any questions.⁹⁸

De ‘luminaria’ van *Architects of Air* passen volledig binnen het discours van mensen als Dewey en Freeland die stellen dat de hedendaagse kunstscène wordt overspoelt met gesimuleerde vormen van esthetisch genot die de echte ervaring van een kunstwerk verhinderen. Bij *Architects of Air* is er niet echt sprake van een kunstproduct en de structuur kan al helemaal niet gekocht worden. Het object is volledig verdwenen en het enige wat de bezoeker kan komen doen is het geheel ervaren. De efemere structuur veroorzaakt bij de bezoeker een ‘ongrijpbaar, onreproduceerbaar en onvervreemdbaar moment’ dat ons sterk doet denken aan het ‘aura’ van Walter Benjamin. Dit ‘aura’ krijgt bij Benjamin een religieuze bijklank en ook in een structuur van *Architects of Air* kunnen we ons niet van deze indruk ontdoen. Nonie Niesewand beschrijft de structuur na een bezoek als “a phenomenon of radiant light and colour, such as you experience in a cathedral, providing the same kind of stimulation or peace”.⁹⁹

⁹⁷ Gesprekken met Alan Parkinson tussen 2003 en 2008.

⁹⁸ PEARMAN, Hugh, ‘The great inflation’, in: *The Sunday Times Culture*, 30 augustus 2001.

⁹⁹ NIESEWAND, Nonie, ‘Light, air and PVC’, in: *The Independent*, 30 augustus 1999.

Bezoekers beschrijven het interieur van een 'luminarium' vaak als de binnenkant van een inktvis of het menselijk lichaam. Nog vaker wordt het omschreven als een doolhof en we zien dan ook dat een groep mensen vaak even het noorden kwijt is van zodra ze zich in een dergelijke structuur bevindt. Yi-Fu Tuan ziet dit verloren zijn of verdwalen als iets positiefs:

The human being, by his mere presence, imposes a schema on space. Most of the time he is not aware of it. He notes its absence when he is lost.¹⁰⁰

Als men de weg kwijt is verliezen de referenties (voor, achter, links, rechts) hun ankerpunten en worden ze nutteloos. In het dagelijkse leven wordt er nogal nonchalant omgegaan met dit complex ruimtebesef van de mens en het is pas tijdens deze unieke momenten dat men ze opnieuw echt gaat waarderen.

De meeste bezoekers in een 'luminarium' kunnen zich na een tiental minuten reeds oriënteren en weten perfect waar de in- en uitgang is. Laat ons even een groep bezoekers volgen vanaf het moment dat ze een structuur binnentreden en hierbij een beroep doen op de terminologie van Tuan. Nadat iedereen de schoenen heeft uitgedaan, gaan ze door een eerste deur en verzamelen zich in de luchtsluis.¹⁰¹ Na een kort woordje uitleg gekregen te hebben, gaat de groep door de tweede deur en komen ze terecht in een eerste grote ruimte. Op dit punt worden de meeste mensen overweldigd door de aanwezige kleuren, het temperatuursverschil met buiten en de zachte muziek. De groep splitst zich op en verkent de structuur via de verschillende gangen die telkens weer uitmonden in een andere grotere, en vooral hogere, ruimte. De inwendige ruimte van de structuur is op dit ogenblik voor deze mensen een 'space'. De ruimte is onbekend, lijkt eindeloos en iedereen loopt zo met zijn hoofd in de wolken dat men pas na enkele minuten tot het besef komt dat men niet echt meer weet waar de in- en uitgang zou zijn. We merken ook op dat alle personen, zolang hun ontdekkingsreis blijft duren, blijven bewegen. Geleidelijk aan begint men een patroon te zien in de enorme ruimte en kan men verschillende ruimtes steeds duidelijker van elkaar onderscheiden.¹⁰² Naar aanleiding van ruimtelijke experimenten van Warner Brown stelt Tuan dat "when space feels thoroughly familiar to us, it has become place".¹⁰³ Op dit ogenblik merken we dat bezoekers zowel letterlijk als figuurlijk blijven stilstaan. De beweging stopt en men laat het licht, de kleuren, het geluid en het warme gevoel inwerken op het menselijke lichaam. Tuan poneert dat de zintuigen bepaalde ervaringen kunnen oproepen en de onbekende 'space' veranderen in een rustgevende 'place'. De bezoekers kiezen een ruimte uit die hun het meest aantrekt

¹⁰⁰ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 36.

¹⁰¹ Doordat de structuur werkt op een systeem van permanente overdruk is deze sluis de belangrijkste component voor de stabiliteit van het geheel.

¹⁰² Deze 'landmarks' zijn cruciaal voor de aanvaarding van een ruimte als 'place' en uit onderzoek met labyrinten blijkt dat de in- en uitgangen hier als eerste worden toegerekend.

¹⁰³ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 73.

en laten zich voorzichtig glijden in een van de uitsparingen. In deze intiemere ruimtes zonderen één of meer bezoekers, vaak een koppel of een klein gezin, zich als het ware af van de nieuwe lichting bezoekers die de structuur zopas is binnengetroten. Daar waar deze nieuwkomers zich nog volop in een onbekende 'space' bevinden, heeft onze groep zich reeds genesteld in hun 'place'. Ze laten de ruimte volledig inwerken op hun lichaam en de ratio is zo goed als uitgeschakeld. De aanvankelijke schuwheid van de volwassen bezoeker ebt zienderogen weg en veel bezoekers getuigen van een soort herbeleving van het baarmoedergevoel.

In dit opzicht is het interessant om even terug te grijpen naar de 'binnenkant' die Bart Verschaffel aangrijpt als een van de mogelijkheden waarbij kunst op een niet-commerciële manier de stad kan beschrijven:

(...) de intensiteit en obsceniteit van het moment zelf waarop de aandacht zich naar binnen keert, waarop iemand vergeet waar hij of zij is en vergeet dat hij of zij bekeken wordt. (...) Een inwendigheid, gemaakt van dingen die men nooit geweten heeft en dus nooit vergeten heeft? De minimale definitie van een zelf: 'waar' iemand is. Nergens elders dan net, even, 'hier', in tijd die, wanneer (sic.) ze samengeplooid wordt, de beleving en de wereld van alledag oplevert.¹⁰⁴

Ook Warner Van Wely wees er ons reeds op dat de ruimte buiten de muren de mens blijkbaar makkelijker kan overtuigen om zich even te laten gaan. Om het rationele, stijve en correcte gedrag kort uit te schakelen en even op te gaan in een ervaring die voor iedereen volstrekt anders kan zijn. Jonathan Romney beschrijft het gewijzigd gedrag van de Londenaar bij *Levity*, een van de structuren van *Architects of Air*, als volgt:

Levity was only in town for four days but over a longer period you wonder what social rituals might evolve around it. People behave differently, slower perhaps, once they take off their shoes and walk inside – not least because the high concentration of oxygen in the pumped air makes them a little spacey. Men in white shirts and braces sit cross-legged in the coloured alcoves or slide gently down the glowing walls. A group of young design types spread out picnic-style and hold a business meeting. Several people sprawl in erotic-infantile reverie: one woman curls up with a soft toy, out for the count.¹⁰⁵

Een 'luminarium' ontvangt per dag gemiddeld een duizendtal bezoekers. Het spreekt voor zich dat het in en rond deze structuren op piekmomenten behoorlijk druk kan worden. Parkinson kiest er bewust voor om te opteren voor een kalme sfeer binnenin de structuren en dit om de ervaring zo goed mogelijk tot zijn recht te laten komen. De aanwezige stewards dienen ervoor te zorgen dat er nooit meer dan tachtig personen gelijktijdig in de structuur aanwezig zijn en dat de sfeer binnenin altijd rustig blijft. Tachtig personen voor zo een grote oppervlakte lijkt misschien weinig, maar dit heeft alles te maken met ons eigen ruimtebesef. Tuan bespreekt deze problematiek in het hoofdstuk 'Spaciousness and Crowding' en stelt:

¹⁰⁴ VERSCHAFFEL, Bart (2006), pp. 62-63.

¹⁰⁵ ROMNEY, Johathan, 'A very odd inflatable. The mothership has landed', in: *The Guardian*, 21 juni 2000.

Spaciousness is closely associated with the sense of being free. Freedom implies space; it means having the power and enough room in which to act.¹⁰⁶

Globaal gezien wil 'space' ruimte zeggen, maar dit slaat niet enkel op de puur fysieke ruimte. Een omgeving creëert een gevoel van 'ruimtelijkheid' ('spaciousness') en dit is vaak afhankelijk van de ruimte waarin we ons bevinden. Zo zal een kind bijna altijd geneigd zijn om in een gang, en jammer genoeg ook in de verbindende 'tubes' van een 'luminarium', te beginnen rennen. Een open ruimte, zoals het platteland in de Middeleeuwen, kan worden gerelateerd aan kwetsbaarheid, het slechte en het gevaarlijke, terwijl een 'place' dan weer wordt verbonden aan een kalm centrum met gevestigde waarden. Tuan stelt dat elke mens, met uitzondering van de agorafoben en de claustrofoben, behoefte heeft aan zowel 'space' als 'place':

In open space one can become intensely aware of place; and in the solitude of a sheltered place the vastness of space beyond acquires a haunting presence.¹⁰⁷

Van zodra we ons niet meer alleen in een ruimte bevinden kan het tegenovergestelde van 'spaciousness' optreden: 'crowding'. Andere mensen kunnen onze vrijheid beknotten en ons ruimte ontnemen. Dit moeten we opnieuw niet zuiver fysiek interpreteren, maar veel ruimer en 'crowding' eerder zien als de "awareness that one is observed".¹⁰⁸ We merken ondermeer bij de structuren van *Architects of Air* dat er ondanks de aanwezigheid van ongeveer tachtig mensen in hetzelfde 'luminarium' een situatie kan gecreëerd worden waarin dit aspect niet meer meespeelt. Het aantal bezoekers wordt sterk beperkt en van zodra men individueel of samen met zijn/haar geliefden een eigen uitsparing opzoekt, trekken de meeste mensen zich niets meer aan van de andere aanwezigen. De 'ander' wordt op dit ogenblik beschouwd als een zuiver object en men laat zich er niet door storen. 'Crowding' kan ook een positieve invulling krijgen wanneer men het heeft over de gezellige drukte van een markt, een café, een concert of een (straattheater)festival. De gespeelde muziek of aanwezige kunst is vaak niet de enige aantrekking van deze aangelegenheden. De massa op zich maakt het geheel soms een unieke ervaring en is dan ook deel van de aantrekking. De mens is een sociaal wezen en staat ervoor bekend dat hij het gezelschap van zijn eigen soort apprecieert. Tuan merkt echter op dat deze appreciatie sterk afhankelijk is van cultuur tot cultuur en ook de vorm en de duur, die eigen zijn aan deze aanwezigheid, bepalen mee in hoeverre de nabijheid van een andere persoon wordt aanvaard. Extra mensen kunnen voor meer sfeer zorgen, maar kunnen ook als objecten gewoonweg in de weg staan:

The world feels spacious and friendly when it accommodates our desires, and cramped when it frustrates them.¹⁰⁹

¹⁰⁶ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 52.

¹⁰⁷ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 54.

¹⁰⁸ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 60.

¹⁰⁹ TUAN, Yi-Fu (1977), p. 65.

Zo kan een muziekconcert een enorm samenhangsgevoel creëren doordat alle aanwezigen dezelfde liedjes meezingen, maar kan men zich een half uurtje later net enorm ergeren aan al dat volk in de file op de terugweg naar huis. Wanneer een structuur van *Architects of Air* op een 'pieklocatie' staat, zoals het plein voor het Guggenheim Museum in Bilbao, kunnen we deze twee gevoelens op een zeer korte tijdsspanne na elkaar beleven. De rij van enkele honderden wachtenden creëert een gevoel van 'crowding', maar van zodra je de schoenen hebt uitgedaan, door de luchtsluis bent gestapt en je een plekje hebt uitgezocht is het even genieten van de 'spaciousness' om je heen.

3.3 Art as Experience

3.3.1 John Dewey

De in 1952 overleden Amerikaanse filosoof en pedagoog John Dewey staat erom bekend dat hij over zowat alle aspecten van de (Amerikaanse) maatschappij wel iets geschreven heeft. Hij is de belangrijkste vertegenwoordiger van het pragmatisme, de eerste echte Amerikaanse bijdrage tot de filosofie, waarvan Charles Sanders Peirce en Dewey zelf de grondleggers zijn.¹¹⁰ Het pragmatisme is een wijsgerige stroming die zich zowat tussen het realisme en het relativisme positioneert en uitgaat van een radicaal pluralisme. Men gebruikt inzichten vanuit verschillende standpunten zonder te vervallen in een relativisme en plaatst de mens als handelend wezen centraal. De pragmatisten gaan ervan uit dat de mens handelt en denkt in functie van de problemen waarmee hij geconfronteerd wordt en dat een theorie slechts geldig is voor de omstandigheden waarbij hij werkt. Als Dewey in 1934 met 'Art as Experience' naar buiten komt, is het, op enkele uitzonderingen na, de eerste keer dat hij concrete uitspraken doet over kunst.¹¹¹ Toch moet men concluderen dat deze uitspraken perfect in zijn volledige discours passen en dat de ervaring van een kunstwerk zelfs het sluitstuk wordt van zijn volledige oeuvre.

In grote lijnen kunnen we drie belangrijke standpunten uit 'Art as Experience' afleiden waarin de pragmatistische filosofie verschilt van de analytische. Vooreerst is er de continuïteitsstelling, waarmee Dewey pleit voor een continuïteit tussen esthetische ervaring en normale levensprocessen. Het volgende standpunt ligt in de lijn van het eerste en handelt over het opheffen van de tegenstellingen tussen kunst en andere disciplines, waaronder de wetenschap. Als laatste standpunt zien we dat Dewey zich verzet tegen de belangeloosheid van de esthetische appreciatie, waarbij hij vooral tekeer gaat tegen de theorieën van Immanuel Kant.¹¹² In het komende hoofdstuk gaan we ons vooral focussen op de eerste twee standpunten, om uiteindelijk te resulteren in het door Dewey naar voor geschoven onderscheid tussen ervaring en 'een ervaring'.

¹¹⁰ LOGISTER, Louis, 'De actualiteitswaarde van Deweys filosofie', in: LOGISTER, Louis (red.), *John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie*, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, p. 9.

¹¹¹ In 1925 verscheen 'Experience and Nature' waarin Dewey reeds een opmerkelijk hoofdstuk aan de kunsten toewijdde.

¹¹² We dienen echter vast te stellen dat Dewey Kant misinterpreteerde en zijn pijlen eerder op Arthur Schopenhauer zou moeten richten aangezien hij het was die de belangeloosheid radicaliseerde. Bij nader onderzoek blijkt dat Dewey en Kant op dit vlak eigenlijk veel dichter bij elkaar staan dan men in eerste instantie zou denken. Er is voor geselecteerd om in deze paper niet dieper in te gaan op deze problematiek en het gegeven slechts aan te halen waar nodig.

Continuïteit tussen kunst en leven

Zoals we reeds zagen in het inleidende deel van dit hoofdstuk heeft Dewey tot op zekere hoogte kritiek op het bestaan van musea. Zijn kritiek op deze instellingen komt er omdat het museum ervoor zorgt dat we onze ervaringen die we daar beleven, gaan afscheiden van onze dagelijkse ervaringen. Hij pleit dus voor een continuïteit tussen de esthetische ervaring en de normale levensprocessen. Dewey heeft niet als dusdanig een afkeer van het museum, maar we moeten ons bewust zijn van het feit dat de voorwerpen die erin tentoongesteld worden hun oorsprong hebben in het dagelijkse leven. De werken die we er aantreffen moeten steeds aanschouwd worden met de specifieke context waarin het kunstwerk ontstaan is in het achterhoofd. Kunst is voor Dewey geen verzameling van objecten, die al dan niet gekoppeld zijn aan een zeker prestige, maar een praktijk die ingebed zit in een gemeenschap, in het alledaagse leven:

Mountain peaks do not float unsupported; they do not even just rest upon the earth. They 'are' the earth in one of its manifest operations.¹¹³

Hij verwijst naar de oude Grieken en het ontstaan van de mimesistheorie wanneer hij stelt dat kunst verstrengeld is met het leven zelf. De taal van de kunst is voor Dewey de meest universele taal en hij stelt dat men via de kunst eender welke mensen kan samenbrengen.¹¹⁴ Een eigenschap van kunst die, zeker wanneer we spreken over kunsten buiten de muren, in de hedendaagse maatschappij steeds vaker wordt beklemtoond.¹¹⁵ Dewey maakt een onderscheid tussen de 'kunstproducten' enerzijds en de 'kunstwerken' anderzijds. 'Producten' zijn voor hem de fysieke objecten, terwijl de 'werken' slaan op de praktijk en de actieve, werkzame en dynamische processen. Zoals we reeds zagen moeten we volgens Dewey het kunstwerk via een omweg benaderen en het object op zich even vergeten.

Om op een esthetische wijze te ervaren moet je in Deweys visie teruggaan naar het dierlijke leven op menselijke schaal. In het eerste hoofdstuk van 'Art as Experience' gaat Dewey op zoek naar de bron van een ervaring en merken we een duidelijke invloed van het werk van Charles Darwin en diens evolutietheorie. Het leven op aarde wordt gekenmerkt door allerlei vormen van evolutie, maar ook door een praktijk van zich continu aanpassen. Alle dieren, en dus ook de mensen, dienen zich voortdurend aan te passen aan hun omgeving om te overleven. Het 'ik' stopt volgens Dewey niet bij de eigen huid, maar het veronderstelt ook een relatie met de omgeving waarin het leeft. Dit omgaan met

¹¹³ DEWEY, John (1958), p. 3.

¹¹⁴ We dienen echter op te merken dat Dewey tijdens zijn betoog uit the oog verliest dat kunst steeds is ingebed in verschillende culturen. Hij wijst er wel zelf op dat contact met andere culturen kan leiden tot een verrijking van de eigen cultuur.

¹¹⁵ Denken we maar aan de manifestatie 'België danst' in 2005 waarbij duizenden mensen gezamenlijk dansten op de deunen van 'Ik hou van u/ Je t'aimes, tu sais'. Voor Dewey is muziek trouwens hét communicatiemiddel bij uitstek omwille van zijn socialiserende eigenschap.

de wereld is de basis van de esthetische ervaring en wordt door Dewey omschreven als 'ritme'. Het natuurlijke en sociale leven van de mens wordt gekenmerkt door bepaalde ritmes en kunst is een van de manieren om met dit ritme om te gaan. De bron van elke beleving schuilt volgens Dewey dus in de interactie tussen een levend wezen en zijn omgeving. Bij de mens stelt hij echter vast dat er sprake is van een breuk met de omgeving. Hij ziet deze breuk niet enkel ruimtelijk, maar ook temporeel. Dewey haalt allerlei voorbeelden aan van dieren die in direct contact staan met hun omgeving en stelt dat zij nog steeds in harmonie met hun omgeving leven, doordat ze geen ervaringen opstapelen en leven in het hier en nu. Daar waar het dier nog steeds het verleden en de toekomst in het heden gebruikt, merken we dat er bij de mens doorheen de eeuwen een breuk is opgetreden tussen het individu en de omgeving. De mens stapelt zijn ervaringen op en durft of kan ze niet meer uiten in het heden. Men heeft voor zichzelf een situatie gecreëerd waarin het heden wordt bestookt met gemiste opportuniteiten uit het verleden en bedreigd wordt door de bezorgdheid voor de toekomst. Deze situatie resulteert in een vervreemding ten opzichte van de omgeving waarin de mens zich bevindt. De mens komt hierdoor in een situatie terecht waarbij er een continu verlangen heerst om de unie met zichzelf en de omgeving in ere te herstellen. Men moet zijn ervaringen dus opnieuw de vrije loop kunnen laten en ze niet meer opstapelen zoals nu het geval is. Om op een esthetische wijze te ervaren moeten we volgens Dewey dus teruggaan naar het dierlijke in onszelf. We moeten onze ervaringen ondersteunen door kracht te putten uit het verleden en de toekomst het heden te laten verlevendigen. We zullen zien dat kunst, en ook de wetenschap, een poging van de mens is om met de breuk ten opzichte van zijn omgeving om te gaan en dat de esthetische ervaring de bevrijding is van alle ballast die de ervaring verborgen hield.

We merken reeds dat Deweys esthetica en zijn esthetische ervaring veel verder gaan dan het 'effect-denken' waar Bart Verschaffel ons met betrekking tot het museum voor waarschuwt. Deweys visie van een esthetische ervaring heeft implicaties voor het gehele menselijke leven en ook voor de interpretatie van zijn eigen filosofie. Op het einde van zijn boek veegt Dewey allerlei beklemmende kunsttheorieën, die vaak reeds vertrekken vanuit een zekere compartimentering, van tafel en stelt hij dat kunst moet beschouwd worden als een poging om opnieuw om te gaan met de werkelijkheid.¹¹⁶ In een uitgave die tot doel heeft Deweys denken (opnieuw) onder de aandacht te brengen in

¹¹⁶ DEWEY, John (1958), pp. 272-297.

het Nederlandse taalgebied, vat Thomas M. Alexander Deweys filosofische visie samen in drie punten:¹¹⁷

In de eerste plaats gaat hij ervan uit dat het menselijke leven gestuurd wordt door een verlangen de wereld op een zodanige wijze te ervaren dat er sprake is van een onmiddellijke gewaarwording van betekenis en waarde. (...) [Het] verlangen achter de verschillende behoeften en drijfveren van het leven. Vervolgens beweert Dewey dat onze utilitaristische obsessie met middelen los van doelen ons de wijdverbreide armoede en leegte van de menselijke ervaring doet veronachtzamen. (...) Ten derde beweert Dewey dat de idee van kunst ons de mogelijkheid verschaft de menselijke vervreemding te boven te komen en de behoefte aan de ervaring van betekenis en waarde te bevredigen. Met behulp van kunst kan in de esthetische ervaring de kloof die ons primordiaal verlangen naar betekenis en waarde frustreert, worden overbrugd.¹¹⁸

In het kader hiervan is het interessant om even terug te keren naar de structuren van het Engelse *Architects of Air*. Als we het betoog van John Dewey volgen, liggen artistieke en esthetische kwaliteiten ingebed in elke normale ervaring van het dagelijkse leven. Hierbij is het belangrijk om voor ogen te houden dat dit leven zich afspeelt in een omgeving en het is net hierop dat de structuren van *Architects of Air* inspelen. Het interieur wordt gevormd door de natuurlijke lichtinval die het kleurenpalet binnenin bepaalt. Zo merken de mensen die zich in een 'luminarium' bevinden de subtiële verschillen in het kleurpalet door het overdrijven van een paar wolken of de schemering van de avond die intreedt. De verschillende momenten van de dag geven een volledig verschillende ervaring aan de binnenkant en bevestigen nogmaals de temporele aard van de perceptie. Ook de schaduwtekening die enkele bomen in de buurt van een structuur op het membraan maken, kunnen de bezoekers enkel begrijpen omdat ze uit het verleden weten hoe een boom een schaduw afwerpt. Zowat alle elementen van de buitenwereld worden doorheen het membraan gefilterd en dit geldt dus ook voor het geluid, zoals je te lezen krijgt bij Jonathan Romney als die het heeft over zijn bezoek aan *Levity*:

What I especially like about *Levity* is its precariousness. The sounds of the outside world are filtered out, but only just: you still hear the odd plane overhead, or a church bell ringing.¹¹⁹

De structuur staat dus in relatie tot zijn omgeving en gaat een interactie aan met de natuur. Het maakt de bezoeker bewust van ervaringen waar hij in zijn normale jachtige bestaan slechts zelden aandacht voor heeft. Het is dus niet enkel een enorme chill – out zone in de gedachtegang van de jaren zestig, maar het is een manier om opnieuw in contact te komen met de echte ervaring van een kunstwerk zonder ons te fixeren op een object.

¹¹⁷ Tijdens zijn leven was Dewey misschien wel de meest bekende filosoof van Amerika, maar vanaf de jaren veertig, en zeker na de Tweede Wereldoorlog, raakten zijn geschriften in onbruik. Vanaf de jaren tachtig merken we een vernieuwde aandacht voor zijn oeuvre.

¹¹⁸ ALEXANDER, Thomas M., 'De kunst van het leven. Deweys esthetica', in: LOGISTER, Louis (red.), *John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie*, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, pp. 122-123.

¹¹⁹ ROMNEY, Johathan, 'A very odd inflatable. The mothership has landed', in: *The Guardian*, 21 juni 2000.

Kunst en wetenschap

De relatie die de kunsten buiten de muren hebben met installaties en machines is sterk tweezijdig. Enerzijds gebruiken ‘straatartiesten’, zeker in het geval van ‘animators’, vaak zeer weinig technische ondersteuning voor de uitvoering van hun voorstelling. Soms gebruikt men een muziekversterker om een groter publiek te kunnen bereiken, maar vaak wordt er voor geopteerd om enkel met het eigen lichaam en enkele attributen te werken. Als er al besloten wordt om mechanische zaken in te zetten bij een voorstelling stelt Bim Mason dat theater buiten de muren ‘eerlijker’ is dan het theater binnen de muren om de simpele reden dat men buiten minder kan wegsteken of verdoezelen.¹²⁰ Anderzijds zagen we reeds in het inleidende deel van deze verhandeling dat installaties en machines net eigen zijn aan het ‘straattheater’. Buiten de muren werkt men vaak interdisciplinair en reeds van bij het ontstaan, heeft men te maken met een sterk crossmediaal medium. Dit gegeven heeft verstrekkende gevolgen, zeker wanneer we gaan kijken naar de werkplaatsen die nodig zijn om een voorstelling te maken.¹²¹ Naast de repetitieruimte treffen we er oefenruimtes, maar ook hout- en metaalbewerkingsruimtes aan. We merken dat de artiesten naast het schrijven van het script en het regisseren van en acteren in het stuk, vaak ook zelf instaan voor alle las- en timmerwerk dat nodig is om hun voorstelling te omkaderen. Mede hierdoor wordt er vaak gekozen voor een loods in plaats van een cleane repetitieruimte, waarin de artiest als een ware ‘uomo universale’ zijn experimenten op semi-wetenschappelijk en technisch vlak kan uitvoeren.

Dewey stelt in ‘Art as Experience’ vast dat er doorheen de eeuwen een onderscheid is ontstaan tussen de schone en de toegepaste kunst en dat dit reeds te merken was bij de oude Grieken.¹²² Hij hekelt de noties ‘hoge’ en ‘lage’ kunst en spreekt liever over een spectrum, dan over een strikte scheiding van de verschillende kunstvormen. Ook de tegenstelling tussen kunst en andere disciplines dient volgens Dewey te worden opgeheven. Hierbij heeft hij het in het bijzonder over “natural science and its application in industry and commerce through machinery and the use of non-human modes of energy”.¹²³ Dewey stelt dat de wetenschapper niet enkel met het verstand te werk gaat, maar dat hij bij zijn onderzoek ook een zekere verbeelding aan de dag dient te leggen. We dienen er rekening mee te houden dat Deweys werk reeds in 1934 verschenen is, maar toch kunnen we ons niet van de indruk ontdoen dat hij reeds voorzien had dat de hedendaagse openbare ruimte en de bühne, met ondermeer

¹²⁰ MASON, Bim (1992), p. 11.

¹²¹ In Vlaanderen is er slechts één dergelijke werkplaats beschikbaar: Dommelhof. Frankrijk telt meerdere van deze werkplakken en ook in Gent is men volop in de weer om een werkplaats op te richten. Bijlage 7.1.2, pp. 10-16 en VERKEST, Celine & AUDOOREN, Fabien, *Onderzoek Werkplaatsen voor straattheater en cirkuskunsten 2006*, Gent, SintJoris, 2006 geven een stand van zaken.

¹²² DEWEY, John (1958), pp. 227-228 en p. 261.

¹²³ DEWEY, John (1958), p. 337.

projecten als die van het collectief CREW, de band met de wetenschap opnieuw zou aanhalen:

Scientific method tends to generate a respect for experience, and even though this new reverence is still confined to the few, it contains the promise of a new kind of experiences that will demand expression.¹²⁴

Het artistieke en het wetenschappelijke zijn volgens hem in onze hedendaagse maatschappij veel te sterk uit elkaar gegroeid. Beiden zijn volgens hem pogingen om met het leven om te kunnen en hij verwijst naar de oude Grieken en de Renaissance om te stellen dat er in het verleden verschillende periodes waren waarbij er net sprake was van een continuïteit tussen deze twee disciplines. Bij de Grieken merkt hij op dat atletiek, muziek, theater en andere kunstvormen in teken staan van het viereen van het leven en dat 'l'art pour l'art' er nooit zou begrepen worden. De Renaissance looft hij dan weer omwille van het samengaan van de historische praxis-kunst met de wetenschap, waarbij we ons kunnen voorstellen dat hij een figuur als Leonardo da Vinci voor ogen heeft.

Ervaring en 'een ervaring'

In de eerste drie hoofdstukken van 'Art as Experience' duidt Dewey op zijn invulling van het begrip ervaring. Centraal hierbij staat het idee dat het leven zich afspeelt in een omgeving, waarbij de mens een dubbele relatie heeft ten opzichte van deze omgeving. Enerzijds staan we open voor de grillen van de wereld rondom ons, het ritme van het leven, wanneer hij het heeft over het 'ondergaan'. Anderzijds verzetten we ons door net weerstand te bieden aan deze omgeving en leren we door te 'doen'. Gert Biesta wijst ons in deze optiek op het verschil tussen Deweys ervaringen en de efemere, bijna spirituele ervaringen waar men het ondermeer bij een 'Gesamtkunstwerk' over heeft:

Enerzijds brengen levende organismen door hun handelen veranderingen teweeg in hun omgeving; anderzijds ondergaan ze de gevolgen van deze verandering. (...) Deweys transactionele definitie van ervaring duidt de wijze aan waarop levende organismen zijn verbonden met en deel uitmaken van de werkelijkheid – een werkelijkheid die ook zelf voortdurend in verandering is. (...) [Ervaring is] voor Dewey daarom niet een sluier die de mens afsluit van de wereld, maar juist een middel om steeds dieper in de werkelijkheid door te dringen.¹²⁵

Deze tweestrijd creëert een 'ritme' dat gekenmerkt wordt door een opeenvolging van verstoring en evenwicht die aanleiding kan geven tot ervaren en zelfs tot 'een ervaring'.¹²⁶ De doordeweekse ervaring kan dus aanleiding geven tot 'een ervaring', maar de hedendaagse mens slaagt er niet meer in om deze eerste vorm van ervaren ten volle te

¹²⁴ DEWEY, John (1958), p. 339.

¹²⁵ BIESTA, Gert, 'Kennen als een vorm van handelen. John Deweys transactionele kentheorie', in: LOGISTER, Louis (red.), *John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie*, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, p. 19.

¹²⁶ Dewey heeft het over een onderscheid tussen 'experience' en 'an experience', waarbij de eerste term duidt op de dagelijkse ervaring en de tweede meer aanleunt bij een beleving of een esthetisch ervaren. Om verwarring te vermijden is er in deze paper voor geopteerd om 'an experience' te vertalen door 'een ervaring' (tussen aanhalingstekens).

laten ontwikkelen. Het leven op automatische piloot in een snelle samenleving zorgt ervoor dat de mens lijdt aan een geïnstitutionaliseerde vervreemding van zijn eigen ervaringen. De mens is steeds meer gaan leven op impressies waardoor de gewone ervaringen een onbewuste en versnipperde invulling krijgen en ze veel te snel afbreken.

