

# De toeschouwer als medeplichtige

Een onderzoek naar de manier waarop ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* van Dries Verhoeven en in *Schuldfabrik* van Julian Hetzel bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer.

MA Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy

Door Merith Smals

15 augustus 2018

1<sup>e</sup> lezer Liesbeth Groot Nibbelink

2<sup>e</sup> lezer Chiel Kattenbelt

16491 woorden

## Samenvatting

Er zijn steeds meer performances die het karakter van installaties hebben. De toeschouwer bekijkt deze performances niet vanaf een afstandje en vanuit één perspectief zoals in de theaterzaal. Maar de toeschouwer is gepositioneerd middenin de performanceruimte. Zo bevindt de toeschouwer zich in *Phobiarama* van Dries Verhoeven middenin een fictief spookhuis. Ook in de performance *Schuldfabrik* van Julian Hetzel bevindt de toeschouwer zich middenin de verschillende ruimtes van een fictieve fabriek. Door de toeschouwer middenin de performanceruimte te positioneren, wordt de toeschouwer direct betrokken bij de inhoud.

Ik onderzoek hoe de ruimte in performatieve installaties zoals *Phobiarama* en *Schuldfabrik* is georganiseerd. Daartoe operationaliseer ik eerst het begrip ruimtelijke dramaturgie en vervolgens analyseer ik de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. Het begrip ruimtelijke dramaturgie bestudeer ik met behulp van theorieën over installatiekunst en theorieën over immersief theater. Installatiekunst biedt inzicht in de constructie van de ruimte en de manier waarop deze samenhangt met de wijzen van adresseren. Immersief theater biedt inzicht in de constructie van de immersieve ervaring en hoe de toeschouwer wordt geabsorbeerd in de gecreëerde wereld. De specifieke betrokkenheid van de toeschouwer, waardoor de toeschouwer beschouwd kan worden als medeplichtige, bespreek ik met behulp van het begrip *response-ability*.

In deze thesis analyseer ik hoe de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* bijdraagt aan het creëren van *response-ability* en bespreek wat deze medeplichtigheid teweeg brengt bij de toeschouwer. Ik bespreek hoe in deze performances de ruimtelijke dramaturgie ervoor zorgt dat emoties van angst, *Phobiarama*, en schuld, *Schuldfabrik*, bij de toeschouwer worden opgeroepen en hoe deze emoties functioneren als materiaal van de performance. Door de opgewekte angst- en schuldgevoelens functioneert de toeschouwer als medeplichtige. In beide performances wordt de toeschouwer geactiveerd op de opgewekte emoties te reflecteren. Deze reflectie maakt dat de aanwezigheid van de toeschouwer noodzakelijk is in het tot uiting laten komen van de inhoud van de performance.

# Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
1. Installatiekunst.....	10
1.1. Kenmerkend voor installatiekunst	10
1.2. Ruimtelijke constructie	11
1.2.1. Omgang met de ruimte	11
1.2.2. Adressering van de kijker	13
1.2.3. Rol van de kijker	15
1.3. Conclusie	16
2. Immersief theater.....	18
2.1. Kenmerkend voor immersief theater	18
2.2. Onderdompeling van de toeschouwer	19
2.2.1. Omgang met de ruimte	19
2.2.2. Adressering van de toeschouwer	20
2.2.3. Rol van de toeschouwer	22
2.3. Conclusie	23
3. <i>Phobiarama</i> – Dries Verhoeven.....	26
3.1. Omgang met de ruimte	26
3.1.1. Omschrijving van de ruimte	26
3.1.2. Ruimtelijke dramaturgie	28
3.2. Adressering van de toeschouwer	29
3.3. Rol van de toeschouwer	31
3.4. Conclusie met betrekking tot ruimtelijke dramaturgie	32
4. <i>Schuldfabrik</i> – Julian Hetzel.....	33
4.1. Omgang met de ruimte	33
4.1.1. Omschrijving van de ruimte	33
4.1.2. Ruimtelijke dramaturgie	35
4.2. Adressering van de toeschouwer	37
4.3. Rol van de toeschouwer	39
4.4. Conclusie met betrekking tot ruimtelijke dramaturgie	40
Conclusie.....	41
Bibliografie.....	47
Bijlage 1: afbeeldingen <i>Phobiarama</i> .....	52
Bijlage 2: afbeeldingen <i>Schuldfabrik</i> .....	57

## Inleiding

Afgelopen jaren zijn er steeds meer performances die zich bevinden op de grenzen van performance en installatiekunst. Zo stond *Phobiarama* van Dries Verhoeven in 2017 op festival SPRING in Autumn voor de Stadsschouwburg Utrecht. In *Phobiarama* zit de toeschouwer in een botsautokarretje en krijgt in het fictieve spookhuis een tour door het huidige medialandschap. De toeschouwer wordt blootgesteld aan speeches van rechtse en rechtsextremistische politici zoals Geert Wilders, Recep Tayyip Erdogan, Marine Le Pen en Mark Rutte. Terwijl de toeschouwers in de botsauto's worden rondgereden, schallen waarschuwingsteksten door de ruimte die een sfeer van dreiging en angst oproepen en verwijzen naar de angstcultuur waarin we leven. De teksten wekken een gevoel van angst op voor buitenlanders, vluchtelingen, kleurlingen et cetera; het bevraagt de aanwezigheid van angstreteriek in het politieke domein.<sup>1</sup> De toeschouwer ervaart volgens Verhoeven zijn "eigen aantrekking tot huiver en de gevolgen die dat heeft voor de wereld waarin we leven."<sup>2</sup> In *Phobiarama* staat de angstpolitiek en de opkomst van extreem rechts centraal, waarbij Verhoeven de performance wil inzetten als tegengif van angst in de maatschappij. Het angstgevoel dat wordt opgeroepen bij de toeschouwer is het materiaal van de voorstelling en draagt bij aan het medeplichtig maken van de toeschouwer.

Een andere performance die zich op het grensvlak van performance en installatiekunst begeeft, is *Schuldfabrik* van Julian Hetzel die in 2017 op het SPRING Festival stond in Winkelcentrum Kanaleneiland te Utrecht. *Schuldfabrik* bestaat uit een winkel waar je SELF – human soap, zeep gemaakt van menselijk vet – voor €20,- per stuk kunt kopen, en diverse ruimtes van de schuldfabrik waar het productieproces van SELF plaatsvindt: onder andere een biechtruimte, een beautykliniek en het duurzame systeem van het *upcyclen* van schuld.<sup>3</sup> Maximaal zes bezoekers bezoeken per keer de verschillende productieruimtes. In deze ruimtes wordt de toeschouwer geconfronteerd met de dialoog tussen de collectieve herinneringsplicht en het individuele recht om te vergeten.<sup>4</sup> De opbrengst van SELF gaat naar een goededoelenorganisatie die waterputten slaat in een dorp in Malawi. Daarbij gaat er voor elke gekochte zeep één zeep naar het dorp. Sander Janssens schrijft in *Theaterkrant* dat het menselijk vet in *Schuldfabrik* symbool is voor schuld, "gebruikt in een product om jezelf mee te reinigen."<sup>5</sup> In *Schuldfabrik* staat de grondstof "schuld" centraal; op die manier wordt de toeschouwer medeplichtig gemaakt voor de thematiek die wordt aangekaart.

---

<sup>1</sup> Dries Verhoeven, "Phobiarama Dries Verhoeven," <http://driesverhoeven.com/project/phobiarama/>.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Julian Hetzel, "Schuldfabrik Julian Hetzel," <http://julian-hetzel.com/projects/schuldfabrik/>.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Sander Janssens, "Zeep met menselijke vet als symbool voor schuld," *Theaterkrant*, 19-05-2017.

*Phobiarama* en *Schuldfabrik* kunnen gezien worden als installaties. Een installatie kenmerkt zich volgens theaterwetenschapper Liesbeth Groot Nibbelink in *Nomadic Theatre* onder meer door de toeschouwer die in het werk is geplaatst, het werk instapt en zodoende geen afstand heeft tot het werk. Op die manier biedt de installatie “partial, fragmented perspectives, which foregrounds the relationship between the viewer and artwork and collapses subject-object distinctions.”<sup>6</sup> De toeschouwer ziet de installatie niet vanuit één perspectief, maar, in tegenstelling tot een reguliere theatervoorstelling, vanuit diverse perspectieven waardoor er een gebrek is aan frontaliteit. Theaterwetenschapper Katia Arfara benoemt in “Denaturalizing time” dat installatiekunst zowel virtueel als letterlijk inclusief toeschouwers is, omdat de toeschouwer betrokken wordt in een actieve perceptie van de driedimensionale ruimte.<sup>7</sup>

Beide installaties beschouw ik als performatieve installaties. De term performatieve installatie dient volgens kunsthistorica Anne Ring Petersen in *Installation Art: Between Image and Stage* als een uitleg voor projecten die bestaan uit “a mixture of installation and activities for which the artist has perhaps devised a framework, but which should be performed by, or in collaboration with, others.”<sup>8</sup> Kunsthistorica Angelika Nollert beschrijft in *Performative Installation* performatieve installaties als werken waarin het hier-en-nu van belang is en waar actie en ervaring tegelijkertijd het installatiemateriaal kenmerken.<sup>9</sup> De performatieve installatie is volgens Arfara ontwikkeld uit een specifieke en complexe ruimte-tijdconditie die ervoor zorgt dat *presence*, tijd, ruimte en ervaring naast elkaar zijn geplaatst.<sup>10</sup>

De performatieve installaties *Phobiarama* en *Schuldfabrik* maken inzichtelijk dat de ruimtelijke constructie van de installatie een belangrijke factor is van de performance. Specifiek aan deze ruimtelijke constructie is de positionering van de toeschouwers en de performers in dezelfde ruimte-tijdconstructie en dat de toeschouwer zich verplaatst door de ruimte waardoor hij het werk gefragmenteerd tot zich neemt. De positie van de toeschouwer heeft zodoende een inhoudelijke werking. Zowel in *Phobiarama* als in *Schuldfabrik* hangen ruimte en thematiek met elkaar samen en deze samenhang analyseer ik met behulp van het begrip ruimtelijke dramaturgie.

Volgens dramaturg Marianne van Kerkhoven bestaat er zoiets als kleine en grote dramaturgie en die twee hangen met elkaar samen. Kleine dramaturgie is meer gesitueerd rond een concrete productie en grote dramaturgie zou omschreven kunnen worden “als het dramaturgische werk

---

<sup>6</sup> Liesbeth Groot Nibbelink, “Nomadic Theatre. Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance” (PhD diss., Universiteit Utrecht, 2015), 41.

<sup>7</sup> Katia Arfara, “Denaturalizing Time: On Kris Verdonck’s Performative Installation *End*,” *Theatre Research International* 39, no. 1 (2014), 47.

<sup>8</sup> Anne Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage* (Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015), 108.

<sup>9</sup> In Arfara, 48.

<sup>10</sup> Ibidem.

waardoor het theater gestalte geeft aan zijn maatschappelijke functie.”<sup>11</sup> Dramaturgie is volgens Van Kerkhoven gerelateerd aan zowel de interne structuur en compositie als de wijze waarop het werk betekenislagen genereert. Dit staat ook in verbinding met de bredere sociale en politieke context van de performance.<sup>12</sup> Groot Nibbelink voegt hieraan de adressering van de toeschouwer toe als onderdeel van dramaturgie.<sup>13</sup>

Naar aanleiding van de dominantie van de ruimtelijke compositie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* kijk ik naar hoe de ruimtelijke compositie, de adressering en de rol van de toeschouwer zich in deze performances tot elkaar verhouden. In de analyses ga ik in op hoe de toeschouwer is geconstrueerd in de ruimtelijke compositie en hoe de werken ervoor kunnen zorgen dat de toeschouwer zich engageert met de thematiek, waardoor bij hem een gevoel van verantwoordelijkheid of medeplichtigheid wordt opgeroepen. Deze medeplichtigheid bespreek ik aan de hand van Hans-Thies Lehmann’s begrip *response-ability*. De volgende onderzoeksvraag staat centraal in deze thesis: **Hoe draagt de ruimtelijke dramaturgie in de performatieve installaties *Phobiarama* van Dries Verhoeven en *Schuldfabrik* van Julian Hetzel bij aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer?**

## Theoretisch kader en methode

Om *Phobiarama* en *Schuldfabrik* te kunnen analyseren, operationaliseer ik het begrip ruimtelijke dramaturgie met behulp van theorieën over installatiekunst en theorieën over immersief theater.<sup>14</sup> Allereerst bespreek ik in hoofdstuk 1 installatiekunst vanuit het perspectief van de beeldende kunst, want dat is het terrein waarop het meeste over installatiekunst is geschreven. Hierbij ga ik na hoe verschillende auteurs bespreken hoe de ruimtelijke constructie in installatiekunst een rol speelt in de adressering van de kijker. In de bespreking van de literatuur richt ik me op drie perspectieven die ik, op basis van *Phobiarama* en *Schuldfabrik*, beschouw als kernelementen van ruimtelijke dramaturgie: omgang met de ruimte, adressering van de kijker en rol van de kijker. In het discours over installatiekunst wordt geschreven over de kijker, daarom schrijf ik in hoofdstuk 1 over ‘de kijker’. In de andere hoofdstukken gebruik ik literatuur uit het theaterdiscours en schrijft ik over ‘de toeschouwer’.

Het discours over installatiekunst bespreek ik hoofdzakelijk aan de hand van *Installation Art: a Critical History* van kunsthistorica Claire Bishop en *Installation Art: Between Image and Stage* van Anne

---

<sup>11</sup> Marianne van Kerkhoven, “Van de kleine en de grote dramaturgie,” in *Van het kijken en van het schrijven* (Leuven: Van Halewyck, 1999), 197.

<sup>12</sup> Groot Nibbelink, 31.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Omdat ik deze thesis in het Nederlands schrijf, gebruik ik ‘immersief theater’ als vertaling voor *immersive theatre*.

Ring Petersen. Bishop focust op de ruimtelijke constructie van installaties in relatie tot de ervaring van de kijker. Volgens haar is de nadruk op de letterlijke aanwezigheid van de kijker, de *presence*, het belangrijkste kenmerk van installatiekunst.<sup>15</sup> Binnen installatiekunst is de analyse van de ruimtelijke constructie en hoe de ruimtelijke constructie de kijker adresseert van belang. Bishop analyseert de wijze waarop de kijker wordt geadresseerd aan de hand van vier modaliteiten van ervaring. Deze modaliteiten zal ik in hoofdstuk 1 toelichten in de bespreking van de adressering van de kijker.

Ring Petersen is mijns inziens de enige die expliciet de link legt tussen installatiekunst en performance en theater. Volgens haar worden installaties gekenmerkt doordat ze gevormd zijn als ruimtes of ruimtelijke scenografieën die middels beeld betekenis en zintuiglijke ervaring overbrengen.<sup>16</sup> “When viewers enter an installation, they enter the “scene” of the artwork,” aldus Ring Petersen.<sup>17</sup> Ring Petersen beschrijft dat installaties vaak theater zijn, omdat installaties technieken vanuit performance en theater hebben overgenomen. Zij focust op de karakteristieken van installatiekunst en op hoe het lichaam van de kijker wezenlijk onderdeel is van het kunstwerk waarbij de installatie de kijker uitdaagt en betreft in het kunstwerk.<sup>18</sup>

Waar Ring Petersen expliciet de verbinding maakt tussen installatiekunst en theater, gaat Bishop voornamelijk in op de adressering van de kijker aan de hand van de verschillende modaliteiten van ervaring. Ook dit houdt verband met theatrale en performatieve kenmerken, maar Bishop benoemt deze link niet als zodanig. Andere auteurs, waaronder kunsthistorica Julie Reiss in *From Margin to Center*, hebben over installatiekunst geschreven vanuit een meer historisch perspectief; over hoe installatiekunst zich verhoudt tot andere vormen van beeldende kunst en hoe het historisch gepositioneerd kan worden. Ook Ring Petersen werpt een historisch perspectief op installatiekunst; zij heeft als doel om kenmerken van installatiekunst in kaart te brengen. Zij karakteriseert installatiekunst als een kunstvorm die theatraliteit combineert met een bepaalde articulatie van de ruimte en met een mentale en zintuiglijke werkelijkheid die de kijkers motiveert om de context van het werk te zien.<sup>19</sup>

In hoofdstuk 2 bouw ik een theoretisch kader rondom immersief theater, omdat installatiekunst en immersief theater veel overeenkomsten en verwantschappen vertonen. Zo is er volgens theaterwetenschapper Adam Alston in *Beyond Immersive Theatre*, net als bij immersief theater, bij installatiekunst sprake van onderdompeling van het publiek.<sup>20</sup> Verder is er volgens theaterwetenschapper Gareth White in “On immersive theatre” bij immersief theater sprake van

---

<sup>15</sup> Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (London: Tate Publishing, 2005), 6.

<sup>16</sup> Ring Petersen, 9.

<sup>17</sup> Idem, 15.

<sup>18</sup> Idem, 16-17.

<sup>19</sup> Idem, 16.

<sup>20</sup> Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation* (Londen: Palgrave Macmillan, 2016), 6.

performances die geënceneerd zijn als installaties en de toeschouwer uitnodigt zich te verplaatsen in de ruimte.<sup>21</sup> Ik bespreek aan de hand van verschillende auteurs hoe de constructie van de toeschouwer in immersief theater ervoor zorgt dat het proces van betekenisgeven gestalte krijgt. In hoofdstuk 2 bespreek ik eerst immersief theater op zichzelf en vervolgens breng ik de overeenkomsten en verschillen met installatiekunst in kaart. Ook in dit hoofdstuk bespreek ik de literatuur aan de hand van de drie perspectieven: omgang met de ruimte, adressering van de toeschouwer en de rol van de toeschouwer.

Het discours over immersief theater bespreek ik aan de hand van theaterwetenschappers Rose Biggin, Josephine Machon, Alston en White. Net als installatiekunst focust immersief theater zich op de relatie tussen de toeschouwer en de ruimte. Echter in tegenstelling tot het discours over installatiekunst wordt binnen het discours over immersief theater de nadruk gelegd op de immersieve ervaring van de toeschouwer. Zowel Alston als Machon, in "On Being Immersed", focussen op de fysieke betrokkenheid van de toeschouwer in de performance, waardoor sprake kan zijn van een immersieve ervaring. In *Immersive Theatre and Audience Experience* koppelt Biggin de immersieve ervaring nadrukkelijk aan de geënceneerde ruimte, omdat de toeschouwer daardoor is omringd.<sup>22</sup> De immersieve ervaring wordt volgens Biggin gecreëerd doordat de toeschouwer zich verplaatst door de ruimte en doordat de zintuiglijkheid wordt geprikkeld.<sup>23</sup> De immersieve ervaring gaat gepaard met het absorberen van de toeschouwer in de gecreëerde wereld van de performance, aldus Alston en Machon.

Beide discoursen leveren tools en inzichten om in hoofdstuk 3 en 4 te analyseren hoe de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer.

### ***Response-ability* en relevantie**

Theorie over installatiekunst en immersief theater maakt inzichtelijk dat de toeschouwer een wezenlijk onderdeel en deel van de installatie is en een eigen rol heeft. De wijze waarop de toeschouwer de installatie ervaart, door zijn ruimtelijke positionering en rol, heeft een inhoudelijke werking; hij wordt namelijk op een bepaalde manier medeplichtig, oftewel verantwoordelijk, gemaakt. Dit is specifiek aan de hand in *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. In deze performances hangt een vorm van medeplichtigheid samen met de inhoud van de performance. De toeschouwer wordt aangesproken op een collectief-

---

<sup>21</sup> Gareth White, "On Immersive Theatre," *Theatre Research International* 37, no. 3 (2012), 221.

<sup>22</sup> Rose Biggin, *Immersive Theatre and Audience Experience. Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

<sup>23</sup> Ibidem.



maatschappelijk angstgevoel, in *Phobiarama*, of schuldgevoel, in *Schuldfabrik*. Dit roept een medeplichtigheid op waarop de toeschouwer wordt uitgenodigd te reflecteren. Binnen het discours over immersief theater gaat Alston in op de reflectie van de actieve toeschouwer, maar niet specifiek op wat die reflectie bij de toeschouwer teweegbrengt. Binnen het discours over installatiekunst bespreekt Bishop het activeren van de toeschouwer en het reflectief vermogen van de toeschouwer, maar ook hier wordt niet expliciet besproken wat deze reflectie bij de toeschouwer in het proces van betekenisgeven teweeg brengt.

Medeplichtigheid als specifieke vorm van betrokkenheid van de toeschouwer geeft inzicht in de manier waarop het proces van betekenisgeven gestalte krijgt. In navolging van theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann in *Postdramatic Theatre* gebruik ik het begrip *response-ability* om de wijze waarop de toeschouwer betrokken is als medeplichtige in de performance ten aanzien van de thematiek te beschrijven. Lehmann bespreekt het begrip *response-ability* in het kader van de mediamaatschappij, waarin het verband tussen enerzijds gemediatiseerde beelden en anderzijds de concrete realiteit van de toeschouwer afwezig lijkt te zijn. Volgens Lehmann is er sprake van vervreemding die een gevoel van dis-engagement teweeg kan brengen. Theater kan daarentegen toeschouwers zodanig aanspreken dat er weer een gevoel van connectie ontstaat.<sup>24</sup>

Alhoewel er sterkere voorbeelden van *response-ability* zijn, waarbij de toeschouwer daadwerkelijk de mogelijkheid heeft om te reageren, wil ik toch het begrip hanteren voor *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. Deze performances nodigen namelijk uit tot een bewustwording van de wijze waarop bij de mens angstgevoelens of schuldgevoelens worden aangewakkerd. Hierdoor maken deze werken juist weer de connectie met de toeschouwer. De manier waarop Verhoeven en Hetzel de toeschouwer de thematiek laten ervaren, nodigt hem uit te reflecteren op de wijze waarop hij zich ertoe verhoudt. De reactie van de toeschouwer zorgt er niet voor dat de performance anders zal verlopen, maar het is wel van belang hoe de toeschouwer erop reageert. Op die manier maakt *response-ability* het mogelijk om een uitspraak te doen over wat de ruimtelijke dramaturgie in de werken teweeg brengt. Daarom is *response-ability* een relevant begrip om de reflectie van de toeschouwer te beschrijven.

In deze thesis toon ik aan dat in *Phobiarma* en in *Schuldfabrik* de ruimtelijke dramaturgie bijdraagt aan het creëren van *response-ability*. Omdat de toeschouwer onderdeel van het werk wordt gemaakt en specifieke emoties bij hem worden opgeroepen. Deze emoties functioneren als materiaal van de performance, waardoor de toeschouwer een medeplichtige wordt.

---

<sup>24</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, vertaald door Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006), 185-186.

# 1. Installatiekunst

In dit hoofdstuk creëer ik een theoretisch kader rondom installatiekunst met als doel om handvatten te creëren waarmee ik de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* kan analyseren. Allereerst beschrijf ik wat installatiekunst kenmerkt en vervolgens ga ik in op de omgang met de ruimte, de adressering van de kijker en de rol van de kijker binnen installatiekunst.

## 1.1. Kenmerkend voor installatiekunst

Voor installatiekunst is geen eenduidige definitie, omdat er veel verschillende vormen en uitwerkingen bestaan. Daarbij is het een relatief jonge kunstdiscipline – sinds de jaren '60 – die ontstaan is uit een combinatie van diverse beeldende kunstdisciplines en performance art. Wel zijn er kenmerken te benoemen. Bishop, Ring Petersen en Reiss beschrijven alle drie de letterlijke aanwezigheid, *presence*, van de kijker als hoofdkenmerk van installatiekunst: “[...] the essence of installation art is its more intensive dialogue with, and bodily involvement of, the viewer,” aldus Ring Petersen.<sup>25</sup> Reiss spreekt over toeschouwersparticipatie als de essentie van installatiekunst, waarbij de definitie van participatie verschilt per kunstenaar en per kunstwerk.<sup>26</sup> Deze kunsthistorici beargumenteren dat de letterlijke *presence* van de kijker een wezenlijk onderdeel is van installatiekunst en daarmee onderscheidt installatiekunst zich van andere beeldende kunst.

In installatiekunst wordt een ruimte ontworpen en gepresenteerd voor een publiek, net als in het theater. De kijker is gepositioneerd in deze geënceneerde installatieruimte, waardoor de kijker middenin het werk staat en op een actieve en fysieke manier betrokken wordt bij het werk. Doordat de kijker betrokken is, vindt er volgens Ring Petersen een wisselwerking tussen de kijker en de installatie plaats.<sup>27</sup> De kijker is een essentieel onderdeel van het werk. Volgens Reiss is de kijker nodig om het werk compleet te maken, omdat de betekenis ontwikkelt in de interactie tussen werk en kijker.<sup>28</sup> De wisselwerking tussen werk en kijker ontstaat door de ruimtelijke positionering van de kijker in het werk, het activeren en decentreren van de kijker en door gebruik te maken van theatraliteit en performativiteit. Op het activeren en decentreren van de kijker kom ik verderop in het hoofdstuk terug.

Theatraliteit verwijst volgens Ring Petersen naar de zichtbaar gecreëerde fictieve constructie.<sup>29</sup> Door middel van theatraliteit wordt de kijker bewust gemaakt van de wisselwerking die

---

<sup>25</sup> Ring Petersen, 148.

<sup>26</sup> Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (London: The MIT Press Cambridge/Massachusetts Institute of Technology, 1999), xiii.

<sup>27</sup> Ring Petersen, 149.

<sup>28</sup> Reiss, xiii.

<sup>29</sup> Ring Petersen, 260.

tussen hem en het kunstwerk plaatsvindt. In navolging van kunsthistoricus Michael Fried bespreekt Ring Petersen theatraliteit als een ervaring van de relatie tussen een object in een situatie en de kijker.<sup>30</sup> Theaterwetenschapper Maaïke Bleeker bespreekt in *Visuality of the Theatre* theatraliteit explicieter: volgens haar heeft theatraliteit de kracht om de kijker te positioneren als kijker.<sup>31</sup> Het concept theatraliteit wordt gebruikt wanneer de ingezette strategieën herkenbaar worden.<sup>32</sup> Performativiteit “captures an aspect which eludes the concept of representation; the idea that meaning production is something that takes place,” aldus Ring Petersen.<sup>33</sup> Performativiteit heeft betrekking op de wijze waarop het werk functioneert in zijn communicatie met de kijker.<sup>34</sup>

## 1.2. Ruimtelijke constructie

In *Phobiarama* en *Schuldfabrik* speelt de ruimtelijke constructie een grote rol. De wisselwerking tussen het ruimtelijk werk en de kijker zorgt ervoor dat de betekenis tot uiting komt. Hoe die betekenis tot uiting komt, gaat gepaard met de wijze van adresseren en de rol van de kijker. In deze paragraaf bespreek ik op welke manier de ruimtelijke constructie een rol speelt in de adressering van de kijker.

### 1.2.1. Omgang met de ruimte

De geënceneerde ruimte kan volgens Ring Petersen gearticuleerd worden als een ruimte die kijkers bevat en ze lichamelijk betreft.<sup>35</sup> De wijze waarop deze ruimte is gestructureerd, is wat installatiekunst volgens Ring Petersen onderscheidt van andere beeldende kunst. De ruimte nodigt de kijker uit om zich te engageren met de installatie; de ruimte betreft de kijker.<sup>36</sup> Dit gebeurt ook in *Phobiarama* wanneer het publiek wordt uitgenodigd twee aan twee de donkere installatieruimte binnen te stappen en plaats te nemen in de botsautokarretjes; de kijker wordt direct in het werk geplaatst en betrokken in het werk. Op die manier wordt de kijker onderdeel van het werk en heeft geen afstand tot het werk, aldus Ring Petersen.<sup>37</sup>

Volgens Bishop heeft de kijker meerdere kijkperspectieven waarmee één ideale plaats om het werk te beschouwen wordt ontkend; dat wil zeggen dat de kijker is gedecentreerd.<sup>38</sup> Doordat de

---

<sup>30</sup> Idem, 247.

<sup>31</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality of the Theatre. The Locus of Looking* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 9.

<sup>32</sup> Idem, 22.

<sup>33</sup> Ring Petersen, 247.

<sup>34</sup> Idem, 260.

<sup>35</sup> Idem, 63.

<sup>36</sup> Idem, 149, 383.

<sup>37</sup> Ring Petersen, 107.

<sup>38</sup> Bishop, 13.

installatie rondom de toeschouwer is, zijn er meerdere perspectieven om de installatie te ervaren.<sup>39</sup> De encenering van de ruimte zorgt voor een fysieke ervaring waardoor de kijker wordt “gefragmenteerd en gedecentreerd, omdat er geen allesbepalend perspectief is om naar de installatie te kijken,” aldus curator Joram Kraaijeveld.<sup>40</sup> In *Schuldfabrik* komt de toeschouwer bijvoorbeeld in verschillende ruimtes waar zich onderdelen van het productieproces afspelen. In elke ruimte krijgt de toeschouwer vanuit een ander perspectief een fragment van het geheel tot zich.