Dewey heeft het vaak over de zintuigen als een van de schakels binnen deze ervaringen. Hierbij is het belangrijk voor ogen te houden dat Dewey het hier in geen geval heeft over het zien, horen, smaken, ruiken of voelen dat optreedt bij alledaagse handelingen.¹²⁷ De zintuigen staan bij hem, omwille van hun prikkelende eigenschap, steeds in dienst van het grotere geheel van de ervaring. Dewey ziet de problematiek van de hedendaagse maatschappij als volgt:

We see without feeling; we hear, but only a second-hand report, second hand because not reënforced by vision. We touch, but the contact remains tangential because it does not fuse with qualities of senses that go below the surface. We use the senses to arouse passion but not to fulfil the interest of insight, not because that interest is not potentially present in the exercise of sense but because we yield to conditions of living that force sense to remain an excitation on the surface.¹²⁸

Thomas M. Alexander stelt in dit opzicht dat “het tragische van de menselijke toestand is dat we een verminkte versie van ervaring als normaal zijn gaan zien en daardoor de echte ervaring beschouwen als ‘abnormaal’, ‘transcendent’ of ‘zuiver’.”¹²⁹ Verder stelt hij dat perceptie bij Dewey “het naar buiten openstaan van het lichaam [is], een explorerende en intens receptieve activiteit – dat betekent een vermogen om gekwetst te worden”:

Zien, percipiëren, is meer dan herkennen. Er is sprake van identificatie van iets aanwezig met iets in het verleden. Het verleden neemt deel aan het heden om de inhoud ervan uit te breiden en te verdiepen.¹³⁰

Het ervaren staat centraal in Deweys gehele oeuvre en in ‘Art as Experience’ stelt hij dat de esthetische ervaring voor hem de hoogste vorm van ervaring is, door “de wijze waarop aan de interactie tussen mens en omgeving op maximale wijze vorm wordt gegeven”.¹³¹ In een vorig onderdeel zagen we dat Tuan reeds melding maakt van een onderscheid tussen enerzijds een ‘common experience’ en anderzijds een ‘intimate experience’, die kan optreden als we ons in een ‘place’ bevinden. Ook Dewey stelt dat er een onderscheid bestaat tussen de gewone ervaring en wat hij beschrijft als ‘een ervaring’. Wat hij hiermee juist bedoelt, doet hij uit de doeken in het hoofdstuk ‘Having an Experience’.¹³² Daar waar de alledaagse ervaring is doordrongen van verwarring en

¹²⁷ Als Dewey het over ‘sense’ heeft, bedoelt hij zowel het gebruik van de zintuigen, als de gevoelde onmiddellijkheid van betekenis.

¹²⁸ DEWEY, John (1958), p. 21.

¹²⁹ Het is belangrijk om op dit punt van het betoog extra te beklemtonen dat Deweys theorie hier geenszins mag geïnterpreteerd worden als een religieuze visie. Net als bij Richard Schechner dienen we het onderscheid tussen theater en een rituele gebeurtenis steeds voor ogen te houden.

¹³⁰ ALEXANDER, Thomas M. (2005), pp. 132-133.

¹³¹ LOGISTER, Louis (2005), p. 16.

¹³² DEWEY, John (1958), pp. 35-57.

verstrooiing, merken we dat 'een ervaring' net gekenmerkt wordt door een zekere continuïteit. Cruciaal voor het beleven van 'een ervaring' zijn anticipatie, spanning en emotionele intensiteit. 'Een ervaring' is de intense en vervulde vorm van het ervaren, waarbij het geheel bewust en doelmatig is en men uitgaat van een verlangen naar betekenis en zingeving. Het is een impulserend proces waarbij er sprake is van opening en sluiting tussen de verschillende fasen. Het begin en einde is er dus continu door elkaar en dit creëert bepaalde rustpunten, waarbij het belangrijk is om voor ogen te houden dat de spanning steeds behouden blijft. Een prikkel zorgt voor een verstoring van het evenwicht met de omgeving en er ontstaat een soort stuwkracht. Dewey noemt deze eerste fase, waarbij we gedwongen worden om ons te focussen, de 'bezitneming' ('seizure') of 'impuls' ('impulsion'). Het gebied wordt afgebakend waardoor de stuwkracht intensifieert en er actie wordt ingezet. Van zodra de stuwkracht een richting en doel heeft, krijgt ze extra energie. Vervolgens wordt er een relatie aangegaan met het verleden ('mind') en dit leidt tot verbeelding ('imagination'). 'Een ervaring' is een moment van tot volmaaktheid komen, waarbij het dus steeds belangrijk is om vooruit te kijken naar het uiteindelijke resultaat. Dewey haalt in deze optiek het voorbeeld van de rollende steen aan die uitkijkt en zich focust op het einde van de helling. 'Een ervaring' licht zich uit de dagelijkse sleur door haar 'kwaliteit' en 'intelligentie' en het 'ondergaan' is dus zeker niet passief te noemen. Er moet aan gewerkt worden.

Emotie is bij dit volledige proces de stuwende kracht en de verbindende factor. Er is sprake van een wederzijdse beïnvloeding van emotie en denken waarbij Dewey stelt dat er geen echt onderscheid is tussen deze emotie en de rede. Beide zijn gewoon een manier van omgaan met wat er op ons afkomt vanuit de wereld. Thomas M. Alexander stelt:

We vertonen een emotionele reactie en bedenken vervolgens wat we zullen doen. Wanneer actie overgaat in handelen werken beiden samen en vloeien ze in elkaar over.

Of om alles samen te vatten:

De dynamische geordende verhouding die we aangaan met de wereld hebben ook emotionele diepgang. (...) Emotie is het bewuste teken van een bestaande of verwachte breuk van de continuïteit van het handelen. Ze richt de aandacht op aspecten van de wereld. Alle handelen begint met wat Dewey aanduidt als een 'grote opwelling' van 'stuwkracht' [of 'impulsion'], de honger van het organisme naar een 'complete ervaring'. (...) Betekenisloze organische energie wordt omgezet in betekenisvolle, bewuste ervaring. In dit proces worden zowel het handelende individu als de wereld doordrenkt met gevoelde, emotionele of expressieve betekenis. (...) Een ongeordende ontlading van gevoelens is voor Dewey geen vorm van handelen. Menselijk handelen is volgens hem een ordening van verwarde emoties. Kunst is een gecultiveerde ontwikkeling van het natuurlijke vermogen om aan ervaringsobjecten expressieve, emotionele betekenis te geven.¹³³

Hieruit kunnen we afleiden dat dit alles ook mogelijk is zonder de aanwezigheid van een kunstwerk. De emotie fungeert als teken van de breuk in het ritme die nodig is

¹³³ ALEXANDER, Thomas M. (2005), pp. 129-130.

om de loutere schok invulling te geven en eventueel te transformeren tot belangstelling voor bepaalde objecten. Dewey stelt hierbij dat kunst enkel kan voorkomen in een wereld die onaf is, maar toch nog een zekere vorm van stabiliteit heeft:

There are two sorts of possible worlds in which esthetic experience would not occur. In a world of mere flux, change would not be cumulative; it would not move toward a close. Stability and rest would have no being. Equally is it true, however, that a world that is finished, ended, would have no traits of suspense and crisis, and would offer no opportunity for resolution. Where everything is already complete, there is no fulfilment.¹³⁴

De kunstenaar neemt volgens Dewey een speciale plaats in ten opzichte van de werkelijkheid aangezien hij in staat is om via bepaalde kunstwerken, en dus niet objecten of producten, breuken in het 'ritme' van het leven te cultiveren. Doordat gedachten en gevoelens in esthetische werken sterk belichaamd zijn, kan de kunstenaar 'een ervaring' opwekken en delen met anderen. Ook in het herkennen van eerste aanzetten tot 'een ervaring' is de kunstenaar beter begaafd, zoals blijkt uit onderstaand extract van Thomas M. Alexander:

Dewey stelt dus voor om te beginnen met de 'ruwe' esthetische ervaring. Hij bedoelt die ervaringen die plotseling onze aandacht trekken en als het ware ervaringen oproepen. (...) Dit zijn momenten waarin we inderdaad 'leven'; waarin de anders zwakke of ondergedompelde potentialiteit van de ervaring om betekenisvol te zijn tot bewuste realisatie komt. Deze voorvallen zijn niet slechts 'levendige' of 'rustige' eilanden in de oneindige monotonie van de alledaagse ervaring. Het zijn openbaringen. Ons alledaagse bewustzijn ziet niet hoe openbarend ze zijn, maar de artiest en de kunstfilosoof zijn in staat hun krachten te onderscheiden.¹³⁵

Kunst kan dus gezien worden als het vieren van momenten van intense ervaringen, waarbij het verleden, het heden en de toekomst één zijn en een dialoog aangaan met de omgeving. Deze momenten kunnen in Deweys theorie zowel positief als negatief getint zijn. Mensen die in staat zijn om 'een ervaring' te beleven, worden door Dewey beschreven als 'Live Creatures'.¹³⁶

De kunstenaar kan er met zijn kunstwerk voor zorgen dat deze ervaringen bij de toeschouwer worden opgewekt. Het spreekt voor zich dat er dus bevorderende omstandigheden zijn waarbij 'een ervaring' kan optreden. Vooreerst is er het kunstwerk zelf dat verantwoordelijk is voor de aard en de duur van de beleving. Het kunstwerk kan er voor kiezen om al dan niet een dialoog aan te gaan met de omgeving. Uit Deweys filosofie kunnen we afleiden dat wanneer een kunstwerk, net als bij de meeste vormen van kunst buiten de muren, een bewuste interactie met de omgeving aangaat er makkelijker een eerste stap richting 'een ervaring' zal gezet worden. De omgeving zelf is een tweede belangrijke factor die de omstandigheden van de beleving zal bepalen. Zo zal het makkelijker zijn om tot 'een ervaring' te komen als het kunstgebeuren doorgaat op een rustigere plaats dan de drukte waarin we ons dag in dag uit ophouden. Ook het tijdstip

¹³⁴ DEWEY, John (1958), pp. 16-17.

¹³⁵ ALEXANDER, Thomas M. (2005), p. 126.

¹³⁶ DEWEY, John (1958), pp. 3-34.

waarop we ons op een bepaalde locatie bevinden zal een rol spelen in de beleving van het kunstwerk. Als laatste en eigenlijk wel belangrijkste factor is er het individu zelf. De toeschouwer moet open staan voor het gebeuren en beschikken over een positieve houding. Hij dient zijn gedachte bij de esthetische activiteit te houden en mag niet steeds afdwalen naar dagelijkse beslommeringen. Zoals we zagen werkt de esthetische ervaring opbouwend en is het dus onmogelijk om tot een soort cyclische climax te komen als deze opbouw continu wordt onderbroken. Cruciaal voor het slagen van deze ervaring is het werken van de toeschouwer aan zijn eigen ervaring. 'Een ervaring' wordt niet verkregen door enkel en alleen te 'ondergaan'. Het 'doen' is even belangrijk om de wisselwerking met de omgeving te laten slagen.

3.3.2 'Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen' – Royal de Luxe

6 tot 9 juli 2006, Stadscentrum – Antwerpen.

Antwerpen hangt reeds enkele weken vol met affiches met daarop een telegram van de grote reus: "Kleine reuzin op vakantie. (STOP) Komt olifant van de sultan bezoeken. (STOP) Brengt drie dagen met hem door. (STOP) 6 tot 9 juli in Antwerpen. (STOP) Getekend, De Grote Reus". Iedereen spreekt erover, maar niemand weet eigenlijk iets. Elke Antwerpenaar kijkt uit naar de komst van "diën olifaant" en ook van buiten de stadsmuren wordt er reikhalzend uitgekeken naar dit mysterieuze gebeuren. De stad baad zich in een mistige sfeer van geruchten en bedenkingen en dan plots is er de inslag van een raket iets na middernacht... .

Jean Luc Courcoult en Royal de Luxe

Jean Luc Courcoult heeft zelf geen enkele vorming als acteur en haalt zijn invloeden hoofdzakelijk uit films en stripverhalen. Veel meer is er niet geweten van deze artistieke directeur van het Franse *Royal de Luxe*.¹³⁷ In 1979 richt hij, uit ontevredenheid met de bestaande theatertraditie in Frankrijk, samen met enkele bevriende acteurs een theatergezelschap op in Axe-en-Provence. Ze spelen wat op straat en om te overleven gaan ze na de voorstelling rond met de pet. In 1989 verhuist de volledige groep naar Nantes, wat tot op heden nog steeds hun uitvalsbasis is. Hier krijgen hun voorstellingen reeds gedurende jaren vorm, maar de groep verhuist ook regelmatig voor een langere periode naar streken met een volledig andere cultuur, zoals Kameroen of China, om nieuwe creatieve impulsen te krijgen. De groep fungeert als een echt collectief en sinds ze subsidies krijgen uit verschillende hoeken groeit *Royal de Luxe* uit tot een van de grootste

¹³⁷ Bijlage 7.3.2, p. 51.

productiehuizen van Frankrijk. Courcoult ziet het collectief als één grote familie en doordat er continu nieuwe mensen bijkomen en ook sommige vertrekken, blijft het een dynamisch en echt levend organisme. Hijzelf is sinds *La Véritable Histoire de France* gestopt met acteren en is zich sindsdien meer gaan gedragen als een ‘chef d’orchestre’.

Royal de Luxe heeft door de jaren heen een sterke reputatie opgebouwd waarbij ze er steeds voor opteren om beelden te verkiezen boven woorden en dit vorm te geven in zowel statische voorstellingen als heuse spektakels. Inspiratie halen ze ondermeer uit middeleeuwse wagenspelen, de commedia dell’arte en grote Aziatische processies.¹³⁸ Ook hun vocabularium lijkt afkomstig uit de Middeleeuwen en soms hanteren ze de theatrale grootsheid van de Barok. Centraal in hun oeuvre staat de band die ze doorheen de jaren hebben opgebouwd met allerlei machines. Het geheel speelt zich steeds af op het grensgebied tussen fantasie en realiteit, waarbij machines worden ingezet als waren het levende wezens.

Als klein gezelschap start *Royal de Luxe* met enkele kleine interventies en performanceachtige voorstellingen. In 1987 komt er *La maison dans les Arbres* wat we nog het best kunnen vergelijken met Benjamin Verdonck’s boomhut/vogelnest, maar dan met volledig uitgeruste woonvertrekken in de bomen waar het gezelschap drie dagen lang haar toevlucht tot neemt. *La Véritable Histoire de France* komt er in 1990 en zet hen als gezelschap internationaal op de kaart. De volledige geschiedenis van Frankrijk wordt met behulp van een enorm, driedimensionaal openvouwbaar kinderboek en tal van spectaculaire effecten uitgebeeld in een overrompelende show. In samenwerking met *Cargo 92* creëren ze in 1992 een voorstelling op een vrachtschip voor de vijfhonderdste verjaardag van de ontdekking van Amerika: *La Parade*. In 1993 verstoren ze de ochtendspits in verschillende grootsteden met *Les embouteillages*. Tussen zes en negen uur ’s ochtends mengen ze zich met tal van voertuigen en installaties tussen de nog slapende automobilisten en ontregelen zo het volledige verdere verloop van de dag. In datzelfde jaar starten ze met een voorstelling waarin voor het eerst sprake is van een enorme reus: *Le Géant tombé du ciel*. Deze voorstelling wordt verder uitgewerkt tot een trilogie en kent een vervolg met *Le Géant tombé du ciel, dernier voyage* in 1994 en *Retour d’Afrique* in 1998, waarbij de reus vergezeld wordt van zijn Afrikaanse zoon. Tussendoor is er nog *Péplum* in 1995, waar de verovering van de wereldsteden wordt getoond als een bombastisch Hollywood-epos uit de jaren ‘50 en ‘60. De organisatie roept deze voorstelling uit tot een eerste ‘ododrama’, waarbij ze een geurmachine gebruiken om aangename, maar ook minder aangename, geuren in het publiek te spuiten. In 1999 worden negen Euro-Afrikaanse sprookjes verteld in *Petites contes nègres* en in 2000 krijgt

¹³⁸ EETEZONNE, Wilfried, ‘Royal de Luxe’, in: UYTTERHOEVEN, Michel, *Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*, Gent-Amsterdam/Brussel, Ludion & Vlaams Theater Instituut, 2003, p. 187.

de kleine Afrikaanse reus het gezelschap van enkele meer dan levensgrote giraffen in *Les Chasseurs de Girafes. La visite du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* is hun voorlopig laatste wapenfeit en dateert uit 2005.¹³⁹

In België kent het grote publiek *Royal de Luxe* vooral via de ‘Zomer van Antwerpen’ dat probeert om ze zo vaak mogelijk naar Antwerpen te laten afzakken en sinds enkele jaren zelfs fungeert als coproducent. De samenwerking startte in 1993 met *Les embouteillages*, dat geprogrammeerd werd ter gelegenheid van het feit dat Antwerpen dat jaar de culturele hoofdstad van Europa was. In 1994 meerde het vrachtschip van *La Parade* aan in de Antwerpse haven voor de voorstelling *La rue du cargo*. Het bombastische *Péplum* streek neer in de stad in 1995 en *Le géant* en zijn Afrikaanse zoon troffen er elkaar in 1998. Ze werden vergezeld van luid opzweepende Kameroense muziek en hun zachte gesnurk was drie nachten lang te horen op de Scheldekaaien. In 1999 kreeg dit Afrikaanse luik van *Royal de Luxe* in Antwerpen een vervolg via *Petites contes nègres*, onder impuls van het Van Dyckjaar. Ook in Antwerpen was *Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen* in 2006 voorlopig het laatste teken van leven van de bende van *Royal de Luxe*.¹⁴⁰

Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen

De Franse schrijver Jules Verne heeft altijd een grote betekenis gehad voor Courcoult en het spreekt dan ook voor zich dat hij de honderdste verjaardag van de sterfdag van Verne niet zomaar kan laten voorbijgaan. Courcoult ziet ook zelf een link tussen zijn werk en de persoon van Verne wanneer hij stelt dat:

Verne was een kind van de industriële revolutie; als er één constante is in mijn theater, dan is het de confrontatie tussen mens en machine.¹⁴¹

Toch is het geen verhaal van Verne zelf dat aan de basis ligt van het wondere verhaal van de olifant. François Delarozière, die ook verantwoordelijk is voor de productie van de reuzen en de giraffen van *Royal de Luxe*, toonde Courcoult een ontwerp van een olifant met een huis op zijn rug. Courcoult doet aanvankelijk niets met het idee, maar zes maanden later schiet hij 's nachts wakker met een verhaal in een echte Jules Verne-stijl:

Het is het verhaal van een sultan die regeert rond het jaar 1900. De sultan kan de slaap niet meer vatten doordat er steeds een klein meisje opduikt in zijn dromen. Na verloop van tijd slaagt hij er niet meer in om zijn taken als staatsleider uit te voeren en de geneesheren die komen toegesnel kunnen hem helaas niet helpen. Het meisje groeit in zijn dromen en transformeert tot een kleine reuzin. De sultan laat alle geleerden uit zijn rijk samenkomen om een machine te construeren die het mogelijk maakt door de tijd te

¹³⁹ LOULERGUE, Michel & QUIROT, Odile, *Royal de luxe, 1993-2001*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 25.

¹⁴⁰ www.zomervanantwerpen.be

¹⁴¹ ASSELBERGS, Linda, ‘De tederheid van de olifant’, in: *Knack*, 5 juli 2006.

reizen. De constructie krijgt de vorm van een olifant en na enkele maanden gaat de sultan, samen met een deel van zijn hofhouding, aan boord om aan een missie te beginnen. De olifant wordt voortbewogen door het zweet van de bemanning en de zoektocht naar de kleine reuzin wordt een werk van lange adem. De enige aanwijzing die de bemanning heeft is dat de reuzin dol is op naaiwerk. Hierdoor vinden ze haar ondermeer door middel van het spoor van vastgenaaide voertuigen op het asfalt na een tijdje terug. Er ontstaat een echte liefdesband tussen de olifant en de kleine reuzin en elke keer dat ze elkaar treffen trompettert hij vrolijk en ontdoet hij zich van honderden vogels die in de hemel verdwijnen.¹⁴² Deze ontmoetingen brengen hun over de gehele wereld en zo komen ze ook in Antwerpen terecht. Het fantasierijke verhaal is dus geen adaptatie van een roman van Jules Verne, maar de Franse fantasieschrijver vormt wel de inspiratiebron voor dit wonderlijke verhaal. Pas later ontdekte Courcoult dat Verne tijdens zijn leven effectief een verhaal geschreven heeft dat zich afspeelt in India en handelt over een metalen olifant.

François Delarozière, zijn assistent Pierre Orefice en hun atelier krijgen van Courcoult na zijn droom onmiddellijk de opdracht om te starten met de bouw van de eerder uitgetekende olifant en de kleine reuzin. In totaal wordt er drie jaar voorbereid aan het project, waarvan een volledig jaar wordt besteed aan de creatie van de olifant. Het wordt een mastodont van een beest dat vijftig ton weegt, elf meter hoog en tweeëntwintig meter lang is. Nagenoeg alle ledematen en aanhangsels “zijn mobiel door hydraulische en elektrische kaapstanden, lucht en zelfs motoren voor de ruitenwissers van vrachtwagens”.¹⁴³ Het mechanische beest haalt een maximale snelheid van 1,5 km/h en tijdens een voorstelling zijn er tweeëntwintig personen aanwezig om alles in goede banen te leiden. De kleine reuzin meet vijf en een halve meter en heeft ‘slechts’ eenentwintig ‘lakeien’ nodig om haar te manipuleren. Zij is slechts deels mechanisch en de lakeien zijn tijdens een voorstelling nagenoeg continu als gekken aan allerlei touwen aan het trekken om haar een zo teder mogelijke expressie te geven.

De voorstelling speelde de eerste keer in 2005 als sluitstuk van het Verne-jaar in Nantes. In 2006 doen de olifant en de kleine reuzin Londen aan en twee maanden later is Antwerpen aan de beurt. De voorstelling wordt ingepast als vervolg op de reuzen en *Royal de Luxe* tracht dan ook steden aan te doen die deze grote voorgangers reeds op hun grondgebied ontvangen hebben. Aangezien men de voorstelling niet te sterk wil uitbuiten, wordt er voor geopteerd om in 2006 na Antwerpen enkel nog een bezoek aan Calais en Le Havre te brengen. De geheimzinnigheid maakt deel uit van het concept van

¹⁴² Technische fiche, *La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps*, Royal de Luxe, 2006.

¹⁴³ X, ‘Op zijn olifant reist de Sultan doorheen de tijd’, in: *Proscenium: Vakblad voor theatertechniek en scenografie*, nr. 39, 2006, pp. 26-27.

de voorstelling en ook de organisatie van de 'Zomer van Antwerpen', de ordediensten en de stad Antwerpen spelen het spel mee. Courcoult beseft dat het zeer moeilijk is om alles geheim te houden in de hedendaagse mediamaatschappij, waarbij vooral de eerste beelden van de olifant in Londen in enkele seconden de wereld veroverden. Toch doen de mensen van *Royal de Luxe* hun uiterste best om tot de aanvang van de voorstelling zo weinig mogelijk informatie te verspreiden en dit om het sprookjeseffect te bewaren. De fantasie van de toeschouwers wordt nog extra aangewakkerd door de verspreiding van een Jules Verne-krant en het vertonen van een korte film van de hand van Pierrick Sorin op het Hendrik Conscienceplein, waarin de wonderbaarlijke avonturen van de Sultan worden beschreven. Ook de media, die in eerste instantie eigenlijk verantwoordelijk zijn voor het verspreiden van te veel informatie, springen tijdens de aanvang van de voorstelling gretig op de kar. Volgend bericht verscheen in de krant 'De Morgen' op de eerste dag van de voorstelling:

Mysterieuze inslag aan Italiëlei! Deze nacht om 00 uur 42 minuten 36 seconden precies is een ongeïdentificeerd object met een harde klap in de stad Antwerpen terechtgekomen. Dat gebeurde op 51°13' noorderbreedte en 4°24' oosterlengte, dat is op de hoek van de Italiëlei met de Van Boendalestraat, vlak bij de studentenbuurt. Als bij wonder deden zich geen ongevallen voor. Het object zou een raket zijn, bestuurd door een kleine reuzin. Volgens doorgaans goed ingelichte bronnen zal de reuzin waarschijnlijk pas vrijdagochtend rond 11 uur de raket verlaten. We houden u op de hoogte.¹⁴⁴

Die donderdagochtend start de voorstelling, maar eigenlijk is er dan nog niet veel te gebeuren. De ingeslagen raket lokt veel nieuwsgierigen en iedereen start zijn zoektocht naar de olifant. Tevergeefs echter. Niemand vindt de olifant en ook aan de raket is er behalve enkele wolkjes stoom zeer weinig beweging. Het resultaat spreekt voor zich. Veel teleurgestelde mensen, maar iedereen is vastbesloten om vol te houden. Deze eerste dag is, ondanks het feit dat er nog niet echt iets gebeurd is, tekenend voor de komende dagen. Reeds vanaf dat ogenblik hebben we te maken met een project dat zeer veel verschillende emoties opwekt bij de toeschouwers. Iedereen is nieuwsgierig, de fantasie van de Antwerpenaren wordt sterk geprikkeld en zelfs de irritatie die op deze eerste dag wordt opgewekt is een emotie die bewust wordt gestimuleerd.

Vrijdag belooft een drukke dag te worden waarbij de voorstelling net voor de middag losbarst op drie verschillende locaties tegelijkertijd. De olifant ligt te slapen op het Sint-Jansplein en wacht op de sultan die met zijn gevolg om 10:30 zou vertrekken aan het Koninklijk Paleis aan de Wapper. Zou vertrekken, want zoals het een echte sultan betaamd, laat hij op zich wachten waardoor er opnieuw enige wrevel ontstaat bij de aanwezige menigte. Om 11:00 komt hij eindelijk tevoorschijn en leidt hij samen met zijn hofhouding, die allen baden in een decadente luxe, het publiek langzaam richting de olifant. Tegelijkertijd loopt het verkeer volledig in de war ter hoogte van de Italiëlei. De

¹⁴⁴ EETEZONNE, Wilfried, 'De olifant is in 't stad', in: *De Morgen*, 6 juli 2006.

lakeien van de kleine reuzin komen met een kraan het deksel van de raket halen en helpen de geheimzinnige astronoute uit het ruimtetuig. Tegen 11:45 heeft ze de harten van alle aanwezigen reeds gestolen en zet ze onder luid applaus haar eerste stappen op Antwerpse bodem. De sultan en zijn gevolg hebben ondertussen reeds plaatsgenomen op de rug van de olifant die reeds ongeduldig de kleine reuzin aan het lokken is met een overweldigend trompetgeschal. Achter de kleine reuzin ontvouwt er zich reeds een steeds groter wordende mensenmassa en ook op het Sint-Jansplein zwelt het aantal aanwezigen gestaag aan. Niet veel later is er het emotionele weerzien, waarop de sultan de kleine reuzin een 'trottinette' cadeau geeft. De reuzin is duidelijk tevreden en maakt met haar nieuwe speelgoed onmiddellijk een rondje op het plein. Dit alles is sterk vermoeiend en er volgt dan ook een kort dutje. Om 15:00 trekken ze voor het eerst samen de stad in en ze bezoeken de wijk Stuivenberg. De kleine reuzin kuiert wat rond met een enorme lolly in de hand, laat wat kinderen op haar armen schommelen en doet zelfs een discreet plasje in een rustig hoekje. Ondertussen dringt de tijd en om op tijd voor haar afspraak met de olifant te zijn, neemt ze een lift op het dak van een auto. De sultan en de olifant gaan iets trager richting Kaaien en de olifant deinst er niet voor terug om de aanwezigen meerdere malen nat te spuiten. Ze ontmoeten elkaar opnieuw ter hoogte van Scheldekaai 28 en maken zich omstreeks 18:00 klaar om te gaan slapen na deze toch wel zeer turbulente dag.

Zaterdag is er omstreeks 11:00 reeds veel volk toegestroomd als de olifant de buurt wakker maakt met zijn trompetgeschal. Ook de kleine reuzin wordt wakker en start haar ochtendritueel met een douche waarbij de olifant maar al te graag helpt. Terwijl de olifant ook het aanwezige publiek even verfrist, wordt de kleine reuzin aangekleed en klaargemaakt voor een dagje shoppen op de Meir. Nadien is de olifant aan de beurt en wordt hij uitgedost voor het galadiner op het stadhuis bij de burgemeester en enkele genodigden. De kleine reuzin palmt met haar step de winkelstraten in en kan het niet laten om enkele wagens aan het wegdek te naaien. Ondertussen worden de sultan en zijn gevolg ontvangen door de burgemeester, waar de sultan het officiële gastenboek tekent en de inwoners van Antwerpen toespreekt in een imaginaire taal. Op het einde van de dag treffen ze elkaar opnieuw op de Kaaien en wensen elkaar opnieuw welterusten.

De laatste dag is een echte topdag die de kleine reuzin, na het ochtendritueel, aanvangt met wat ochtendgymnastiek. Het volledige gezelschap maakt een kleine wandeling om de eetlust op te wekken in het kader van de uitnodiging van de sultan. Die heeft alle Antwerpenaren en bezoekers opgeroepen om iets na de middag zichzelf, de olifant en de kleine reuzin te vervoegen voor een grote picknick op het Sint-Jansplein. Het plein heeft nog nooit zo vol gestaan en de sfeer is opperbest. Tijdens de laatste tocht is er een korte wedstrijd tussen de olifant en de kleine reuzin, waarbij de laatste overduidelijk

wint. Ze is er echter zo moe van geworden dat ze de rest van de tocht aflegt op de slurf van de olifant. Aan de Waagnatie stopt hun traject en ook het verhaal dat Antwerpen vier dagen lang in de ban heeft gehouden. Na een intieme knuffel stapt de kleine reuzin opnieuw in haar raket en verdwijnt met een laatste magisch gebaar. Zowel de sultan, de olifant als de talrijk opgekomen aanwezigen blijven beduusd achter.

Een gratis machinaal spektakel saboteert de alledaagse realiteit

De bovenstaande, ietwat uitvoerige, beschrijving van het vierdaagse bezoek van *Royal de Luxe* aan Antwerpen heeft veel weg van een ‘banaal’ bezoek aan de stad van een meisje, een olifant en een hoogwaardigheidsbekleder. Op theateraal vlak is er niet echt sprake van een sterk uitgewerkt verhaal en de weinige activiteiten waarvan men melding kan maken, lijken vrij eenvoudig en worden meermaals herhaald. Menig theatercriticus kan met bovenvermelde informatie vrij snel tot de conclusie komen dat we hier te maken hebben met een ‘oversizede’ vorm van entertainment en het ‘ervarings-effect’-denken van Bart Verschaffel kan behoorlijk snel een eerder negatieve stempel op deze voorstelling drukken.

Leen Cogghe is echter een van de mensen die ons in haar licentiaatsverhandeling waarschuwt voor deze te makkelijk te maken fout.¹⁴⁵ In haar verhandeling gebruikt ze de esthetische ervaring van Dewey, in combinatie met de theorieën van Sung-Bong Park, als uitgangspunt in een poging om “de rigide compartimentering van de kunst en de vooroordelen die eraan vasthangen” open te breken.¹⁴⁶ Daar waar we in het inleidende deel van dit hoofdstuk zelf nog wijzen op het gevaar van het ‘verval’ van ‘straattheater’ in zuivere animatie door het afwezig zijn van een narratieve dominantie, kiest Park resoluut voor een positieve benadering van de populaire kunsten.¹⁴⁷ Park gaat er van uit dat men een gebeuren als ‘kunst’ kan definiëren van zodra het een meerwaarde geeft aan de kwaliteiten van het leven. In zijn esthetica van de populaire kunsten is er net als bij Dewey een centrale plaats voorbehouden voor de esthetische ervaring in het dagelijkse leven, maar het grote verschil met Dewey is dat hij geen verschil maakt tussen algemene ervaringen en ‘een ervaring’. Toch zien we dat hij bij zijn beschrijving van de esthetische

¹⁴⁵ COGGHE, Leen, *uit de schaduw... een nuancering van de discrepantie tussen hoge kunst en populaire kunst in het muziektheater op basis van de belevingstheorie van John Dewey*, (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2005).

¹⁴⁶ In haar eindverhandeling past ze deze theorieën toe op populaire vormen van muziektheater. Toch merken we bij het lezen van deze verhandeling een zekere vorm van overeenkomst met de wereld van de kunsten buiten de muren. ‘Straattheater’ wordt, net als bijvoorbeeld de musical, vaak als zuiver entertainment gezien en daardoor als zijnde marginaal gecategoriseerd.