De installatieruimte die de kijker betreedt is een fictieve ruimte, aldus Ring Petersen.<sup>41</sup> In “Realism, theatricality, ritual” schrijft Ring Petersen dat het werk een verhaal vertelt “which is a general statement about the world.”<sup>42</sup> De objecten en de acties zijn gelinkt op een manier dat er een semiotische verscherping is en de toeschouwer gedwongen is om de objecten en de acties in ‘een ander licht’ te zien; die van de fictie, aldus Ring Petersen.<sup>43</sup> Op die manier betreft de ruimte van het kunstwerk dat wat het werk representeert. De installatieruimte probeert de kijker bewust te maken van zijn blik, lichaam en eigen inbreng in het ontvangen van het werk.<sup>44</sup> Door de betrokkenheid, die op deze manier bij de kijker kan worden gecreëerd, kan de kijker geactiveerd worden en een medeplichtige worden gemaakt in de installatie. Het is volgens Bishop overeenkomstig met de betrokkenheid van een kijker in de wereld, die impliciet zorgt voor geactiveerd toeschouwerschap en actief engagement.<sup>45</sup>

De focus op de geënceneerde ruimte is een wezenlijk verschil tussen installatiekunst en andere vormen van beeldende kunst. Deze focus zorgt ervoor dat installatiekunst wordt gekenmerkt als ruimtelijk werk dat voltrekt in tijd en een duur heeft, aldus Ring Petersen.<sup>46</sup> De ruimtelijke structuur is cruciaal voor de temporele structuur in installaties.<sup>47</sup> Omdat installaties gekenmerkt worden door een gedeelde ruimte en tijd met de kijker, beschouw ik de vertijdelijking van ruimte als kenmerk van de installatieruimte. Media- en performancewetenschapper Chiel Kattenbelt beschrijft in *Theater & Technologie* dat “de ruimte zijn betekenis vooral ontleent aan hoe het verstrijken van de tijd aan de beweging/verandering van en ook in de ruimte waarneembaar wordt gemaakt.”<sup>48</sup> Zodoende krijgt

---

<sup>39</sup> Ring Petersen, 14.

<sup>40</sup> Joram Kraaijeveld, “Levi van Veluw. Niet verdwalen, wel verdwijnen,” in *Metropolis M*, 12-11-2015, [http://www.metropolism.com/nl/reviews/23984\\_levi\\_van\\_veluw](http://www.metropolism.com/nl/reviews/23984_levi_van_veluw).

<sup>41</sup> Ring Petersen, 172, 259.

<sup>42</sup> Anne Ring Petersen, “Realism, theatricality, ritual: Aspects of the aesthetics of the installation,” in *Reality Check*, redactie door S. Bjerkof (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008), 55.

<sup>43</sup> Idem, 57.

<sup>44</sup> Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, 260.

<sup>45</sup> Bishop, 11.

<sup>46</sup> Ring Petersen, 185.

<sup>47</sup> Idem, 192.

<sup>48</sup> Chiel Kattenbelt, “De rol van technologie in de kunst van de performer,” in *Theater & Technologie*, (Toneelacademie Maastricht / Theater Instituut Nederland, 2006), 24.

ruimte een tijdsdimensie en voltrekt zich na elkaar in plaats van tegelijkertijd. De duur wordt onder meer uitgelokt door de aanwezigheid van de *presence* van de kijker in het werk, aldus Bishop.<sup>49</sup>

Tot slot is de context van de omgeving waar de installatie staat van belang, omdat volgens Ring Petersen de installatie de mogelijkheid heeft zich te verbinden met de omgeving, de sociale context en het dagelijks leven van de kijker.<sup>50</sup> Zo staat *Schuldfabrik* bijvoorbeeld in Winkelcentrum Kanaleneiland. Wanneer de toeschouwer de schuldfabriek uitloopt staat hij direct in een winkel waar hij SELF kan kopen. De omgeving van het winkelcentrum zorgt ervoor dat het kopen van een product niet onlogisch is op deze locatie. Het kan ook aansporen tot het kopen van SELF. De geënceneerde ruimte en de context van de locatie kunnen samenwerken in het proces van betekenisgeven. Wanneer een installatie zoals *Schuldfabrik* in een dagelijkse omgeving is geplaatst, kan dit bijdragen aan het feit dat de kijker de thematiek van de installatie verbindt aan het dagelijks leven.

### 1.2.2. Adressering van de kijker

Uit de omgang met de ruimte blijkt dat er in installaties een directe relatie is tussen het kunstwerk en de kijker. Om deze wisselwerking tussen het werk en de kijker te bewerkstelligen, wordt de kijker in installaties op specifieke manieren geadresseerd. Bishop bespreekt vier modaliteiten van ervaring waarmee ze ingaat op vier verschillende manieren van adresseren: *dream scene*, *heightened perception*, *mimetic engulfment* en *activated spectatorship*. Middels deze modaliteiten kan begrepen worden hoe de adressering van de kijker in installaties in zijn werk gaat. Bishop beargumenteert dat deze modaliteiten een ander begrip van wat subjectief is presenteren, aldus Groot Nibbelink in "Bordering and Shattering the Stage".<sup>51</sup> In de volgende alinea's licht ik één voor één de modaliteiten toe.

Bij de modaliteit *dream scene* is de adressering van de kijker gebaseerd op de psychologische benadering, aldus Groot Nibbelink.<sup>52</sup> *Dream scene* wordt gekenmerkt door een immersieve situatie waarbij herinneringen of gevoelens worden opgeroepen door in iemand anders zijn wereld ondergedompeld te worden.<sup>53</sup> Het vereist het oproepen van vrije associaties bij de kijker zodat hij betekenissen kan verwoorden, aldus Bishop.<sup>54</sup> Om dit te doen bestaat de installatie uit een verzameling van elementen die onderdeel zijn van een narratief en die de kijker één voor één

---

<sup>49</sup> Bishop, 53.

<sup>50</sup> Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, 73.

<sup>51</sup> Groot Nibbelink, "Bordering and Shattering the Stage: Mobile Audiences as Compositional Forces," In *Commit Yourself! Strategies of Staging Spectatorship in Immersive Theater*, redactie door Doris Kolesch, Theresa Schütz en Sophie Nikoleit (London: Routledge, verwacht najaar 2018).

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Groot-Nibbelink, "Bordering and Shattering the Stage".

<sup>54</sup> Bishop, 16.

meenemen in het 'lezen' of begrijpen van het werk.<sup>55</sup> De ruimte heeft een narratief karakter door de compositiestructuur van de props en objecten die herkenbare leefruimtes suggereren. Zoals de operatiekamer, het laboratorium en de biechthokjes in *Schuldfabrik*. De toeschouwer krijgt in elke ruimte een onderdeel van een narratief mee en stapelt de vrije associaties op tot betekenissen.

De tweede modaliteit is *heightened perception*. Deze installaties adresseren de kijker voornamelijk via de zintuigen; ze zijn gefocust op visuele, auditieve, tastbare of andere aspecten van waarneming, aldus Groot Nibbelink.<sup>56</sup> De kijker wordt op die manier op een fysieke manier aangesproken. Deze vorm van adressering draagt bij aan het destabiliseren en decentreren van de kijker.<sup>57</sup> Zo wordt de toeschouwer in *Phobiarama* door de donkere ruimte onmiddellijk op een zintuiglijke manier aangesproken en geactiveerd. Ook de fragmentatie en het meervoudig perspectief dragen bij aan de zintuiglijkheid. Het activeren van de kijker is niet alleen fysiek, het heeft tegelijkertijd een politieke motivatie: de installatie probeert het directe bewustzijn van de kijker te verhogen en een actieve relatie met de maatschappij in het algemeen of het leven van alledag te produceren, aldus Bishop.<sup>58</sup>

De modaliteit *mimetic engulfment* heeft volgens Groot Nibbelink betrekking op installaties met een sterk gevoel van desoriëntatie en verplaatsing.<sup>59</sup> Hier treedt het idee van de gedecentreerde kijker sterk naar voren; de kijker heeft namelijk geen scherp omliggende oriëntatiepunten, aldus Groot Nibbelink.<sup>60</sup> Bishop refereert aan geënceneerde ruimtes die een gebrek hebben aan een vaste grootte, of die gebruik maken van licht, spiegels, of enorme duisternis.<sup>61</sup> Ook Verhoeven speelt in *Phobiarama* met donker en licht om de toeschouwer te desoriënteren. Volgens Ring Petersen zorgt desoriëntatie voor zintuiglijke vervreemding en wordt het normale oriëntatiegevoel verward en gedesoriënteerd.<sup>62</sup> Een donkere ruimte wordt volgens psychiater Eugène Minkowski gekarakteriseerd als iets dat je direct aanraakt, omhult, omhelst en het ego is volledig doorlaatbaar door duisternis. Het ego bevestigt namelijk niet zichzelf in relatie tot de duisternis, maar raakt erdoor verward en wordt er ook één mee.<sup>63</sup>

Tot slot de modaliteit *activated spectatorship*, waarbij de kijker wordt opgevat als politiek subject. In deze installaties wordt de kijker uitgenodigd te handelen, een keuze te maken, of hij wordt

---

<sup>55</sup> Bishop, 16.

<sup>56</sup> Groot-Nibbelink.

<sup>57</sup> Bishop, 54.

<sup>58</sup> Bishop, 66.

<sup>59</sup> Groot-Nibbelink.

<sup>60</sup> Groot-Nibbelink.

<sup>61</sup> Bishop, 82.

<sup>62</sup> Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, 171.

<sup>63</sup> In Bishop, 84.

geconfronteerd met processen van in- en uitsluiting, aldus Groot Nibbelink.<sup>64</sup> Volgens Bishop kan het activeren van de kijker opgevat worden als een gepolitiseerde esthetische praktijk.<sup>65</sup> Dit betekent dat er impliciet een relatie is tussen geactiveerd toeschouwerschap en actief engagement in “the wider social and political arena.”<sup>66</sup> Bishop begrijpt ‘politiek’ als een verlangen om de kijker te adresseren als onderdeel van een collectief en specifieke relaties tussen hen op te stellen, om zo communicatie te genereren tussen de aanwezige kijkers in de ruimte.<sup>67</sup> Installaties van kunstenaar Thomas Hirschhorn creëren op deze manier een politieke betrokkenheid bij de kijker. Wanneer de kijker geconfronteerd wordt met het werk kan hij betrokken raken, maar zonder dat hij interactief moet zijn met het werk of dat er sprake is van letterlijke activering.<sup>68</sup> Het kunstwerk is autonoom, waarbij het voor Hirschhorn belangrijk is dat het werk materiaal verschaft om op te reflecteren.<sup>69</sup>

### 1.2.3. Rol van de kijker

Volgens Ring Petersen is de afhankelijk van publieksbetrokkenheid een van de parameters van installatiekunst.<sup>70</sup> Ook Reiss en Bishop beargumenteren dat de *presence* van de kijker karakteristiek is voor installatiekunst. De kijker is namelijk “in some way regarded as integral to the completion of the work,” aldus Reiss.<sup>71</sup> De kijker is door zijn positie in de installatieruimte een levende aanwezigheid in het werk en een lichamelijke deelnemer, aldus Ring Petersen.<sup>72</sup> De installatie is gebaseerd op een principe dat vereist dat de kijker betrokken is in het werk via zijn lichamelijke acties, aldus Ring Petersen.<sup>73</sup> Door het activeren van de kijker kan hij meer betrokken zijn bij de productie van betekenis.<sup>74</sup> Ook beïnvloeden de kijkers elkaar in de betekenis die zij aan het werk toekennen.<sup>75</sup>

Het woord ‘actie’ kan volgens Ring Petersen op drie manieren worden begrepen: *motor movements*, (zelf)reflectie en participatie. *Motor movements* betreffen de menselijke acties zoals lopen; deze zijn gechoreografeerd door de kunstenaar in de installatieruimte waardoor er geen andere route mogelijk is.<sup>76</sup> Bij actie in de zin van (zelf)reflectie wordt de kijkers gevraagd te reflecteren op hun eigen lichamelijke bewegingen en reacties. Daarnaast wordt de kijker uitgenodigd deze

---

<sup>64</sup> Groot Nibbelink, “Bordering and Shattering the Stage”.

<sup>65</sup> Bishop, 102.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Idem, 123.

<sup>69</sup> Idem 127.

<sup>70</sup> Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, 39.

<sup>71</sup> In Bishop, 6.

<sup>72</sup> Ring Petersen, 55.

<sup>73</sup> Idem, 248.

<sup>74</sup> Idem, 70.

<sup>75</sup> Idem, 412.

<sup>76</sup> Idem, 249.

fenomenologische reflectie te vergelijken met hun semiotische reflectie op de tekens die afkomstig zijn uit de fictieve ruimte van een installatie. De kijker vergelijkt de performatieve en de “referential aspects” van het werk om de betekenis te begrijpen.<sup>77</sup> Actie in termen van participatie is alleen aan de hand in daadwerkelijk interactieve installaties die de kijker uitnodigen om deel te nemen aan een specifieke activiteit.<sup>78</sup>

Het activeren van de kijker begrijp ik in navolging van Ring Petersen en Bishop en in het kader van *Phobiarama* en *Schuldfabrik* als synoniem voor de ontwikkeling van het fenomenologisch lichamelijk bewustzijn van de kijker.<sup>79</sup> De ontmoeting met het kunstwerk is volgens Ring Petersen een situatie waarin de kijker niet de volledige controle heeft, maar eerder een situatie waarbij het werk ook iets doet met de ontvanger. *Phobiarama* en *Schuldfabrik* zijn immersieve installaties waarbij de toeschouwer wordt uitgenodigd tot een lichamelijk bewustzijn en ze doen een beroep op het activeren van de kijker op het gebied van reflectie ten aanzien van de maatschappelijke thematiek.

### 1.3. Conclusie

In dit hoofdstuk ben ik ingegaan op de wijze waarop de ruimtelijke constructie een rol speelt in de adressering van de kijker in installatiekunst, met als doel om handvatten te ontwikkelen om de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* in hoofdstuk 3 en 4 te kunnen analyseren. Kenmerkend voor installatieruimtes is de positionering van de kijker in het werk, waardoor de kijker is omgeven met het werk en er een wisselwerking tussen werk en kijker kan ontstaan. De positionering zorgt ervoor dat de kijker de installatie gefragmenteerd tot zich neemt en gedecentreerd is. Dat wil zeggen dat de kijker het kunstwerk vanuit diverse perspectieven ervaart en niet meer vanuit één ideaal centroperspectief. De manier waarop de kijker het werk tot zich neemt, heeft te maken met de wijze waarop de kijker wordt geadresseerd.

Bishop onderscheidt vier modaliteiten van ervaring die beschouwd kunnen worden als verschillende manieren van adresseren. De adressering hangt samen met de inrichting van de ruimte. Zo hebben donkere ruimtes en ruimtes met spiegels een desoriënterende werking. Door installaties die ingericht zijn als concrete, herkenbare leefruimtes wordt de kijker psychologisch benaderd. Ook zijn er installaties die de kijker op zintuiglijke wijze adresseren. Daarnaast zijn er installaties die juist een politieke betrokkenheid bij de kijker creëren, waardoor de kijker geactiveerd wordt te reflecteren op datgene waarmee hij geconfronteerd wordt. Alle vier de modaliteiten activeren de kijker op een reflectieve manier. Het verschil is dat de modaliteit *activated spectatorship* een politieke

---

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Idem, 251.



betrokkenheid bij de kijker creëert, terwijl de andere modaliteiten de kijker op een zintuiglijke, psychologische of desoriënterende manier betrekken bij de inhoud van het werk.

De betrokkenheid van de kijker wordt onder meer gecreëerd door de positie van de kijker in het werk; waardoor de kijker wordt ondergedompeld in de installatie. Hoe deze onderdompeling precies in zijn werk gaat en hoe de ervaring van de toeschouwer gestalte krijgt, komt niet concreet aan bod in literatuur over installatiekunst. Om dit te bespreken, heb ik theorieën over immersief theater nodig. Waar installatiekunst voornamelijk inzicht biedt in de organisatie en adressering van de ruimte, biedt immersief theater vooral inzicht in de immersieve ervaring van de toeschouwer en het proces van betekenisgeven.

## 2. Immersief theater

In dit hoofdstuk creëer ik een theoretisch kader rondom immersief theater, met als doel om inzichten en tools te verwerven die bijdragen aan het analyseren van de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. Met behulp van literatuur over immersief theater ga ik na hoe de onderdompeling van de toeschouwer en het creëren van de immersieve ervaring ervoor zorgt dat het proces van betekenisgeven gestalte krijgt.

### 2.1. Kenmerkend voor immersief theater

Diverse theaterwetenschappers bespreken immersief theater; het zijn nuances waarin ze van elkaar verschillen. Ze komen overeen in de bespreking van de toeschouwer in relatie tot de ruimte, waarbij er nadrukkelijk vanuit wordt gegaan dat de toeschouwer onderdeel van het werk is, omdat hij wordt omgeven door het werk. Gareth White citeert in *Audience Participation in Theatre* theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte: “There is no distance between the spectator and the work, because the spectator is part of the work. [...] there is an ‘autopoietic feedback loop’.”<sup>80</sup> Fischer-Lichte bedoelt hiermee dat ‘productie’ en ontvangst op dezelfde tijd en in dezelfde ruimte plaatsvinden; het belang van de rol van de toeschouwer is inherent aan performatieve evenementen. Daarbij wordt de nadruk gelegd op de immersieve ervaring van de toeschouwer.

Gareth White maakt specifiek dat immersief theater gebruik maakt van slim geconstrueerde interieurs en geniale uitnodigingen aan de toeschouwer om deze te onderzoeken. Daarbij adresseren immersieve performances de lichamelijke *presence* van de toeschouwer, aldus White.<sup>81</sup> White bespreekt de ruimte in termen van *environment*; op die manier definieert hij immersief theater in relatie tot de omgeving, aldus Biggin.<sup>82</sup> Biggin plaatst de immersieve ervaring in relatie tot de ruimte door de verbinding tussen *environment* en narratief te erkennen.<sup>83</sup>

Alston en Machon focussen allebei afzonderlijk van elkaar op de fysieke betrokkenheid van de toeschouwer waardoor sprake kan zijn van een immersieve ervaring. Alston bespreekt in “Audience Participation and Neoliberal Value” dat de toeschouwer fysiek betrokken is en het produceren van ervaring bij de toeschouwer centraal staat door de zintuigen te prikkelen en meerdere

---

<sup>80</sup> Gareth White, *Audience participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 23.

<sup>81</sup> Gareth White, “On Immersive Theatre,” 233.

<sup>82</sup> In Rose Biggin, 177.

<sup>83</sup> Idem, 178.

kijkperspectieven te creëren; hiervoor moet de kijker zich vaak bewegen door de ruimte(s).<sup>84</sup> Alston benadrukt volgens Biggin liever de publieksbetrokkenheid dan de theatrale vorm en ruimte, hoewel de betrokkenheid onlosmakelijk verbonden is met de reactie op de performatieve ruimte.<sup>85</sup> Machon benadrukt dat de toeschouwer nodig is om de betekenis van de voorstelling uit de verf te laten komen; het lichaam van de toeschouwer ervaart de performance en is het primaire hulpmiddel voor interpretatie door de onmiddellijke reactie op het werk, inclusief verbeelding en intuïtie.<sup>86</sup>

Het is opvallend dat binnen de literatuur over immersief theater de bespreking van de performer afwezig is. De literatuur is voornamelijk gericht op de fysieke betrokkenheid en de immersieve ervaring van de toeschouwer en zijn onmiddellijke reactie op de geënceneerde, narratieve, fictieve ruimte of *environment*. Mijns inziens zijn ook de performers onderdeel van de geënceneerde ruimte, en dragen ze in de adressering bij aan het creëren van betrokkenheid bij de toeschouwer en aan het uitlokken van de onmiddellijke, intuïtieve reactie bij de toeschouwer.

## 2.2. Onderdompeling van de toeschouwer

Kenmerkend voor immersief theater is, net als bij installatiekunst, de directe relatie tussen de geënceneerde ruimte en de toeschouwer. Hierbij wordt de toeschouwer ondergedompeld en wordt er een mentale en/of emotionele betrokkenheid gecreëerd. Deze betrokkenheid is verbonden met het proces van betekenisgeven door de toeschouwer. In deze paragraaf ga ik in op welke manier de ruimtelijke constructie, de adressering van de toeschouwer en de rol van de toeschouwer ervoor zorgt dat de toeschouwer wordt geabsorbeerd en het proces van betekenisgeven gestalte krijgt.

### 2.2.1. Omgang met de ruimte

Immersieve ruimtes zijn vaak speciaal geënceneerde performatieve ruimtes zoals de soapshop en de fabrieksruimtes van *Schuldfabrik* en de donkere ruimte van *Phobiarama* die doet denken aan een spookhuis op de kermis. De manipulatie van de ruimte hangt samen met de uitnodiging aan de toeschouwer om een individuele reis door de ruimte te ervaren, aldus Biggin.<sup>87</sup> De wijze waarop de ruimtes gemanipuleerd zijn heeft effect op de immersieve ervaring van de toeschouwer. De immersieve ervaring is inherent verbonden met de encenering van de performatieve ruimte en

---

<sup>84</sup> Adam Alston, "Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre", *Performance Research* 18, no. 2 (2013), 4 en 6.

<sup>85</sup> In Biggin, 177.

<sup>86</sup> Josephine Machon, "On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding," in *Reframing Immersive Theatre*, redactie door James Frieze (London: Palgrave Macmillan, 2016), 41.

<sup>87</sup> Biggin, 201.

locatie.<sup>88</sup> De ruimte benadrukt het verschil tussen de echte buitenwereld en de fictieve wereld binnen de muren van de performance. Hierdoor kan de immersieve ervaring een intense psychologische betrokkenheid creëren, aldus Biggin.<sup>89</sup> De context van de locatie heeft invloed op de sfeer en betekenis van de performance; zoals bij *Schuldfabrik* in Winkelcentrum Kanaleneiland.<sup>90</sup>

In de productie van de immersieve ervaring speelt zintuiglijkheid een grote rol. Scenografie is een belangrijk element in het prikkelen van deze zintuiglijkheid, aldus Biggin.<sup>91</sup> Volgens White wordt de toeschouwer in immersieve performances omringd met scenografie. In *The Cambridge Introduction to Scenography* definiëren Joslin McKinney en Philip Butterworth scenografie als het manipuleren en het orkestreren van de performatieve ruimte. Scenografie is zowel een zintuiglijke als intellectuele ervaring, zowel emotioneel als rationeel; de werking van de beelden roept een reeks van mogelijke reacties op bij de toeschouwer die de theatrale ervaring vergroten.<sup>92</sup> McKinney beschrijft in “Empathy and exchange” dat scenografie meervoudig zintuiglijk is en het publiek zowel lichamelijk, visueel als intellectueel betreft.<sup>93</sup> Het publiek kan daarom volgens Biggin gezien worden als onderdeel van de scenografie.<sup>94</sup>

### 2.2.2. Adressering van de toeschouwer

De adressering van de toeschouwer heeft te maken met de wijze waarop de ruimte de toeschouwer adresseert en absorbeert; dit draagt bij aan het creëren van een immersieve ervaring. De toeschouwer wordt uitgenodigd om in het werk te stappen, zich te verplaatsen door de ruimte en de interactie met het werk aan te gaan door te ervaren, aldus White.<sup>95</sup> Op die manier wordt het publiek ondergedompeld, oftewel geabsorbeerd, in een immersieve ervaring. Het resultaat van absorptie is volgens Maaïke Bleeker een gevoel van directheid, nabijheid en rechtstreeksheid; het is alsof de toeschouwer direct ervaart wat de ander voelt en de wereld ziet door zijn of haar ogen.<sup>96</sup> Absorptie kan volgens Bleeker door middel van verschillende strategieën worden opgeroepen; wat werkt en niet

---

<sup>88</sup> Biggin, 202.

<sup>89</sup> Idem, 32.

<sup>90</sup> White, “On Immersive Theatre”, 223.

<sup>91</sup> Biggin, 60.

<sup>92</sup> Joslin McKinney en Philip Butterworth, “What is Scenography?” in *The Cambridge Introduction to Scenography* (New York: Cambridge University Press, 2009), 4.

<sup>93</sup> Joslin McKinney, “Empathy and Exchange: Audience Experience of Scenography,” in *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices* (Universities of Leeds, Sheffield and York, 2012), 1.

<sup>94</sup> Biggin, 19.

<sup>95</sup> White, 229.

<sup>96</sup> Bleeker, 33.

werkt moet begrepen worden in relatie tot de culturele en historische bagage van de toeschouwer die reageert op de gepresenteerde adressering.<sup>97</sup>

De immersieve ervaring kenmerkt zich volgens Biggin door het gevoel fysiek omringd te zijn door de omgeving en doet een poging om de toeschouwer mentaal en/of emotioneel te betrekken bij de performance.<sup>98</sup> Hierdoor kan zowel het betreden als het verlaten van de ruimte effect hebben op de ervaring en kan de toeschouwer anders uit het werk komen dan dat hij erin ging.<sup>99</sup> Volgens Alston wordt de immersieve ervaring gecreëerd doordat de ruimtelijke elementen de toeschouwer op zintuiglijke wijze adresseren.<sup>100</sup> De zintuigen worden volgens Alston en Biggin gestimuleerd door aanraken en aangeraakt worden, proeven, ruiken, desoriëntatie, diverse kijkperspectieven die gecreëerd worden doordat de toeschouwer zich verplaatst in de ruimte(s), en grote immersieve theatrale *environments*.<sup>101</sup> Het bereiken van deze immersieve ervaring wordt zo goed mogelijk bewerkstelligd en gefaciliteerd, maar Biggin benadrukt dat deze niet kan worden gegarandeerd.<sup>102</sup>

De immersieve ervaring kan volgens Biggin ingepast worden in meerdere theatrale vormen dan alleen immersief theater.<sup>103</sup> Ook *Phobiarama* en *Schuldfabrik* proberen een immersieve ervaring bij de toeschouwer te bewerkstelligen; de ruimtes zijn rijk aan scenografie, stimuleren de zintuiglijkheid bij de toeschouwer en zeker *Phobiarama* speelt met een hoge mate van desoriëntatie door de donkere ruimte. Door het donker ziet de toeschouwer niks, waardoor hij volgens Alston een 'leeg doek' gepresenteerd krijgt waarop hij zijn verbeelding, angsten, verlangens en alles dat voorkomt uit de verbeelding en emotionele betrokkenheid kan projecteren.<sup>104</sup> Door het donker doet de toeschouwer meer dan alleen kijken, waarmee de productiviteit van de toeschouwer toeneemt. Dit uit zich in mogelijke verbeelding die de toeschouwer projecteert op het werk.<sup>105</sup>

Aan de hand van *Phobiarama* en *Schuldfabrik* beargumenteer ik dat mijns inziens ook de performers, naast de geënceneerde ruimte, scenografie, desoriëntatie en zintuiglijkheid, bijdragen aan de immersieve ervaring van de toeschouwer. De performer adresseert de toeschouwer direct en draagt bij aan een emotionele en intellectuele betrokkenheid bij de toeschouwer. De performer is ook degene die in het hier-en-nu op de toeschouwer kan reageren en op die manier de immersieve ervaring kan versterken.

---

<sup>97</sup> Bleeker, 35.

<sup>98</sup> Biggin, 22.

<sup>99</sup> Idem, 27.

<sup>100</sup> Alston, "Audience Participation and Neoliberal Value," 3.

<sup>101</sup> Alston, 3. En Biggin, 32.

<sup>102</sup> Biggin, 31.

<sup>103</sup> Idem, 4.

<sup>104</sup> Alston, *Beyond immersive theatre*, 75.

<sup>105</sup> Ibidem, 104.

### 2.2.3. Rol van de toeschouwer

Bij immersieve performances wordt de toeschouwer uitgenodigd de fictieve immersieve wereld te ontdekken, waardoor de rol van de toeschouwer vaak als participatief wordt beschouwd en gepaard gaat met het zelfstandig bewegen van de toeschouwer door de ruimte, aldus White.<sup>106</sup> Toch is immersief theater niet altijd participatief en andersom garandeert participatie niet per definitie immersie, aldus White.<sup>107</sup> Machon beschouwt de toeschouwer fundamenteel als “complicit within the concept, content and form and always sentiently engaged with the immersive world”; de toeschouwer is een levend onderdeel van de esthetiek van het werk.<sup>108</sup> Alston vat dit op als de coproducerende rol van de toeschouwer; de toeschouwer maakt deel uit van de middelen van de esthetische productie.<sup>109</sup>

De toeschouwer wordt in immersief theater geactiveerd door de performance. Alston begrijpt het activeren van de toeschouwer in termen van Jaques Rancière's *The Emancipated Spectator*. In het kader van de actieve toeschouwer bekritiseert Rancière twee paradigma's, die van Bertold Brecht en Antonin Artaud:

For Rancière, what these two paradigmatic conceptions of productivity overlook is the inherent productivity of reception. Audiences watch, listen, decode, cogitate, imagine, feel, hope and desire. These are all productive things to do in the sense that these actions produce meanings among a gathered audience of individual spectators, each 'refashioning' performance in their own way.<sup>110</sup>

Uit dit citaat blijkt dat de toeschouwer volgens Rancière altijd actief en productief is ten opzichte van de voorstelling. Rancière pleit er daarom voor om af te stappen van de benadering van de toeschouwer als actief of passief, want deze tweedeling is misleidend, aldus Alston.<sup>111</sup>

Volgens Alston wordt de ervaring geproduceerd in het lichaam van de toeschouwer door affect en emotie, en is samengesteld in relatie tot de dynamische immersieve omgeving.<sup>112</sup> De productie van affect is een van de fundamentele aspecten van immersief theater omdat de emoties het werk betekenisvol maken. Door affect is de toeschouwer in staat zich te verplaatsten in het denken, voelen of handelen met iemand of iets. Hierbij neemt de toeschouwer altijd zijn eigen levensverhalen mee in

---

<sup>106</sup> White, *Audience participation in theatre*, 167.