¹⁴⁷ PARK, Sung-Bong, *An Aesthetics of the Popular Arts: An Approach to the Popular Arts from the Aesthetic Point of View*, Uppsala/Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1993.

ervaring net als Dewey een klemtoon legt op de actieve rol die de toeschouwer zich dient aan te meten:

Firstly, the individual responds positively to the quality of experience of the object. Secondly, the individual is intent on activating the potential quality of experience of the object as fully as possible. Thirdly, the individual attends to the quality of experience, seeks out the source of it in the object and makes some critical remarks about it.¹⁴⁸

We merken dat de activiteit die Park van de toeschouwer verwacht, in tegenstelling tot Dewey, niet verder gaat dan het aannemen van een reflectieve houding. In het kader van zijn theorie over de populaire kunsten stelt Park dat er vijf karakteristieken zijn die, afhankelijk van hun mogelijke combinaties, verantwoordelijk zijn voor het succes van deze kunsten: het komische, het erotische, het sensationele, het fantastische en het sentimentele. Daar waar Park nogal radicaal voor de populaire kunsten kiest, merken we dat Dewey net reageert tegen elke vorm van compartimentering en pleit voor een opheffing van het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' kunsten. Deze reactie, zijn kritiek op de musea en zijn voorkeur voor alledaagse ervaringen hebben ervoor gezorgd dat tal van filosofen gedurende de laatste decennia Deweys gedachten misinterpreteerden als zijnde een voorkeur voor de populaire 'democratische' kunst ten opzichte van de 'upper class' kunst.¹⁴⁹ Ondertussen hebben we in deze verhandeling reeds opgemerkt dat het Dewey hier absoluut niet om te doen is. Hij ziet net geen onderscheid tussen cultuur met een grote of een kleine C en ziet kunst louter als een impuls binnen het proces tussen de mens en zijn omgeving. Deze impuls kan aanleiding geven tot 'een ervaring' en deze ervaring gaat voor Dewey veel verder dan een loutere reflectie over een kunstobject.

'Zomer van Antwerpen' heeft reeds vanaf hun ontstaan de reputatie opgebouwd dat ze cultuur toegankelijker maken voor de gewone man. Ze proberen steeds opnieuw om een zo ruim mogelijk publiek te bereiken, waarbij we niet anders kunnen dan te verwijzen naar de notie 'Public-Population' van Michel Crespin. De filosofie van Courcoult en zijn *Royal de Luxe* past perfect binnen deze gedachtegang van het festival:

En jouant gratuitement dans l'espace public, je touche les gens tels qu'ils sont alors que dans les théâtres traditionnels on ne rencontre que les gens qui ont osé franchir la porte. J'ai envie de m'adresser à tout le monde, adultes comme enfants, quel que soit le milieu socio-culturel. La saga des géants s'adresse à une ville entière.¹⁵⁰

De spektakels van *Royal de Luxe* hebben met uitzondering van hun beginjaren, waarbij ze rondgingen met de pet, twee vaste waarden. Er wordt steeds voor geopteerd om buiten de muren te spelen en vooral, de evenementen zijn steevast gratis. Deze gratis-politiek is natuurlijk enkel vol te houden dankzij het feit dat ze goed gesubsidieerd worden en de festivals waar ze langskomen een mooie uitkoopsom dienen te betalen. Toch

¹⁴⁸ PARK, Sung-Bong (1993), p. 23.

¹⁴⁹ ALEXANDER, Thomas M. (2005), p. 125.

¹⁵⁰ PLANCHE, Jean-Christophe, 'Extraits de propos de Jean Luc Courcoult', in: *Les Cahiers du Charnel*, nr. 19, april 2005.

beschouwt Courcoult zijn theater als “een cadeau waarmee [hij] de alledaagse realiteit tracht te saboteren”.¹⁵¹

We kunnen er niet omheen dat bij de olifant van *Royal de Luxe* behalve de erotische component de andere vier karakteristieken van Park duidelijk aanwezig zijn. De combinatie van deze vier elementen kan in Parks ogen misschien wel verantwoordelijk zijn voor het succes, toch zullen we zien dat hier nog veel meer aan de hand is. ‘The Guardian’ beschrijft het gebeuren bij het eerdere bezoek aan Londen als volgt:

Deze show verstoort het saaie gebeuren van elke dag en transformeert de stad in een ruimte waar spel en gemeenschapszin domineren.¹⁵²

Het in eerste opzicht behoorlijk magere verhaal staat garant voor een bijzonder sterk collectief gebeuren. Het verhaal speelt zich af van dag tot dag en het parcours, dat de volledige stad op stelten zet, blijft tot op het laatste ogenblik geheim. Net als bij *Chasseurs de Girafes*, waarbij de giraffen zich in een enorm postpakket bevinden dat de bewoners van een stad plots op de straat treffen, slaat de raket van de kleine reuzin totaal onverwacht een krater in het wegdek van de publieke ruimte. Dit verrassingseffect wordt door de mensen van *Royal de Luxe* gebruikt in een poging om het kind in iedere volwassene opnieuw naar boven te brengen. Deze poging lijkt misschien eerder utopisch, maar als we terugdenken aan Tuans theorie merken we dat het net het kind is dat in staat is om onbevangen open te staan voor nieuwe ervaringen. Courcoult beseft zelf maar al te goed dat de moderne mediamatschappij dit effect haast onmogelijk maakt, maar ziet ook in dat er nog steeds een enorm verschil is tussen de reproductie van een gebeuren en het daadwerkelijk meemaken ervan:

[Er] is een verschil tussen een foto op het internet en iets in het echt zien. Het gaat om het persoonlijke contact, om de relatie tussen de olifant, de reuzin en het publiek. Daar kan internet of televisie niet voor zorgen.¹⁵³

Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen lokt in vier dagen tijd 600 000 mensen, waarvan 300 000 op de topdag zondag, naar Antwerpen.¹⁵⁴ Toch merken we dat gedurende deze vier dagen nagenoeg niemand zich stoort aan de aanwezigheid van zo veel volk. Taun ziet hierin een succesvolle adaptatie van het fenomeen ‘crowding’. Hij stelt dat de mens zo aanpasbaar is dat hij er in slaagt om, net doordat er zoveel anderen aanwezig zijn, menselijke warmte te genereren uit dit gegeven. Courcoult ziet, net als Dewey, in dat het belangrijk is om hiervoor een zo ideaal mogelijke setting te creëren en gebruik te maken van zoveel mogelijk bevorderende omstandigheden die voor handen zijn:

¹⁵¹ ASSELBERGS, Linda (2006).

¹⁵² REDANT, Griet, ‘Sultan swingt door ‘t Stad’, in: *De Standaard*, 5 juli 2006.

¹⁵³ EETEZONNE, Wilfried (2006).

¹⁵⁴ www.zomervanantwerpen.be

Het contact met het publiek, daar draait het toch allemaal om. Je wilt die mensen iets doen geloven en zien hoever je daarin kunt gaan. Maar je rukt ze brutaal uit hun dagdagelijkse realiteit, uit hun problemen. Je moet ze dan ook voorbereiden op hun intrede in een ander universum, zodat ze op de juiste golflengte zitten voor het ontvangen van de eerste prikkel. De muziek tijdens het wachten, de bewegingen van de menigte, (...) allemaal dingen die belangrijk zijn om de mensen in de juiste stemming te brengen, zonder dat ze zich daarvan bewust zijn.¹⁵⁵

Deze stemming kan er voor zorgen dat de toeschouwers zich bewust worden van hun eigen emoties en die kunnen voor iedereen anders zijn. Violien Vocks beschrijft de thematiek en de instelling van *Royal de Luxe* als volgt:

Welbeschouwd gaat het merendeel van de voorstellingen van *Royal de Luxe* over angst, vernietiging en dreiging waarmee de mens geconfronteerd wordt vandaag de dag. De thema's zijn echter verpakt in poëtische beelden, die eerder vrolijkheid, levendigheid en onbezorgdheid uitstralen. De toeschouwer kijkt door een poëtische filter naar de actuele wereld.¹⁵⁶

Zoals we bij Dewey reeds zagen, kan deze filter zowel positief als negatief gekleurd zijn. Het lange wachten op donderdag en vrijdag kan bij sommige mensen aanleiding geven tot teleurstelling en irritatie, maar werkt vooral ook in op de nieuwsgierigheid van de aanwezigen. Om een zo breed mogelijk publiek aan te spreken, wordt er door *Royal de Luxe* voor geopteerd om het verhaal inhoudelijk af te stemmen op de allerjongsten. De verbeelding en de fantasie van de kinderen, maar zeker en vast ook van de volwassenen, wordt gedurende vier dagen aangewakkerd en zelfs onderbouwd door het verspreiden van informatie over het leven en de reizen van de sultan. In de nabijheid van de olifant is er steeds een opgewekte sfeer en de reacties die het enorme beest oproept gaan van beangstiging tot ontroering en zelfs verdrietigheid. Courcoult getuigt zelf over de taferelen die hij reeds heeft aanschouwd nadat één van zijn reuzen een stad verlaat na een bezoek van enkele dagen:

J'ai vu des adultes pleurer quand ils voyaient le grand géant partir. Ils avaient vécu bien d'autres choses, sans doute quelquefois très lourdes, et pourtant ils pleuraient. Je ne pense pas qu'ils pleuraient leur histoire avec le géant mais plutôt la perte de leur imaginaire. Pendant quelques jours, ils ont rêvé comme des adultes et c'est terminé. La plupart des adultes ont du mal à rêver. Quand on est grand, on calcule; on ne rêve plus.¹⁵⁷

De volwassenen die het gebeuren één of meerdere dagen volgen, hebben blijkbaar weinig moeite om hun ware emoties te tonen. En dit in een publieke ruimte waar men gedurende de rest van het jaar vaak zo angstvallig mogelijk probeert om de ware gevoelens te verbergen voor de buitenwereld. De voorstelling heeft van de wijde 'space' van de stad een gemeenschappelijke 'place' gemaakt, waar men zich durft over te geven aan de eigen emoties. Courcoult vindt zelf dat de schaal van de gebouwen in Antwerpen, in tegenstelling tot hun vorige bezoek aan het immense Londen, nog veel meer aanleiding kunnen geven tot de 'gezelligheid' die het project beoogt. Toch is er ook nog iets anders

¹⁵⁵ ASSELBERGS, Linda (2006).

¹⁵⁶ VOCKS, Violien (2002), p. 58.

¹⁵⁷ PLANCHE, Jean-Christophe (2005).

aan de hand en dit merken we nog het meest bij de enorme picknick op zondag. Het Sint-Jansplein heeft al jaren een slechte naam en ondanks deze reputatie zijn er op die bewuste zondagnamiddag duizenden gezinnen die ingaan op de uitnodiging van de sultan. Het ‘unheimlich’ grote plein wordt door de aanwezigheid van de olifant en zijn gevolg plotsklaps dé gezelligste plek van de volledige stad. Het is echter niet de olifant, maar de aanwezigen zelf die er voor zorgen dat op deze locatie, gedurende dat specifieke moment, sprake is van een intieme ‘place’. Het is het resultaat van een gemeenschappelijke participatie waarbij iedereen zelf werkt aan de creatie van een optimale situatie waarin ‘een ervaring’ kan optreden. Zonder de aanwezige menigte hadden we enkel te maken met enkele enorme objecten op een doordeweeks plein en was er hoegenaamd geen sprake van enige mogelijkheid om tot ‘een ervaring’ te komen. De specifieke locaties binnen de stedelijke context bepalen tevens mee hoe elke individuele toeschouwer of zelfs een volledige stad de voorstelling een eigen invulling kan geven. Zo heeft een journalist het over “dat ene beeld [dat] op het netvlies [blijft] kleven: die oerschreeuw toen hij de Leien overstak. Vijfhonderd meter verderop, op het Astridplein, was iemand twee weken eerder doodgeschot in bus 23. Het was alsof hij alles gezien en gehoord had. Het allemans verdriet.”¹⁵⁸

Nu we de ingesteldheid van het individu en de inwerking van de omgeving op het geheel hebben behandeld, wordt het tijd om eens te kijken naar de voorstelling zelf. Want wat we hierboven aanhalen, geldt natuurlijk ook in omgekeerde zin. Zonder de olifant en de kleine reuzin zouden de aanwezigen op deze bewuste zondagnamiddag niet in staat geweest zijn om hun emoties de vrije loop te laten in een collectief gecreëerde ‘place’. In een overzicht van wat er aan de hand is in het Vlaamse podiumlandschap beschrijft Wilfried Eetezonne de gevolgen van het bezoek van de reuzen aan Antwerpen als volgt:

De kleine reus scheen uit het niets de bevolking in te palmen. Het project werd immers zonder toeters en bellen aangekondigd, en beeldmateriaal voor de pers was gebonden aan een embargo. En dan op een avond in het café hoorde je plots: ‘Zeg, hebt gij die reus al gezien. Ge moet dat zien, jong’. Je weet dat er iets magisch gebeurt als mensen die niet tot de vaste cultuurklandizie behoren, de mond vol hebben van een productie. Dat gold zeker voor de reuzen en het gerucht verspreidde zich razendsnel door de stad. Het werd een spontane hype van de positieve soort. Wie de reuzen niet had gezien kon gewoonweg niet meepraten.¹⁵⁹

Eetezonne vervolgt zijn artikel met de vraag hoe het komt dat *Royal de Luxe* zo de massa kan bekoren. Hoe kan het dat een mechanische reus, en in ons geval een mechanische olifant en een reuzin, in staat is om gedurende enkele dagen zoveel naar boven te brengen bij de mensen?

Laat ons even kijken hoe de typologie van ‘David’ de voorstelling van de olifant zou categoriseren. Als we kijken naar de omgeving of de speelplek merken we dat we hier

¹⁵⁸ TORMANS, Stijn, ‘De olifant heette Gust’, in: *Knack*, 12 juli 2006.

¹⁵⁹ EETEZONNE, Wilfried (2003), pp. 183-185.

te maken hebben met een 'parade'.¹⁶⁰ Naar aanleiding van de voorstelling van de olifant beschrijft Courcoult een parade als volgt:

La parade n'est pas une forme plus ouverte qu'une autre. C'est un monde différent. Ce qui la caractérise, c'est le fait de raconter une histoire avec différents acteurs, objets ou supports mis en mouvement devant des gens placés sur un trottoir à gauche et à droite qui regardent ainsi ces parties de l'histoire passer devant eux. L'important n'est pas tant de savoir si l'histoire a un début, un milieu et une fin: toute histoire peut avoir – ou ne pas avoir, c'est selon – un début, un milieu, une fin. Là n'est pas l'essentiel. L'essentiel réside dans cette position des gens, certes mobiles, mais qui sont amenés à un moment ou à un autre à adopter une position statique, quitte à aller voir plus loin plus tard. La parade ce sont des gens qui se postent quelque part pour voir passer quelque chose qu'ils attendent. C'est une caravane qui passe. C'est cela la parade: une façon de dérouler une histoire en mouvement devant des gens placés en attente, dans un temps dilaté.¹⁶¹

Bij deze deambulante vorm van theater dienen we steeds de 360°-regel van Simonelli voor ogen te houden, maar het geheel heeft ook een geschiedkundige connotatie. Carlson vermeldt in zijn historisch overzicht de vorstelijke intredes, waarbij de vorst onder processievorm de stad via een uitgestippeld parcours betrad en zodoende zijn superioriteit ten opzichte van het aanwezige volk bevestigde. Cruciaal hierbij is volgens hem het feit dat het publiek bij deze blijde of koninklijke intredes zelf een onderdeel van het gebeuren werd.¹⁶² Dit historisch aspect wijst ons ook op enkele andere zaken die cruciaal zijn voor de ontvangst van de voorstellingen van *Royal de Luxe* in een welbepaalde stad. Als we de geschiedenis- en vooral de legendeboeken van de stad Antwerpen erop naslaan, merken we dat de stad en haar inwoners altijd al een hechte band gehad hebben met het fenomeen reuzen. Zo verwijst Eetezonne naar de Lange Wapper, de Brado-legende en de talrijk aanwezige reuzen op verschillende jaarlijkse braderieën, als hij het heeft over de manier waarop de Antwerpenaren 'hun' reuzen (van *Royal de Luxe*) in de armen sluiten.¹⁶³ Hetzelfde fenomeen doet zich ook voor met betrekking tot olifanten. In de maand april, amper drie maanden voor het Franse gezelschap de stad zouden inpalmen met hun spektakel, is er het nieuws van de aankomst van drie nieuwe olifanten in de zoo van Antwerpen. Naarmate de 'Zomer van Antwerpen' dichterbij komt, worden er steeds meer artikels gepubliceerd die handelen over de innige band die de Antwerpenaren hebben met olifanten. Zo komt het verhaal van de olifant in de Antwerpse straten uit 1563 plots weer aan de oppervlakte. Een jonge Indische olifant, die als staatsgeschenk door Koning Sebastião van Portugal naar de Habsburgse Keizer Maximiliaan II werd gestuurd, reisde via Antwerpen naar Brussel, Nederland, Duitsland en Wenen. Toch was het enkel in Antwerpen dat de olifant zoveel commotie veroorzaakte en een dergelijk grote indruk naliet. Er werd tot in de zeventiende

¹⁶⁰ Bijlage 7.2.3, p. 47.

¹⁶¹ FREYDEFONT, Marcel, 'La visite du Sultan sur son éléphant à voyager dans le temps', in: *Actualité de la Scenographie*, nr. 142, 2005, p. 6.

¹⁶² CARLSON, Marvin (1992), p. 20.

¹⁶³ EETEZONNE, Wilfried (2003), p. 183.

eeuw over verteld en geschreven in de kronieken van de stad en er waren zelfs enkele afbeeldingen van gemaakt die bewaard zijn gebleven voor het nageslacht. De olifant kreeg later een plaats in de Antwerpse stedelijke feesticonografie en er werd zelfs een pronkwagen naar gemaakt. Ook in 1985 was er nog behoorlijk wat ophef op de Keyserlei toen er een Indische olifant verscheen naar aanleiding van de viering van 50 jaar Rex-cinema.¹⁶⁴ Deze nauwe band die de stad Antwerpen en haar inwoners heeft met enerzijds reuzen en anderzijds olifanten zorgt ervoor dat de olifant van *Royal de Luxe*, nog voor hij nog maar een voet op Antwerpse bodem heeft gezet, de 'talk of the town' is. Deze verbinding tussen leven en kunst zorgt ervoor dat nagenoeg alle toeschouwers het spektakel tegemoet gaan met een open en positieve houding en zo reeds veel dichters staan bij het bereiken van 'een ervaring'.

'David' categoriseert het spektakel natuurlijk ook onder de discipline 'figurentheater' en meer specifiek onder de begrippen 'marionet' en 'reus'.¹⁶⁵ Maar de marionet van 50 ton is tevens een 'machinale constructie':

Hieronder verstaan we een kunstwerk waarbij de beweging van de mechanische onderdelen een cruciaal deel uitmaken van de constructie. De beweging kan aangedreven worden door mensen of door een energiebron. Deze 'machine' kan zowel verankerd zijn aan één specifieke plek alsook bewegen binnen een bepaalde omgeving.¹⁶⁶

De ontwerptekeningen van *Royal de Luxe* hebben veel weg van de tekeningen van Leonardo da Vinci en de sierlijke bewegingen en indrukwekkende techniek van de olifant brengt ons terug bij Deweys visie op de onnodige tweestrijd tussen kunst en wetenschap.¹⁶⁷ Dewey heeft het in onderstaand extract over auto's en architectuur wanneer hij spreekt over de 'schoonheid' en esthetische kwaliteiten die mechanisch geproduceerde goederen met zich meebrengen:

Every well-constructed object and machine has form, but there is esthetic form only when the object having this external form fits into a larger experience. Interaction of the material of this experience with the utensil or machine cannot be left out of account. But adequate objective relationship of parts with respect to most efficient use at least brings about a condition that is 'favorable' to esthetic enjoyment. It strips away the adventitious and superfluous. There is something clean in the esthetic sense about a piece of machinery that has a logical structure that fits it for its work, and the polish of steel and copper that is essential to good performance is intrinsically pleasing in perception.¹⁶⁸

Toch kunnen we dit extract ook lezen met de olifant in gedachten. Dewey waarschuwt echter voor het gesimuleerde esthetische effect die deze mechanische 'objecten' kunnen oproepen en stelt tevens vast dat de vrijheid van het ambachtelijke verdwenen is. Bij het collectief van *Royal de Luxe* merken we dat er wel degelijk nog sprake is van een

¹⁶⁴ HEIRMAN, Frank, 'Antwerpen zag olifant al in 1563', in: *Gazet van Antwerpen*, 6 juli 2006.

¹⁶⁵ Bijlage 7.2.2, p. 45.

¹⁶⁶ Bijlage 7.2.2, p. 42.

¹⁶⁷ DELAROZIÈRE, François & DAVID, Claire, *Le grand répertoire: Machines de spectacle*, Arles, Actes Sud, 2003.

¹⁶⁸ DEWEY, John (1958), pp. 341-342.

ambachtelijke manier van werken en er wordt dan ook maar één enkele en unieke olifant geconstrueerd. Het gaat hen ook niet over het tentoon spreiden van hun technisch kunnen, maar over de ervaring die het volledige geheel met zich kan meebrengen. Het mechanische past bij *Royal de Luxe* in een veel bredere visie en alles staat in het teken van de beleving van het moment. Bij Courcoult draait het om “le rythme et les images, plus que (...) les comédiens qui ne sont pas, en général, le centre de la construction. Les machines comptent autant”.¹⁶⁹ De toeschouwers bevinden zich in een opperbeste stemming en staan ten volle open voor alles wat hen tegemoet komt. De olifant zorgt er voor dat ze een dialoog kunnen aangaan met hun omgeving en de aanwezigen leven in het heden, zonder spijt van het verleden of angst voor de toekomst. Het ritme van de beelden die *Royal de Luxe* creëert kan, mits het behoud van een continue spanning, aanleiding geven tot het collectief plaatsvinden van ‘een ervaring’.

Ondermeer met het natspuiten van de toeschouwers door de olifant worden ook andere zintuigen, dan het louter visuele, aangesproken. De typologie van ‘David’ zou op dit vlak zeker ook verwijzen naar de aanwezigheid van muziek ter ondersteuning van het geheel. Over de muziek die de voorstelling begeleidt, stelt Courcoult dat “la musique est un langage peut-être plus important que celui des mots puisqu’elle atteint directement les émotions, les sentiments. (...) [II] ne faut pas qu’elle écrase les sentiments en soulignant de manière grossière l’action qui se déroule. Elle doit au contraire raconter autre chose, ajouter une dimension supplémentaire.”¹⁷⁰ Deze instelling vinden we ook bij Dewey terug, die de muziek beschrijft als hét communicatiemiddel bij uitstek omwille van haar socialiserende eigenschap.

Er is dus duidelijk veel meer aan de hand dan enkel het bezoek van een meisje, een olifant en een hoogwaardigheidsbekleder aan een stad. *Royal de Luxe* slaagt er in om via het gebruik van enorme mechanische constructies een nog veel grotere mensenmassa in vervoering te brengen. Dit collectief beleven van ‘een ervaring’ zorgt er voor dat de dagelijkse realiteit in een stad gedurende enkele dagen volledig getransformeerd wordt. ‘The Independent’ concludeert het bezoek van de olifant aan Londen dan ook gepast: “Never underestimate the joy an enormous, mechanical elephant can bring to people”.¹⁷¹

¹⁶⁹ LOULERGUE, Michel & QUIROT (2001), p. 24.

¹⁷⁰ PLANCHE, Jean-Christophe (2005).

¹⁷¹ WILSON, Frank, ‘Londres en piste’, in: *Stradda*, nr. 1, juli 2006, p. 10.

3.3.3 'Het blauwe uur' – Lotte van den Berg

1 september 2006, Stationshal – Berchem (05:15).

Een doodgewone vrijdagochtend in de hal van het station Antwerpen Berchem. De ochtendspits trekt zich stilaan op gang, maar tussen deze opkomende drukte begint er zich geleidelijk aan een groepje te vormen van wachtende mensen. Even later vertrekt deze groep onder begeleiding voor een korte wandeling naar een van de omliggende woonwijken. Buiten is het nog donker en onderweg houden ze halt bij een stapel banken en krukjes. Iedereen neemt iets mee en slaat de volgende straat in. Daar stopt de wandeling en installeert de groep zich in het midden van de straat. Er worden dekens uitgedeeld en iedereen kruipt dicht bij elkaar om het warm te krijgen. Alle aanwezigen krijgen een kop thee die wordt geserveerd in een kunststof tas en gezamenlijk wordt er gewacht op het krieken van de dag....

Lotte van den Berg

Sinds 2005 maakt Lotte van den Berg deel uit van de vaste kern van het grootste theatergezelschap van België: 'Toneelhuis'. In de periode die deze benoeming voorafgaat, creëert ze freelance tal van verschillende voorstellingen die gekenmerkt worden door een intense soberheid en het feit dat ze zich bijna altijd op locatie afspelen. Na haar studies aan de universiteit van Amsterdam en haar regieopleiding aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten gaat ze als freelance regisseuse aan de slag bij verschillende theaterhuizen. In 2003 maakt ze een eerste versie van *Het blauwe uur* bij Theater Artemis in 's Hertogenbosch.¹⁷² De voorstelling wordt genomineerd voor de 1000Watt-prijs en in 2006 wordt ze in het kader van 'Het Theaterfestival 2006' door 'Toneelhuis' en 'HETPALEIS' hernomen.¹⁷³

Andere belangrijke voorstellingen 'buiten de muren' zijn *Begijnenstraat 42*, dat zich afspeelt in de Antwerpse gevangenis en *Braakland*, dat plaats vindt op een verlaten terrein. Sinds haar aanstelling bij Toneelhuis maakte ze *Stillen*, een voorstelling over lichamen die elkaar nodig hebben en *Gerucht*, waarbij ze een geluidsdichte box in de stedelijke ruimte plaatst om van daaruit een venster op de werkelijkheid te openen. Met *Winterverblijf*, een religieus getinte voorstelling die vertrekt vanuit de relatie met haar vader, maakte ze een eerste productie voor de grote zaal.¹⁷⁴ Sindsdien verdiept ze zich in het medium film en is het eerder stil rond haar persoon. Dit wil echter niet zeggen dat ze zich momenteel in een kalmere periode bevindt. Tal van haar producties worden op korte

¹⁷² Bijlage 7.3.3, p 52.

¹⁷³ www.toneelhuis.be

¹⁷⁴ Jozef van den Berg was een gevierd theatermaker tot hij in september 1989 afstand nam van het theater en zich terugtrok om aan een spirituele zoektocht te beginnen.

termijn hernomen en de subsidieaanvraag voor het scenario van haar film is zopas goedgekeurd. De opnames starten in het najaar van 2009 en tegen die periode zal er al veel veranderd zijn voor van den Berg.¹⁷⁵ Op het einde van het seizoen 2007-2008 verlaat ze de grote structuur van 'Toneelhuis' om zelf de leiding te geven aan een kleinere organisatie genaamd 'DORDT'. Vanuit een werkplek in Dordrecht zal ze samen met een groep creatievelingen, en in samenwerking met zakelijke leider Bart Kusters, een dialoog aangaan met de stad Dordrecht en de rest van de wereld.¹⁷⁶ Ze kiest er bewust voor om het veilige nest van een groot huis te verlaten om zich weer volop te kunnen toeleggen op locatieprojecten in binnen- en buitenland.

Wouter Hillaert plaatst van den Berg onder een nieuwe stroming Nederlandse regisseurs die hij categoriseert als 'de jonge Hollandse minimalisten':

[Ze] zijn allemaal afgestudeerd rond de millenniumwende, meestal in de Amsterdamse regieopleiding. Ze maken beeldende voorstellingen die aanschurken tegen het niets, waar juist de meest suggestieve betekenissen ontstaan. Hun theater gaat traag, met voeten in de alledaagse realiteit. Het zijn geen schreeuwers die koste wat kost de oudere theatergarde een trap willen geven. Ze focussen op hun eigen werk, wonnen daarmee alle mogelijke prijzen voor jong talent en glijden nu de grote huizen binnen.¹⁷⁷

Deze sterk beeldende en bijna woordeloze voorstellingen worden gekenmerkt door een bijna volledige aanvaarding van de alledaagse werkelijkheid. Hun theater staat niet op de barricades om politieke ideeën te verkondigen, maar kiest ervoor om te werken met de herkenbaarheid van het dagdagelijkse leven.¹⁷⁸ In plaats van absoluut te trachten een verandering teweeg te brengen, proberen ze om te gaan met de dingen zoals ze zijn. Ze accepteren deze wereld en creëren een soort gemeenschapsgevoel door te tonen wat er is. Elke Van Campenhout noemt *Het blauwe uur* in haar recensie een "haast minimalistische documentaire voorstelling".¹⁷⁹

Het blauwe uur

Vlak voor het opkomen van de zon gebeurt er even helemaal niets. De nacht slaapt zacht en de dag is nog niet begonnen. De stad houdt haar adem in. De straten zijn leeg. De vogels zijn stil en wachten. Dit is het blauwe uur. Het uur waarin de nacht overgaat in de dag. Het uur waarin de zon opkomt. Altijd weer. Steeds opnieuw. En niemand ziet het, want iedereen slaapt. Behalve jij.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

¹⁷⁶ VAN DEN BERG, Lotte & KUSTERS, Bart, *Aanvraagdossier DORDT*, 2008.

¹⁷⁷ HILLAERT, Wouter, 'Dingen willen veranderen is een agressieve daad', in: *De Morgen*, 9 september 2006.

¹⁷⁸ Van den Berg nuanceert deze aanvaardingsfilosofie zelf door te stellen dat de bewuste keuze om niet te reageren op zich ook weer net politiek getint wordt. In vergelijking met een land als Zuid-Afrika, waar ze net voor ons gesprek een tijd verbleven heeft, vindt ze dat het westen geen nood heeft aan een politieke stellingname.

¹⁷⁹ VAN CAMPENHOUT, Elke, 'Verrassend straattheater', in: *De Standaard*, 12 september 2005.

¹⁸⁰ www.toneelhuis.be

De toeschouwers wachten al fluisterend in het midden van een donkere straat. Het geroezemoes stopt van zodra een man de straatlantaarns één voor één komt aansteken. Hij negeert het publiek en vervolledigt zijn schijnbaar dagelijkse routine tot het einde van de straat. De stilte van de nacht overheerst de aanwezigen. Een krantenjongen doet zijn ronde met uitgeschakelde motor om de rust van de ochtend te bewaren. Wanneer hij net voor de toeschouwers een krant uit zijn tas wil nemen, merkt hij de groep op en is zo verbaasd dat hij vergeet de krant op de bus te doen. Hij slalomt rond de bankjes en zet zijn motor pas aan op het einde van de straat. De rust keert terug en je hoort steeds meer ontwakende vogels die de aanvankelijke stilte van de woonwijk verdringen. Een auto passeert op het einde van de straat en een kat vlucht weg vanuit een van de tuintjes aan de zijkant. We zien een man die uit een huis komt, zijn ochtendsigaret dooft en start aan zijn dagelijkse rondje jogging.

Plots passeert er een fanfare aan de kruising op het einde van de straat. Ook zij respecteren de stilte, maar de majorette van de groep merkt het publiek op. Ze is duidelijk opgetogen met deze onverwachte ontmoeting en komt de toeschouwers begroeten. Een oudere vrouw komt de planten in de straat water geven en zorgt ervoor dat de majorette opschrikt en plots bemerkt dat ze de rest van de fanfare kwijtgespeeld is. Ze vertrekt halsoverkop en zoekt de groep gedurende de rest van de voorstelling. De oudere vrouw blijft verbaasd achter en ook zij schrikt op van zodra ze het publiek ziet zitten. Vervolgens passeren nog twee mannen van de plantsoendienst in een veegwagen, een jongen die terug thuis komt van een nachtje stappen en een man en een vrouw van de stadsdienst die een nieuwe wegmarkering komen verven in de straat de revue.

De verschillende personages keren doorheen de voorstelling terug en het is duidelijk dat de aanwezigheid van het publiek in de straat zorgt voor de totale ontregeling van de ochtendrituelen in deze wijk. Zo merken we dat de oudere vrouw haar krant niet aantreft in haar brievenbus en de majorette de rest van haar groep kwijtspeelt. De mannen van de veegwagen stoppen met werken en vervoegen het publiek en het feit dat de wegmarkering rond het publiek wordt aangelegd is misschien nog wel het meest markante voorbeeld.