<sup>107</sup> Idem, 169.

<sup>108</sup> Machon, 30.

<sup>109</sup> Alston, *Beyond immersive theatre*, 7.

<sup>110</sup> Idem, 6-7.

<sup>111</sup> Idem, 44.

<sup>112</sup> Idem, 9.

het observeren en selecteren van elementen, en eigent het vervolgens op zijn eigen toe, aldus Alston.<sup>113</sup>

Daarbij zorgt affect ervoor dat er door de toeschouwer een verbinding wordt gemaakt tussen de fictieve wereld en de wereld daarbuiten.<sup>114</sup> Hierin schuilt de politieke esthetiek die betekenisvol kan worden in de ontmoeting tussen het immersieve werk en de daarin ondergedompelde toeschouwer.<sup>115</sup> Volgens Alston is het deze reflectie die aanleiding geeft tot het esthetiseren van de ervaring; de publieksaandacht wordt afgeleid van het kunstobject door de ervaringen die ontstaan door immersie en participatie.<sup>116</sup>

Reflectie creëert een specifieke betrokkenheid bij de toeschouwer en maakt de toeschouwer in zekere zin medeplichtig. Literatuur over immersief theater gaat niet in op deze reflectie. Omdat deze specifieke betrokkenheid aan de hand is in *Phobiarama* en *Schuldfabrik*, bespreek ik de reflectie van de toeschouwer aan de hand van *response-ability*. Theater kan de esthetiek van *response-ability* creëren door de toeschouwer uit te nodigen en hem zodanig aan te spreken dat er een gevoel van verbinding ontstaat.<sup>117</sup> Deze uitnodiging kan begrepen worden met *politics of perception*, omdat *politics of perception* verbonden is aan dat wat het kunstwerk of de voorstelling doet. Het werk kan bijvoorbeeld uitnodigen tot een bewustwording van hoe wij waarnemen, of hoe perceptie tot stand komt, of wat we allemaal wel en niet zien in het dagelijks leven et cetera.

### 2.3. Conclusie

Installatiekunst en immersief theater hebben veel overeenkomsten, de verschillen betreffen nuances. De overeenkomsten en verschillen beschrijf ik in deze deelconclusie. Deze deelconclusie is het uitgangspunt voor de analyses in hoofdstuk 3 en 4.

Zowel installatiekunst als immersief theater beschouwen de toeschouwer in de geënceneerde ruimte als integraal onderdeel van het werk. Dit komt doordat de toeschouwer is gepositioneerd in het kunstwerk en wordt uitgenodigd het werk te ontdekken. De *presence* van de toeschouwer is hierdoor essentieel en daarmee is zowel installatiekunst als immersief theater afhankelijk van publieksbetrokkenheid. Echter, binnen het discours over installatiekunst staat de encenering van de ruimte centraal en worden kenmerken van het ruimtelijk werk en de wijze waarop de toeschouwer hierin beweegt expliciet gemaakt. Binnen het discours over immersief theater

---

<sup>113</sup> Alston, *Beyond immersive theatre*, 44.

<sup>114</sup> Idem, 49, 61.

<sup>115</sup> Idem, 67.

<sup>116</sup> Idem, 8.

<sup>117</sup> Lehmann, 185.

daarentegen staat de immersieve ervaring van de toeschouwer in relatie tot de geënceneerde, fictieve, narratieve ruimte centraal.

Het discours over installatiekunst bespreekt de ruimte vanuit drie perspectieven: de ruimte van het werk zelf, de ruimte van de toeschouwer en de locatie waar het werk staat. Ook binnen immersief theater spelen deze perspectieven een rol in de vorming van betekenis. Deze perspectieven worden binnen immersief theater besproken aan de hand van scenografie. Scenografie is relevant voor het analyseren van *Phobiarama* en *Schuldfabrik*, omdat aan de hand van scenografie kan worden besproken hoe de performanceruimte de toeschouwer zowel lichamelijk, visueel als intellectueel betreft.

Binnen het discours over immersief theater staat de adressering van de toeschouwer in het teken van het creëren van de immersieve ervaring bij de toeschouwer. Binnen het discours over installatiekunst worden vier modaliteiten van ervaring onderscheiden die bruikbaar zijn voor het analyseren van de adressering. De modaliteiten die worden onderscheiden zijn: psychologische benadering, zintuiglijkheid, desoriëntatie en geactiveerd toeschouwerschap. Deze modaliteiten hebben allen hun eigen kenmerken van adresseren die samenhangen met de encenering van de ruimte. Deze modaliteiten kunnen ook inzicht verschaffen in de wijze waarop de adressering bijdraagt aan het creëren van een immersieve ervaring bij de toeschouwer.

Desoriëntatie heeft in beide discourses een andere functie. Bij immersief theater heeft desoriëntatie vooral als doel het onderdompelen van de toeschouwer om een psychologische betrokkenheid te creëren. Bij installatiekunst daarentegen zorgt onder andere desoriëntatie ervoor dat de kijker gedecentreerd wordt en juist niet ondergedompeld wordt. Door de vervreemding die desoriëntatie met zich meebrengt wordt de kijker geactiveerd. Deze beschouwing van installatiekunst is bruikbaar voor het analyseren van de inzet van desoriëntatie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. Binnen deze werken is sprake van dit type desoriëntatie dat ervoor zorgt dat er vervreemding optreedt bij de toeschouwer waardoor hij gedecentreerd en geactiveerd wordt.

Binnen beide discourses wordt de rol van de toeschouwer begrepen als actief. Beide discourses bespreken de geactiveerde toeschouwer zowel in de zin van letterlijke activiteit, de toeschouwer die zich verplaatst in de ruimte, als in termen van (zelf)reflectie. Deze twee vormen van activiteit zijn ook met elkaar verbonden: doordat de toeschouwer zich verplaatst in de ruimte wordt hij geactiveerd het werk actief tot zich te nemen. Door een lichamelijk bewustzijn bij de toeschouwer te creëren, kan het reflectief vermogen worden geactiveerd. Binnen het discours over immersief theater wordt besproken dat deze reflectie wordt gecreëerd door de productie van affect en emoties bij de toeschouwer. Ook kunnen de toeschouwers elkaar beïnvloeden in het oproepen van emoties en het activeren van reflectie.



In deze specifieke vorm van betrokkenheid kan de toeschouwer gezien worden als medeplichtige, omdat hij onderdeel is van de performance. Er is een verbinding tussen werk en toeschouwer die begrepen kan worden met *response-ability*. Zonder dat de toeschouwer letterlijk moet reageren, wordt de toeschouwer betrokken zodat hij zich engageert met de inhoud van het werk. Zijn reacties zijn vervolgens onderdeel van het werk en zijn nodig in het tot uiting laten komen van de betekenis van het werk.

Het is opvallend dat literatuur over immersief theater een eenzijdige karakter heeft waarin de immersieve ervaring van de toeschouwer centraal staat en de bespreking van de rol en werking van de performer ontbreekt. Er is voornamelijk aandacht voor het fictionele karakter van het werk dat de toeschouwer ervaart. Mijns inziens is de performer binnen immersieve performances vaak deel van de adressering omdat de performer de toeschouwer direct aanspreekt en onderdeel is van het werk. De wijze waarop de performer de toeschouwer adresseert en deel uitmaakt van de ruimtelijke dramaturgie is dus relevant en daarom zal ik de rol van de performer in de analyses van *Phobiarama* en *Schuldfabrik* opnemen in de bespreking van de adressering van de toeschouwer.

### 3. *Phobiarama* – Dries Verhoeven

In dit hoofdstuk analyseer ik de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama*. Ruimtelijke dramaturgie draagt bij aan het creëren van maatschappelijk engagement en het medeplichtig maken van de toeschouwer. De analyse is, net zoals de theoretische hoofdstukken, opgebouwd uit de omgang met de ruimte, de adressering van de toeschouwer en de rol van de toeschouwer. De analyse is gebaseerd op het theoretisch kader over installatiekunst en immersief theater, daarnaast maak ik gebruik van recensies en een interview.

#### 3.1. Omgang met de ruimte

##### 3.1.1. Omschrijving van de ruimte

Op het grasveld voor de stadsschouwburg Utrecht staat een grote zwarte ‘tent’ die doet denken aan een spookhuis op de kermis. Boven de ingang van de tent staat “Phobiarama” met prikklampen te schitteren (zie afbeelding 1).<sup>118</sup> De toeschouwers stappen twee aan twee een angstwekkend donkere, smalle ruimte binnen en nemen plaats in een botsautokarretje. De botsautokarretjes rijden op een rails door een donkere ruimte met witte muren. Verspreid in de ruimte staan witte pilaren en in het midden van de ruimte staat een blok van muren waardoor de ruimte onoverzichtelijk wordt en de toeschouwers niet zien hoe de rails van de karretjes loopt. De rails met tien botsautokarretjes slingert om de pilaren en om het blok in het midden van de ruimte heen (zie afbeelding 2).

Bij het geluid van luidende kerkklokken beginnen de karretjes automatisch in het pikkedonker te rijden. Dan beginnen tv-schermen in alle hoeken van de ruimte te flikkeren (zie afbeelding 3). “Nieuwslezers, terroristen en politici dompelen je onder in onheilspellende teksten,” aldus Ron Rijghard in *NRC Handelsblad*.<sup>119</sup> De eerste tekst die uit de tv’s schalt is: ‘we are living in a land of war.’ Herkenbare stemmen en betogen van rechtse en populistische politici zoals Rutte, Wilders, Le Pen, Trump, Erdogan schallen door de ruimte.

De ruimte is overwegend donker, lichten flitsen zo nu en dan aan. Er klinkt geschreeuw en dreigende muziek. Ineens doemen er performers in grizzlyberenkostuums op. Het zijn haast schimmen die in eerste instantie nauwelijks te definiëren zijn. De grizzlyberen komen steeds dichterbij de toeschouwer, je kunt ze aanraken, en het worden er steeds meer. De grizzlyberen kijken alleen naar de toeschouwers en buigen voorover de rondrijdende karretjes; ze raken niets of niemand aan (zie

---

<sup>118</sup> De afbeeldingen waarnaar ik verwijst, zijn te vinden in Bijlage 1: afbeeldingen *Phobiarama*.

<sup>119</sup> Ron Rijghard, “Griezelen in het spookhuis van Dries Verhoeven,” *NRC Handelsblad*, 01-06-2017.

afbeelding 4). Het mooiste moment is volgens Herien Wensink in *De Volkskrant* “als eentje zijn grote berenkop vlak bij je gezicht brengt, de scherpe klauwen geheven, en dan – pats! – valt het licht uit. Totale duisternis. Is hij er nog? Wat gaat hij nu doen?”<sup>120</sup> Deze spanning zorgt ervoor dat het onderbuikgevoel van de toeschouwer wordt aangesproken.

Op het moment dat de karretjes tot stilstand worden gebracht, kijken de grizzlyberen ieder naar één van de tv-schermen (zie afbeelding 5). Vervolgens draaien de beren zich om en kijken naar de toeschouwers in de botsauto's. Ze ontdoen zich van hun pak, een clownskostuum komt tevoorschijn (zie afbeelding 6). Een Engelstalige speech van Wilders over de bedreiging van en door de moslims schalt door de ruimte. “De spanning stijgt als de karretjes ineens snel achteruit rijden en de clowns de achtervolging inzetten,” aldus Sara van der Kooi in *Trouw*.<sup>121</sup> De muziek wordt bombastischer, de clowns lopen mee met de karretjes, ze verschijnen en verdwijnen en ze maken seksuele bewegingen bij de pilaren (zie afbeelding 7 en 8). Een speech van Wilders over “Europe is a country of extremism and intolerance” klinkt uit de tv's.

Na een tijdje minderen de karretjes snelheid en gaan de clowns tussen de karretjes op de rails staan (zie afbeelding 9). Op Arabisch klinkende muziek maken de clowns seksuele bewegingen, blazen een ballon op, prikken de ballon kapot, het tl-licht gaat aan, de muziek uit en de karretjes staan stil. De clowns ontmaskeren zich en donkere mannen, waarvoor je normaal gesproken een blokje omloopt, staan voor de toeschouwer. In *Theaterkrant* beschrijft Boukje Cnossen de mannen als “boomlang, sportschoolgespierd, met tatoeages, een zwarte huid en gouden tanden. Ze lopen intimiderend op je af. [...] Het verborgene is tevoorschijn gekomen, de lagen zijn afgeworpen.”<sup>122</sup> (Zie afbeelding 10.)

*Phobiarama* gaat verder in het donker, de karretjes rijden weer langzaam vooruit, op de tv's ziet de toeschouwer camerabeelden van de zichzelf in de karretjes. Op beeld worden de karretjes doorzocht door de donkere mannen en honden (zie afbeelding 11). Echter zijn er geen echte honden in de ruimte te bekennen. Ook de mannen zijn tijdens deze camerabeelden nergens te zien in de ruimte.

Het licht gaat aan en de mannen gaan achterop één van de karretjes zitten (zie afbeelding 12). De mannen leggen vriendelijk een hand op de schouder van de toeschouwers; voor de allereerste keer raken ze de toeschouwer voorzichtig aan. Na een tijdje gaat één man van het karretje af en loopt langs de andere karretjes in tegengestelde richting. Als hij een karretje passeert sluit de volgende man bij hem aan totdat alle mannen zijn ‘opgehaald’ en in een grote groep samen door de ruimte lopen (zie afbeelding 13). Op de tv's ziet de toeschouwer de groep mannen lopen. Ze plakken een voor een de

---

<sup>120</sup> Herien Wensink, “Volmaakt huiververmaak met grandioos geslaagde boodschap,” *De Volkskrant*, 16-06-2017.

<sup>121</sup> Sara van der Kooi, “Spookhuis ontmaskert onze angst,” *Trouw*, 14-06-2017.

<sup>122</sup> Boukje Cnossen, “Spookhuis confronteert met collectieve angsten,” *Theaterkrant*, 13-6-2017.

camera's af. De karretjes staan stil wanneer één van de mannen begint te zingen; voor de allereerste keer hoort de toeschouwer het eigen stemgeluid van de mannen, in plaats van alle gemediatiseerde en politieke stemmen. De mannen openen de deuren waardoor het publiek naar binnen is gekomen, daglicht schijnt naar binnen. Er klinken sirenegeluiden en de mannen lopen naar buiten.