Met het vergrootglas kijken naar de 'oppervlakte' van de werkelijkheid

Als we kijken naar de typologie van 'David' kunnen we deze productie categoriseren onder 'Theater op Locatie':

Een voorstelling wordt gebracht op een specifieke locatie waarbij de omgeving een medebepalende (f)actor kan zijn in het stuk. Meestal vertrekt men van een concept dat op maat van de locatie kan worden uitgewerkt. In tegenstelling tot locatietheater kan dit concept wel getransponeerd worden naar andere, typologisch gelijkaardige locaties zonder dat de vorm of inhoud daarom essentieel moet worden gewijzigd. (Per locatie is er telkens een voorbereidingsperiode nodig om het stuk eventueel aan te passen) Soms wordt er

gezocht naar een confrontatie tussen het publiek en de vormelijke elementen van de omgeving. De bedoeling is dan dat mensen de soms dagdagelijkse omgeving met andere ogen gaan bekijken en (her)ontdekken.¹⁸¹

Lotte van den Berg vertrekt voor al haar voorstellingen steeds vanuit een persoonlijke fascinatie en kiest meestal bewust voor een bepaalde locatie en een klein publiek. Hierbij opteert ze er meestal voor om haar voorstellingen niet op te bouwen vanuit een tekst, maar net vanuit deze locatie. Van den Berg stelt zelf dat ze voor de creatie van een voorstelling niet geprikkeld wordt door een bepaalde tekst, maar dit houdt echter niet in dat haar voorstellingen niet een zekere textualiteit bevatten. Men kan de producties absoluut niet narratief noemen, maar toch merken we dat er kleine verhaallijntjes door haar voorstellingen lopen. Ze vertrekt voor de meeste van haar voorstellingen vanuit dagelijkse observaties en het is dan ook niet verwonderlijk dat één van haar favoriete bezigheden ‘mensen kijken’ is.¹⁸² Ze houdt van het inzoemen en het kijken naar de details van de werkelijkheid en hoopt via haar voorstellingen het publiek te overtuigen om hetzelfde te doen. Tijdens het productieproces reiken verschillende mensen en ruimtes materiaal aan waarmee van den Berg samen met de acteurs aan de slag gaat. Of beter gesteld: het materiaal gaat met hen aan de slag, waarbij van den Berg stelt dat alles pas weer samenkomt net voor de première:

Ze maakt haar theater op basis van improvisatie en gebruikt de omgeving en de mensen met wie ze werkt als directe inspiratiebron en context voor haar werk.¹⁸³

Het feit dat je moet “omgaan met onverwachte factoren” en je “dingen [moet] laten gebeuren en reageren op wat op je afkomt” vindt ze “belangrijk in het leven, en dus ook in het theater.”¹⁸⁴ Door het feit dat ook de repetities niet in een ‘black box’, maar net ‘buiten de muren’ plaats vinden, interfereert het dagelijkse leven reeds bij de aanvang van de productie rechtstreeks in de voorstelling. Van den Berg maakt dus duidelijk gebruik van Simonelli’s ‘360°-regel’ en in het *Het blauwe uur* is het meest markante voorbeeld hiervan dat van de krantenjongen. De repetities gebeuren, net als de voorstelling zelf, op straat en ook tijdens deze voorbereidingsperiode was de krantenjongen een dagelijkse passant die zo letterlijk de voorstelling kwam binnengereden. Maar het overtuigen van de bewoners van de straat, het omgaan met de cynische jongeren uit de buurt en alle praktische problemen die naar voor komen bij het maken van theater op locatie, zorgen er eveneens voor dat je het je niet kan veroorloven om in je eigen gedachten te blijven dolen. Je moet continu op je hoede zijn en je voortdurend verhouden tot de dingen die gebeuren.¹⁸⁵

¹⁸¹ Bijlage 7.2.3, p 48.

¹⁸² Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

¹⁸³ VAN DEN BERG, Lotte & KUSTERS, Bart (2008), p. 4.

¹⁸⁴ VEREENOOGHE, Saskia, ‘Je niet afzetten kan ook een keuze zijn’, in: *De Tijd*, 24 augustus 2006.

¹⁸⁵ VAN DEN BERG, Lotte, ‘Stille Opstand’, in: *Courant, nr. 78: Dossier toekomstscenario’s voor de podiumkunsten*, 2006, pp. 40-41.

Voor het maken van een voorstelling vertrekt van den Berg dus altijd vanuit de locatie zelf en meer specifiek vanuit de positie van de toeschouwer in de (buiten)ruimte. De opbouw van het gebeuren start bij van den Berg bijna altijd vanuit de positionering van de tribune. Zoals we reeds zagen, kunnen we globaal gezien stellen dat er bij een voorstelling buiten de muren veel vaker sprake is van 'environmental theater' dan van 'frontaal theater'. Toch zien we dat van den Berg voor al haar voorstellingen bewust opteert voor een frontale aanpak. Hieraan merken we dat ze als regisseur liefst zo veel mogelijk de touwtjes in handen heeft en in zekere mate de blik van het publiek wil sturen, maar er is ook meer aan de hand. Van den Berg stelt dat de tribune in haar voorstellingen fungeert als een afspraak. Het is en blijft een verwijzing naar het theater ook al zit je in een totaal andere (buiten)ruimte. De houding die je van op een dergelijke tribune aanneemt is anders dan de houding die je bijvoorbeeld op de tram aanneemt. Door de tribune weet de toeschouwer dat hij nu even niets hoeft te doen en creëer je als regisseur een bepaalde zekerheid en rust. De situatie die hierdoor ontstaat geeft een veilig gevoel en doordat men allemaal éézelfde richting uitkijkt, ontstaat er een vorm van gezamenlijkheid. De uitgestrekte en eindeloze 'space' wordt figuurlijk, en in het geval van *Gerucht* zelfs letterlijk, omkaderd en door de tribune creëert de regisseur een veilige 'place' van waaruit men kan vertrekken. Toch is er bij *Het blauwe uur* voor van den Berg nog een extra dimensie die meespeelt. Doordat de toeschouwers zelf hun krukje meenemen en neerzetten in de straat van de voorstelling, komen ze aanvankelijk aan in een totaal lege straat. Van den Berg wil hiermee beklemtonen dat de toeschouwer eigenlijk naar een 'tranche de vie' gaat kijken. Voordat de toeschouwers zich installeerden, was er niets. Het is pas doordat men zich neerzet, dat er een kader wordt gecreëerd waardoor men gaat kijken. Hier komt nog eens bij dat je op deze wijze als publiek zelf verantwoordelijk bent voor de opstelling en dus ook voor het zicht dat je hebt tijdens het gebeuren. Natuurlijk worden de mensen door de medewerkers ter plaatse 'gedirigeerd' om een zo frontaal mogelijke opstelling te maken, maar er is nog een groot verschil met een frontale opstelling in het theaterhuis. Van den Berg werkt het liefst met tribunes zonder achterzijde. Door het ontbreken van een muur achter de rug van de toeschouwers blijft men gedurende de voorstelling meer op zijn/haar hoede. Bij een dergelijke opstelling met krukjes bevindt men zich dus in de wereld zelf, waarbij men nog steeds langs achter kan 'aangevallen' worden.¹⁸⁶ Een houding die we in de optiek van Dewey kunnen vergelijken met het alert zijn van dieren en die ook voor de mens noodzakelijk is om te kunnen overgaan tot 'een ervaring'.

¹⁸⁶ Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

Het theater van van den Berg wordt gekenmerkt door het spel van grenzen. Ze werkt met de grens tussen binnen en buiten, tussen acteren en niet acteren, maar ook met de grens tussen realiteit en fictie. Als toeschouwer zijn we in *Het blauwe uur* getuige van een zeer dromerig gebeuren waarbij een straat samen met enkele personages ontwaakt. Daar waar Eversmann, als hij het heeft over de 'theatrale ruimte' of het 'gebruik', nog een onderscheid maakt tussen enerzijds 'illusie' en anderzijds het 'hier-en-nu' of de 'realiteit', merken we dat van den Berg er voor opteert om de twee in deze voorstelling door elkaar te laten vloeien. Net als bij Royal de Luxe wou van den Berg in deze voorstelling fantasie en werkelijkheid laten samenkomen tot één geheel. Tijdens de repetitie komt ze samen met de acteurs tot het besef dat ze mensen in de straat willen die er wel, maar ook net niet in thuis horen. De fanfare fungeert voor van den Berg als het opkomen van de zon en het ontwaken van de dag. Op het einde van het stuk is iedereen van de fanfare weer samen en spelen ze een zacht deuntje om het einde van de droom te beklemtonen en de dag te verwelkomen. Zelf vindt ze het ogenblik dat de twee vuilnismannen, de majorette en de oude vrouw samen zitten één van de sterkste momenten van de voorstelling. Ze beschrijft het als een heksenkring waarbij verschillende groepen, maar vooral verschillende werelden (fantasie en werkelijkheid) samen komen:

In de voorstelling lopen fantasie en werkelijkheid heel erg door elkaar. Door het publiek op een ongewoon uur uit te nodigen op een heel alledaagse locatie, stimuleer je hun fantasie. Dingen waar je normaal geen aandacht voor hebt, vallen dan ineens op. Ik vind het belangrijk om mensen te dwingen af en toe om zich heen te kijken en even door elkaar te schudden. Want we zitten met z'n allen toch vast in een soort routine. Deze voorstelling ontregelt je hele dag. Hoe, zullen de mensen zelf moeten komen ervaren....¹⁸⁷

Maar dit door elkaar schudden gebeurt niet met de politieke voorhamer, maar op een zeer subtiele, bijna tactiele manier. Van den Berg wil voorstellingen brengen weg van alle politiek, overroepen meningen en de allesoverheersende media en net een klemtoon leggen op eerlijkheid, aandacht en stilte. Ze tracht "de toeschouwer er midden in te zetten en te laten deelnemen."¹⁸⁸ Je kan hier volgens haar niet in slagen als je te werk gaat op een rationele manier en ze wil dan ook steeds opnieuw een ruimte creëren waarin je kan kijken zonder woorden en regels. Ze wil niet bekritisieren en net buiten de conflicten gaan staan om ze te observeren en zich zo "via de kleine verhalen tot de grote" te richten.¹⁸⁹ Hierbij wil ze geen valse verhalen ophangen, maar net helderheid en eerlijkheid verschaffen om zichzelf en "de toeschouwer uit te dagen om zonder oordeel te kijken."¹⁹⁰ Van den Berg omschrijft haar werk zelf als "enerzijds durven heel veel niet te weten en

¹⁸⁷ Kennismakingsgesprek door Ans Vroom op www.toneelhuis.be.

¹⁸⁸ VAN RIET, Jelle, 'Verliefd op beelden', in: *De Standaard*, 24 augustus 2006.

¹⁸⁹ COUSSENS, Evelyne, 'De blik van de ander beïnvloed ons gedrag', in: *Zone 03/*, 11 september 2007.

¹⁹⁰ VAN DEN BERG, Lotte, 'Stille Opstand' op www.toneelhuis.be.

erop vertrouwen dat het wel goed komt, en anderzijds als mierenneukers ongelooflijk gedetailleerde voorstellingen maken”.¹⁹¹

De toeschouwer wordt dus aan de hand van doortastende observaties uitgenodigd om met een andere blik naar de werkelijkheid te kijken. Daar waar Bart Verschaffel nog stelt dat de ‘man-in-de-sstraat’ altijd kijkt door de bril van de consument, vraagt van den Berg op een rustige manier om deze bril even af te zetten. Ze vraagt om, ook al is het maar zeer kortstondig, even voorbij het oppervlakkige te kijken. Om net als een kind oprecht en onbevangen, zonder bedoeling te kijken naar de werkelijkheid. Om de toeschouwer wakker te schudden is het natuurlijk wel van belang dat er bewust wordt gekeken. In dit opzicht haalt van den Berg een citaat aan van Hans Korteweg:

Er is een groot verschil tussen kijken en zien. Kijken doe je van een afstand, zien is intiem. Kijken doe je naar iets of iemand. Of je nu naar de televisie kijkt of op je horloge of door een sleutelgat, je blijft een toeschouwer. Als je ziet daarentegen ben je met iets of iemand; het is deel van je bestaan. Je kijkt naar de zonsondergang of je ziet hem. Je kunt naar het licht kijken, maar het is toch iets heel anders als je het ziet. Iedere mens heeft het vermogen om te kijken en te zien, maar veel mensen geven er de voorkeur aan vooral kijkend door het leven te gaan. Dat is niet verwonderlijk, want het is riskant om te zien. Als je echt iets ziet, heeft dat consequenties voor je bestaan, terwijl je kijkend buiten schot blijft.”¹⁹²

Misschien wel het moeilijkste aspect van deze vorm van theater is net het overtuigen van de toeschouwer om zijn ‘kijken’ in te wisselen voor dit ‘zien’.

Een van de mogelijkheden om dit te bereiken is het spel van de acteurs. De opleiding van van den Berg en de andere ‘jonge Hollandse minimalisten’ wordt gekenmerkt door een sterke klemtoon op de mime als speelstijl. We hebben het hierbij over de echte mime en niet over de ‘pantomime blanche’, maar toch dient van den Berg zelfs bij haar eigen voorstellingen soms vast te stellen dat bepaalde ideeën, eens ze uitgevoerd worden, te komisch overkomen. Van den Berg stelt dat wanneer acteurs hun tekst ontnomen worden, ze te vaak geneigd zijn om met hun lichaam te willen spreken. Tijdens het repetitieproces benadrukt van den Berg dan ook meermaals dat het niet nodig is om als acteur absoluut te willen tonen wat er vanbinnen in je omgaat. Het gaat bij haar dus om grenzen. Grenzen tussen acteren en niet acteren, waarbij ze de mens als mens wil tonen en dit niet op de scène, maar in de echte werkelijkheid. De acteurs staan hierbij niet in functie van het verhaal omdat er eigenlijk niet echt een verhaal is. De zoektocht van de majorette naar de rest van de fanfare en de oude vrouw die wacht op haar krant zijn twee flinterdunne verhaallijnen die de volledige voorstelling zouden kunnen dragen. De acteurs hebben echter niet echt een betekenis en ze zijn slechts een hulpmiddel voor de toeschouwers om de werkelijkheid eens echt te aanschouwen.¹⁹³ Net als de Franse

¹⁹¹ HILLAERT, Wouter (2006).

¹⁹² www.toneelhuis.be

¹⁹³ COUSSENS, Evelyne (2007).

filmmaker Jacques Tati opteert van den Berg er voor om haar acteurs in te schakelen om de toeschouwer te wijzen op de kleine, vaak onbeduidende dingen van het dagdagelijkse leven. Vaak resulteert dit in een spel van kijken en bekeken worden, waarbij de acteurs meermaals uit hun rol treden om mee te handelen met het publiek. Zo schuiven zowel de twee mannen van de veegwagen, als de oudere vrouw een stoeltje bij om eens te 'kijken' wat er nu eigenlijk te 'zien' is. Deze interactie met het publiek zorgt ervoor dat de grens tussen theater en werkelijkheid meermaals in vraag gesteld wordt en het publiek vaak niet meer weet wat er al dan niet geënceneerd is. Dramaturg Suzanne Jaeschke stelt dat "de vraag naar wat 'echt' is op het toneel (...) als een rode draad door het werk van Lotte van den Berg [loopt]" en dat haar werk steeds op zoek is naar mogelijkheden om "het theater te ontdoen van elk 'doen alsof'".¹⁹⁴ De vraag of de kat die plotseling ten tonele verschijnt eerder toevallig of net bewust deel uitmaakt van de voorstelling, ligt dan ook voor de hand.

Door het tijdstip en de locatie van de voorstelling creëert Lotte van den Berg een situatie waarbij niet enkel dit 'kijken' de bovenhand heeft. We denken aan de term 'oppervlakte' van de stad van Bart Verschaffel, waarbij men de wereld van zo dichtbij bekijkt "dat men geen delen meer kan onderscheiden, men niets meer kan benoemen, en de smaak-, geur-, en elementaire tastzin het bijna wint van het visuele". Zeker op de momenten dat er geen acteurs op het speelveld staan en de toeschouwers worden geconfronteerd met het zuivere bestaan van de lege straat, merken we dat we echt voelen hoe de stad ontwaakt. De koude van de ochtend zorgt ervoor dat we wat dichterbij onze (onbekende) buurman kruipen en naarmate de voorstelling vordert, begin je te letten op alles dat de stilte verstoort. Een wagen, de harde muziek uit een walkman, maar ook het geluid van de vogels die het krieken van de dag op een passende manier begeleiden.

Toch moet van den Berg ook zelf vaststellen dat er nog een wereld van verschil is tussen enerzijds observeren of registreren en er midden in gaan staan.¹⁹⁵ De zuivere observatie blijft een zekere afstand bewaren, maar deze afstand heft ze soms bewust op door de acteurs het publiek even te laten meevoeren in een extatische beleving. Als de twee stadsmedewerkers hun kunststof beker richting veegwagen gooien, wordt dit al snel gevolgd door de tassen van zowat iedereen uit het publiek. Ook de oudere vrouw gaat op in het geheel en gooit haar tas de lucht in. Haar tas is echter van porselein en het geluid van het breken van de tas zorgt ervoor dat het surrealistische spel opnieuw wordt vervangen door de dagdagelijkse werkelijkheid. Het publiek schakelt op dit ogenblik over

¹⁹⁴ JAESCHKE, Suzanne, 'De eeuwige beweging tussen vallen en opstaan. Impressies van het werkproces bij Stillen van Lotte van den Berg', in: *Toneelg(e)ruis*, juni 2006, pp. 97-103.

¹⁹⁵ COUSSENS, Evelyne (2007).

van een situatie waarbij men de omgeving en het spel 'ondergaat' naar een vorm waarbij men 'weerstand' biedt tegen de illusie van dit spel.

Zoals we reeds zagen zijn er drie factoren die het al dan niet bereiken van 'een ervaring' kunnen bewerkstelligen. Als eerste factor zien we dat van den Berg een speciale relatie heeft met de omgeving waarin haar voorstellingen zich afspelen. Ze zoekt bijna altijd de afzondering op en doet dit zowel inzake plaats als tijd. Een braakliggend terrein, een slapende woonwijk of, indien het niet anders kan, een geluidsdichte box zorgen er voor dat ze haar voorstelling buiten de muren kan laten doorgaan en toch nog enige terughoudendheid aan de dag kan leggen. Doordat een geluidsdichte box en een voorstelling zo vroeg op de dag reeds een zeer sterk concept op zich zijn, waarschuwt ook van den Berg zelf voor 'effectenjagerij'.¹⁹⁶ De keuze om deze beslissingen te nemen dient dan ook gestaafd te worden door een nog sterkere invulling door de voorstelling. Een tweede factor die bepalend is voor de beleving van de voorstelling is het individu zelf. De toeschouwer dient bereid te zijn om een dialoog aan te gaan met de omgeving en neemt hierbij best een zo open mogelijke houding aan. We zagen reeds dat de krukjes en de dekens ervoor zorgen dat de groep toeschouwers zich in een veilige 'place' gaan wanen en dat deze ingrepen ook een gemeenschapsgevoel opwekken. Deze uitgangspositie van verbondenheid wordt nog versterkt doordat iedereen speciaal voor deze voorstelling veel vroeger dan gewoonlijk moet opstaan. Als je buurman geeuwt, herken je dit onmiddellijk onafhankelijk van het feit of je deze persoon kent of niet. De wandeling naar de voorstelling vanaf het station en het aangeboden ontbijt na het stuk, ziet van den Berg als transitzones. Ze zorgen voor een geleidelijke overgang zodat men enerzijds de tijd heeft om bij het begin van de voorstelling een open houding aan te nemen en anderzijds na de voorstelling niet onmiddellijk opnieuw in de dagelijkse werkelijkheid gekatapulteerd wordt. Hierdoor vloeit de werkelijkheid geleidelijk aan over in de voorstelling en de voorstelling ook in de werkelijkheid. Een echte versmelting tussen kunst en leven, hetgeen reeds bij de conceptuele fase van de voorstelling als uitgangspunt werd genomen. Van den Berg wijst erop dat men reeds van in het begin rekening hield met het feit dat de voorstellingen ook als schoolvoorstellingen zouden worden opgevoerd. Hierbij hielden de makers zich voor om specifiek te spelen in straten waar de kinderen elke dag dienden te passeren, om zo hun blik op de werkelijkheid te kunnen beïnvloeden. Van den Berg haalt zelf de anekdote aan van het jongetje van negen jaar dat na de voorstelling de essentie van *Het blauwe uur* misschien nog het best verwoordt. De jongen vraagt aan zijn moeder wie de voorstelling nu eigenlijk gemaakt heeft, waarop de moeder antwoordt door te wijzen naar van den Berg en te zeggen "die

¹⁹⁶ Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

mevrouw daar”. Het jongetje wil echter meer weten en slaat de nagel op de kop: “Maar mama, wie heeft de wereld dan gemaakt?”.¹⁹⁷

Hiermee zijn we aanbeland bij de laatste factor, het kunstwerk zelf. Het was Jellichje Reijnders, de dramaturg van de voorstelling, die duidde op de noodzaak om te fragmenteren binnen de voorstelling.¹⁹⁸ Omdat van den Berg de werkelijkheid wou tonen zoals ze is, was dit volgens Reijnders nodig om de aandacht van het publiek te kunnen behouden en tegelijkertijd ook te kunnen duiden. Sinds Bertolt Brecht is het binnen de wereld van het theater gebruikelijk om de fragmentatie aan te wenden om een zekere vervreemding te bekomen. Bij Brecht had deze fragmentatie een duidelijk politieke bedoeling, maar men kan er ook anders mee aan de slag gaan. Met de theorie van Dewey in het achterhoofd kan men deze fragmentatie aanwenden om een impulserend proces te creëren. De verhaallijn wordt bewust doorbroken om een terugkoppeling te krijgen. Hierbij zorgt de positionering van de toeschouwer op zijn krukje, met zijn onbeveiligde achterzijde ervoor dat de aanwezigen alert blijven. De voorstelling wordt gekenmerkt door de vele rustpunten, maar toch wordt de spanning behouden doordat er telkens weer, net op tijd, een gebeurtenis plaatsvindt. Er is, al is het in bescheiden mate, regelmatig een eruptie of uitbarsting, waarna alles weer tot rust komt. En dit is net zo cruciaal voor het beleven van ‘een ervaring’.

¹⁹⁷ Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

¹⁹⁸ Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

IV. Het lichaam

4.1 Inleiding

In deze verhandeling zijn we reeds meermaals ingegaan op het belang van de participatie van de toeschouwer. De '360°-regel' van Simonelli veronderstelt dat de toeschouwer vaak zelf een onderdeel wordt van de achtergrond van het speelveld. Hierdoor nemen ook zij een bepaalde rol aan en deze rol kan in bepaalde gevallen een zeer actieve worden. David Cassel, zelf een doorwinterde straatartiest, verwoordt het succes van dit gegeven zeer simpel:

Some of the most entertaining shows rely on audience participation. A performer can almost be guaranteed that when they pull a member of the audience into their show their audience will increase in size. The reason for this is simple; the foundations of comedy lie in the exploitation of other peoples' misfortune. The public voraciously hungers for misbehaviour and predicament as long as they are not the subject. They want to see other people squirm.¹⁹⁹

Robbie Hermans stelt dat we bij deze vorm van dynamische publieksparticipatie te maken hebben met een situatie waarbij "de passieve consument (...) getransformeerd [wordt] in een actieve participant".²⁰⁰ We hebben reeds gezien dat de passieve recipiënt inderdaad dient te werken om 'een ervaring' te kunnen bereiken, maar we doelen hiermee hoegenaamd niet op deze vorm van 'actie'. De 'weerstand' of het 'doen' waar we het in het geval van 'een ervaring' over hebben, dienen we in geen geval in te vullen door een meewerken of 'participation', om het in de woorden van Schechner en zijn 'Environmental Theater' te stellen, van de toeschouwers.²⁰¹ We behouden in onze zoektocht naar 'een ervaring' bewust het onderscheid tussen de toeschouwer en een actieve deelnemer.²⁰² Van zodra we het idee van de fysiek actieve participatie achterwege laten, wijst Bim Mason ons, in het onderstaande extract, op het verschil dat er nog steeds is binnen de publiek-acteur relatie tussen het reguliere en het theater buiten de muren:

Although not every outdoor performer uses audience participation they all need to have a much greater awareness of its mood and composition than is the case in indoor theatre. They are able to do this because they can see the audience much better than if they had lights shining in their eyes and the audience hidden in darkness. Being able to see them allows for much more interaction with individuals but having such an intimate contact with their responses can be alarming and cause problems.²⁰³

¹⁹⁹ CASSEL, David, *The Pavement Stage. Perspectives on Street Theatre*, Victoria, Promethean Press, 1994, p. 78.

²⁰⁰ HERMANS, Robbie (2005), p. 33.

²⁰¹ SCHECHNER, Richard (1973), pp. 40-86.

²⁰² Met uitzondering van enkele kleine activiteiten die van de toeschouwer verwacht worden, zoals het drinken van een kop thee of het gaan zitten of liggen op een bepaalde plaats.

²⁰³ MASON, Bim (1992), p. 181.

Deze problemen kunnen gaan van een persoon uit het publiek die de voorstelling verstoort tot de inmenging van de weergoden in de performance. Warner Van Wely getuigt:

Speelvlakken zijn nooit identiek; toeschouwers staan altijd op andere plekken. Tijdens de voorstelling zijn er altijd onverwachte gegevens: lantarenpalen, bankjes, dranghekken, kinderwagens. De ene dag is de stad doodstil en schijnt de zon, de andere dag regent het, en staat er honderd meter verderop een draaiorgel.²⁰⁴

Artiesten die buiten de muren optreden, leren al snel om op een ongedwongen manier een interactie aan te gaan met het publiek en zijn vaak specialisten als het aankomt op allerlei vormen van improvisatie. Het voorbeeld van de boom van Tuan, dat we reeds eerder in deze verhandeling aangehaald hebben, wijst ons op het feit dat spontaneïteit en toevalligheid net twee van de belangrijkste aspecten zijn binnen het proces van de 'intieme ervaring'. We zullen zien dat ook de kleine momenten, of de wonderen zoals sommigen geneigd zijn om ze te noemen, van het dagelijkse leven, aanleiding kunnen geven tot het beleven van 'een ervaring'.

Maar laat ons eerst even herhalen waar het bij 'een ervaring' eigenlijk om gaat. We zullen deze poging tot herstel tussen de toeschouwer en zijn omgeving behandelen vertrekkend vanuit de figuur van Bertolt Brecht. Deze keuze ligt misschien niet echt voor de hand, maar Brecht is ons in deze verhandeling reeds eerder bijgesprongen, wanneer we het hadden over de fragmentatie van de voorstelling. Brecht reageert met zijn 'Episches Theater' tegen wat hij zelf het 'kulinarische' toneel noemt.²⁰⁵ De bezoekers van deze culinaire, en laten we verder gaan met Verschaffels commerciële, kunstvormen consumeren zonder nadenken en laten zich overrompelen door een theater waarbij ze niets meer doen dan het volledige gebeuren ondergaan. Brecht wil van het theatergebeuren een belevenis maken zoals bij een boksmatch. Een sportmanifestatie waarbij het publiek supportert, juicht en het zelfs niet nalaat om de atleten te beledigen. Brecht wil duidelijk iets wakker maken bij de toeschouwers en doet hierbij een beroep op het intense gevoel dat kan optreden bij het bijwonen van een wedstrijd. Als we Brechts politieke motivatie even aan de kant schuiven en met Dewey in het achterhoofd een voetbalwedstrijd benaderen, kunnen we makkelijk uitleggen welke factoren kunnen meespelen voor het beleven van 'een ervaring'. Vooreerst is er de omgeving van het stadion waarin iedereen zich thuis voelt en waar er, omwille van het feit dat iedereen er is om dezelfde reden, een gemeenschappelijke band gesmeed wordt. Het geluid van duizenden joelende supporters versterkt het gemeenschappelijke gevoel en staat ook ten dienste van de ervaring op zich. Het individu voelt zich veilig tussen de eigen supporters

²⁰⁴ VAN WELY, Warner (2003), p. 32.

²⁰⁵ HUNNINGHER, B., *De opkomst van modern theater: van traditie tot experiment*, Amsterdam, Theatre Bookshop, 1997, p. 144.

en stelt zich volledig open voor de gebeurtenissen die er aankomen. Het spel op zich is dan weer verantwoordelijk voor de pulserende factor die 'een ervaring' kan veroorzaken. Alle blikken worden gefocust op het spel en van zodra het startsignaal gegeven wordt, start de prikkeling op het individu. Net als bij Dewey gaat het over een impulserend proces, waarbij er sprake is van opening (aanval) en sluiting (balverlies en terugtrekken) tussen de verschillende fasen. Deze twee fysieke uitersten op het veld veroorzaken een inwendige spanning bij de toeschouwers, die er voor zorgt dat men in een fractie van een seconde kan wisselen tussen een ontspannen, 'achteroverleunende' houding en een houding waarbij men bij wijze van spreken 'op het puntje van zijn stoel zit'. Hierbij is er een continue spanning, waarbij het belangrijk is om voor ogen te houden dat de aanwezigen steeds uitkijken naar het resultaat.²⁰⁶ Het gaat hierbij niet alleen om het uitkijken naar de effectieve uitslag van de wedstrijd, maar ook om een soort verlangen naar de vervollediging van de ervaring. Dewey stelt dat we, om esthetisch te kunnen ervaren, terug moeten gaan naar het dierlijke op menselijke schaal en we opnieuw 'weerstand' dienen te bieden tegen het 'ondergaan' van de omgeving. We overdrijven natuurlijk door een in se innerlijk gebeuren te beschrijven aan de hand van een manifestatie waarbij er door de toeschouwers, veel sneller dan bij het theater, wordt overgegaan naar een echt fysieke uiting van de emoties. We hebben ondertussen reeds vastgesteld dat we onze zoektocht naar de 'unieke' ervaringen, zoals beschreven is in het inleidende deel van het derde hoofdstuk, niet zo extreem dienen te zien als het beleven van een voetbalmatch of het maken van een bungeesprong.

Toch moeten we ook waarschuwen voor een compleet tegenovergestelde interpretatie van Deweys gedachtegoed. Er bestaat een gevaarlijk ballans tussen het beleven van 'een ervaring' enerzijds en het spirituele, religieuze en het diepere bewustzijn anderzijds. We wezen reeds op het verschil tussen theater en religie aan de hand van Schechner en merken op dat iemand als Mihaly Csikszentmihalyi met zijn 'Flow' en de psychologie van de 'optimale ervaring' net een stapje te ver gaat.²⁰⁷ Net als Dewey heeft Csikszentmihalyi het over een geconcentreerd en doelgericht handelen om een 'optimale ervaring' te bereiken, maar het draait hem uiteindelijk om het gelukkig zijn van het individu en zijn theorie nestelt zich in de zingeving van het menselijke leven. Csikszentmihalyi maakt hierbij gebruik van de zintuigen van het menselijke lichaam, die ook voor het beleven van 'een ervaring' cruciaal blijken te zijn. Ook binnen de wereld van het theater merken we dat er enige terughoudendheid aan de dag dient gelegd te worden als we het hebben over ervaringen. We hebben reeds melding gemaakt van een theater waarbij er

²⁰⁶ Ook het feit dat we ook hier te maken hebben met stoeltjes zonder een echte rug of achterzijde is waarschijnlijk niet zo toevallig. De toeschouwer bevindt zich in een situatie waarbij hij continu alert is en niet echt de mogelijkheid heeft om af te dwalen of, erger nog, in slaap te vallen.

²⁰⁷ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Flow : psychologie van de optimale ervaring*, Amsterdam, Boom, 1999.

gereageerd wordt op de overbeklemtoning van het visuele en het rationele dat ermee gepaard gaat. Binnen het hedendaagse theater merken we dat er steeds meer aandacht is voor een zogenaamd zintuiglijk ervaringstheater.²⁰⁸ Concreet gaat het meestal over voorstellingen voor een klein publiek waarbij er ingewerkt wordt op de verschillende zintuigen. Deze evolutie gaat gepaard met het in vraag stellen van de ruimte waarbinnen de voorstelling zich afspeelt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er een discussie ontstaat tussen Katleen Van Langendonck, die ook later in deze verhandeling nog besproken wordt, en Bart Verschaffel. Verschaffel kiest hierbij opnieuw de kaart van de traditionele schouwburg terwijl Van Langendonck volop de klemtoon legt op de aandacht voor de toeschouwer zelf en zijn lichaam. We zullen merken dat de theatermakers zich niet mogen fixeren op het aanwenden van deze (op)nieuw ontdekte zintuigen om het geheel niet te gekunsteld te laten overkomen.²⁰⁹ Dewey stelt dat we de zintuigen eerder dienen te aanschouwen als een belangrijk onderdeel bij de aanzet tot een ruwe esthetische ervaring, die op zijn beurt weer aanleiding kan geven tot de beleving van 'een ervaring'. Het is duidelijk dat we hier opnieuw geconfronteerd worden met allerlei subtiele nuanceringen en grenzen. Een besef dat het bespreken van een voorstelling geen sinecure maakt, maar dit zijn we bij de kunsten buiten de muren ondertussen wel gewend.

²⁰⁸ HILLAERT, Wouter, 'Wie gaan kijken wil, moet voelen', in: *De Morgen*, 2 september 2004.

²⁰⁹ Het zintuiglijk ervaringstheater is natuurlijk niet de eerste theatervorm die expliciet gebruik maakt van de verschillende zintuigen. De Symbolisten, met ondermeer een figuur als A. F. M. Lugné-Poe, zijn maar één van de talrijke voorbeelden die hen reeds voorafgingen.

4.2 Phénoménologie de la Perception

4.2.1 Maurice Merleau-Ponty

De in 1961 overleden Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty wordt algemeen aanschouwd als één van de grootste denkers van de twintigste eeuw. Na zijn studies gaat hij aan de slag als hoogleraar in ondermeer Beauvais, Chartres, Lyon en Parijs, maar het zijn vooral zijn fenomenologische publicaties die hem tot ver buiten de landsgrenzen bekend maken. De fenomenologie is een filosofische stroming waarvan Edmund Husserl de grondlegger is en die gezien wordt als een kritiek op de vervreemding van de mens. De stroming verzet zich aanvankelijk zowel tegen het empirisme als het rationalisme en plaatst de onmiddellijke ervaring van verschijnselen centraal. Merleau-Ponty's basiswerken 'La Structure du Comportement' uit 1942 en 'Phénoménologie de la Perception' van 1945 zijn twee van de belangrijkste geschriften die verschenen zijn over het fenomenologisch denken. Dit laatste werk is in Nederland en Vlaanderen vooral bekend dankzij de publicaties en vertalingen van Reinout Bakker. Het voorwoord van 'Phénoménologie de la Perception' kan gezien worden als een zelfstandig geheel en geeft een goed overzicht van het ambigue denken van Merleau-Ponty. De Franse auteur wijkt in dit werk af van de zogenaamde 'bewustzijnsfilosofie', waar zijn leermeester Husserl nog mee dweept, en beschouwt de zintuiglijke waarneming als de ultieme waarneming. Hierbij krijgt het lichaam, vooral in zijn vroegere werk, een leidende functie en verwerft het een dominante positie ten opzichte van het rationele denken van ondermeer René Descartes.

Fenomenologie van de waarneming

In het voorwoord van 'Phénoménologie de la Perception' positioneert Merleau-Ponty zich zeer kritisch ten opzichte van de fenomenologie zelf. De waarneming moet volgens hem het uitgangspunt vormen voor de filosofie en het lichaam krijgt hierin, zowel op vlak van de waarneming als op vlak van expressie, een belangrijke functie. In het voorwoord bij de vertaling van dit werk stelt Reinout Bakker het als volgt:

Voordurend accentueert hij het innige, oorspronkelijke contact van de waarneming met de wereld. Het lichaam kan voor hem nooit een voorwerp in de ruimte zijn, zoals dingen het zijn: het lichaam is de wijze waarop wij de wereld zien, het enige en omvattende gezichtspunt waar wij niet buiten kunnen treden en dat ons noopt, telkens weer andere en nieuwe gezichtspunten aan te nemen.²¹⁰

Merleau-Ponty reageert dus tegen het idee dat er zoiets bestaat dan een universele blik die de wereld zou kunnen omvatten. Zijn fenomenologie van de waarneming doet eigenlijk net het tegenovergestelde en onderstreept de eindigheid van de mens. Via het begrip 'horizon' wijst hij op de beperktheid van de mens en beschrijft hij hoe onze waarneming te

²¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice & BAKKER, Reinout (inl., vert. en ann.), *Voorwoord tot de fenomenologie van de waarneming*, Baarn, Wereldvenster, 1977, p. 14.

werk gaat. Enerzijds creëert de 'horizon' de mogelijkheid om waar te nemen, door een bepaald domein af te bakenen, anderzijds is het net verantwoordelijk voor de inperking van deze waarneming. Bakker verduidelijkt:

De mens is niet in staat los te komen van zijn milieu, zijn natuur en zijn geschiedenis die hem aan zijn feitelijkheid herinneren. De horizon opent en sluit af, niet in twee afzonderlijke momenten, maar in de eenheid van een voorgaand, dynamisch bestaan. Zo is de horizon betrokken op de menselijke lichamelijkeheid.²¹¹

De mens kan dus enkel waarnemen wat zich aan hem vertoont en hierdoor betekenis geven aan de wereld. Op deze manier is het lichaam voor Merleau-Ponty van zingevend belang en is er volgens hem een essentiële band tussen de mens en de wereld waarin hij zich bevindt. De positionering van het menselijke lichaam ten opzichte van deze wereld is een sterke variabele. Hierdoor is ook de 'horizon' nooit een vaste waarde en kan de waarneming, die optreedt binnen deze horizon, nooit een 'voltooid' waarneming zijn.

Na heel wat klassieke theorieën over de waarneming te weerleggen, focust Merleau-Ponty zich in het eerste deel van 'Phénoménologie de la Perception' op het lichaam. Hij behandelt hierbij tal van aspecten die betrekking hebben tot het lichaam en heeft het ondermeer over de ruimtelijkheid van het lichaam. Net als Tuan maakt hij er ons attent op dat het lichaam veel meer is dan louter een object en dat de positionering ervan cruciaal is voor onze beleving van de wereld. In een tweede deel heeft Merleau-Ponty het over de waarneming, waarbij hij een opdeling maakt in het voelen, de ruimte, het ding en de natuurlijke wereld en de ander en de menselijke wereld.²¹²

De wereld is er in Merleau-Ponty's visie altijd al geweest en is als dusdanig niet als object te kennen of te bestuderen. Het 'lichaam-subject', een van de meest kenmerkende theorieën van Merleau-Ponty's filosofie, zorgt er voor dat er steeds sprake is van een eigen subjectieve inbreng in het gebeuren. De fenomenologie dient volgens hem te vertrekken vanuit een positie waarbij het object en het subject nog ongescheiden zijn van elkaar. Hij wil dus terug naar een voorwetenschappelijke wereld en stelt het intentionele lichaam centraal. Het 'corps vécu', de versmelting van het lichaam als subject en object, vormt voor hem de basis van waaruit men dient te vertrekken en veronderstelt een 'corps propre' dat open en dynamisch is. Deze term duidt tevens op het feit dat een lichaam niet wordt bepaald door vaste fysieke eigenschappen, maar eerder door de situatie waarin het zich bevindt. Het spreekt voor zich dat Merleau-Ponty kritiek levert op de zogenaamde objectieve wetenschappen, omdat deze net geen rekening houden met deze subjectieve inmenging of net trachten om ze zo veel mogelijk te bannen.

²¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice & BAKKER, Reinout (1977), p. 15.

²¹² MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenologie van de waarneming, Amsterdam, Ambo, 1997.

We dienen dus terug te gaan naar een wereld die aan de kennis voorafgaat en Bakker wijst ons hierbij op het feit dat het individu, net als bij Dewey, hiervoor het best vertrekt van een open en positieve houding:

De weg die de fenomenologie gaat, is de weg van de herinnering die de mens van de hem vreemde, objectieve wereld terugvoert tot zichzelf en hem verwijst naar zijn principiële verbondenheid met de wereld. De fenomenologie is primair een houding en zij is afhankelijk van onze instelling en gerichtheid.²¹³

Deze prereflexieve houding die zich volgens Merleau-Ponty opdringt, kan zich concreet vertalen in een naïeve en verwonderde positionering ten opzichte van de omgeving waarin we leven. De werkelijkheid mag volgens Merleau-Ponty niet aanzien worden als een vanzelfsprekend en volledig vatbaar gegeven en de raadselachtigheid ervan dient net in stand gehouden te worden.

Ook de ander die zich in de wereld van dit lichaam bevindt en tevens voelend is, krijgt bij Merleau-Ponty een plaats als hij het heeft over 'intercorporeïté'. Net zoals men vroegere ervaringen van zichzelf dient op te nemen in het heden, dient men de ervaringen van de ander op te nemen in zichzelf. Het latere werk van Merleau-Ponty evolueert steeds meer naar een ontologie en is veel minder verspreid in wijsgerige kringen door de te sterke ontoegankelijkheid.

4.2.2 'Immens' – Roos van Geffen

13 augustus 2007, Huis van Ommeren – Antwerpen.

Het is een zonnige dag in Antwerpen en de plaats van afspraak is een kantoorgebouw dat er nog het meest uitziet als een bouwverf. Toch wapperen er aan de ingang vlaggen van de 'Zomer van Antwerpen' en is het duidelijk de bedoeling dat de genodigden naar binnen treden. De weinige individuen die een kaartje voor de voorstelling van Roos van Geffen hebben kunnen bemachtigen, worden vriendelijk verzocht om via de trap naar boven te gaan. Een tiental wachtenden kijkt even op, elke keer er een nieuwkomer de ruimte op de eerste verdieping betreedt. De halfverduisterde ruimte strekt zich uit over de volledige lengte van de voorgevel van het voormalige kantoorgebouw en kijkt uit op de bouwvallige kern van het oude gebouw. De wachtende toeschouwers weten niets meer dan dat ze een zinnenprikkelende ontmoeting gaan beleven en in het programmaboekje wordt er aan de dames gevraagd om geen panty's te dragen. Maar waarom, dat is wat iedereen zich afvraagt... .

²¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice & BAKKER, Reinout (1977), p. 21.

Roos van Geffen

Roos van Geffen studeert theatervormgeving aan de Kunstacademie in Tilburg en kiest later voor dezelfde richting aan de Academie Beeldende Kunsten in Maastricht, waar ze afstudeert in 2000.²¹⁴ Toch komt haar eerste voorstelling, *Kijken met je oren*, er reeds in 1997 en onmiddellijk is het duidelijk waar het haar om te doen is. In een performanceachtig optreden gaan twee dansers met behulp van draadmaskers een dialoog aan met zichzelf, maar vooral met de omgeving. Het geluid van hun 'voelsprietten' wordt via een koptelefoon gecommuniceerd met de 'toeschouwers', die zo de stedelijke context vanuit een ander standpunt te zien/horen krijgen. Met *Zuiver* maakt ze in 1998 een installatie waarbij ze super-8 films projecteert in enkele zeecontainers. Het vervolg, *Ongezuiverd zuiver* uit 1999, is een dansvoorstelling waarbij drie dansers een dialoog aangaan met drie huilende jurken en 4352 bakjes water. Van Geffen ziet de voorstelling als een zuiveringsritueel, waarbij het water als een niet mis te verstaan symbool moet gezien worden.

In 2000 werkt ze voor het eerst samen met Dries Verhoeven voor de voorstelling *Zucht*. In het kader van 'Theaterfestival Boulevard' maken de aanwezigen onder begeleiding van een gids een wandeling door de stad, terwijl ze via een walkman de verlangens van de bewoners te horen krijgen. Op het einde van de wandeling kan men zelf zijn verlangen op een briefje schrijven en krijgt men het geschreven verlangen van de voorganger mee naar huis. In 2002 werkt van Geffen opnieuw samen met Verhoeven en laten ze in *Hartstocht* de bezoekers opnieuw de stad intrekken. Deze keer niet al wandelend, maar in een geblindeerde bus waarbij de inzittenden via spiegels door het open dak de stad op een andere manier leren bekijken. De rondrit wordt begeleid met teksten en geluid die de inzittenden via een koptelefoon te horen krijgen. Het anders kijken en luisteren naar de stad en de dagelijkse werkelijkheid is ondertussen reeds een vaste waarde in van Geffens werk. De voorstelling wordt in Brugge, wanneer de stad in 2002 de culturele hoofdstad van Europa is, met succes hernomen.

In 2004 komt er *Please don't leave me*, waarbij de bezoekers een individuele tocht door de 'unheimische stad' afleggen en waarbij ze begeleid worden door een asielzoeker. In datzelfde jaar levert van Geffen met *Desires and Fears in The United States of America* een kortfilm af naar aanleiding van de presidentsverkiezingen in Amerika in 2004. In 2006 pakt ze uit met een interventie in de stad, die rechtstreeks gebaseerd lijkt te zijn op Bart Verschaffels kritiek over de blik van de consument. Van Geffen verstoort met *Overval van schoonheid*, in samenwerking met Pieter Athmer, een drukke koopzondag in het midden van de stad. Met loeiende sirenes rijdt een witte bestelwagen het markplein op en er

²¹⁴ www.roosvangeffen.com

springen negen dansers uit die gekleed zijn in witte overals. Ze spannen een zone af met gevarenlint en voeren vervolgens een acht minuten durende performance op.

Met *Immens* zoekt van Geffen voor het eerst concreet een binnenruimte op en brengt ze een voorstelling op locatie. De voorstelling wordt in 2006 gemaakt bij 'Huis a/d Werf' en gaat er ook datzelfde jaar in première op het 'Festival a/d Werf'. De zintuiglijke ervaringsvoorstelling kent er veel succes en wordt in 2007 hernomen in het kader van 'Zomer van Antwerpen'.²¹⁵ Met *Brood* in 2007 gaat ze verder met het brengen van ervaringstheater op locatie en wil ze de bezoekers even tot rust laten komen in de drukte van de hedendaagse maatschappij. Het publiek wordt door verschillende ruimtes geleid en de performers laten de toeschouwers stilstand ervaren door op een aandachtige wijze dagelijkse handelingen uit te voeren. Iedereen krijgt zachte slippers en een warm hemd en er zijn zowel individuele als collectieve belevenissen. Het hoogtepunt van de voorstelling is het bakken van brood en dit is tevens het eindpunt van deze zintuiglijke ervaringsvoorstelling.

Van Geffens voorstellingen groeien steeds vanuit een eigen noodzaak om te reageren tegen wat zij beschrijft als "het universele besef dat je alleen bent in je hoofd en dat je niet anders wil dan gekend te worden".²¹⁶ Deze zeer persoonlijke ingesteldheid ligt ook aan de basis van haar laatste voorstelling die op 23 mei in première gaat op het 'Festival a/d Werf'.²¹⁷ In *Wij* plaatst van Geffen maximaal zestien toeschouwers op een carrousel in het midden van een druk plein in de stad. De blik van de bezoekers wordt sterk gedirigeerd en ze krijgen enkel het gezicht van de performers, die zich in de carrousel bevinden, te zien. Doordat je echt de tijd krijgt om op een ongedwongen manier deze gezichten te bestuderen, hoopt van Geffen dat de toeschouwers via deze ervaringsvoorstelling, net als bij *Immens*, opnieuw bij zichzelf uitkomen. Naast deze activiteiten als toneelmaakster is van Geffen, vooral sinds 2000, tevens zeer actief als freelance decor- en kostuumontwerpster bij tal van Nederlandse voorstellingen.

Immens

Op de hoek van de Sint-Paulusstraat en de Lange Koepoortstraat, ter hoogte van de Koepoortbrug, bevindt zich het Huis van Ommeren. De Antwerpenaren kennen het gebouw als 'het Glazen Huis' of 'de Glazen Bak' en hiermee duiden ze op de

²¹⁵ In 2008 wordt de voorstelling tevens hernomen in Valencia naar aanleiding van het 'Festival Internacional VEO'.

²¹⁶ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²¹⁷ Sinds 2006 wordt van Geffen als 'huismaker' artistiek en productioneel ondersteund door 'Huis a/d Werf' om zich artistiek te ontplooiën en een eigen stijl te ontwikkelen. Deze organisatie, die tevens verbonden is aan het reeds aangehaalde Europees netwerk voor theater op locatie en in de publieke ruimte 'In Situ', zorgt er ondermeer voor dat haar producties ook in het buitenland verspreid worden.

karacteristieke glazen gevel die de volledige straatkant van het gebouw beslaat.²¹⁸ Eind 2007 zou er een design *Qbic Hip Hotel* met slaapkubussen, inclusief trendy lounge bar, moeten gehuisvest zijn, maar op het moment waarop wij het pand betreden, ziet het er leeg en versleten uit.²¹⁹

We zoeken aansluiting bij het groepje wachtenden op de halfverduisterde eerste verdieping. Van zodra het gezelschap compleet is, verschijnt een jonge vrouw met vijftien boeketjes bloemen in haar armen die de aanwezigen één voor één benadert. Ze neemt haar tijd en overhandigt iedereen een boeket zonder ook maar één woord te zeggen. Alle vijftien aanwezigen worden uitgenodigd om hun jassen en tassen ter plekke achter te laten en de gastvrouw te vergezellen naar de vierde verdieping. De treden van de trap zijn afgezet met witte stukjes zeep en de geur ervan wordt steeds sterker naarmate men dichterbij de vierde verdieping komt. De gastvrouw wacht bovenaan de trap tot iedereen de vierde verdieping heeft bereikt en betreedt vervolgens als eerste de volledig verduisterde ruimte. De bezoekers, die ondertussen reeds veel stiller zijn dan op de eerste verdieping, volgen de vrouwelijke gids stapvoets en worden overweldigd door de intense zeepgeur die hen tegemoet komt. In de ruimte bevindt zich een netwerk van stalen kabels met daartussen vijftien papieren kubussen waaruit het enige licht dat de duisternis doorbreekt afkomstig is.²²⁰ De gastvrouw begeleidt de vijftien aanwezigen doorheen dit papieren doolhof naar een iets grotere open ruimte te midden van de volumes. Daar houdt ze halt en wacht ze opnieuw tot alle bezoekers ter plekke zijn. Er wordt spontaan een cirkel gevormd door de aanwezigen en er wordt geen woord meer gezegd. De gastvrouw bevindt zich in het midden van de cirkel en bekijkt iedereen van kop tot teen. Ze zoekt oogcontact en neemt vervolgens een eerste gast mee in de richting van één van de achterliggende ruimtes. Ze komt terug zonder gast en pikt er een tweede uit, om er opnieuw mee te vertrekken. Er is geen haast bij en alles gebeurt op een rustige, intieme manier. De overgebleven bezoekers wachten geduldig hun beurt af en uiteindelijk is iedereen door de gastvrouw begeleid tot aan zijn of haar persoonlijke kubus. Ter plaatse aangekomen verzoekt de gastvrouw je om plaats te nemen op een stoel die zich net buiten de kubus bevindt en zo gepositioneerd is dat je niemand anders kan zien zitten. Ze fluistert dat je er gewoon mag wachten en maant je vriendelijk aan om onder geen enkel beding zelf de papieren kubus te openen.

Terwijl je wacht hoor je zacht kabbelend water en zie je plots het silhouet van een vrouw doorheen de semi-transparante vlakken van de papieren kubus. Je ziet en hoort

²¹⁸ REYNAERS, Kathrin H., 'Intimiteit in een huis van glas', in: *de Zomer 07*, 30 juli 2007.

²¹⁹ Ondertussen is er echter nog steeds geen sprake van een hotel op deze locatie. Navraag leert ons dat het management van *Qbic Hip Hotel* momenteel op zoek is in Antwerpen naar een andere, grotere locatie voor de uitvoering van hun concept.

²²⁰ Bij de eerste opvoering van de voorstelling waren er slechts 9 papieren kubussen.

hoe de bewoonster van je eigen 'cocon' zich op een langzame manier aankleedt en vervolgens jouw richting uit komt. Met een serene armbeweging houdt ze enkele papieren strips van de kubus open, waarop een stem, die van boven alle kubussen uit lijkt te komen, je uitnodigt om naar binnen te gaan. De stem vraagt of de bloemen, waarvan je ondertussen reeds compleet vergeten bent dat je ze vast hebt, voor haar zijn. Je durft geen woord meer uit te brengen. Deels doordat het reeds een kwartier geleden is dat je zelf nog iets gezegd hebt, deels omdat de vrouw die voor je staat je recht in de ogen kijkt, maar vooral omdat je de serene sfeer die er hangt niet wil verstoren. De stem bedankt je, waarop de vrouw die voor je staat de bloemen in ontvangst neemt zonder zelf ook maar één woord te zeggen. Je wordt uitgenodigd om te gaan zitten tegen een van de wanden van de papieren kubus, die nauwelijks twee vierkante meter beslaat. De stem komt blijkbaar uit twee speakers die zich, van zodra je hebt plaatsgenomen, net ter hoogte van je oren bevinden. De stem, waarvan je zou kunnen denken dat het de stem van de vrouw die voor je zit is, gaat rustig door en vertelt verschillende verhalen en gedachtespinsels, terwijl je de ruimte geleidelijk aan verkent en in je opneemt. De binnenkant van de kubus is zeer sober en de papieren strips worden op hun plaats gehouden door de stukjes zeep die de ruimte omzomen. Jij zit in de ene hoek van de ruimte en diagonaal er tegenover neemt jouw 'gezelschapsdame' plaats aan een laag tafeltje, waarrond enkele culinaire accessoires liggen. Het is een kleine, huiselijke, gezellige ruimte die enkel verlicht wordt door de gelige gloeilamp die boven het tafeltje hangt.

Wat volgt is een soort Japanse theeceremonie, die inspeelt op alle zintuigen. De 'actrice', die niet toevallig in een soort zwarte kimono gehuld is, opent het boeketje bloemen en treft er een klein briefje in aan. Ze leest het, is duidelijk gecharmeerd en kijkt opnieuw recht in je ogen, waarna ze het briefje wegstopt. Ze snijdt de uiteinden van de bloemen en zet ze in een vaas met water. De dame die voor je zit handelt in de lijn van de woorden van de stem en het is dan ook de stem die het verloop van de voorstelling bepaalt. De monoloog gaat verder en de stem spreekt over verre reizen, het zonlicht op de noordpool, de ongedwongen kindertijd en een vrouw die een geschonken kimono niet durft dragen omdat hij zou verslijten.

Ondertussen voert de 'gezelschapsdame' die voor je zit allerlei handelingen uit die de tekst lijken te ondersteunen, maar geleidelijk aan kom je opnieuw tot het besef dat je deze ervaring aan het delen bent met de veertien andere bezoekers. Doordat de handelingen die de dame die voor je zit maakt, gepaard gaan met een bepaald geluid en je het geluid ook uit alle andere kubussen lijkt te horen, besef je dat dezelfde ceremonie zich ook in de overige ruimtes aan het voltrekken is. Het 'geluidlandschap' dat door deze simultane bewegingen gecreëerd wordt, geeft een geruststellend gevoel en zorgt ervoor

dat men zich veilig en rustig kan voelen in de nabijheid van een 'vreemde' vrouw in zo een kleine ruimte.

Net wanneer je vrede hebt genomen met de situatie stapt ze langzaam op je af en knielt neer net voor je voeten. Ze ontdoet je van schoeisel en kousen en laat je voeten rusten op haar opgevouwen benen. Ze schuift een bakje met water vanonder je zitplaats en net voor ze je voeten in het water zet, kijkt ze opnieuw recht in je ogen. Vervolgens wast ze je voeten met één van de welriekende stukjes zeep om ze nadien, even teder als bij het wassen, opnieuw te drogen. De 'actrice' gaat terug naar haar tafeltje terwijl de stem allerlei wonderlijke verhalen blijft vertellen. De theeketel is, net als in de ruimtes rondom jouw kubus, aan het fluiten en de 'gezelschapsdame' neemt hem van het vuur. Op een routineuze doch aandachtige en sierlijke wijze maakt ze twee koppen thee en snijdt ze een citroen, die plots uit de lucht valt. De 'actrice' legt een citroenpitje op je handpalm terwijl de stem het heeft over de wonderlijke wijze waarop een citroenpit kan uitgroeien tot een citroenboom. De thee wordt, samen met een sneetje citroen en een bordje honing, aan de bezoeker aangeboden en de stem heeft het ondertussen over de consistentie en de smaak van honing. Dit verhaal wordt gekoppeld aan een extract uit Milan Kundera's roman *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, over hoe honden gelukkiger zijn dan mensen omdat ze elke dag opnieuw hetzelfde willen.

Na enkele rustige, intieme periodes, afgewisseld met meerdere intense momenten van oogcontact, komt de performer zeer dicht naast je zitten op het smalle bankje. Terwijl haar been zich tegen het jouwe drukt, toont ze met behulp van een videocamera een getuigenis van een vrouw die het over een wonder heeft dat ze nog niet zo lang geleden heeft meegemaakt.²²¹ De 'gezelschapsdame' knielt opnieuw naast je neer en schikt zorgvuldig enkele bloemblaadjes op je handpalm om ze uiteindelijk weer weg te blazen. Om te eindigen stopt ze het kaartje dat je zelf had meegebracht in je handpalm en verlaat vervolgens de kubus.

Je blijft zelf wat beduusd achter en na enkele minuten, net op het moment dat je beseft dat de vrouw niet meer zal terugkeren en de voorstelling gedaan is, wordt je vriendelijk verzocht om de ruimte te verlaten. Je doet opnieuw je kousen en schoeisel aan en na het labyrint van kubussen te hebben verlaten, wordt je uitgenodigd om nog enkele verdiepingen hoger te gaan. Je betreedt het met zon overgoten dakterras en krijgt een uitzicht over de stad Antwerpen gepresenteerd. Iedereen is er weer samen en nadat je de voorstelling wat hebt laten bezinken of besproken hebt met de andere aanwezigen, ben je weer klaar om de echte wereld in te stappen. Op weg naar buiten wordt je gevraagd om

²²¹ Van Geffen heeft voor deze getuigenis een volledige dag voor het Rotterdamse Museum Boijmans van Beuningen gestaan en iedereen naar wonderen gevraagd. Ze getuigt dat er uiteindelijk maar één iemand was die een wonder voor haar over had en het is dan ook dit videofragment dat in de voorstelling gebruikt wordt.

zelf een wonder op een briefje te schrijven en het vervolgens in één van de boeketten te stoppen die reeds klaar staan voor de volgende groep bezoekers.²²²

De titel *Immens* verwijst voor van Geffen naar de alledaagse grootsheid die ze ziet in de kleine dingen. Het is voor haar een zeer persoonlijke visie en als bezoeker krijgt men eigenlijk een gefocuste blik op van Geffens eigen denkwereld. Het is een stil moment in de overweldigende chaos in haar hoofd, maar ook in de wereld. Verder verwijst ze naar de woordspeling 'in-mens', waarmee ze bedoelt in zichzelf en het feit dat het gewoon een mooi woord is.²²³

Van Geffen wil met haar voorstelling duiden op de schoonheid van de alledaagse werkelijkheid. Ze wil "de toeschouwers (opnieuw) de ogen openen voor alle grote en kleine wonderen die constant om ons heen gebeuren. Alledaagse en eenmaal-in-je-leven-wonderen van een onbevattelijke schoonheid."²²⁴ Ze opteert er hierbij bewust voor om geen narratief verhaal te vertellen en nodigt iedereen gewoon uit om bij haar op de thee te komen. De voorstelling gaat over eenvoudige dingen zoals samen zijn, samen thee drinken, luisteren naar korte verhalen en genieten van de rust en kalmte. Van Geffen stelt dat "in deze voorstelling (...) het licht net even anders [schijnt] op het alledaagse, zodat het magische even zichtbaar wordt".²²⁵ Ilse Dewever maakt echter de volgende conclusie over de voorstelling:

Immens staat vooral vormelijk stevig op poten. Met de timing van dansers hoor je de spelers in de tenten op precies hetzelfde moment dezelfde handelingen uitvoeren. Ook qua decor en aankleding tout court werd er niets aan het toeval overgelaten. De hiaat zit hem in het inhoudelijke: prima idee, maar waar leidt het heen?²²⁶

Dat is de vraag natuurlijk. Van Geffen wil met haar voorstelling "een vierkantje creëren waar geen cynisme bestaat".²²⁷ Ze wil komen tot een situatie waarbij de toeschouwer vanbinnen zeer stil wordt en zo uitkomt bij een plek in zichzelf waar hij niet zo vaak komt. Maar hoe bereik je dit en nog belangrijker, waar leidt het heen?

Een collectieve ervaring die leidt tot individuele (zelf-)reflectie

Volgens de terminologie van 'David' hebben we hier in de eerste plaats te maken met 'theater op locatie'.²²⁸ Voor de eerste opvoering van *Immens* kiest van Geffen een voormalig kantoorgebouw dat tegenwoordig het avant-gardische kunstpaleis 'Toren van Babel' huisvest, en ook voor de herneming in Antwerpen gaat haar voorkeur opnieuw uit

²²² Dit gegeven zagen we ook reeds bij de voorstelling *Zucht*, waar de bezoeker na de voorstelling zijn eigen verlangens kon opschrijven.

²²³ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²²⁴ VAN DER KOOI, Sara, 'Immens', op: *8Weekly*, 29 mei 2006.

²²⁵ www.roosvangeffen.com

²²⁶ DEWEVER, Ilse, 'Op zoek naar wonderen', in: *Gazet van Antwerpen*, 6 augustus 2007.

²²⁷ RUITER, Truus, 'Wonderen gevraagd', in: *De Volkskrant*, 18 mei 2006.

²²⁸ Bijlage 7.2.3, p. 48.

naar een kantoorgebouw in verval.²²⁹ Toch zouden we kunnen stellen dat we hier te maken hebben met een voorstelling die zonder enig probleem zou kunnen opgevoerd worden in de reguliere black box van het theaterhuis. Als we hierbij nog rekening houden met het feit dat van Geffen ons vertelt dat het onderzoek en de meeste van de repetities van *Immens* effectief binnen het theater plaatsvonden, kunnen we ons de vraag stellen waarom het noodzakelijk was om een locatie buiten de muren op te zoeken.²³⁰ Voor van Geffen is de keuze voor een dergelijke speelplek echter logisch, wanneer ze stelt dat het voor haar belangrijk is dat de atmosfeer van het gebouw de voorstelling versterkt. In een gebouw in staat van ontbinding verwacht volgens van Geffen geen enkele toeschouwer dat men iets dergelijks zal meemaken. Men beleeft er iets waarvan men nooit zou gedacht hebben dat het er was en het feit dat het gebouw enkele maanden later reeds een volledig andere functie zou krijgen, geeft het gegeven nog een extra meerwaarde. Het enige wat er overblijft is de herinnering van de mensen die een zeer intieme ervaring hebben beleefd, waardoor zowel het gebouw als de voorstelling gekenmerkt worden door hun efemere aard. Doordat het gebouw zich in het midden van de stad bevindt, fungeert het ook als een soort bufferzone. Het is een oase van rust waar de bezoekers de drukte en ook de gedachten van de dag van zich kunnen afgooien en even volledig tot rust kunnen komen. Voor van Geffen fungeert de eerste verdieping en het dakterras dan ook als een soort overgangszone, waarin de toeschouwers worden 'voorgekneed' op enerzijds een intieme moment en anderzijds op de rest van de dag. Doordat de tocht naar de vierde verdieping tergend traag gaat en het volledige gegeven baadt in een rustige sfeer, is de toeschouwer in staat zich volledig over te geven aan de ervaring die hem te wachten staat. Het dakterras is dan weer de overgangszone naar de drukte van de stad, maar van Geffen hoopt ook stiekem dat de toeschouwers, met hun opgedane ervaringen in de kubussen, vanop dit terras de stad even anders gaan bekijken.

Doordat de voorstelling inwerkt op zowel het zicht, het gehoor, de smaak, het gevoel en de reukzin van de toeschouwer, zal 'David' de voorstelling tevens indelen onder 'ervarings- of zintuiglijk theater'.²³¹ Voor van Geffen is het niet de eerste keer dat ze op een dergelijke manier tewerk gaat en naar aanleiding van haar volgende voorstelling *Brood* beschrijft ze haar ervaringsvoorstellingen als volgt:

Een ervaringsvoorstelling betekent voor mij dat het publiek niet anoniem in het donker zit. (...) Daardoor maken ze alles van dichtbij mee en wordt het een echte ervaring. Het gaat om de fysieke beleving, ervaringen die een zintuiglijke sensatie zijn.²³²

²²⁹ VAN DER KOOI, Sara (2006).

²³⁰ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²³¹ Bijlage 7.2.2, p. 45.

²³² SEVENHUYSEN, Debby, 'De schoonheid van rust', op: *Theatercentraal*, 11 mei 2007.