### 3.1.2. *Ruimtelijke dramaturgie*

Uit de beschrijving van de ruimte blijkt dat de ruimte van *Phobiarama* een spookhuis suggereert waarin de toeschouwer angst wordt ingeboezemd en in zijn onderbuikgevoel wordt gepoerd. Dit wordt gecreëerd door de onoverzichtelijkheid van de ruimte, de overwegend donkere ruimte met af en toe ineens fel TL licht aan, en de positionering van de toeschouwer in de achter elkaar geplaatste botsautokarretjes middenin de performanceruimte. Deze positionering maakt dat de toeschouwer integraal onderdeel wordt van de geënceneerde ruimte; zijn reacties worden onderdeel van de ruimte, waardoor de toeschouwer zelf ook onderdeel van de betekenis is. De toeschouwer wordt uitgenodigd de ruimte te ontdekken doordat hij wordt rondgereden en op die manier voortdurend vanuit een ander perspectief de ruimte beschouwd.

De toeschouwer is omringd met scenografie: zoals licht, donker, verplaatsing, tv's, de transformatie van de performers. De scenografie zorgt ervoor dat de toeschouwer zintuiglijk wordt geprikkeld waardoor hij zowel visueel, lichamelijk als intellectueel betrokken kan worden bij de performance. Hoe sensationeler en radicaler de waarschuwingen van de politici worden, des te sneller de karretjes door de ruimte gaan. Verhoeven laat de toeschouwer "hun eigen aantrekking tot huiver en de gevolgen die dat heeft voor de wereld waarin we leven" ervaren.<sup>123</sup> Het intellect van de toeschouwer wordt voornamelijk aangesproken door de transformatie van de performers, waardoor de toeschouwer bewust wordt gemaakt van het feit dat mensen zelf, politici en media enge maskers plakken op donkergekleurde, getatoeëerde, onschuldige mannen. Politici manipuleren en zaaien angst in de samenleving door angst die heerst in de samenleving te erkennen en te voeden.

Verhoeven confronteert de toeschouwer met de wijze waarop maatschappelijke angsten in de samenleving worden geconstrueerd, in stand worden gehouden en verergerd. Naast dat de toeschouwer betekenis toekent aan dat wat hij ervaart, is hij zelf onderdeel van de thematiek. Omdat bij de toeschouwer angst wordt ingeboezemd en een angstgevoel wordt opgeroepen. De angst van de ene toeschouwer kan ook de angst bij de andere toeschouwer oproepen of versterken. Op die manier kaart Verhoeven de vraag aan of het een reëel gevaar is waarvoor de samenleving wordt gewaarschuwd en angstig voor wordt gemaakt, of dat mensen eerder leven in een wirwar van

---

<sup>123</sup> Verhoeven.

projecties.<sup>124</sup> Hiermee wordt de toeschouwer geconfronteerd in de scène waarin de toeschouwer zichzelf ziet op de tv-schermen. De toeschouwer wordt er bewust van gemaakt dat we leven in een wereld waarin we alles willen controleren en in de gaten willen houden in verband met de veiligheid. De vraag is of mensen zich door verborgen camera's en controleacties veiliger voelen of juist angstiger.

Bij *Phobiarama* is de locatie verbonden met de inhoud van het werk, omdat de performance maatschappelijke thematiek betreft die in alle lagen van de samenleving en in de publieke ruimte een rol speelt. Daarnaast betrekken elementen zoals het sirenegeluid en de blaffende honden de buitenwereld in de performance en activeren bij de toeschouwer het denken over de performance in relatie tot de buitenwereld. De context van de locatie sterkt in meer of mindere mate de performance. Zo stond *Phobiarama* tijdens het Holland Festival op het Mercatorplein, in een multiculturele wijk in Amsterdam, voor Dirk van den Broek. In Athene stond de performance voor het parlamentsgebouw en in Utrecht voor de Stadsschouwburg. De locatie voor Utrecht verwijst minder sterk naar de angstmaatschappij dan de andere locaties. In Amsterdam en Athene stond *Phobiarama* middenin de thematiek; dit zijn locaties waar deze angstpolitiek speelt, vorm krijgt en wordt gecreëerd. Hierdoor kreeg de performance in Amsterdam en Athene een extra hoge maatschappelijke relevantie.

### **3.2. Adressering van de toeschouwer**

Zoals uit de omgang met de ruimte blijkt heeft *Phobiarama* kenmerken van een kermisattractie waar de toeschouwer wordt uitgenodigd binnen te stappen en de ruimte te ervaren en te onderzoeken.<sup>125</sup> Hierbij wordt de toeschouwer op een fysieke, actieve, desoriënterende en zintuiglijke manier geadresseerd om angstgevoelens te genereren en betekenis te construeren. De wijze waarop de toeschouwer wordt geadresseerd, analyseer ik aan de hand van Bishop's modaliteiten van ervaring.

In *Phobiarama* kom je in een kille, onheilspellende ruimte binnen. Het klimaat is aangepast; het is er kil en koud. Dit viel vooral op toen *Phobiarama* in de warme stad Athene speelde, aldus Rijghard.<sup>126</sup> Verder is het overwegend donker en de ruimte is onoverzichtelijk. Hierdoor staan meteen alle zintuigen van de toeschouwer op scherp, omdat hij niet goed kan zien wat er gaat gebeuren, wat de performers gaan doen. Daarbij heeft de toeschouwer door de automatisch rijdende botsautokarretje geen controle. Door het stimuleren van de zintuiglijkheid wordt bij de toeschouwer een psychologische betrokkenheid gecreëerd: het onderbuikgevoel van de toeschouwer wordt aangesproken waardoor hij wordt geabsorbeerd in de fictieve wereld van de angstmaatschappij. De

---

<sup>124</sup> Cnossen.

<sup>125</sup> Rijghard.

<sup>126</sup> Idem.

angstmaatschappij wordt vormgegeven door de gekostumeerde performers en angst zaaiende speeches van politici die grotendeels berusten op irrationele angsten en vooroordelen.

De overwegend donkere ruimte doet een nadrukkelijk beroep op de visuele zintuiglijkheid van de toeschouwer. Doordat de toeschouwer weinig ziet en door het verschijnen, verdwijnen, nabijheid en afstand van de performers worden ook het tastzintuig en het gehoor geactiveerd. Ook al wordt de toeschouwer niet letterlijk aangeraakt, toch ontstaat door de toenadering en de onvoorspelbaarheid van de performers in de donkere ruimte de vraag of ze de toeschouwer gaan aanraken. Op die manier kunnen de performers angsten aanwakkeren bij de toeschouwer. Ook de muziek, dagelijkse geluiden en politieke toespraken voeden het angstgevoel. Doordat Verhoeven speelt met het nauwelijks kunnen zien en het juist heel goed kunnen zien, wordt het angstgevoel vergroot. Omdat de ruimte onoverzichtelijk is, wordt ook in de verlichte situaties het angstgevoel vergroot; de toeschouwer weet niet wat er gaat gebeuren en hij zich niet kan beschermen in de botsauto's.

Elementen als desoriëntatie en verplaatsing in de botsautokarretjes zorgen ervoor dat de toeschouwer gedecentreerd wordt; er is niet één juist perspectief om de performance te ervaren. Wanneer de karretjes in een toenemende snelheid achteruit rijden, is de toeschouwer niet meer in staat om de verschillende perspectieven tot zich te nemen; hij raakt compleet gedesoriënteerd. De toeschouwer kan niet meer bijhouden waar de clowns zich bevinden en wanneer ze opduiken. Het effect is dat Verhoeven verder in de onderbuik van de toeschouwer poert en het angstgevoel vergroot; Deze desoriëntatie zorgt voor vervreemding waardoor de toeschouwer geactiveerd wordt te reflecteren op zijn ervaring en angstreactie in relatie tot de maatschappelijke thematiek van de performance.

Zintuiglijkheid en desoriëntatie creëren geactiveerd toeschouwerschap in *Phobiarama*, waarbij de toeschouwer wordt aangesproken als collectief en wordt beschouwd als politiek subject. Door de positie van de toeschouwers in de karretjes vormen zij een collectief en dit sluit aan bij de thematiek: het inboezemen van angst werkt namelijk alleen wanneer dit collectief wordt opgepakt. Het gaat niet over één individu die zich bedreigt voelt, maar over een hele groep die zich laat leiden door angst en ook anderen angst aanpraat. In *Phobiarama* kan bijvoorbeeld het gillen van een toeschouwer ervoor zorgen dat bij iemand anders het angstgevoel wordt vergroot. De overheid faciliteert de heersende angst door deze te honoreren en te gebruiken als voedingsbodem om de 24-uursbeveiligings-maatschappij meer draagkracht te geven, door middel van camera's en allerlei andere beveiligingsmaatregelen. De wijze waarop en waarvoor de angst in de samenleving wordt vergroot, is hetgeen waar Verhoeven de toeschouwer bewust van maakt.

Verhoeven manipuleert de toeschouwer om een gevoel van angst op te wekken, door te werken volgens het principe van populist en extremist. Hij laat de toeschouwer eerst "voelen hoe lekker het is om te huiveren op een abstracte, bijna entertainende manier," daarna gaat de

toeschouwer “nadenken over de 24-uursbeveiligingsmaatschappij waarin wij functioneren,” aldus Rijghard.<sup>127</sup> Hierdoor wordt de toeschouwer een politiek subject dat in staat wordt gesteld te reflecteren op zijn eigen emotionele reactie in relatie tot zijn handelen in de samenleving. De toeschouwer wordt onderdeel gemaakt van de metafoor waardoor Verhoeven de toeschouwer enorm kan manipuleren. Wanneer de toeschouwer de metafoor direct in zijn schoot geworpen had gekregen was hij wellicht afgehaakt. Het etnisch profiel van de mannen is onderdeel van de manipulatie, want wanneer een van deze mannen achter de toeschouwer staat heeft dat een ander effect dan wanneer een witte man zoals Verhoeven zelf erachter zou staan.<sup>128</sup>

### 3.3. Rol van de toeschouwer

Uit de omgang met de ruimte en de adressering van de toeschouwer blijkt dat de *presence* van de toeschouwer van belang is in de totstandkoming van de inhoud van de performance. Hierbij is zowel de letterlijke aanwezigheid als de reflectie van de toeschouwer relevant. De actieve toeschouwer wordt gecreëerd doordat bij de toeschouwer een lichamelijk bewustzijn wordt gecreëerd over de opgeroepen angstemoties. De angstgevoelens zijn het materiaal van de performance dat Verhoeven gebruikt om de performance tot stand te laten komen. Dit materiaal wordt meteen bij binnenkomst gecreëerd wanneer de toeschouwer door de smalle, donkere gang loopt en niet weet wat hem te wachten staat. Verder onder andere ook in de scène waarin het vrijwel helemaal donker is en één voor één de grizzlyberen opdoemen en dichtbij de karretjes komen. Door emoties van de toeschouwer onderdeel te maken van de performance, creëert Verhoeven een specifieke betrokkenheid bij de toeschouwer.

De specifieke betrokkenheid die wordt gecreëerd, maakt de toeschouwer een medeplichtige. Verhoeven bespeelt en confronteert de toeschouwer met de thematiek, waardoor de performance *response-ability* uitlokt bij de toeschouwer. In *Phobiarama* wil dat zeggen dat de toeschouwer uitgenodigd wordt tot een bewustwording van hoe mensen zich angstig laten maken door (extreem) rechtse politici, de media en door elkaar voor extremisme, aanslagen, buitenlanders, en donkere mannen met tatoeages. Verhoeven wil de toeschouwer niet vooral laten griezelen, maar “bewust maken van die behoefte, van een manier van kijken en beleven, die van evolutionaire noodzaak tot hedendaagse verslaving is geworden,” aldus Wensink.<sup>129</sup> Dit wordt concreet in de scène waarin de clowns zich ontmaskeren en er gewone mannen onder de kostuums tevoorschijn komen. De toeschouwer blijkt zijn angstgevoelens te hebben geprojecteerd op onschuldige mannen. De

---

<sup>127</sup> Rijghard.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Wensink.

toeschouwer wordt geactiveerd te reflecteren op zijn lichamelijke reactie ten aanzien van het gepresenteerde en hoe hij zich in het dagelijks leven wel dan niet angst laat inboezemen door media, politici en de medemens.

### **3.4. Conclusie met betrekking tot ruimtelijke dramaturgie**

De ruimte van *Phobiarama* is een fictief spookhuis waarbij de ruimtelijke encenering in combinatie met de manieren van adresseren probeert angstgevoelens op te roepen bij de toeschouwer. Cruciaal hierbij is de positionering van de toeschouwer centraal in de performance in de botsautokarretjes. Op deze manier staat de toeschouwer middenin het angstspektakel. Daarbij zorgen de rondrijdende karretjes ervoor dat de toeschouwer geen controle heeft over waar hij zich bevindt in de ruimte en over de snelheid van het verplaatsen. Op deze manier worden in de angstkermis van Verhoeven angstgevoelens en vooroordelen aangewakkerd. Hierbij worden alle zintuigen aangesproken en geactiveerd, waardoor de toeschouwer betrokken wordt en ontvankelijk wordt voor de thematiek.

De angstgevoelens die bij de toeschouwer worden opgewekt functioneren als materiaal van de performance. Door het aanwakkeren van angstgevoelens bij de toeschouwer worden de emoties wezenlijk onderdeel van de performance. Verhoeven maakt zodoende van de toeschouwer een medeplichtige in de performance. De toeschouwer is namelijk nodig in de totstandkoming van inhoud en betekenis. In *Phobiarama* maakt Verhoeven de toeschouwer medeplichtig om hem te laten reflecteren op de gevoeligheid van de mens om zich te laten leiden door uitspraken en gedachten van radicale politici. De aandacht en publiciteit van de media versterkt deze gevoeligheid en draagt eraan bij dat deze politici terrein kunnen winnen. Verhoeven laat de toeschouwer actief ervaren dat hij, zowel in de performance als in het dagelijks leven, medeverantwoordelijk is voor het creëren en in stand houden van een angstcultuur die grotendeels gebaseerd is op vooroordelen, politici en de media die daar feilloos op inspeelt en de boel versterkt.

De toeschouwer reageert in *Phobiarama* door middel van emoties en reflectie op de performance. Deze reacties zijn wezenlijk onderdeel van de performance om de inhoud tot uiting te laten komen, maar beïnvloeden de constructie en scenografie van de performance niet. Het oproepen van angstgevoelens en de toeschouwer hiermee confronteren, zorgt ervoor dat de toeschouwer geactiveerd wordt te reflecteren op zijn emoties. Daarbij wordt de toeschouwer uitgenodigd zijn reflecties te verbinden aan de maatschappelijke realiteit en zijn eigen houding in het dagelijks leven ten opzichte van deze mannen in relatie tot de angstcultuur. Naast de confrontatie met de mannen waarvoor we collectief bang worden gemaakt op basis van hun uiterlijk, wordt deze uitnodiging gecreëerd door de herkenbare toespraken van politici die uit de tv's schallen.



## 4. *Schuldfabrik* – Julian Hetzel

In *Phobiarama* heb ik met behulp van ruimtelijke dramaturgie geanalyseerd hoe Verhoeven de toeschouwer medeplichtig maakt en de toeschouwer bewust maakt van de maatschappelijke thematiek angstmaatschappij. Ook in *Schuldfabrik* wordt de toeschouwer medeplichtig gemaakt en wordt de maatschappelijke thematiek schuld aangekaart. Hetzel creëert echter op een andere manier dan Verhoeven maatschappelijk engagement bij de toeschouwer. Het is relevant om te analyseren hoe Hetzel deze betrokkenheid bij de toeschouwer genereert om inzichtelijk te maken welke strategieën ervoor zorgen dat de toeschouwer medeplichtig wordt gemaakt.

### 4.1. Omgang met de ruimte

#### 4.1.1. Omschrijving van de ruimte

In het overdekte winkelcentrum in de Utrechtse wijk Kanaleneiland staat tussen de HEMA en de brasserie een “brandschone, spaarzaam gemeubileerde pop-upstore ingericht,” aldus Sander Janssens.<sup>130</sup> Op de winkelruiten van de pop-up store *SELF Human Soap* staat “Wash the pain away” (zie afbeelding 1).<sup>131</sup> In de winkel wordt de bezoeker verwelkomd door twee verkoopsters die de zeep SELF verkopen (zie afbeelding 2). Daarnaast kan de bezoeker een *backstage tour* volgen door de schuldfabrik om te zien hoe SELF gefabriceerd wordt.

SELF is meer dan alleen een zeep: het is gemaakt van mensen, van menselijk vet, voor mensen. De totale winst van de verkoop van SELF wordt gedoneerd aan een stichting die waterputten slaat voor schoon drinkwater in een dorp in Malawi. Voor elke gekochte zeep gaat er naast de winst één zeep naar Malawi. De verkoopster biedt aan de handen van de bezoeker te wassen met SELF (zie afbeelding 3). Tijdens het wassen vertelt ze dat SELF niet alleen het vuil van je handen wast maar ook iets wat om je heen hangt, iets onzichtbaars dat je met je meeslept en waar je vanaf wil: “we want you to walk out the shop with clean, innocent, guilt free hands.”

Achter de winkel vindt in de schuldfabrik het productieproces van SELF plaats dat maximaal door zes bezoekers per keer kan worden bezocht. De schuldfabrik bestaat uit zes fictieve ruimtes: de biechthokjes, de operatiekamer, het laboratorium, een ruimte om energie op te wekken, een ruimte met schuim en de ruimte van de CEO. In de volgende alinea’s licht ik per alinea één ruimtes toe.

---

<sup>130</sup> Janssens.

<sup>131</sup> De afbeeldingen waarnaar ik verwijst, zijn te vinden in Bijlage 2: afbeeldingen *Schuldfabrik*.

De eerste ruimte lijkt in eerste instantie een toiletruimte met zes toilethokjes en een toiletjuffrouw (zie afbeelding 4). Er klinkt kerkelijke mannenkoormuziek en de toiletjuffrouw stelt elke bezoeker een gewetensvraag zoals “are you a good daughter?” Na het beantwoorden van de vraag, wijst ze de bezoeker een wc-hokje waar hij plaats mag nemen. Het wc-hokje blijkt een biechthokje: het is er donker, er staat één stoel en er brandt één theelichtje. De bezoeker wordt gevraagd om de volgende zinnen door te fluisteren in het biechthokje naast hem: “I was born to be guilty”, “you’ve got dirty hands, I forgive you”. De bezoeker mag het theelichtje uitblazen en het hokje uit komen. De toiletjuffrouw opent de deur naar de volgende ruimte.

De volgende ruimte is de operatiekamer waar de bezoeker wordt ontvangen door de plastisch chirurg. Op het operatietafel ligt een dikke man waarvan alleen de dikke, blote buik zichtbaar is. De bezoeker mag plaatsnemen op de stoelen die ongeveer 1,5 meter voor het bed staan. De plastisch chirurg vertelt de bezoeker over het liposuctieproces (zie afbeelding 5). Zij beschouwt liposuctie als een manier van mooi zijn die leidt tot een nieuwe manier van succes, net als kunst. Vervolgens demonstreert ze het liposuctieproces en zuigt het overtollige vet uit de buik van de patiënt (zie afbeelding 6). Ze vertelt dat Julian Hetzel een manier heeft bedacht om dit overtollige mensenvet te *upcyclen*: door er zeep van te maken. De chirurg opent de deur naar de volgende ruimte.

De bezoeker komt in het laboratorium, de *soap factory*. In het midden van de ruimte staat een tafel met materialen en aan de muren hangen documenten (zie afbeelding 7). De chirurg vertelt dat aan één muur documenten van cliënten hangen die hun vet aan de schuldfabriek hebben gegeven. Aan een andere muur hangt het wettelijk kader om menselijk vet te mogen gebruiken, deze is geschreven door advocaten. Aan nog een andere muur hangt de ingrediëntenlijst om SELF te maken. Na deze toelichting gaat de chirurg er vandoor. Op de tafel staan alle materialen die nodig zijn in het productieproces: een grote pan op een kookpitje, zeep, zeepresten, een pollepel, een uitgevouwen doosje voor de zeep, vloeistoffen in glazen potten, een maatbeker, plastic flessen enzovoorts. De bezoeker wordt uitgenodigd om rustig rond te kijken. Over de speakers vertelt een advocaat over het proces van legaliseren dat vooraf is gegaan aan het maken van de zeep.

In de ruimte om energie op te wekken zit één performer op een fitnessapparaat te roeien en één performer staat achter een drukapparaat waarmee het logo van SELF op papieren tasjes en kartonnen doosjes wordt gedrukt (zie afbeelding 8, 9). Elke keer als de performer op het roeiapparaat naar achter en naar voren beweegt, gaat het licht aan en uit. Ook het drukapparaat wordt aangestuurd door de bewegingen van de persoon op het roeiapparaat.

Dan komt de bezoeker in een geënceneerde *fotoshoot* ruimte waar een choreografie van schuimvlokken plaatsvindt. De schuimvlokken komen uit het plafond en op de vloer staan windmachines die de vlokken in beweging brengen. Kerkelijke mannenkoormuziek ondersteunt het

esthetische beeld van bewegende schuimvlokken waar de bezoeker minutenlang naar kijkt. (Zie afbeelding 10, 11)

Een CEO zit aan een tafel waarop doosjes SELF staan. De bezoeker is van de CEO gescheiden door een glazen muur die tussen hen in staat. De CEO geeft een uiteenzetting over de filosofie achter SELF en poogt daarmee de bezoeker te overtuigen van het product: "It's my hope that by the time I finish speaking you are convinced as you can about what we're doing here." Hij vertelt in krachtige oneliners dat SELF zowel een product als een idee is dat zowel culturele, als economische als sociale waarden heeft. SELF is namelijk zowel een artistiek als economisch product, want je kunt je ermee wassen. Door SELF te kopen kun je mensen in Malawi helpen aan schoon drinkwater en aan zeep. De CEO laat nog een paar foto's van kinderen uit Malawi zien en dan stuurt hij glimlachend de bezoeker de winkel in. Hij verplicht ons tot niets, maar vraagt ons er wel over na te denken. (Zie afbeelding 12)

Terug in de winkel heeft de bezoeker van de schuldfabriek weer de keuze om SELF te kopen. "Koop ik SELF wel of niet?" zal de vraag zijn die in menig hoofd rondspookt. (Zie afbeelding 13)

#### 4.1.2. *Ruimtelijke dramaturgie*

Uit de beschrijving van de ruimte blijkt dat *Schuldfabrik* een fictieve winkel met fabriek suggereert waarin het productieproces van SELF plaatsvindt. Hierbij is de grondstof 'schuld' in de vorm van menselijk vet het materiaal voor het product SELF. Het verhaal van de performance en van SELF wordt verteld door een aantal verschillende ruimtes in een specifieke volgorde achter elkaar te plaatsen. Op die manier wordt de toeschouwer in de rol van bezoeker vanuit diverse perspectieven bewust gemaakt van het morele product SELF. De toeschouwer is middenin de installatieruimte gepositioneerd en is integraal onderdeel van de geësceneerde ruimte. De positionering van de toeschouwer als bezoeker maakt dat de geësceneerde ruimte een shop met bijbehorende fabriek is.

*Schuldfabrik* doet een poging het schuldgevoel van de toeschouwer aan te spreken door het productieproces van SELF te laten zien. De toeschouwer is uitgenodigd de ruimtes te ontdekken; elke ruimte benadert vanuit een visueel, emotioneel en intellectueel perspectief het thema schuld en creëert schuldgevoelens. De opeenvolging van de ruimtes zorgt ervoor dat er een bewustzijn over de schuldgevoelens kan worden gecreëerd. De toeschouwer is de verbindende factor tussen de ruimtes; hij neemt zijn ervaring, emoties en reflecties van de vorige ruimte(s) mee naar de volgende ruimte(s) waardoor de inhoud en betekenis van de voorstelling bij de toeschouwer kan stapelen. De toeschouwer is omringd met scenografie die wordt gekenmerkt door verschillende realistisch ingerichte ruimtes die elkaar opvolgen. De opeenvolging van de scenografieën van de verschillende ruimtes versterken elkaar en krijgen door de opeenvolging betekenis. Verder creëren de ruimtes een specifieke betrokkenheid bij de toeschouwer.

In de winkel krijgt de bezoeker uitleg over het product SELF en kan hij het product kopen, daarbij kan de bezoeker zijn handen laten wassen waarmee ook het onzichtbare vuil om hem heen eraf wordt gewassen. Door deze setting kan de bezoeker geattendeerd worden op zijn schuldgevoelens en kan zijn denken over het wel dan niet kopen van SELF worden geactiveerd. Ook in de biechthokjes wordt de bezoeker fysiek betrokken bij de thematiek door zijn schuld op te biechten en deze door te fluisteren in het biechthokje waar een andere bezoeker zit.

De operatiekamer, het laboratorium en de ruimte waarin energie wordt opgewekt zijn ruimtes die inzicht geven in het productieproces van SELF. In de operatiekamer krijgt de toeschouwer inzicht in het proces van het verkrijgen van de stoffelijke grondstof menselijk vet, dat samenhangt met de onstoffelijke grondstof schuld. In het laboratorium krijgt de toeschouwer inzicht in de materialen om de grondstof te bewerken. De ruimte waar energie wordt opgewekt laat zien hoe SELF tot verkoopproduct wordt gemaakt. Vervolgens toont de zeepchoreografie de schoonheid van de zeep SELF en streelt het oog van de toeschouwer. Op die manier wordt de bezoeker verleid wederom na te denken over het kopen van dit prachtige product. De CEO gaat hier verder op in door de bezoeker inzicht te geven in de morele en economische aspecten van SELF. De rondleiding eindigt weer in de winkel waar de bezoeker de keuze heeft SELF te kopen.

In *Schuldfabrik* legt Hetzel bloot hoe de Westerse mens wordt geconfronteerd met dat wat hij overmatig heeft, namelijk vet. Hetzel confronteert de toeschouwer in *Schuldfabrik* door het overmatige lichaamsvet bij de westerse mens letterlijk om te zetten in een product om te kopen en te doneren. Door de grondstof 'schuld' te betrekken op het menselijk lichaam en er een product van te maken, gaat het in *Schuldfabrik* zowel om de morele als om de economische interpretatie van schuld. De toeschouwer wordt geactiveerd na te denken over zijn omgang met schuldgevoelens ten opzichte van de Derde Wereld. Vaak gebeurt dat in de vorm van geld doneren aan stichtingen en projecten waardoor iemand weer het gevoel heeft iets goeds te hebben gedaan en verlost is van zijn schuld.

Tot slot is de locatie van *Schuldfabrik* contextueel van aard en heeft een inhoudelijke werking. In Winkelcentrum Kanaleneiland ligt de pop-up store SELF tussen de HEMA, het Kruidvat en andere winkels voor dagelijkse producten. Door SELF in dit winkelcentrum te plaatsen, wordt het dagelijkse belang van het product benadrukt. Toch is mijns inziens deze locatie niet helemaal geschikt voor *Schuldfabrik*, omdat de pop-upstore een exclusief en in het oog springend karakter heeft en deze uitstraling niet aansluit bij de meeste bewoners van de wijk Kanaleneiland. In Kanaleneiland hebben mensen over het algemeen minder te besteden; ze zijn blij als ze hun eigen huishouden draaiende kunnen houden. Ze hebben daarom geen geld over voor een zeep als SELF die €20,- per stuk kost. Door de prijs is het product SELF voornamelijk gericht op de goedbedeelde mens en zou daarom in een winkelcentrum of straat met meer luxe winkels beter tot zijn recht komen; het publiek dat daar winkelt is mijns inziens ook het publiek dat zich wellicht engageert met deze vorm van schuld.

## 4.2. Adressering van de toeschouwer

Uit de bespreking van de omgang met de ruimte blijkt dat de ruimte op diverse manieren het schuldgevoel van de toeschouwer aanspreekt. Elke ruimte adresseert de toeschouwer op specifieke manieren, waaronder psychologisch, zintuiglijk, actief. Aan de hand van de modaliteiten van Bishop analyseer ik de wijze van adresseren in *Schuldfabrik*. Modaliteiten kunnen ook tegelijkertijd aanwezig zijn, dan is er sprake van een wisselende dominantieverhouding.

De performance start in de pop-up store waar de bezoeker de eerste uitleg over het te kopen product SELF krijgt. De toeschouwer maakt hier op psychologische wijze kennis met SELF en het goededoelenproject in Malawi waaraan het product verbonden is. De toeschouwer kan hier ook zijn handen laten wassen waardoor het tastzintuig wordt geactiveerd.

De encenering van de biechthokjes in combinatie met de kerkelijke muziek draagt bij aan de onderdompeling van de bezoeker in de narratieve en fictieve ruimte. Door de directe vragen die de toiletjuffrouw stelt, alvorens de toeschouwer een biechthokje binnengaat, wordt de bezoeker betrokken bij de performance. In de biechthokjes moet de bezoeker zinnen door fluisteren, waardoor schuldgevoelens worden aangewakkerd. De bezoeker koopt zijn schuldgevoelens af in de vorm van opbiechten. Door de donkere encenering van de biechthokjes wordt de tast en het gehoor bij de bezoeker gestimuleerd. Door schuldgevoelens op deze psychologische en zintuiglijke manier aan te wakkeren, wordt er een moreel bewustzijn bij de bezoeker geactiveerd waarop hij wordt aangespoord te reflecteren. Hierin is de actieve, reflectieve toeschouwer te herkennen.