Het eerste beeld dat de toeschouwers te zien krijgen is het silhouet van een vrouw achter de papieren stroken van de kubus. Het schemerige beeld kan men interpreteren als een reactie op de overdominante positie van het visuele in onze hedendaagse maatschappij, maar ook als een verwijzing naar Merleau-Ponty die stelt dat de mens enkel kan waarnemen wat zich aan hem vertoont. Het geluid van de voorstelling wordt bepaald door de stem die het gedrag van de vrouwen in de kubussen stuurt en de simultane handelingen die de vrouwen uitvoeren. Doordat de speakers zich net ter hoogte van de oren van de bezoekers bevinden, hoopt van Geffen dat de tekst die wordt uitgesproken “dichter op het vel van de toeschouwers zal kleven”.²³³ De reukzin van de toeschouwer wordt reeds van in het begin van de voorstelling geprikkeld door het boeket bloemen, maar vooral door de aanwezigheid van een enorme hoeveelheid zeepblokjes. Op de vierde verdieping is deze geur het sterkst aanwezig en ook bij de voetwassing wordt dezelfde zeep gebruikt. Na de voorstelling kan men deze zeep ook aankopen aan de uitgang van het gebouw en de karakteristieke geur van de zeep zorgt ervoor dat de herinnering aan de voorstelling ook thuis kan opgeroepen worden. Verder is er de geur van de thee en de honing, die tevens verantwoordelijk zijn voor een smaakervaring waar tijdens de voorstelling nadrukkelijk wordt op gewezen. De warmte van de kop thee in je handen, het wassen van de voeten en het ordenen van de bloemblaadjes op de handpalm van de toeschouwer zijn dan weer de belangrijkste tactiele eigenschappen van de voorstelling. Maar het feit dat de ‘actrice’ zo dicht tegen je komt aanzitten en haar onmiddellijke nabijheid gedurende de volledige voorstelling, brengen ons opnieuw bij Tuan die stelt dat de huid hiervoor eigenlijk niet moet aangeraakt worden. Via verschillende afstandensensoren registreert de huid alle sensaties die er op afkomen en dit is volgens Tuan één van de factoren die mee bepalen of een individu zich al dan niet in een veilige ‘place’ zal wanen.

Bij de aanvang en op het einde van de voorstelling bevinden alle toeschouwers zich in een gemeenschappelijke ruimte. Tijdens de effectieve voorstelling zit iedereen apart, maar door de gelijktijdige handelingen is er toch nog een zekere verbondenheid. Ondanks het feit dat elk individu zich met één performer in een afzonderlijk tentje bevindt, is er volgens van Geffen een geruststellende gedachte in het feit dat je weet dat er naast jou nog veertien andere mensen zijn die zich in dezelfde situatie bevinden. Ze beschrijft de voorstelling dan ook als “een collectief ritueel, dat individueel word[t] ervaren”.²³⁴ Van Geffen stelt zelf dat het zeer makkelijk is om mensen een goed gevoel te geven en dit is zeker het geval wanneer er sprake is van een één op één ervaring. Toch vertelt ze dat, wanneer de voorstelling zou plaatshebben in afzonderlijk afgesloten kamertjes, van

²³³ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²³⁴ www.roosvangeffen.com

dezelfde grootte als de papieren kubussen, er gewoon sprake zou zijn van een ontmoeting tussen twee personen.²³⁵ Het geheel zou volgens haar ook meer seksuele connotaties oproepen, terwijl de sensuele ontmoeting nu veel meer is en dient gezien te worden als een soort zuiveringsritueel waarbij men de bezoekers stapsgewijs alle houvast ontnemt. Van Geffen werkt voor *Immens*, maar ook voor veel van haar andere voorstellingen, met dansers omdat “zij gemakkelijk handelingen leren, en getraind zijn in een ritme te werken. Wat ze moeten doen, vraagt een goede lichaamsbeheersing. Alle handelingen zijn op elkaar afgestemd, zodat er een groter geheel ontstaat, ‘een hoger plan’”.²³⁶ De keuze om de individuele ervaring via het synchrone geluid te verbinden met die van de andere aanwezigen zorgt er voor dat er niet alleen een intieme band ontstaat tussen de toeschouwer en de ‘actrice’ die voor hem of haar zit, maar ook met de andere toeschouwers die zich in dezelfde situatie bevinden.

De klemtoon die in de verschillende fasen van de voorstelling gelegd wordt op de verbondenheid van de toeschouwers doet ons denken aan de notie ‘gemeenschap’ van Dewey, maar er zijn nog meer verwijzingen die ons doen denken aan de theorieën van deze filosoof. De meest directe verwijzing naar het werk van Dewey vinden we terug in een recensie van Liv Laveyne:

Ze toont gewoon en bied aan en is nooit kritisch behalve “wanneer ze citeert uit Milan Kundera’s roman *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*: over de hond die zijn geluk vindt in steeds weer hetzelfde. De mens is ongelukkig omdat hij altijd meer wil, vooruit, anders. In een rechte lijn holt hij naar nieuwe doelen en vergeet onderweg om zich heen te kijken.”²³⁷

Hierin kunnen we een rechtstreekse verwijzing zien naar Dewey, wanneer die het heeft over de verbinding tussen kunst en leven. De mens moet volgens Dewey opnieuw een dialoog aangaan met zijn omgeving en dient hiervoor, net als een hond en alle andere dieren, het verleden en de toekomst te gebruiken in het heden. Het individu moet al zijn spijt en zorgen aan de kant schuiven en opnieuw trachten te leven in het heden. De zeer directe vorm van theater van van Geffen bevat dan ook verschillende karakteristieken die ervoor zorgen dat de toeschouwers ‘een ervaring’ zouden kunnen beleven.

Vooreerst is er de omgeving van de voorstelling waarbij we vooral dienen op te merken dat er sprake is van een oase van rust in ruimte en tijd, die er voor zorgt dat men de drukte van de stad even van zich af kan werpen. Door de specifieke keuze en het zorgvuldig gebruik van de verschillende overgangszones gaat het tergend traag vooraleer je in je eigen kubus zit. Dit gegeven en de serene sfeer zorgen er ondermeer voor dat er, ook al wordt er nooit gezegd dat je niet mag praten, geen woord meer wordt uitgewisseld van zodra men zich op de vierde verdieping bevindt.

²³⁵ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²³⁶ RUITER, Truus (2006).

²³⁷ LAVEYNE, Liv, ‘New age voor beginners’, in: *Knack*, 14 augustus 2007.

De toeschouwers zelf zijn natuurlijk ook verantwoordelijk voor het al dan niet beleven van 'een ervaring'. Ze moeten tijdens de voorstelling een open houding aannemen en bijvoorbeeld niet tegenstribbelen wanneer de 'gezelschapsdame' zijn of haar schoenen wil uitdoen. Van Geffen wijst er op dat er, ondanks het feit dat de toeschouwers zich in een mogelijk intimiderende situatie bevinden, nooit iemand geweigerd heeft om de voeten te laten wassen.²³⁸ Volgens haar komt dit hoofdzakelijk door de ongedwongen sfeer en het 'geluidslandschap' dat de verschillende kubussen met elkaar verbindt. Jelle Van Riet trekt dan ook de juiste conclusie op het einde van haar bespreking in 'De Standaard':

Uit alle tentjes klinken dezelfde resonerende geluiden, afkomstig van exact dezelfde handelingen. Slechts één iemand kan dus het verschil in de ervaring maken, en het is niet de performer.²³⁹

Als laatste is er het kunstwerk zelf dat er voor zorgt dat de toeschouwer zich in een ideale positie bevindt om zich over te geven aan wat moet komen. Zo wordt er voor de herneming in Antwerpen besloten om de tekst, die oorspronkelijk door van Geffen zelf was ingesproken, door de Vlaamse Sofie Saller te laten inspreken om een zo klein mogelijke barrière te vormen voor het Vlaamse publiek. Doordat de toeschouwer zich in een situatie bevindt waarbij hij geconfronteerd wordt met de zeer nabije aanwezigheid van een 'vreemde' performer is hij ononderbroken op zijn hoede en zien we een gelijkenis met de alertheid die Dewey aan de dieren toeschrijft. De bezoekers bevinden zich in een situatie met een continue spanning van waaruit ze uitkijken naar wat de voorstelling nog in petto heeft. Hun gemoedsstand schippert tussen rust en onrust door het nadrukkelijke oogcontact en dit veroorzaakt een impulserend proces.²⁴⁰ Dit emotioneel gevoel van openen en sluiten, vergezelt van een continue spanning kan, afhankelijk van de ingesteldheid van de toeschouwer, aanleiding geven tot het beleven van 'een ervaring'.

Immens gaat volgens van Geffen dan ook niet over een ontmoeting, maar over de terugkoppeling naar zichzelf.²⁴¹ Het feit dat de 'gezelschapsdame' op het einde van de voorstelling de kubus verlaat en je haar normaal gezien nooit meer zal terugzien, is een beklemtoning van het feit dat het hier niet gaat over het opbouwen van een relatie met de performer, maar net over het terug leren kennen van jezelf. Het kijken naar de ander is, net als bij haar laatste voorstelling *Wij*, het vervoermiddel naar zichzelf.

²³⁸ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²³⁹ VAN RIET, Jelle, 't Is een wonder boven wonder', in: *De Standaard*, 7 augustus 2007.

²⁴⁰ Van Geffen wijst op het feit dat het oogcontact tussen de danseressen en de toeschouwers bij bepaalde zaken op voorhand is afgesproken, maar dat er ook wordt geïmproviseerd door de danseressen zelf. Één van de momenten van oogcontact dat ondermeer is afgesproken, is het moment dat de danseres de voeten van de bezoeker in het water gaat plaatsen. Hierdoor geeft ze volgens van Geffen aan dat het water niet te warm of te koud is en dat men haar mag vertrouwen.

²⁴¹ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

In het kader van deze voorstelling is het interessant om even stil te staan bij het onderzoeksvorstel van het doctoraat van Katleen Van Langendonck.²⁴² Het voorstel heeft het over een doctoraat dat handelt over de zintuiglijke intimiteit in de hedendaagse podiumkunsten, waarbij ze het meer specifiek heeft over 'intiem en zintuiglijk ervaringstheater'. Voor haar onderzoek schuift ze drie onderzoekspunten naar voor:

- 1) Relatie toeschouwer-acteur: door een extreme aandacht voor (het lichaam van) de toeschouwer wordt het voyeuristische theatermodel omgekeerd: de acteur wordt voyeur en de toeschouwer wordt niet alleen participierend, maar vaak ook exhibitionistisch? Er is sprake van verschillende gradaties van participatie van de toeschouwer, van manipulatie en overgave.
- 2) Zintuiglijkheid en intimiteit: in een poging dicht op de huid van de toeschouwer te komen, in extreme intimiteit met de acteur, primeert de ervaring. Meestal gaat het om een totaalervaring van synesthetische sensaties. De focus ligt op de 'ondergewaardeerde' zintuigen, die intimiteit eisen/uitlokken: de smaak-, geur- en vooral tastzin.
- 3) Dit theater wordt vaak 'feminiem' genoemd. Vervallen we hier in het traditionele onderscheid tussen 'hogere' 'mannelijke' en 'lagere' 'vrouwelijke' zintuigen? Of staat het femininiteit voor subversiviteit? Gaat het om een nieuw soort seksualiteit, in een hernieuwde relatie van zelf/ander en privé/publiek?²⁴³

Net als in deze verhandeling start ze met het aantonen van de beperking van de bestaande theaterwetenschappelijke semiotische modellen voor de bespreking van ervaringen. Vervolgens combineert ze de fenomenologie van Merleau-Ponty met allerlei poststructuralistische gender- en queertheorieën om terug aansluiting te zoeken bij de wereld van het theater via ondermeer Bert O. States' 'Great Reckonings in Little Rooms. On the Fenomenology of Theater' uit 1985.²⁴⁴

Laat ons even de verschillende punten van haar onderzoek overlopen en starten bij haar laatste, 'feminiem' standpunt. Van Geffen moet inderdaad bekennen dat ze voor *Immens*, maar ook voor de meeste van haar andere voorstellingen, uitsluitend gebruik maakt van vrouwelijke dansers, maar ze ziet dit gegeven eerder praktisch.²⁴⁵ Zo stelt ze dat ze, aangezien ze zelf een vrouw is, meer voeling heeft met andere vrouwen en dat men in *Immens* kan suggereren dat de vrouwelijke stem die we te horen krijgen afkomstig is van de performer die zich voor je bevindt. Het belangrijkste argument voor van Geffen om uitsluitend met vrouwen te werken is echter om de barrière te omzeilen die zou kunnen gevormd worden wanneer een man de voeten van een andere man zou wassen.

²⁴² Van Langendonck is jammer genoeg vroegtijdig gestopt met het onderzoek voor haar doctoraat om programmator in het kaaitheater te worden (Mailverkeer met Katleen Van Langendonck op 2 en 4 april 2008).

²⁴³ VAN LANGENDONCK, Katleen, 'Zintuiglijke intimiteit in hedendaagse podiumkunsten', Onderzoeksverslag doctoraat, in: BLEEKER, Maaïke, VAN HETEREN, Lucia, KATTENBELT, Chiel & VUYK, Kees (red.), *Theater Topics: Multicultureel drama?*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 133-136.

²⁴⁴ Hierbij is haar kritiek op de fenomenologie dat ze wel de dualiteit van geest en lichaam proberen te herdefiniëren, maar dat men nog steeds uitgaat van een universeel (mannelijk) lichaam.

²⁴⁵ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

De mannelijke toeschouwer zou zich kunnen afsluiten en niet meer openstaan voor de ervaring die in het verschiet ligt.²⁴⁶

Het duidelijk aanwezige oogcontact tussen de performer en de toeschouwer in de kleine kubus sluit naadloos aan bij de problematiek van Van Langendoncks eerste stelling, maar voor ons onderzoek is het vooral de tweede stelling waar onze aandacht naar uitgaat. Van Geffen stelt zelf dat Merleau-Ponty en diens fenomenologie een belangrijke inspiratiebron waren voor de creatie van *Immens*.²⁴⁷ We hebben reeds aangehaald dat er in de voorstelling een grote aandacht is voor de 'ondergewaardeerde' zintuigen en zien ook in dat het lichaam van de toeschouwer cruciaal is voor de beleving van deze voorstelling. Maar er zijn nog meer aspecten van het werk van Merleau-Ponty die we in deze zintuiglijke opvoering kunnen herkennen:

Naar mijn idee is heel de voorstelling fenomenologisch van aard, in die zin dat alles wat er gebeurt vanaf het moment dat je binnenkomt een beroep doet op dat wat is. (...) Je kan het wezen van de dingen nooit vangen in de beschrijving ervan. Het gegeven dat een citroen geel is, als je dat zegt ben je nog niet zeker dat het een citroen is, als je zegt dat hij zuur is evenmin. Maar je hoeft hem maar te ruiken en je weet het, je hoeft hem maar een fractie van een seconde te voelen, of te proeven en je weet wat het is. Ik ben ernaar op zoek om een essentie van de dingen te tonen, tot de kern te komen. De voorstelling haalt zijn betekenis uit het ervaren van de dingen, niet op het beschouwen ervan. Alle verhalen die de toeschouwer hoort, hebben een 'ervaring', een geur (de bloemen, de zeep), een gevoel (de sensatie van het voeten wassen) of smaak (de honing, de thee, de citroen) die het verhaal in zeggingskracht versterken en diepte geven.²⁴⁸

We kunnen ook de individuele kubussen niet alleen zien als een veilige 'place', om het in de woorden van Tuan te zeggen, maar ook als een 'horizon' die de waarneming afbakend en er tegelijkertijd voor zorgt dat de waarneming in de eerste plaats mogelijk is. Net als bij de reeds besproken ervaringen is de fenomenologie eigenlijk een houding waar je als participant moet voor open staan. Ook het opnemen van de gevoelens van de ander ('intercorporeïté') komt aan bod in de voorstelling, wanneer we kijken naar de verbondenheid tussen de verschillende aanwezigen door middel van het 'geluidslandschap'. De tekst van de voorstelling is, net als de wereld voor Merleau-Ponty, een vast gegeven dat doorgaat en waaraan de mens zijn eigen subjectieve invulling geeft.

Voor Merleau-Ponty is de fenomenologie een reactie tegen de vervreemding van de mens en van Geffen levert met haar *Immens* een voorstelling af die vraagt dat de toeschouwers even stil staan bij hun eigen zijn:

"Pas als je stopt met meegaan in [de] drukte en stopt met rennen, kun je de dingen helder zien. Als je stilstaat, ervaar je de schoonheid van rust."²⁴⁹

²⁴⁶ De problematiek van het al dan niet 'feminiem' zijn van ervaringstheater gaat natuurlijk veel verder dan deze louter praktische beschouwingen, maar aangezien ons onderzoek zich niet toespitst op deze vraagstelling, opteren we ervoor om hier niet verder op in te gaan.

²⁴⁷ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²⁴⁸ Mailverkeer met Roos van Geffen op 12, 15 en 24 april en 3 mei 2008.

²⁴⁹ SEVENHUYSEN, Debby (2007).

Merleau-Ponty wil terug naar een voorwetenschappelijke wereld en verlangt naar een naïeve en verwonderde ingesteldheid van de mens om zijn kennis van de wereld uit te sluiten. Voor hem moet er een zekere raadselachtigheid behouden worden en dit is nu net de kern van van Geffens voorstelling. Van Geffen wist zelf niet dat Merleau-Ponty het over deze verwonderende houding had en toch levert ze een voorstelling af die handelt over wonderen.²⁵⁰ Hierbij dienen we wel op te merken dat ze niet de wonderen bedoelt die iedereen zich onmiddellijk voor de geest haalt en die dan ook door de media over haar voorstelling werden verspreid. Het gaat bij haar niet over de fabelachtige en grootse wonderen, maar over de kleine wonderen zoals ze er zelf wel meerdere per dag ervaart. Ze verlangt van de toeschouwer dat deze, door toedoen van haar voorstelling, de werkelijkheid even, en als het kan zelfs voor een langere periode, anders gaat bekijken. Net als bij Merleau-Ponty wil ze een visie op de wereld opwekken die los staat van alle kennis van die wereld en net uitgaat van een verwonderde houding:

De drijvende kracht achter mijn werk is de zoektocht om in het reine te komen met het leven. Waar gaat het echt om in dit leven? (...) De wereld wordt geleid door geld, macht en aanzien. Ik wil met mijn voorstellingen tegenwicht bieden aan deze lelijkheid van het individualisme. Door ervaringen te creëren die een zuiverende werking op de toeschouwer hebben, hoop ik een verandering in bewustzijn teweeg te brengen. Ik wil mijn publiek ontroeren en stil laten worden, tegelijkertijd wil ik dat mijn voorstellingen leiden tot (zelf-) reflectie. Dit doe ik door uitsneden van de werkelijkheid te maken die de schoonheid en essentie van het alledaagse tonen, op een liefdevolle en aandachtige manier.²⁵¹

Het is duidelijk dat we ons hier opnieuw in een grenssituatie bevinden. In de bespreking van de voorstelling is het woord (thee)ritueel al enkele malen gevallen en ook de immer positief ingestelde optimale ervaring of 'Flow' komt steeds meer aansluiting zoeken bij het betoog. Toch vindt van Geffen zelf dat ze zich bewust ver van het religieuze en het spirituele houdt, doordat alles wat ze doet zo feitelijk is.²⁵² De bewegingen zijn een nauwkeurig uitgewerkte choreografie die door de vrouwelijke dansers perfect beheerst wordt en het volledige verloop van de voorstelling is tot in het detail uitgebalanceerd.

Toch dienen we bij deze, maar vooral bij veel andere ervaringsvoorstellingen, te waarschuwen voor nog een ander gevaar. In navolging van het 'effect-denken' van Bart Verschaffel kunnen we vaststellen dat veel zogenaamde ervaringsvoorstellingen de ervaring met alle mogelijke middelen bruuskeren om zo een gewenst effect te bereiken. Omdat de meeste van dergelijke voorstellingen vertrekken vanuit een absolute aversie tegenover de visuele dominantie, gebeurt het vaak dat de toeschouwer op een gegeven ogenblik in de opvoering geblinddoekt wordt. Deze handeling werkt sterk dwingend en

²⁵⁰ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²⁵¹ Statement op www.roosvangeffen.com.

²⁵² Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

komt door zijn gekunstelde aard vaak gevaarlijk dicht bij niets meer dan een makkelijk te gebruiken effect.

Van Geffen hekelt deze manier van werken en stelt dat de “de schoonheid niet ligt in meer, maar net in minder”.²⁵³ Tijdens *Immens* is er op geen enkel moment sprake van een artificiële kunstgreep die één of ander effect moet teweeg brengen. Doordat alles in de voorstelling past binnen de ceremonie, krijgt de toeschouwer nooit te maken met een kunstmatig gefabriceerd gegeven. Van Geffen stelt dat *Immens* het ‘effect’ dat het op de bezoekers heeft slechts kan bereiken doordat alles echt is. De vrouwelijke dansers spelen geen rol, ze doen niet alsof, ze zijn gewoon zichzelf terwijl ze een ceremonie opvoeren.²⁵⁴ Doordat iedereen eenzelfde ingestudeerde handeling uitvoert, blijft het volgens van Geffen spannend en dit geldt zowel voor de bezoekers als voor de dansers. Net als de voetbalwedstrijd in het inleidende deel van dit hoofdstuk door zowel de spelers als de supporters als echt wordt aanschouwd, verwijst van Geffen naar een optreden van de muzikant Bob Dylan. Eigen aan zijn optredens is het feit dat zijn muzikanten alle bestaande nummers van Dylan dienen te leren voor een optreden, aangezien ze nooit op voorhand weten welke liedjes ze op een avond zullen spelen. Het is dit gegeven dat een optreden van Bob Dylan zo echt maakt en verantwoordelijk is voor de unieke, bijna magische sfeer die zo kenmerkend is voor zijn performances. Het onderscheid tussen wat echt en gespeeld is, is vaak moeilijk te onderscheiden. We kunnen dan ook niet anders dan ook hier te concluderen dat we te maken hebben met grenzen.

²⁵³ Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

²⁵⁴ Van Geffen maakt melding van het feit dat er in Antwerpen één actrice was bij de groep van veertien dansers. Telkens opnieuw verviel ze in ‘een rol spelen’, waarna van Geffen haar op de vingers moest tikken. Het doen alsof was gewoon sterker dan haarzelf.

4.3 Capitalisme et schizophrénie

4.3.1 Gilles Deleuze

Nadat er in deze verhandeling reeds verscheidene grote denkers de revue gepasseerd zijn, beëindigen we ons onderzoek met de bekendste en invloedrijkste filosoof van de late twintigste eeuw. Gilles Deleuze behoort tot de generatie van naoorlogse Franse filosofen die een enorme stempel gedrukt hebben op de hedendaagse maatschappelijke en politieke situatie. Nog belangrijker voor ons betoog is echter de invloed die Deleuze heeft op het huidige kunsten-, en vooral podiumlandschap.

Men omschrijft Deleuze vaak als een postmodernist, poststructuralist, empirist en vitalist, maar nog vaker als pluralist en differentiedenker. Een veelzijdige denker die onmiskenbaar verbonden is met de stad Parijs. Het is dan ook daar dat hij enkele jaren na het einde van de tweede wereldoorlog afstudeert als filosoof aan 'La Sorbonne'. De eerste werken van Deleuze handelen over Hume en Bergson en in de vroege jaren '60 maakt hij veel ophef met zijn publicatie over Nietzsche. Enkele jaren later verschijnen zijn twee filosofische hoofdwerken. 'Différence et répétition' komt er in 1968 en reeds een jaar later verschijnt zijn 'Logique du Sens'. In 1969 wordt hij aangesteld op een experimentele campus van de universiteit van Parijs VIII te Vincennes, die wordt opgericht in de nasleep van de studentenopstand van mei '68. Hij blijft er actief tot zijn pensioen in 1987 en werkt er ondermeer samen met de psychoanalyticus Félix Guattari. Samen met Guattari brengt hij het tweedelige werk 'Capitalisme et schizophrénie' uit dat bestaat uit 'L' anti-Oedipe' uit 1972 en 'Mille plateaux' uit 1980. Het eerste deel is zonder twijfel Deleuzes beroemdste werk, waarin hij samen met Guattari kritiek levert op het denken van Jacques Lacan en pleit voor een vrijer, nomadischer denken. Het tweede deel is een vervolg op hun kritische beschouwingen waarbij ze een 'rhizomatisch' denken naar voor schuiven als vervanging van het klassieke Westerse bipolaire denken. In 1995, op zeventigjarige leeftijd, berooft Deleuze zichzelf van het leven in zijn Parijse appartement.

Naast zijn puur theoretische oeuvre schrijft Deleuze ook meer toegepaste werken en als we kijken naar de wereld van de kunsten heeft hij het hoofdzakelijk over literatuur, beeldende kunst en vooral film. De laatste jaren wint het werk van Deleuze steeds meer aan populariteit binnen de wereld van de podiumkunsten en het is dan ook niet verwonderlijk dat er in 2001 in het kader van het Theaterfestival een waar Deleuze-gebeuren plaatsheeft. Het speciale themanummer van 'Documenta', 'Deleuze Revisited', dat naar aanleiding van dit gebeuren is samengesteld door Christel Stalpaert, vormt, samen met een publicatie van Stalpaert voor het symposium 'Kritische Metafysica: Gilles Deleuze', de basis van waaruit we even zullen stilstaan bij de overeenkomsten van Deleuzes filosofie met de andere, in ons onderzoek behandelde theoretici.

Het Orgaanloos Lichaam

Deleuze ziet de werkelijkheid niet als een bipolair gegeven en heeft het over een denken dat zich verwijderd van het centrum en net als het heelal gekenmerkt wordt door een uitdeinend karakter. In dit opzicht verwijst Stalpaert in de inleiding van het speciale themanummer van 'Documenta' naar een "podiumkunstenlandschap (...) als duizend hoogvlakten".²⁵⁵ Deze veelheid, waarbij we duizend dienen te interpreteren als een oneindig gegeven, vinden we reeds gedurende jaren terug binnen de sector van de kunsten die zich bewust buiten de muren ophoudt. Stalpaert haalt tevens aan dat er niet alleen in het overkoepelende geheel van de podiumkunsten veel verandering is, maar ook op de bühne zelf is er sprake van een ware metamorfose. Steeds vaker kiezen theatermakers en dramaturgen voor een rizomatische aanpak in plaats van een mooi gesloten, opbouwend geheel. Hierbij is het doel niet langer om identificatie na te streven, maar net om de "zintuiglijke kijkervaring of 'aisthesis' (...) [los te koppelen] van het ordenende logocentrische paradigma".²⁵⁶

In deze verhandeling is er bewust voor gekozen om, onder invloed van Peter Eversmann, de verschillende voorstellingen en installaties te benaderen vanuit de receptie door de toeschouwers. Ook bij Deleuze staat deze benadering centraal en het gaat hierbij voor hem niet over het begrijpen of het rationeel vatten van het kunstwerk, maar over de beleving ervan. Het gaat hem dus niet over wat we denken, maar wel over wat ons tot dat denken brengt. "Qu' est-ce que ça veut dire" verschuift naar "comment ça marche".²⁵⁷ Bart Keunen verwijst in hetzelfde themanummer van 'Documenta' naar Roland Barthes wanneer die het heeft over Deleuzes 'L' anti-Oedipe':

[Barthes] legt de klemtoon op een ervaringsproces dat iedere kunstliefhebber als evident ervaart, maar dat in de kunsttheorieën nauwelijks aan bod komt. Die vergetelheid van de theoretici hoeft niet te verwonderen: de intense, lichamelijke ervaring is immers niet exclusief artistiek en wordt daarom niet tot het hegemone kunstdiscours toegelaten. Meer zelf, vooral in niet-esthetische sectoren van de menselijke ervaring "volgt het lichaam zijn andere ideeën".²⁵⁸

Dit citaat doet ons sterk denken aan Deweys krant en trendy muziekstuk, maar Keunen vervolgt zijn betoog zelf reeds met het aanhalen van een voetbalmatch en een houseparty als voorbeelden waarbij het lichamelijke sterk naar voor komt. Net als bij Dewey is er bij Deleuze sprake van een impulserend proces, wanneer die het in verschillende publicaties heeft over 'désir', 'sensation', 'déterritorialisation' en 'affect'. Om verwarring te vermijden

²⁵⁵ STALPAERT, Christel, 'Inleiding', in: *Documenta*, jg. 21, 2003, nr. 2, p. 113.

²⁵⁶ STALPAERT, Christel (2003), p. 114.

²⁵⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizofrénie, nr. 1: L'anti-Oedipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, p. 130.

²⁵⁸ KEUNEN, Bart, "'Donnez-moi donc un corps...': Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken", in: *Documenta*, jg. 21, 2003, nr. 2, p. 141.

opteert Keunen voor de vertaling 'intensiteit' wanneer hij meer duiding geeft bij deze processen:

De processen die intensiteiten produceren zijn series van gradueel geordende krachten die gegenereerd worden, een hoogtepunt bereiken, met andere series in conflict treden of zich ermee verbinden en uiteindelijk af- of uitsterven.²⁵⁹

Deze elementaire processen zijn volgens Deleuze niet echt vatbaar en vertrekkende vanuit het neurologisch draagvlak duidt hij ze, in navolging van Antonin Artaud, aan als het 'Organloos Lichaam':

Het Organloos Lichaam benoemt (...) het stromend geheel van prikkels dat de hersenen registreren op het moment dat lichaamsorganen, zenuwbanen of hormonale vloeistoffen werkzaam zijn.²⁶⁰

Dit alles speelt zich volgens Deleuze niet uitsluitend af in het eigen lichaam en hij spreekt dan ook over een verbinding van het lichaam van de recipiënt met andere processen en omgevingsfactoren van buiten dit lichaam. Het menselijke lichaam is slechts een onderdeel van een machinerie van processen dat door Deleuze wordt aangeduid als 'agencements'.

Net als de andere filosofen in deze verhandeling dient Deleuze vast te stellen dat de mens geneigd is om maar weinig aandacht aan zijn eigen ervaringen te besteden en zich meestal beperkt tot een rationele benadering van het leven. Deleuze heeft het in dit opzicht, in navolging van Nietzsche, over de 'Grote Rede' en de 'Kleine Rede'. Hij stelt het 'Organloos Lichaam' gelijk aan de 'Grote Rede' en ziet het zelfbewustzijn als de 'Kleine Rede', dat maar als restproduct op het einde van machinerieën van processen naar boven komt. Men beleeft dus een ervaring op een lichamelijke wijze en zoekt naderhand een rationele uitleg voor wat men zopas beleefd heeft. De rede is dus het resultaat van de niet-rede en het is met deze conclusie in het achterhoofd dat Deleuze een onderscheid maakt tussen het 'goede' en het 'slechte' denken. Het 'slechte' denken fixeert zich volgens Deleuze op de kloof die er zou zijn tussen het denken van de mens en zijn lichamelijke. Het buiten, 'le dehors', is het lichamelijke dat in dit denken vaak wordt uitgesloten, terwijl het 'goede' denken volgens Deleuze net de scheiding tussen binnen en buiten opheft, waarbij het alle grenzen openstelt. De drang naar het lichaam ("Donnez-moi donc un corps") wordt dus vaak verkeerd geïnterpreteerd en net als Verschaffel, zij het op een licht andere manier, dient men te waarschuwen voor een 'effect-denken', of 'plaisir-décharge' om het in de woorden van Deleuze te zeggen, waarbij men het lichaam tracht te verheffen boven de rede. Bij Deleuze gaat het net om een "de-hiërarchisering" van lichaam en geest, waarbij ze elkaar nodig hebben om het bipolaire denken te kunnen doorbreken.

²⁵⁹ KEUNEN, Bart (2003), p. 141 en pp. 156-157.

²⁶⁰ KEUNEN, Bart (2003), p. 142.

Deleuze stelt, net als Dewey, dat bovenstaande ervaringsprocessen in het dagelijkse leven kunnen plaatsvinden, maar dat de wereld van de kunsten over de middelen beschikt om deze processen zelf op te wekken:

Kunstwerken kunnen (...) situaties simuleren waarin de mens op een intensieve, lichamelijke wijze omgaat met de wereld en het publiek daardoor gevoelig maken voor de werking van het Orgaanloze Lichaam. Het kunstwerk vormt een geheel van impulsen dat toont hoe het 'Buiten' inspeelt op het lichaam en dat 'bewijst' dat de krachten van de Grote Rede inwerken op de Kleine Rede. Het ideale kunstwerk moet met andere woorden een oefening zijn in het 'goede' denken, het moet de mogelijkheid bieden om de grens tussen binnen en buiten samen te denken.²⁶¹

Hierbij levert hij scherpe kritiek op het klassieke conflictoplossende model (these-antithese-synthese) en zoekt aansluiting bij het post-dramatische theater dat de conflicten niet wil oplossen, maar ze net wil tonen aan het publiek. We hebben reeds aangehaald dat het post-dramatische theater afwijkt van een logocentrische benadering en staat voor een theater waarbij de tekst niet langer een dominante positie inneemt. Er is een veelheid van handelen, waarbij je als toeschouwer overweldigd wordt door een enorm aantal sensaties die door de rede niet langer kunnen gevat worden. De personages zitten vol tegenstrijdigheden en de spanning, die normaal aan hen gekoppeld is, vertrekt nu vanuit allerlei verschillende invalshoeken. De scène wordt gedomineerd door flitsen, impulsen en intensieve handelingen zoals hijgen en zelfs schreeuwen.²⁶² Het spreekt voor zich dat men zich ook nu weer moet hoeden voor een verkeerde interpretatie van Deleuzes gedachtegoed en men zich niet mag laten verleiden tot het maken van een theater dat uit is op het opwekken van louter een prikkel.

Het kunstwerk kan voor Deleuze niet alleen duiden, maar het kan ook een verandering in het zelfbeeld van de toeschouwer teweegbrengen. Dit 'worden' of 'devenir' kan in 'groupes-sujets' leiden tot een nieuwe identiteitsconstructie, die gevormd wordt in groep.²⁶³ In deze ethische en politieke visie levert Deleuze, net als Dewey, scherpe kritiek af aan het adres van het kapitalisme en komen we opnieuw uit bij de verbinding tussen kunst en leven die voor Dewey zo essentieel is.

Naar aanleiding van een symposium over Gilles Deleuze heeft Stalpaert het over de participerende toeschouwer, waarin ze stelt dat "de rizomenontologie van Deleuze (...) inspiratie [levert] voor het interactieve theater om een nieuwsoortig, creatief waarnemen en denken te stimuleren, met aandacht voor de lichamelijke naast de rede".²⁶⁴ Ze stelt dat, via het nomadische denken van Deleuze, de toeschouwer kan worden geactiveerd en dit zowel op het mentale, als echt op het fysieke vlak. Toch ziet ze ook in dat het niet is

²⁶¹ KEUNEN, Bart (2003), p. 148.

²⁶² LEHMANN, Hans-Thies (2006), pp. 82-106.

²⁶³ KEUNEN, Bart (2003), pp. 151-156.

²⁶⁴ STALPAERT, Christel, 'De kunst van het falen: De participerende toeschouwer met stomheid geslagen', in: VANDERBEEKEN, Robrecht (ed.), *Kritische Metafysica: Gilles Deleuze*, Brussel, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2006, p. 69.

omdat men er van uitgaat dat deze participatie mogelijk is, dat de toeschouwer er automatisch zal toe overgaan. Het is een potentieel dat door de voorstelling gecreëerd wordt en dat er voor zorgt dat de toeschouwer, net als bij het theater van van den Berg, “niet dromerig [kan] wegzinken in de pluchen theaterzetels om zich over te geven aan theater zoals het te verwachten en voorzien is, namelijk volgens de traditionele regels van het theaterspel.”²⁶⁵

Het klassieke representatiemodel wordt ondermeer door improvisatie, een van de belangrijkste eigenschappen van het theater buiten de muren, op de helling gezet doordat de synthetiserende eigenschap van het model wordt vervangen door een “woud van tekens”. Het ontbreken van een narratieve continuïteit en een uitgestelde synthese kunnen bij de toeschouwer een gevoel van onbehagen en zelfs frustratie opwekken, waardoor deze voor een belangrijke keuze wordt gezet. Hij kan teruggrijpen naar zijn logocentrisch kennissubject of ingaan op het “open, onafgesloten en onafsluitbaar waarnemen”.²⁶⁶ Daar waar “het begrenzend denken van de klassieke representatie” bijna steeds zal leiden tot een gevoel van frustratie, zal het openstellen van het eigen lichaam en de zintuigen net kunnen leiden tot vervoering.²⁶⁷ In deze verhandeling is reeds meermaals gewezen op het feit dat dit ‘openstellen van’ en ‘overgeven aan’ blijkbaar makkelijker gebeurt in een situatie waarbij men afwijkt van de klassieke situatie binnen de muren.

Stalpaert wijst aan de hand van enkele voorbeelden ook op het feit dat deze ‘participerende’ voorstellingen ook op een andere manier niet kunnen werken. Ze spreekt over “uit de bocht gaan”, wanneer ze het heeft over het moment dat één of meerdere toeschouwers beslissen om een stapje te ver te gaan en wijst er op dat er op een dergelijk ogenblik steeds “bijna krampachtig [wordt] teruggegrepen (...) naar theatercodes.”²⁶⁸ Dit is een situatie waar zelfs een doordeweekse straatartiest of animator mee geconfronteerd kan worden en die vaak wordt opgelost door één of andere vorm van improvisatie. Als we kijken naar de aangehaalde casestudies, merken we echter dat de ervaring van het werken buiten de muren de desbetreffende regisseurs heeft geleerd om deze situatie reeds in de conceptuele fase van hun voorstelling aan te pakken. Van den Berg heeft het over het regisseren via de tribune en zowel bij haar, als bij van Geffen en zelfs bij Architects of Air is er sprake van een tussenzone die er voor moet zorgen dat de aanwezigen ‘gekneed’ worden vooraleer ze het gebeuren aanvangen.

²⁶⁵ STALPAERT, Christel (2006), p. 70.

²⁶⁶ STALPAERT, Christel, ‘Schoonheid in Needcompany’s King Lear als wapen tegen de ondraaglijke wreedheid van het tragische zijn’, in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 167-168.

²⁶⁷ STALPAERT, Christel (2003), p. 170.

²⁶⁸ STALPAERT, Christel (2006), p. 75.

Het is dus opnieuw een “moeilijke evenwichtsoefening” waarbij Stalpaert de invloed van Deleuze op het theaterwetenschappelijke discours als volgt concludeert:

De esthetiek van de intensiteit en de herwaardering van de eigen lichamelijke is niet alleen verbonden met het loswrikken van gefixeerde, starre identiteiten, ideale lichaamsbeelden en beperkte zijnswaarden waarin het ‘ik’ opgesloten ligt. Het is tevens een pleidooi voor de verwondering in de ontmoeting van de ‘andere’ in zijn/haar alteriteit, lichamelijke en wording.²⁶⁹

Het is dan misschien toch niet zo toevallig dat men bij het ‘Internationaal Straattheaterfestival’ na dertien edities zopas besloten heeft om de naam te veranderen in ‘Miramiro’. De nieuwe naam verwijst enerzijds naar de vervoeging van het Spaanse werkwoord ‘kijken’ en anderzijds naar het Esperanto voor ‘verwondering’.²⁷⁰ Een combinatie van de visuele dimensie van de rede enerzijds en de zintuiglijke verwondering van het lichaam anderzijds.

4.3.2 ‘Animal Farm’ – de Queeste

21 juli 2006, Spaanskasteelplein – Gent.

Doordat het oude stadscentrum tijdens de Gentse Feesten dag na dag overrompeld wordt door duizenden mensen, zoekt het ‘Internationaal Straattheaterfestival’ steeds vaker de relatief rustige rand van de stad op. Op een klein plein temidden van een sociale woonwijk staat er, ondanks het parkeerverbod dat er van kracht is, een overvol geladen bestelwagen. Het busje staat er maar wat wezenloos bij en de toegang tot het plein is volledig afgesloten. Tegen het vallen van de avond stromen de kijklustigen toe en slechts diegenen die in het bezit zijn van een kaartje mogen het plein betreden. Behalve het busje treffen ze er niets aan. Er zijn geen tribunes of stoelen en het is dan ook niet verwonderlijk dat de meeste aanwezigen niet goed weten waar te gaan of staan. De bewoners van de sociale woningen die het plein omgeven kijken van op hun balkon neer naar deze niet alledaagse situatie. Ieders aandacht gaat uit naar dat vreemde busje, waar maar geen beweging in lijkt te komen... .

Roel Swanenberg en de Queeste

Theatermakersgroep *de Queeste* is door enkele Vlaamse studenten aan de Toneelacademie Maastricht opgericht in 1997. De artistieke kern wordt hoofdzakelijk bepaald door Christophe Aussems, Nele Van Rompaey, Helena Van den Berge, Caroline Fransens en Roel Swanenberg. De groep gaat te werk als een hiërarchieloos collectief en staat erom bekend afhankelijk van de productie beroep te doen op verschillende gastacteurs. Voor *de Queeste* is de provincie Limburg hun uitvalsbasis waardoor ze zich

²⁶⁹ STALPAERT, Christel (2006), p. 77.

²⁷⁰ Persmap, *Voorstelling nieuwe naam*, Internationaal Straattheater vzw, 2008, p. 3.

niet als stadsgezelschap profileren, maar er net prat op gaan dat de volledige provincie 'hun stad' is. De organisatie is geregistreerd in Genk, maar de voorstellingen worden geproduceerd in tal van verschillende gemeentes van de provincie. Dit resulteert ondermeer in het feit dat ze er bewust voor kiezen om de première van een voorstelling steeds in een andere Limburgse stad te laten plaatsvinden.

Het Provinciaal Centrum voor Theater 'Dommelhof', dat we reeds aangehaald hebben voor zijn ondersteunende rol bij talrijke straattheatervoorstellingen, geeft *de Queeste* reeds vanaf 1998 logistieke steun. Sinds 1999 wordt het gezelschap gesubsidieerd en in 2003 ontvangen ze voor de eerste keer structurele subsidies van de provincie. In 2006 en 2007 werden ze structureel erkend door de Vlaamse Gemeenschap en in 2006 maakten ze ook een tijdje een uitstap naar Oost-Vlaanderen, door een maand lang te resideren in 'NTGent'.²⁷¹

Theater is voor hen "een constant zoeken naar manieren van theater maken. Vandaar de naam: theatermakersgroep *de Queeste*".²⁷² De relatie met het publiek is voor hen hierbij van zeer groot belang en er wordt dan ook voor geopteerd om naast de voorstellingen steeds ruimte te laten voor veel discussiemomenten en randactiviteiten. Ze maken theater vanuit de actuele werkelijkheid en behandelen meestal maatschappelijk en politiek relevante thema's binnen de hedendaagse maatschappij. Hiervoor gebruiken ze steeds nieuw materiaal dat voortspuit uit de actualiteit en wordt verkregen op drie verschillende manieren: via een schrijfpdracht, via een creatie of echt vertrekken vanuit een nieuwe tekst.²⁷³ Voor de creatie van een voorstelling maken ze vaak gebruik van de opstelling van zogenaamde 'broeikassen', die meestal resulteren in een politiek getint metaforisch stuk.²⁷⁴ Hoewel er een sterk politieke klemtoon aanwezig is in hun voorstellingen, spreken ze zelf toch liever van maatschappelijk 'geëngageerd theater' dan van het ouderwetse 'politieke theater'.²⁷⁵ Bij *de Queeste* kunnen we dus spreken van een collectieve aanpak en dit geldt zowel voor hun interne structuur als voor de manier waarop ze zich tot hun publiek richten:

Het theater van de Queeste richt zich eerder tot de gemeenschap dan tot het individu: het wil mensen samenbrengen en zich niet beperken tot het op gang brengen van individuele denkprocessen.²⁷⁶

²⁷¹ DE ROO, Ruben, 'Van de actualiteit naar de theatrale daad. Over de maatschappelijke betrokkenheid van theatermakersgroep de Queeste', in: KATTENBELT, Chiel, DE KORT, Patricia, MINEUR, Frank & SWINKELS, Leo (red.), *Theater & Openbaarheid*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland/Toneelacademie Maastricht, 2006, pp. 156-177.

²⁷² DEVENS, Tuur, 'De Queeste: een zoektocht naar maatschappelijk geëngageerd theater', in: *Etcetera: Theater/Dans/Opera*, jg. 21, 2003, nr. 87, p. 56.

²⁷³ DE ROO, Ruben (2006), p. 163.

²⁷⁴ DEVENS, Tuur (2003), p. 57.

²⁷⁵ DEVENS, Tuur (2003), p. 59.

²⁷⁶ DE ROO, Ruben (2006), p. 169.

Na de productie van enkele relatief succesvolle voorstellingen, ziet de groep zich in 2002 genoodzaakt om de repetitie van *Schaamhaar* op te schorten naar aanleiding van de enorme hoeveelheid aanslagen binnen het Palestijns-Israëliësch conflict. De groep voelt op dat ogenblik een innerlijke noodzaak om het met *Shock* te hebben over dit brandend actueel thema en merkt dat de problematiek ook het publiek niet onberoerd laat:

Met *Shock* heeft de Queeste geconstateerd dat er veel mensen zijn die op een bepaalde manier een openbare ruimte willen vinden om de ideeën te toetsen aan die van anderen. Wat de Queeste tracht te doen, is bepaalde zienswijzen ten tonele voeren die het publiek met elkaar kan verbinden.²⁷⁷

Dit besef ligt ook aan de basis van *Haarman* in 2003. In volle Dutroux-periode brengt de Queeste een reconstructie van een rechtszaak van een Duitse seriemoordenaar uit het interbellum, waarin ze veel gelijkenissen met de zaak Dutroux zien. Ze willen met deze voorstelling vooral reageren op de onmacht van het volk, die er ondermeer voor zorgt dat men zich verbindt in een collectieve witte mars.

In 2005 behandelen ze opnieuw de problematiek van hun eigen streek met twee totaal verschillende voorstellingen op locatie. *Arbeid/Afscheid 01* komt er naar aanleiding van de sluiting van de autofabriek Ford Genk en de massale ontslagen die hiermee gepaard gaan. *Biz Kolderbos* handelt dan weer over de relaties tussen Vlamingen en Turken in een Limburgse sociale woonwijk. Deze laatste voorstelling wordt gespeeld in een appartementsblok met negen sociale woningen, terwijl de eerste productie wordt opgevoerd in een oude Fordgarage die naderhand door de stad ging gesloopt worden. De keuze voor deze vorm van 'locatietheater' heeft verstrekkende implicaties en is zeker niet gratis gebruikt:

Door de keuze voor locatietheater werd de inhoud van de voorstelling telkens onderbouwd met een ijzersterke scenografie. Voor een gezelschap dat politiek theater wil brengen is het geen optie om dit soort voorstellingen in een theaterzaal of cultureel centrum te brengen. Maar ook met tekst en locatie houdt het werk van geëngageerd theater niet op. Fabriek en wijk werden bezocht, belangrijke contacten werden ter plaatse gelegd en ingezet tijdens de productie waar nodig en mogelijk. (...) Door deze combinatie van locatie en relaties lokte de Queeste een a-typisch theaterpubliek naar deze voorstellingen. (...) Een gelegenheidspubliek ontstond: fabrieksarbeiders, theaterrecensenten, gesluierde moslima's, huisvrouwen en politici vonden elkaar even achteraf in de geïmproviseerde foyer. De Queeste heeft zichzelf in beide projecten tot doel gesteld om een genuanceerd beeld van de werkelijkheid te geven en alle stemmen aan bod te laten komen: de realiteit op scène.²⁷⁸

Met *A Volonté* brengen ze in hetzelfde jaar een voorstelling over dé ziekte van de twintigste eeuw in het Westen: depressie. Ook in 2007 brengen ze brandend actueel theater met *Osama the Hero*, een productie die in de Vlaamse media voor heel wat ophef zorgde. Deze voorlopig laatste voorstelling van de Queeste vertrekt vanuit de spreekbeurt van een jongen die het heeft over zijn held Osama. Maar ook hun uitvalsbasis krijgt in

²⁷⁷ DE ROO, Ruben (2006), p. 166.

²⁷⁸ DE ROO, Ruben (2006), p. 164.

2007 nog steeds volop aandacht met producties als *Tijl van Limburg*, over de geschiedenis van de eigen streek en *Genk City*, dat handelt over de nieuwe ontwikkelingen in de regio. De aangesneden materie is dus enorm uiteenlopend, maar steeds brandend actueel. Via een collectieve aanpak, een dialoog met het publiek en een enorme hoeveelheid stof tot discussie brengen ze steeds voorstellingen die via het individu de volledige gemeenschap trachten aan te spreken:

Hun voornaamste fascinatie gaat uit naar mensen die proberen om te gaan met de harde realiteit, naar mensen die geen genoeg nemen met hun situatie en een uitvlucht proberen te vinden. De vraag die hen altijd zal bezig houden is 'hoe pleegt de individuele mens verzet?'. In deze vraagstelling zit een enorme kracht aan subversiviteit. Want door deze thematiek op een ongedwongen manier te vertalen naar het individueel herkenbare, kan er bij het publiek een collectiviteit ontstaan die een gemeenschapszin voortbrengt.²⁷⁹

Limburger Roel Swanenberg maakt reeds van bij de oprichting van *de Queeste* deel uit van deze geëngageerde 'theatermakersgroep'. In Genk volgt hij aanvankelijk een filmopleiding aan de Media- en Designacademie en met dit diploma op zak vertrekt hij richting de Toneelacademie Maastricht. In 2005 studeert hij er af aan de acteursopleiding met de groepsvoorstelling *Priemgeval*, maar het is vooral zijn eenmansproject *Animal Farm*, dat hij daar ontwikkeld heeft, waar onze aandacht naar uitgaat.²⁸⁰ De voorstelling wordt na zijn studies verder uitgewerkt en wint het Nederlandse straattheaterconcorso 'Trefkunst' in Leidschendam.²⁸¹ Tot op heden wordt ze, ondermeer in een Duitstalige versie, nog verschillende keren per jaar met succes hernomen. Naast deze voorstelling op locatie speelt hij met *de Queeste* in tal van voorstellingen, waaronder het reeds aangehaalde *A Volonte*, maar ook in *Kamp Waterschei*, *The new electric ballroom*, *Blanco – De stad der zienden* en *Fat Pig*, de voorlopig laatste samenwerking uit 2006. Daarnaast speelt hij voor 'HETPALEIS' in *Hamlet* van Piet Arfeuille en in *Tintagiles* van 'Toneelhuis'.²⁸² Momenteel presenteert hij samen met Britt Van Marsenille het wetenschappelijk kinderprogramma 'Bedweters' op de jongerenzender 'Ketnet'.

Animal Farm

De performance-vertelling van Roel Swanenberg maakt gebruik van de dierensatire *Animal Farm* uit 1945 van de Britse auteur George Orwell. Het verhaal is alom bekend en is een persiflage op de communistische samenleving onder Stalin. Toch treffen we in het boek geen enkele rechtstreekse politieke verwijzing aan en lijkt het gewoon een verhaal over de belevenissen van enkele dieren op een boerderij, waarbij de boer iedereen afbeult en de dieren in opstand komen. De varkens worden de leiders van

²⁷⁹ DE ROO, Ruben (2006), pp. 167-168.

²⁸⁰ Bijlage 7.3.5, p. 54.

²⁸¹ www.dequeeste.be

²⁸² www.vti.be

de revolutie die de boer van het erf drijft en de macht verdeelt onder de dieren. Zoals bekend mondt de utopische gedachte echter snel uit in een nieuwe strenge dictatuur waarbij Orwell scherp stelt: “Alle dieren zijn gelijk, maar sommigen zijn meer gelijk dan anderen”.²⁸³

Deze dierenfabel wordt door Swanenberg verweven met het verhaal van één van de zovele gastarbeiders die in Europa het geluk komen zoeken.²⁸⁴ Swanenberg geeft in de voorstelling niet alleen gestalte aan zowat alle dieren van Orwells verhaal, hij speelt ook de gastvrije Alec. Alec Trup komt met zijn busje uit het voormalige Oostblok naar hier gereden en vertelt over zijn verleden, zijn hoop en zijn toekomst. De twee verhalen worden met elkaar verweven en het publiek en de locatie waar de voorstelling zich afspeelt worden continu bij het gebeuren betrokken. Laat ons aan de hand van de observaties van een recensent even kijken naar het begin van de voorstelling:

Het publiek probeert met matjes, plastic zakken of regenjasjes een zitplaats te creëren in een halve cirkel om de Oost-Europese bus heen, die op de parkeerplaats staat. Een rustige avond waarbij je op je gemak naar een voorstelling zit te kijken, is er echter niet bij vanavond. Als Alec Trup de cirkel binnenkomt, spreekt hij onmiddellijk het publiek aan, dat hij verdenkt van het afbreken van zijn autospiegel die in een plasje op de grond ligt.²⁸⁵

Het is alsof er geen vierde wand bestaat en reeds van bij de aanvang van de voorstelling spreekt Alec het publiek rechtstreeks aan en maakt hij er nieuwe vrienden: “Ik heet Alec. Alec Trup. Hoe heet ben jij?”. Wat volgt is een interactieve monoloog/dialog over koffie, “hard werken” en “luide bassen”, die doorspekt is met tal van persoonlijke anekdotes. Hierbij sleept hij het publiek, soms letterlijk, mee op een tocht doorheen zijn geboortestreek en vertelt hij over de boerderij van zijn vader in combinatie met het verhaal van *Animal Farm*.

Tijdens de volledige voorstelling is het de aanwezigen haast nooit gegund om even rustig te blijven zitten. Reeds na vijf minuten start deze overduidelijke vorm van participatie, wanneer Alec, gastvrij als hij is, zijn nieuwe vrienden een kop koffie wil aanbieden:

“Willen jullie koffie? Kom maar, kom maar halen!” Het groepje toeschouwers op het pleintje (...) kijkt een beetje afwachtend. Wie zet de eerste stap? Het is altijd leuk om in een voorstelling iets aangeboden te krijgen, maar het speelvak opstappen dat doe je toch niet zomaar.²⁸⁶

De eerste ‘vrijwilliger’, als we het reeds zo kunnen noemen, die de koffie aanvaardt, wordt onmiddellijk de ‘scène’ opgetrokken en moet Alec helpen met het uitdelen van de koffie aan alle aanwezigen. In geen tijd staan alle toeschouwers recht en bedient iedereen zich

²⁸³ www.dequeeste.be

²⁸⁴ De problematiek van de vluchtelingen, zij het diegenen die afkomstig zijn uit het Midden-Oosten, is in 2000 reeds door *de Queeste* behandeld in de *Belgrado Triologie*. Bij deze voorstelling vierten enkele Servische vluchtelingen Nieuwjaar op drie verschillende plaatsen in de wereld.

²⁸⁵ NOORDEGRAAF, Celia, ‘Animal Farm’, op: *Theatercentraal*, 17 juni 2007.

²⁸⁶ VAN DER KOOI, Sara, ‘Animal Farm’, op: *8Weekly*, 17 september 2006.

van de thermossen in de nabijheid van de bestelwagen. Ondertussen is Alec reeds op het dak van zijn busje gekropen en dient een andere aanwezige hem te assisteren bij het naar beneden halen van allerlei valiezen die onder het dekzijl opgeborgen zitten. Vanaf dit ogenblik en eigenlijk tot het einde van de voorstelling speelt Swanenberg een personage dat overenthousiast herinneringen ophaalt met zijn nieuwe vrienden en dit doet op een onnavolgbare energieke manier. Voor de aanwezigen wordt de grens tussen de eenvoudige toeschouwer en de fysiek actieve participant continu overschreden en de voorstelling wordt gedomineerd door de enorme energie waarmee Alec van het ene verhaal naar het andere flitst.

Voor dit alles is niet meer nodig dan één man en zijn busje. De bestelwagen vormt het rijdende decor van de voorstelling en is een verzameling van herinneringen voor Alec. Zijn vervoersmiddel, annex slaapplaats, beschikt over een muziekinstallatie met “luide bass” en wordt continu aangewend om allerlei taferelen uit Alecs leven en uit het boek *Animal Farm* uit te beelden. Het busje wordt meermaals verreden op het plein en het publiek verandert hierdoor, maar ook door allerlei andere omstandigheden, continu van locatie en opstelling. Het hoogtepunt van dit energiek schouwspel wordt bereikt wanneer Alec zijn busje het werkpaard Boxer laat spelen en hij het, zonder dat hij zelf nog achter het stuur zit, rondjes om het publiek laat draaien. Ondertussen is Alec met halsbrekende toeren uit het rijdend vehikel kunnen springen en maant hij het publiek aan om, met enig risico, de cirkel te verlaten en hem te vervoegen aan de overkant van het plein. Daar toont hij een filmpje van zijn familie die aan het werken is op het land in zijn geboortestreek door het te projecteren in de voorhal van de woning van een Afrikaanse man die toevallig van aan zijn deur aan het meekijken was. Ondertussen blijft ‘Boxer’ onbeheerd rondjes draaien om even later opnieuw op spectaculaire wijze overmeesterd te worden door de voor-niets-terugdeinzende Alec. Op dezelfde chaotische en versnipperde manier als de rest van zijn verhaal vervolledigt hij de gebeurtenissen van *Animal Farm*, om vervolgens weg te rijden met ‘Boxer’ richting slachthuis. Het publiek blijft net als bij de aanvang van de voorstelling alleen, maar toch tezamen en vooral verbouwereerd achter.

De energieke ‘achterkant’ van de stad en haar gemeenschap

‘David’ zou *Animal Farm* categoriseren als een mengvorm tussen ‘theater op locatie’ en (in zekere mate) ‘straattheater’.²⁸⁷ Dit laatste omwille van de dialoog met de omgeving en de improviserende houding die Swanenberg tijdens de voorstelling aanhoudt. Er zou tevens melding gemaakt worden van ‘repertoire theater’ en ‘verteltheater’ en het feit dat we duidelijk te maken hebben met een maatschappelijk

²⁸⁷ Bijlage 7.2.3, p. 48.

geëngageerde voorstelling kan men evenmin onvermeld laten.²⁸⁸ Alle andere voorstellingen die we tot nu toe behandeld hebben, worden gekenmerkt door het feit dat ze weigeren om vanuit een tekst te vertrekken en bewust a-politiek qua opzet zijn. Wat gebeurt er met onze theorie over de ervaringen wanneer we toch beslissen om te vertrekken vanuit een duidelijk politiek getinte voorstelling, die dan nog eens gebruik maakt van het klassieke canon?

We vertrekken voor de analyse van *Animal Farm* vanuit Bart Verschaffels 'achterkant' van de stad. De 'achterkant' is volgens hem de gemakkelijkste dialoog die een kunstwerk met de stad kan aangaan en handelt over de marge en de schaamte van de stad. Het toont ons wat we niet gezien zouden hebben, maar nog meer wat we verdrongen hebben. Dagelijks worden we geconfronteerd met daklozen, bedelaars en mensen die (tevergeefs) op zoek zijn naar een betere toekomst in het veelbelovende West-Europa. De Westerse mens loopt er figuurlijk, en in de stad soms zelfs letterlijk, met een brede bocht omheen en tracht zo weinig mogelijk geconfronteerd te worden met deze problematiek. Men heeft moeite met de positionering ten opzichte van dit gegeven en slaagt er maar niet in om in het reine te komen met de eigen gedachten. *De Queeste* tracht via voorstellingen de toeschouwers, maar vaak ook de volledige gemeenschap, een hand te reiken om zo samen een uitweg te zoeken:

De bepaling van de positie wordt een stuk eenvoudiger wanneer we (...) een houvast bij onszelf zoeken. Als er een positie bepaald is, als er een eventuele route uitgestippeld is, dan is het mogelijk om de elementen die men onderweg tegenkomt in het juiste daglicht te plaatsen. Houvast zoeken betekent gestalte geven aan het eigen leven. Het engagement en de betrokkenheid op de werkelijkheid ligt net daarin: beïnvloed raken door de verschillende impulsen maar daarin zelf, of samen met gelijkgestemden, een weg zoeken. In plaats van enkel het bos te zien, zullen de bomen zichtbaar worden en misschien wordt er een open plek gevonden waar men vrij kan ademen.²⁸⁹

De esthetische prikkel wordt hier dus aangewend om terug te keren naar het politieke aspect van de straat, hetgeen volgens Verschaffel zo onmogelijk is. Bovenstaand extract maakt reeds melding van een impulserende aanpak en via Deleuze gaan we een uitweg trachten te zoeken in deze complexe problematiek.

Jan Ritsema is, net als vele 'artiesten van de straat', een kunstenaar die kiest voor "het multipale, de veelheid, de voordurende verandering" en zijn dansproducties reageren, ondermeer door Deleuzes theorieën aan te wenden, tegen de leugen van de mimetische reproductie.²⁹⁰ Men moet een kunstwerk volgens hem niet trachten te begrijpen, maar het op zich laten inwerken. De taal is volgens hem een veel te traag en sloom medium en is volledig "ontoereikend om de flitsende en snelle passages van gedachten in de volheid en

²⁸⁸ Bijlage 7.2.2, p. 46

²⁸⁹ DE ROO, (2006), p. 159.

²⁹⁰ RITSEMA, Jan & STALPAERT, Christel, 'Jan Ritsema: het denkend dansen en het zoeken naar een niet-concluderend spreken', in: *Documenta*, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 127-128.

complexiteit van hun wezen te betrappen”.²⁹¹ Men moet uitbeelden wat de taal niet kan en zo de toeschouwer uitnodigen om mee te bewegen, om mee te denken. Hij reageert tegen de klassieke westerse opvatting van scheiding van geest en lichaam en meer specifiek die van kennis en zintuiglijke kennis. Het lichaam is volgens hem de echte bron van kennis en via improvisatie, ook zeer belangrijk bij artiesten buiten de muren, komt hij in contact met het geheugen van dit lichaam.

We merken onmiddellijk dat repertoiretheater in Ritsema’s visie zo goed als onmogelijk in staat zou kunnen zijn om deze vorm van kennis bij de toeschouwers te bewerkstelligen. Toch slaagt Swanenbergs *Animal Farm* er zeer goed in om aansluiting te vinden bij deze visie en dit wordt ondermeer bewerkstelligd door een sobere vormgeving en de flitsende manipulatie van de tekst:

De Queeste gaat in zijn dramaturgie vooral op inhoudelijke, maatschappelijke, politieke zoektocht, en minder op zoek naar een vormgeving. Dat is een keuze die uiteraard perfect verdedigbaar is. De (...) producties worden gekenmerkt door een hectisch spel, balancerend op de grens tussen realistisch en het groteske. (...) Het is een zoeken naar een visualisering van de tekst, om ‘zo zuiver mogelijk en zo straf mogelijk te zijn.’ En dat vergt een erg fysiek spelen, en het vermogen scherpe beelden op de scène te zetten. Geen inleving, geen psychologie, maar flitsende beelden, achter, maar ook naast en door elkaar: ‘gestapeld spelen’.²⁹²

Alec ‘speelt’ alle rollen van Orwells verhaal en mengt het met zijn eigen geschiedenis, waardoor er een fragmentatie van de oorspronkelijke tekst optreedt. Er is geen sprake van een duidelijke spanningsboog in het verhaal en de flitsen waarmee het verhaal verteld wordt, gaan in tegen het ordenend logocentrisch denken van de toeschouwers. De intensiteit waarmee de hyperactieve Alec zijn tekst luid verkondigt en soms zelfs schreeuwt is een ware aanslag op de zintuigen van de toeschouwers. De chaos en zintuiglijke geweldpleging resulteren in wat Deleuze een “doorgedreven verzadiging of ‘saturation’ van het tekengevend materiaal” zou noemen.²⁹³ De bewuste overdaad die wordt gehanteerd, zorgt ervoor dat de tekst niet langer centraal staat:

Door dit te veel aan informatie, schiet de taal tekort in zijn eenduidige betekenisoverdracht. (...) Het traditionele paradigma van de logocentrische, lineair-succesieve waarneming heeft (...) plaatsgemaakt voor een zintuiglijk-mulipele ervaring, waarbij de narratieve technologie van (...) [een] tekst niet langer als centraal en hiërarchisch het hoogste wordt ingezet.²⁹⁴

Toch is het bij *Animal Farm* niet enkel de tekst, maar zijn er ook andere aspecten die verantwoordelijk zijn voor een meer lijfelijk ervaren van de voorstelling. Je zou kunnen stellen dat de koffie die Alec de mensen bij de aanvang van de voorstelling aanbiedt, inwerkt op de smaak- en geurzin van de toeschouwers, maar dit is een te eenvoudige

²⁹¹ BLEEKER, Maaïke, ‘Denken in en uit de maat: dansen met Deleuze’, in: *Documenta*, jg. 21, 2003, nr. 2, p. 136.

²⁹² DEVENS, Tuur (2003), p. 59.

²⁹³ STALPAERT, Christel (2003), p. 163.

²⁹⁴ STALPAERT, Christel (2003), p. 164.

interpretatie van wat er op dat ogenblik echt aan de hand is. Het aanbieden van de koffie fungeert als een soort verbindingsmiddel tussen de 'vreemdeling' Alec en het publiek. Het creëert een soort van veilige band tussen Alec en de aanwezigen en ook tussen de toeschouwers onderling. Tevens is het een manier om hen een eerste keer te laten participeren en ook fysiek te laten rechtstaan. Iets waar ze maar beter aan gewoon worden, als ze niet willen omver gereden worden door de tot Boxer omgedoopte bestelwagen.

Wat volgt is een voorstelling waarbij Swanenberg de '360°-regel' tot in het extreme gaat toepassen en het publiek vanuit tal van verschillende locaties op het plein zal bestoken met flitsen van informatie. Hij laat het publiek even meegaan in de illusie van het verhaal om hen enkele ogenblikken later, bijna met de agressiviteit van Brechts boksmatch, weer volop te bestoken met zijn zeer fysieke uitspattingen. Het publiek zit neer, staat op, volgt hem over het ganse plein, wordt ontroerd en moet enkele malen fysiek aan de kant springen voor het aanstormende busje.²⁹⁵ De continue verplaatsing van het publiek zorgt ervoor dat de toeschouwers tijdens de volledige voorstelling op hun hoede en alert, om het in de woorden van Dewey te stellen, zijn.²⁹⁶ De intieme en emotionele momenten, waarbij het publiek zich soms kan neerzetten, vormen dan weer een rustpauze in een voorstelling waarbij de spanning nog steeds bewaard blijft omwille van de alerte houding van het publiek. Dit impulserende ritme staat centraal in Deweys beschrijving van 'een ervaring' en is ook bij Deleuze van het grootste belang voor de creatie van een 'Orgaanloos Lichaam':

In Deleuze en Guattari's conceptie van hoe betekenis tot stand komt en hoe denken verloopt, neemt beweging een belangrijke plaats in. Termen als snelheid, vluchtlijnen, doorkruisen, en vibreren spelen een centrale rol in hun poging om los te komen van een denken dat zijn grond vindt in een waarheid of 'logos' die los van het denken zou bestaan.²⁹⁷

De 'Intensiteit', om het in Deleuzes bewoording te stellen, van de voorstelling, kan ervoor zorgen dat er bij de toeschouwers een 'Orgaanloos Lichaam' wordt opgeroepen. Deze lichamelijke speelt zich niet alleen af in het eigen lichaam, maar ook de verbinding met de anderen en de omgeving spelen, net als bij Dewey, een cruciale rol. De lichamelijke van de 'Grote Rede' kan er op zijn beurt toe leiden dat het publiek uiteindelijk vervalt in een restproduct: de 'Kleine Rede'. Net als bij Tuan is de ervaring bij Deleuze dus verre

²⁹⁵ In de technische fiche wordt er uitdrukkelijk gevraagd aan de organisatoren om geen stoelen neer te zetten (Technische fiche, *Animal Farm*, de Queeste, 2006).

²⁹⁶ Op dit punt is een waarschuwing over al deze participatie wellicht niet overbodig. Voor het opwekken van het 'Orgaanloos Lichaam' zijn het niet de fysieke daden van het publiek, zoals rennen voor het busje of rustig gaan neerzitten, die belangrijk zijn, maar de alertheid en het innerlijke gevoel dat dit met zich meebrengt. Het is eerder het innerlijk zelf dat, in dialoog met de omgeving en de intensiteit van de voorstelling, in staat is om over te gaan naar een 'Orgaanloos Lichaam'. De fysieke activiteit van de participatie dient hier dus sterk genuanceerd te worden.

²⁹⁷ BLEEKER, Maaïke (2003), p. 134.

van gratis te noemen en dient men te leren uit ervaringen. Dit redelijke inzicht kan aanleiding geven tot een verandering van het zelfbeeld ('worden') en zelfs tot de verandering van een volledige maatschappij. Deze ingesteldheid brengt ons opnieuw bij de gemeenschap, die zo belangrijk is voor Dewey en Freeland en de verbinding die ze dient te hebben met de wereld van de kunsten. En het is net dit aspect waar het bij de voorstellingen van *de Queeste* om draait. Via hun producties proberen ze de toeschouwers weer voeling te geven met het theater en de werkelijkheid en, vooral in Limburg, het collectief geheugen van de streek opnieuw aan te wakkeren.

V. Besluit

De kunsten in de openbare ruimte komen de laatste jaren steeds vaker (opnieuw) onder de aandacht van het grote publiek, maar ook binnen de kunstwetenschappelijke wereld worden de evoluties nauwlettend in het oog gehouden. Zowel van overheidswege als binnen de sector zelf is er op korte tijd zeer veel veranderd en dit in een medium dat sowieso reeds gekenmerkt wordt door een enorme diversiteit en veelzijdigheid. Deze eindverhandeling is een zoektocht naar de redenen van de populariteit van dit medium in de hedendaagse maatschappij en tracht na te gaan in hoeverre de ervaring van een gebeurtenis past binnen dit concours. Dit werk is tevens een aanzet tot een verdere (h)erkenning van de sector en zoekt dan ook aansluiting bij het kunst- en theaterwetenschappelijke discours dat momenteel gevoerd wordt binnen de academische wereld. Er is voor geopteerd om op een toegankelijke en, net als Dewey, op een pragmatische manier te werk te gaan door te vertrekken vanuit de veelheid aan beschikbare informatie en deze systematisch te toetsen aan het opzet dat we voor ogen hebben. Dit alles wordt gestaafd met enkele zo uitvoerig mogelijk beschreven voorbeelden die zo ruim mogelijk genomen zijn, om te benadrukken dat wat in de volksmond wordt verstaan onder 'straattheater' veel meer is dan enkel 'theater' dat zich alleen maar op de 'straat' afspeelt.

In navolging van Bart Verschaffel opteren we er aanvankelijk voor om de aandacht die er momenteel heerst voor de kunsten buiten de muren niet in een politieke zin te interpreteren. We vertrekken vanuit het besef dat de hedendaagse mens, omwille van de snelheid van de moderne maatschappij, steeds meer nood heeft aan belevingen die hem in contact met zichzelf en de omgeving kunnen brengen. Er is voor geopteerd om de verhandeling te starten met een onderzoek naar de fysieke ruimte waarin we ons gedurende de volledige uiteenzetting zullen ophouden. Enerzijds omdat deze ruimtelijke bepalingen van de kunsten buiten de muren nu eenmaal het grootste onderscheid zijn van de meer reguliere kunstvormen. Anderzijds vooral omdat dit binnen de sector zowat het enige aspect is dat door de weinige theoretici reeds op een iets theoretischer vlak is behandeld.

Deze ruimtelijke opvattingen vinden aansluiting bij het werk van Peter Eversmann. Het is via Eversmann dat we terechtkomen bij het belang van de receptie van de toeschouwer, een aspect dat de laatste decennia steeds meer aandacht krijgt binnen de theaterwetenschappelijke wereld. Deze aandacht voor de toeschouwer vertrekt niet zozeer vanuit de gedachte dat de toeschouwer het kunstwerk dient te begrijpen, maar stelt zich eerder vragen bij de ervaring die de toeschouwer beleeft tijdens het

aanschouwen van een kunstwerk. De visuele en rationele benadering van een kunstwerk en ook de volledige werkelijkheid evalueert en creëert hierdoor net een afstand tussen zichzelf en de omgeving.

Yi-Fu Tuan en John Dewey verdiepen zich in de ervaringen van het menselijke wezen en vertrekken hiervoor beiden vanuit de relatie die het subject heeft met zijn omgeving. Ze starten hun zoektocht bij de biologische aard van het menselijke wezen en kijken enerzijds naar de evolutie die de mens meemaakt vanaf zijn geboorte en anderzijds naar de totale evolutie van de menselijke soort. Tuan maakt op ruimtelijk vlak een onderscheid tussen 'space' en 'place'. 'Space' ziet hij als een ruim en bewegend gegeven en kunnen we koppelen aan de hedendaagse snelle maatschappij. 'Place' is voor hem dan weer de pauze die rust, stabiliteit en geborgenheid biedt, temidden van alle beweging. Bij theater buiten de muren is er, veel vaker dan bij het reguliere theater, sprake van een vorm van 'environmental theater' en wordt er vaak spontaan een cirkel gecreëerd rond het gebeuren. Blijkbaar staan de toeschouwers buiten de muren tevens veel meer open voor nieuwe ervaringen en proberen ze ook minder angstvallig om hun emoties onder controle te houden. Deze gegevens doen ons vermoeden dat er bij theater buiten de muren, desondanks de voorstellingen zich soms afspelen in een fysieke grote 'space', veel vaker sprake is van een geruststellende 'place' dan in het reguliere theater. Via onze casestudies merken we dat er buiten de muren vaak geopteerd wordt voor het gebruik van zogenaamde transit- of overgangszones om op subtiele wijze de overgang te maken van 'space' naar 'place' en omgekeerd. Op deze manier krijgen de zintuigen en het lichaam van de aanwezigen de tijd om zich aan te passen en kan de toeschouwer zich ten volle openstellen voor hetgeen hem te wachten staat. Tuan maakt een onderscheid tussen de 'Common Experience' en de 'Intimate Experience' en stelt dat deze laatste enkel kan optreden als we ons in een veilige 'place' bevinden. Ook het feit dat deze ervaringen vaak voortkomen uit een toevallig gebeuren en dat ze net hierdoor door de hedendaagse mens niet zo vaak worden opgemerkt, wordt door hem naar voor geschoven.

Deweys interpretatie van de ervaring van de mens vormt de fundering van deze eindverhandeling en het is Dewey die een onderscheid maakt tussen de ervaringen van de mens en het beleven van 'een ervaring'. In eerste instantie staan we samen met Dewey even stil bij de nood aan continuïteit tussen kunst en leven en bij het feit dat er volgens hem geen onderscheid mag zijn tussen de wereld van de kunsten en die van de wetenschappen. We bekijken de systematiek van het beleven van 'een ervaring' en dienen vast te stellen dat zowel Tuan als Dewey inzien dat er bij deze vorm van ervaren geen sprake kan zijn van een louter ondergaan van het gebeuren. De mens dient te leren van zijn ervaringen en dient hiervoor weerstand te bieden en te 'werken' aan zijn ervaring.

De rol van de toeschouwer gaat dus veel verder dan die van de passieve recipiënt, maar we moeten onmiddellijk ook waarschuwen dat we dit 'werken' niet letterlijk fysiek mogen benaderen. Dewey stelt dat we moeten teruggaan naar het dierlijke leven op menselijke schaal en zoekt de oorzaak van de vervreemding van de mens tegenover zijn eigen ervaringen in het verlies van de relatie met de omgeving. Hij ziet dit verlies zowel in tijd als ruimte en stelt, net als Tuan, dat het de kunstenaar is die ons van deze vervreemding kan verlossen. Bij de verschillende casestudies merken we dat er drie factoren zijn die bij een kunstwerk kunnen meespelen bij het al dan niet beleven van 'een ervaring' bij de toeschouwer. Vooreerst is er de omgeving, waar we reeds uitgebreid op ingegaan zijn. Ten tweede is er het kunstwerk zelf dat vooral door het impulserend karakter de toeschouwer kan aanzetten tot het bereiken van 'een ervaring'. Als laatste is er natuurlijk het individu zelf dat met een open en positieve houding dient te 'werken' aan het verloop van de eigen belevenis.

We zien dat de ervaring geen zuivere kunstaangelegenheid is en dit is één van de hoofdredenen waarom men het beleven van een kunstwerk gedurende jaren (bewust) buiten het kunstwetenschappelijk discours gehouden heeft. Ondermeer hierdoor merken we dat de theatersemiotische analyse niet in staat is om een dergelijk gegeven te vatten en dat het systeem dan ook totaal ontoereikend is voor de beschrijving van veel hedendaagse voorstellingen. Binnen de sector van het theater buiten de muren, maar ook in het reguliere theater, is er de laatste jaren sprake van een echte opleving van het zogenaamd zintuiglijk ervaringstheater. Het vierde deel van deze verhandeling handelt over de subtiele grenzen waar het theater van vandaag mee geconfronteerd wordt wanneer we het hebben over ervaringen. Het is een moeilijke evenwichtsoefening waarbij we enerzijds via Maurice Merleau-Ponty de zintuiglijke wereld verkennen en anderzijds met behulp van het werk van Gilles Deleuze de bijna fysiek lichamelijke grenzen aftasten. Hierbij is het belangrijk om voor ogen te houden dat zowel Merleau-Ponty, Deleuze alsook Dewey geen voorstanders zijn van een strikt onderscheid tussen de rede en het lichaam en er dan ook niet voor pleiten om het lichamelijke te verheven boven het redelijke. Ze streven eerder naar een versmelting van de beide gegevens, waarbij ze een eerherstel van het niet-rationele denken willen bewerkstelligen.

De fenomenologie van Merleau-Ponty is een kritiek op de vervreemding van de mens, waarbij hij stelt dat de werkelijkheid er altijd al geweest is en je ze niet kan vatten door middel van een beschrijving. Je moet de werkelijkheid ervaren via de zintuigen en het is de 'horizon' die het menselijke lichaam hiertoe in staat stelt. Merleau-Ponty pleit voor een prereflexieve houding en stelt dat het individu hiervoor zichzelf een open en bijna verwonderde houding dient aan te meten. Ook Deleuze pleit met zijn 'rhizomatisch' denken voor een houding waarbij men het kunstwerk niet tracht te begrijpen, maar eerder

vertrekt vanuit de ingesteldheid dat men het werk wil beleven. Net als de andere theoretici stelt Deleuze vast dat de hedendaagse mens maar weinig aandacht aan zijn ervaringen besteedt en dat hij de wereld hoofdzakelijk rationeel benadert. In Deleuze's visie vormt dit rationele begripen of 'Kleine Rede' slechts een restproduct van het groter geheel dat wordt opgewekt door de 'Grote Rede'. De hoofdrol wordt hierbij door Deleuze weggelegd voor het 'Orgaanloos Lichaam', dat men dient te interpreteren als de prikkels in het eigen lichaam en de relatie met de anderen en de omgeving. Het impulserend proces dat hiervoor noodzakelijk is brengt ons niet alleen terug bij de ervaringen van Dewey, maar ook bij het post-dramatische theater van Hans-Thies Lehmann. Doordat men in deze vorm van theater afstapt van de oplossingsgerichte synthesebenadering en net de veelheid aan conflicten wil tonen aan de toeschouwers, slaagt de rede er niet meer in om het geheel te vatten en is men genoodzaakt om zijn toevlucht te zoeken tot het eigen lichaam. Net als we dienen te waarschuwen voor een te spirituele of geforceerde interpretatie van de zogenaamde zintuiglijke ervaringsvoorstellingen, dienen we bij Deleuze op te letten niet terecht te komen in een situatie waarbij men alle redelijkheid overboord gooit en verzandt in een puur animale voorstelling. Zowel het zintuiglijke beleven als de fysieke actie moeten steeds ten dienste staan van de belevenis van 'een ervaring'.

Zowel de prewetenschappelijke houding van Merleau-Ponty, met zijn verwonderende ingesteldheid, als de lichamelijkheid van Deleuze tasten de grenzen van de beleving van 'een ervaring' af en brengen ons in laatste instantie opnieuw bij de gemeenschap en zelfs bij de politieke functie die de kunsten buiten de muren kunnen hebben. Het restproduct van Deleuze's machinerieën kan aanleiding geven tot een verandering van het zelfbeeld en dit 'worden' kan verstrekkende maatschappelijke gevolgen hebben. Op deze manier komen we opnieuw uit bij Verschaffels kritiek op het politieke karakter van de openbare ruimte en het belang van de gemeenschap voor ondermeer de theorieën van Dewey. Een gemeenschap die door de overmediatisering van de hedendaagse maatschappij steeds vaker op zoek gaat naar unieke ervaringen. En als het even kan start men deze zoektocht buiten de muren.

VI. Bibliografie

Boekwerken

AERTS, Jef, JANSSENS, Joris & MOREELS, Dries, Metamorfose in podiumland: een veldanalyse, Brussel, Vlaams Theater Instituut vzw, 2007.

AUDOOREN, Fabien, Straattheater: Impressies in woord en beeld, Merendree, Drukkerij Sintjoris, 2005.

AUDOOREN, Fabien & VAN PETEGHEM, Thomas, Eunetstar: 3 years of European Cooperation, Merendree, Drukkerij Sintjoris, 2006.

AUGÉ, Marc, Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Editions du Seuil, 1992.

BAETENS, Jan & PIL, Lut (red.), Kunst in de publieke ruimte, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1998.

BAUDRILLARD, Jean, L'échange symbolique et la mort, Paris, Gallimard, 1976.

CARLSON, Marvin, Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture, New York, Cornell University Press, 1992.

CASSEL, David, The Pavement Stage. Perspectives on Street Theatre, Victoria, Promethean Press, 1994.

CHAUDOIR, Philippe, Discours et figures de l' espace à travers les "arts de la rue": La ville en scènes, Paris, L' Harmattan, 2000.

COGGHE, Leen, uit de schaduw... een nuancering van de discrepantie tussen hoge kunst en populaire kunst in het muziektheater op basis van de belevingstheorie van John Dewey, (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2005).

CRESPIN, Michel (Ed.), Arts et Événements Urbains: Parcours d' Artistes, Marseille, Taktik, 1996.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, Flow : psychologie van de optimale ervaring, Amsterdam, Boom, 1999.

DELAROZIÈRE, François & DAVID, Claire, Le grand répertoire: Machines de spectacle, Arles, Actes Sud, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, Capitalisme et schizofrénie, nr. 1: L'anti-Oedipe, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

DEWEY, John, Art as Experience, New York, Capricorn Books, 1958.

DE WIT, Katrijn, Het straattheater : onderworpen aan een analyse (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2004).

DUSSOLLIER, Claudine (Ed.), In Situ: European Artists on the Road, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006.

EVERSMANN, Peter Georgius Franciscus, De ruimte van het theater: een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer, Amsterdam, s.n., 1996.

FREELAND, Cynthia, Maar is het kunst?: Een inleiding in de kunsttheorie, Amsterdam, Uitgeverij Prometheus, 2004.

GOFFMAN, Erving, Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

GOLDBERG, Roselee, Performance Art from Futurism to the Present, London: Thames & Hudson, 1988.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, Over de esthetiek, Meppel/Amsterdam, Uitgeverij Boom, 1989.

HERMANS, Robbie, Bring back the streets: De andere theatraliteit in de publieke ruimte & aanzet tot opwaardering van straattheater in Vlaanderen (onuitgegeven ManaMaverhandeling Universiteit Antwerpen, Master na Master Theaterwetenschap, 2005).

HUNNINGHER, B., De opkomst van modern theater: van traditie tot experiment, Amsterdam, Theatre Bookshop, 1997.

KERSHAW, Baz, The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention, London, Routledge, 1992.

KERSHAW, Baz, The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard, London, Routledge, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies, Postdramatic Theatre, vert. JÜRS-MUNBY, Karen, London, Routledge, 2006.

LOULERGUE, Michel & QUIROT, Odile, Royal de luxe, 1993-2001, Arles, Actes Sud, 2001.

MASON, Bim, Street Theatre and Other Outdoor Performance, London, Routledge, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice & BAKKER, Reinout (inl., vert. en ann.), Voorwoord tot de fenomenologie van de waarneming, Baarn, Wereldvenster, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenologie van de waarneming, Amsterdam, Ambo, 1997.

MITCHELL, William J. T., Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

NORA, Pierre, Realms of Memory: Rethinking the French Past. Volume I: Conflicts and Divisions, New York/Chichester, Columbia University Press, 1996.

PARK, Sung-Bong, An Aesthetics of the Popular Arts: An Approach to the Popular Arts from the Aesthetic Point of View, Uppsala/Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1993.

SCHECHNER, Richard, Public Domain, New York, Avon Books, 1969.

SCHECHNER, Richard, Environmental theatre, New York, Hawthorn Books, 1973.

TUAN, Yi-Fu, Place, Art, and Self, Chicago, Center for American Places, in association with Columbia College, 2004.

TUAN, Yi-Fu, Space and Place. The Perspective of Experience, London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1977.

UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans, Zutphen, De Walburg Pers, 1988.

VAN WELY, Warner, Theater in de openbare ruimte, Utrecht, Warner & Consorten, 2003.

VERKEST, Celine & AUDOOREN, Fabien, Onderzoek Werkplaatsen voor straattheater en cirkuskunsten 2006, Gent, SintJoris, 2006.

VERSCHAFFEL, Bart, Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur, Wetteren, Cultura, 2006.

VOCKS, Violien, De taal van theater op straat. De dialoog tusen de straattheaterartiest en zijn internationaal publiek (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Utrecht, Vakgroep Theater, Film- en Televisiewetenschap, 2002).

WYNANTS, Nele, Theater in transit, (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, 2007).

Artikelen

ALEXANDER, Thomas M., 'De kunst van het leven. Deweys esthetica', in: LOGISTER, Louis (red.), John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, pp. 119-139.

ASSELBERGS, Linda, 'De tederheid van de olifant', in: Knack, 5 juli 2006.

BENJAMIN, Walter, 'The work of art in the age of mechanical reproduction' (1936), in: EVANS, Jessica & HALL, Stuart (Eds.), Visual Culture, the Reader, London, Sage Publications, 1999, pp. 72-79.

BIESTA, Gert, 'Kennen als een vorm van handelen. John Deweys transactionele kentheorie', in: LOGISTER, Louis (red.), John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, pp. 17-33.

BIGNAMINI, Maria-Riccarda, 'Notes sur la "narrativité" des spectacles de rue', in: Rues de l'Université, nr. 2, juin 1994, pp. 7-10.

BLEEKER, Maaïke, 'Denken in en uit de maat: dansen met Deleuze', in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 133-138.

CHAUDOIR, Philippe, 'L' espace de jeu urbain: généalogie des arts de la rue en France', in: Cahiers de Théâtre Jeu, nr. 115, 2005, pp. 113-127.

CORIJN, Eric, 'Opnieuw plaatsnemen in de stad', in: Courant, nr. 78: Dossier toekomstscenario's voor de podiumkunsten, 2006, p. 20.

COUSSENS, Evelyne, 'De blik van de ander beïnvloed ons gedrag', in: Zone 03/, 11 september 2007.

DE ROO, Ruben, 'Van de actualiteit naar de theatrale daad. Over de maatschappelijke betrokkenheid van theatermakersgroep de Queeste', in: KATTENBELT, Chiel, DE KORT, Patricia, MINEUR, Frank & SWINKELS, Leo (red.), Theater & Openbaarheid, Amsterdam, Theater Instituut Nederland/Toneelacademie Maastricht, 2006, pp. 156-177.

DEVENS, Tuur, 'De Queeste: een zoektocht naar maatschappelijk geëngageerd theater', in: Etcetera: Theater/Dans/Opera, jg. 21, 2003, nr. 87, pp. 56-59.

DEWEVER, Ilse, 'Op zoek naar wonderen', in: Gazet van Antwerpen, 6 augustus 2007.

EETEZONNE, Wilfried, 'De olifant is in 't stad', in: De Morgen, 6 juli 2006.

EETEZONNE, Wilfried, 'Royal de Luxe', in: UYTTERHOEVEN, Michel, Pigment: Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap, Gent-Amsterdam/Brussel, Ludion & Vlaams Theater Instituut, 2003, pp. 182-187.

FREYDEFONT, Marcel, 'La visite du Sultan sur son éléphant à voyager dans le temps', in: Actualité de la Scenographie, nr. 142, 2005, pp. 6-10.

FREYDEFONT, Marcel, 'L' invention d' un lieu', in: Actualité de la Scenographie, nr. 123, 2002, pp. 12-18.

GABER, Floriane, 'Typologies', in: Rues de l'Université, nr. 3, octobre 1994, pp. 2-10.

HEIRMAN, Frank, 'Antwerpen zag olifant al in 1563', in: Gazet van Antwerpen, 6 juli 2006.

HILLAERT, Wouter, 'Dingen willen veranderen is een agressieve daad', in: De Morgen, 9 september 2006.

HILLAERT, Wouter, 'Wie gaan kijken wil, moet voelen', in: De Morgen, 2 september 2004.

HOUDART, Dominique, 'Théâtre de rue, dans la rue, à la rue', in: Cassandra. Rue, Art, Théâtre, hors serie, octobre 1997, pp. 40-41.

JAESCHKE, Suzanne, 'De eeuwige beweging tussen vallen en opstaan. Impressies van het werkproces bij Stillen van Lotte van den Berg', in: Toneelg(e)ruis, juni 2006, pp. 97-103.

KEUNEN, Bart, "'Donnez-moi donc un corps...": Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken', in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 140-159.

LAVEYNE, Liv, 'New age voor beginners', in: Knack, 14 augustus 2007.

- LOGISTER, Louis, 'De actualiteitswaarde van Deweys filosofie', in: LOGISTER, Louis (red.), John Dewey. Een inleiding tot zijn filosofie, Budel, Uitgeverij Damon, 2005, pp. 9-16.
- NAPO, 'Architectures Nomades: La philosophie du démontable', in: Scènes Urbaines, nr. 2, octobre 2002, p. 16.
- NIESEWAND, Nonie, 'Light, air and PVC', in: The Independent, 30 augustus 1999.
- NOORDEGRAAF, Celia, 'Animal Farm', op: Theatercentraal, 17 juni 2007.
- PAVIS, Patrice, 'Theatre Analysis: Some Questions and a Questionnaire', in: New Theatre Quarterly, X, 1985, nr. 2, pp. 208-212.
- PLANCHE, Jean-Christophe, 'Extraits de propos de Jean Luc Courcoult', in: Les Cahiers du Charnel, nr. 19, april 2005.
- PEARMAN, Hugh, 'The great inflation', in: The Sunday Times Culture, 30 augustus 2001.
- REDANT, Griet, 'Sultan swingt door 't Stad', in: De Standaard, 5 juli 2006.
- REYNAERS, Kathrin H., 'Intimiteit in een huis van glas', in: de Zomer 07, 30 juli 2007.
- RITSEMA, Jan & STALPAERT, Christel, 'Jan Ritsema: het denkend dansen en het zoeken naar een niet-concluderend spreken', in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 127-132.
- ROMNEY, Johathan, 'A very odd inflatable. The mothership has landed', in: The Guardian, 21 juni 2000.
- RUITER, Truus, 'Wonderen gevraagd', in: De Volkskrant, 18 mei 2006.
- SANCTORUM, Johan, 'De stad als free podium', in: Courant, nr. 78: Dossier toekomstscenario's voor de podiumkunsten, 2006, p. 32.
- SEVENHUYSEN, Debby, 'De schoonheid van rust', op: Theatercentraal, 11 mei 2007.

SIEGMUND, Gerald, 'Theatre as Memory', in: Theaterschrift, december 1994, pp. 218-220.

STALPAERT, Christel, 'De kunst van het falen: De participerende toeschouwer met stomheid geslagen', in: VANDERBEEKEN, Robrecht (ed.), Kritische Metafysica: Gilles Deleuze, Brussel, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2006, pp. 69-78.

STALPAERT, Christel, 'Inleiding', in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 113-116.

STALPAERT, Christel, 'Schoonheid in Needcompany's King Lear als wapen tegen de ondraaglijke wreedheid van het tragische zijn', in: Documenta, jg. 21, 2003, nr. 2, pp. 160-173.

TORMANS, Stijn, 'De olifant heette Gust', in: Knack, 12 juli 2006.

UYTTERHOEVEN, Michel, 'Een archipel van gedeelde cultuur. Kunst op zoek naar gemeenschap, mensen op zoek naar de vormgeving van hun versplinterde identiteit', in: Alledaags is niet gewoon. Reflecties over volkscultuur en samenleven, 2002, pp. 233-244.

VAN CAMPENHOUT, Elke, 'Verrassend straattheater', in: De Standaard, 12 september 2005.

VANDENABEELE, Bart, 'De ideologie van de onbemiddelde esthetische waarneming', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid, Budel, Damon, 2003.

VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen, 'Gemedieerde zintuiglijkheid in 'esthetisch' perspectief', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid, Budel, Damon, 2003.

VAN DEN BERG, Lotte, 'Stille Opstand', in: Courant, nr. 78: Dossier toekomstscenario's voor de podiumkunsten, 2006, pp. 40-41.

VAN DER KOOI, Sara, 'Animal Farm, op: 8Weekly, 17 september 2006.

VAN DER KOOI, Sara, 'Brood', op: 8Weekly, 19 mei 2007.

VAN DER KOOI, Sara, 'Immens', op: 8Weekly, 29 mei 2006.

VAN LANGENDONCK, Katleen, 'Zintuiglijke intimiteit in hedendaagse podiumkunsten', Onderzoeksverslag doctoraat, in: BLEEKER, Maaïke, VAN HETEREN, Lucia, KATTENBELT, Chiel & VUYK, Kees (red.), Theater Topics: Multicultureel drama?, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 133-136.

VAN RIET, Jelle, 't Is een wonder boven wonder', in: De Standaard, 7 augustus 2007.

VAN RIET, Jelle, 'Verliefd op beelden', in: De Standaard, 24 augustus 2006.

VEREENOOGHE, Saskia, 'Je niet afzetten kan ook een keuze zijn', in: De Tijd, 24 augustus 2006.

VERMEIR, Koen, 'Kijken naar de sterren... Een wetenschapshistorische analyse van gemedieerde zintuiglijkheid', in: VANDENABEELE, Bart & VERMEIR, Koen (red.), Jaarboek voor Esthetica 2003: Gemedieerde Zintuiglijkheid, Budel, Damon, 2003.

VERSCHAFFEL, Bart, 'De mythe van de straat. Over het begrip van 'publieke ruimte' en de (cultuur)politiek', in: De Witte Raaf, nr. 111, september 2004, pp. 4-6.

WILSON, Frank, 'Londres en piste', in: Stradda, nr. 1, juli 2006, pp. 8-11.

X, 'Op zijn olifant reist de Sultan doorheen de tijd', in: Proscenium: Vakblad voor theatertechniek en scenografie, nr. 39, 2006, pp. 26-27.

Websites

www.istf.be	(15 april 2008)
www.miramiro.be	(4 mei 2008)
www.straattheater.net	(15 april 2008)
www.mappingthestreets.org	(15 april 2008)
www.architects-of-air.com	(4 mei 2008)
www.fransbrood.com	(4 mei 2008)
www.zomervanantwerpen.be	(4 mei 2008)
www.toneelhuis.be	(4 mei 2008)
www.roosvangeffen.com	(4 mei 2008)
www.huisaandewerf.nl	(4 mei 2008)
www.dequeeste.be	(4 mei 2008)
www.vti.be	(4 mei 2008)
www.8weekly.nl	(4 mei 2008)
www.theatercentraal.nl	(4 mei 2008)

Varia

Bezoek aan installatie 'Arcazaar' (Architects of Air), 20 juli 2001, Antwerpen.

Bijwonen voorstelling 'Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen' (Royal de Luxe), 6 tot 9 juli 2006, Antwerpen.

Bijwonen voorstelling 'Het blauwe uur' (Lotte van den Berg), 1 september 2006, Berchem.

Bijwonen voorstelling 'Immens' (Roos van Geffen), 13 augustus 2007, Antwerpen.

Bijwonen voorstelling 'Animal Farm' (de Queeste), 21 juli 2006, Gent.

Bijwonen colloquium 'Buiten de Muren' op 9 en 10 november 2006 in 'De Loods' te Gent, georganiseerd door het 'Internationaal Straattheaterfestival', 'Theater op de Markt' en de 'Zomer van Antwerpen'.

Gesprekken met Fabien Audooren tussen 2006 en 2008.

Gesprekken met Alan Parkinson tussen 2003 en 2008.

Gesprekken met Lotte van den Berg op 11 april en 19 april 2008.

Gesprek met Roos van Geffen op 23 april 2008.

Mailverkeer met Roos van Geffen op 12, 15 en 24 april en 3 mei 2008.

Mailverkeer met Katleen Van Langendonck op 2 en 4 april 2008.

Vrijwillige stage bij het 'Internationaal Straattheaterfestival' te Gent vanaf de zomer van 2006 tot de zomer van 2007.

Werkopdrachten bij 'Architects of Air' in België, Nederland, Duitsland, Groot-Brittannië en Ierland tussen 2003 en 2008.

REYNDERS, Camille (Camera & Montage) (2006), Het blauwe uur [DVD].

Reportages AVS Nieuws, Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen, van 6 juli tot 10 juli 2006.

Reportages VTM Nieuws, Het bezoek van de sultan der Indiën op zijn olifant die door de tijd kan reizen, van 7 juli tot 10 juli 2006.

Reportage AVS Nieuws, Immens, 7 augustus 2007.

Technische fiche, La visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps, Royal de Luxe, 2006.

Technische fiche, Animal Farm, de Queeste, 2006.

Persmap, Voorstelling nieuwe naam, Internationaal Straattheater vzw, 2008.

VAN DEN BERG, Lotte & KUSTERS, Bart, Aanvraagdossier DORDT, 2008.