De bezoeker neemt de aangewakkerde schuldgevoelens mee naar de fictieve operatiekamer. Hier maakt de plastisch chirurg de bezoeker op een psychologische manier bewust van het materiaal waar SELF van gemaakt is en hoe dit gewonnen wordt. Ze demonstreert het liposuctieproces bij de dikke, blanke man op de operatietafel. Het verhaal van de chirurg en de demonstratie spreekt de bezoeker zowel emotioneel als intellectueel aan, waardoor de toeschouwer geactiveerd wordt te reflecteren op hoe de grondstof voor SELF verbonden is aan hemzelf.

In het laboratorium zorgt het verhaal van de advocaat over het wettelijk proces om menselijk vet te mogen gebruiken en de narrativiteit van de ruimte ervoor dat de bezoeker psychologisch wordt geadresseerd. Tegelijkertijd prikkelt deze ruimte ook de zintuiglijkheid van de bezoeker, omdat de bezoeker is uitgenodigd rond te neuzen in het laboratorium. Dit zorgt ervoor dat de focus van de bezoeker verschuift van hoofdzakelijk verstandelijk naar zintuiglijk. De bezoeker neemt het inhoudelijke verhaal mee in het beschouwen en verkennen van het laboratorium, waardoor de bezoeker betekenis toekent aan het laboratorium. Zo wordt de bezoeker op een meer zintuiglijke wijze bewust gemaakt van het proces van grondstof tot product.

In de ruimte waar energie wordt opgewerkt om de doosjes te drukken, wordt de bezoeker wederom zintuiglijk geprikkeld door het licht dat aan en uit gaat. Het drukapparaat van de doosjes komt in beweging door de performer op het roeiapparaat. De keuze van Hetzel om de performer de bewegingen van het productieproces in werking te laten zetten heeft ook een inhoudelijke component; in de productie van het drukken van de doosjes moeten de performers namelijk vet verbranden door te roeien. Het verbranden van menselijk vet is hiermee ook de olie van de machine. Door de repeterende bewegingen en het licht dat aan en uitgaat, wordt de bezoeker op een visuele, sensitieve manier betrokken bij de inhoud van SELF.

De schuimvlokkenchoreografie met de mannenkoormuziek is een esthetisch geheel; het is een lust voor het oog en de muziek is prachtig. De schuimvlokkenchoreografie laat de pracht van de zeep SELF zien wanneer je het mengt met water. In de voorgaande ruimtes is de toeschouwer al aangesproken op zijn schuldgevoelens en met deze choreografie van puurheid en schoonheid wordt de toeschouwer geactiveerd en verleidt iets te doen met zijn schuldgevoelens door te investeren in een eerlijk product als SELF.

Tot slot stapt de bezoeker van de fabriek in de wereld van de CEO. De CEO biedt een reflectief perspectief op de grondstoffen van SELF. Hij legt uit dat vet en schuld verbonden zijn: "The reason why they don't have enough, is because you have too much. Fat is guilt." De CEO gebruikt de glazen wand als schoolbord om zijn uiteenzetting te vervolgen over het *upcyclen* van schuld. Hij speelt in op het morele bewustzijn van de bezoeker en verbindt het kopen van SELF aan het nemen van verantwoordelijkheid voor morele kwesties; het gaat zowel om de morele als de economische interpretatie van schuld. Daarom spreekt hij over *SELF-responsibility*; de vraag is alleen in hoeverre SELF daadwerkelijk *zelf-response-ability* in zich draagt en uitlokt. Door SELF te kopen kan de bezoeker bijdragen aan een goededoelenproject. Over het algemeen zal de bezoeker dit voornamelijk doen uit schuldgevoel en zal het kopen van SELF hem een goed gevoel geven. Mijns inziens bevestigt SELF de wijze waarop westerlingen omgaan met hun verantwoordelijkheidsgevoel ten opzichte van armere landen en maakt de bezoeker hier bewust van.

De tour zit erop. Met alle informatie, ervaring en emoties stapt de bezoeker van de schuldfabriek weer de pop-upstore binnen. De bezoeker heeft nog eenmaal de keuze om SELF te kopen; de vraag is in hoeverre het schuldgevoel bij de toeschouwer is aangewakkerd dat hij zich ook schuldig genoeg voelt om SELF te kopen. In de winkel wordt een beroep gedaan op de reflectie van de toeschouwer waarna de bezoeker besluit de zeep te kopen of niet; niemand loopt de winkel uit zonder dat hij een keuze heeft gemaakt.

### 4.3. Rol van de toeschouwer

Uit de omgang met de ruimte en de adressering van de toeschouwer blijkt dat de toeschouwer in de rol van bezoeker integraal onderdeel is van het werk. Deze bezoekersrol maakt dat de toeschouwer de verbindende factor is tussen de ruimtes en een rol speelt in het narratief. Door zijn bezoekersrol wordt de toeschouwer actief betrokken bij de performance en kunnen zijn schuldgevoelens worden aangewakkerd. Door de schuldgevoelens te activeren in combinatie met het aansporen van het kopen van SELF wordt de toeschouwer aangespoord tot reflectie over hoe hij omgaat met dit soort schuldgevoelens. In de shop maakt de toeschouwer de afweging of hij voor €20,- per stuk een zeep koopt voor het goede doel of toch niet.

*Schuldfabrik* nodigt de toeschouwer uit tot een bewustwording van het feit dat bedeelde westerlingen vooral financiële investeringen doen in derdewereldlanden en zich daarna goed voelen. De performance maakt de toeschouwer ervan bewust dat aan deze financiële investeringen schuldgevoelens ten grondslag liggen. SELF maakt dit expliciet, omdat het een product is dat gemaakt is van mensen voor mensen. Het schuldgevoel van de toeschouwer functioneert als grondstof voor SELF, waardoor de toeschouwer een medeplichtige wordt in de performance is en *response-able* wordt gemaakt voor de manier waarop hij omgaat met schuldgevoelens. Door de schuldgevoelens bij de toeschouwer aan te boren komt de inhoud van de performance tot stand. Niet het letterlijke handelen van de toeschouwer ten opzichte van zijn schuldgevoelens staat centraal, maar de reflectie hierop.

Het schuldgevoel wordt bij de toeschouwer aangewakkerd door een lichamelijk bewustzijn bij de toeschouwer te creëren en zodoende affect en emoties op te roepen. Zo zorgt de encenering van de biecht ervoor dat er een lichamelijk bewustzijn bij de toeschouwer wordt gecreëerd en dat hij geconfronteerd wordt met zijn schuldgevoelens. In de operatiekamer wordt de toeschouwer geconfronteerd met de mogelijkheid om schuld te *upcyclen* door het om te zetten in een ander product. De CEO maakt de sociale en economische waarden van SELF inzichtelijk waardoor hij de toeschouwer een handreiking doet zijn schuldgevoelens om te zetten in handelen: het kopen van SELF. Verder kan de CEO de opgeroepen schuldgevoelens van de toeschouwer versterken door het laten zien van de foto's van kindjes uit Malawi en de toeschouwer aanmoedigen goed na te denken over het wel of niet kopen van SELF.

De toeschouwer beweegt in een klein groepje dat functioneert als een collectief in de performance. Als collectief worden de toeschouwers medeplichtig gemaakt voor het handelen ten opzichte van goededoelenprojecten. Door de overzichtelijkheid van het groepje creëert Hetzel een situatie waarin de toeschouwers elkaars handelen in de gaten kunnen houden; wie koopt een zeepje? Als één van de toeschouwers SELF koopt, worden de andere toeschouwers nog een keer aangespoord na te denken om ook SELF te kopen en daarmee te investeren in het goededoelenproject. Ook als

niemand van het groepje de zeep koopt, kan dit functioneren als aanmoediging om toch een zeepje te kopen; dan is er in ieder geval een bijdrage geleverd. De toeschouwer wordt bewust van zijn handelen in een collectief: mensen laten hun eigen handelen vaak afhangen van het handelen van anderen en op basis daarvan maken ze keuzes in hoe ze omgaan met hun verantwoordelijkheden.

#### **4.4. Conclusie met betrekking tot ruimtelijke dramaturgie**

De ruimte in *Schuldfabrik* bestaat uit een pop-upstore en een fictieve fabriek waarbij de ruimtelijke enscenering in combinatie met de wijze van adresseren probeert schuldgevoelens op te roepen bij de toeschouwer. Cruciaal hierbij is de positionering van de toeschouwer als bezoeker van de schuldfabriek centraal in de performance. De toeschouwer speelt een rol in het narratief. De opeenvolging van de ruimtes geeft inzicht in het productieproces van SELF. Door de bezoeker kennis te laten maken met verschillende kanten van het product SELF, wordt bij de toeschouwer een emotionele en intellectuele betrokkenheid gecreëerd tot het product en de daarbij behorende thematiek.

Het schuldgevoel dat bij de toeschouwer wordt opgewekt functioneert als materiaal van de performance. Sterker nog, schuld functioneert als grondstof voor het product SELF. Dit maakt dat het aangewakkerde schuldgevoel van de toeschouwer een wezenlijk onderdeel is van de performance en op die manier de toeschouwer een medeplichtige is. De toeschouwer is nodig in de totstandkoming van de inhoud en betekenis. Hetzel maakt de toeschouwer in *Schuldfabrik* medeplichtig om hem te laten reflecteren op hoe welbedeelde westerlingen omgaan met schuldgevoelens ten opzichte van Derde Wereldlanden; vaak resulteert dit in een financiële injectie. In *Schuldfabrik* wordt de bezoeker aangespoord een project in Malawi te steunen door SELF te kopen. Daarbij wordt de bezoeker bewust gemaakt van dat wat ten grondslag ligt aan de behoefte om een goededoelenproject te steunen: een schuldgevoel dat mensen graag afkopen. Door SELF te kopen, koopt de toeschouwer een bewust product waarbij schuld *ge-upcycled* is en hij zijn schulden afkoopt.

De emotionele en reflectieve reacties van de toeschouwer in *Schuldfabrik* zijn een wezenlijk onderdeel van de performance, maar beïnvloeden de constructie niet. Door de toeschouwer te confronteren met schuldgevoelens die omgezet kunnen worden in een product en geld, wordt de toeschouwer uitgenodigd zijn reflecties te verbinden aan de maatschappelijke realiteit. Deze uitnodiging wordt versterkt doordat de toeschouwer SELF kan kopen. De bezoeker aanschouwt het productieproces van SELF, tegelijk wordt de bezoeker zelf door de productiemolen gehaald door zijn schulden op te biechten, bewust te worden gemaakt van de grondstoffen schuld en vet die uit hem gewonnen kunnen worden, te zien wat voor schoonheid deze grondstoffen opleveren in de vorm van zeep en door aangespoord te worden SELF kopen. De bezoeker is op die manier onderdeel van het proces.



## Conclusie

In deze conclusie beantwoord ik de hoofdvraag van deze thesis: Hoe draagt de ruimtelijke dramaturgie in de performatieve installaties *Phobiarama* van Dries Verhoeven en *Schuldfabrik* van Julian Hetzel bij aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer? Om deze hoofdvraag te beantwoorden heb ik in hoofdstuk 1 en 2 het begrip ruimtelijke dramaturgie geoperationaliseerd aan de hand van literatuur over installatiekunst en literatuur over immersief theater. Met als doel om de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* te analyseren in hoofdstuk 3 en 4. De theorie en de analyses van de performances heb ik benaderd vanuit drie perspectieven: omgang met de ruimte, adressering van de toeschouwer en rol van de toeschouwer.

In deze conclusie beschrijf ik eerst wat binnen de drie perspectieven de kernelementen van ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* zijn. Vervolgens beantwoord ik de hoofdvraag voor *Phobiarama* en daarna voor *Schuldfabrik*. Dan vergelijk ik de wijze waarop ruimtelijke dramaturgie in de performances bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer. Tot slot doe ik twee aanbevelingen voor vervolgonderzoek.

### Kernelementen ruimtelijke dramaturgie

In hoofdstuk 1 over installatiekunst stond de wijze waarop de ruimtelijke constructie in installatiekunst een rol speelt in de adressering van de toeschouwer centraal. Hoofdstuk 2 over immersief theater verschaftte inzicht in hoe de constructie van de toeschouwer in immersief theater ervoor zorgt dat het proces van betekenisgeven gestalte krijgt. De combinatie van deze twee invalshoeken heeft een aantal handvatten opgeleverd die ik gebruik heb voor het analyseren van *Phobiarama* en *Schuldfabrik*. Deze handvatten zijn te categoriseren binnen de drie perspectieven van ruimtelijke dramaturgie en heb ik in onderstaand schema samengevat. Onderstaand schema geeft inzicht in de elementen die van toepassing kunnen zijn in ruimtelijke dramaturgie. Ik wil benadrukken dat de categorieën niet volledig op zichzelf staan, maar in relatie tot elkaar gezien moeten worden.

Omgang met de ruimte	Adressering van de toeschouwer	Rol van de toeschouwer
Door de <b>positionering van de toeschouwer in het werk</b> is de toeschouwer onderdeel van het werk.	De wijze van <b>adresseren hangt samen met de encenering</b> van de ruimte.	De toeschouwer is <b>gedecentreerd</b> , doordat hij het werk vanuit diverse perspectieven ervaart.
De toeschouwer ervaart het werk <b>gefragmenteerd</b> . Dat wil zeggen	Er kunnen vier verschillende <b>modaliteiten van ervaring</b>	De gedecentreerde toeschouwer hangt samen

dat de toeschouwer niet alles tegelijkertijd ziet, omdat hij er middenin zit en niet het geheel aanschouwd. Hierdoor krijgt hij een <b>meervoudig perspectief</b> .	worden onderscheiden in de wijze van adresseren: <b>psychologische benadering, desoriëntatie, zintuiglijk, en geactiveerd toeschouwerschap</b> .	met de <b>geactiveerde toeschouwer</b> . De toeschouwer is fysiek en inhoudelijk actief betrokken in het werk.
De ruimte kan een <b>fictief en/of narratief karakter</b> hebben.	De <b>psychologische benadering</b> creëert een psychologische betrokkenheid bij de toeschouwer.	De toeschouwer kan <b>onderdeel van het narratief</b> zijn wanneer hij een rol aangemeten krijgt.
<b>Scenografie</b> geeft inzicht in de wijze waarop de ruimtelijke elementen zijn georkestreerd en hoe deze de toeschouwer visueel, lichamelijk en intellectueel bij de performance betrekken.	<b>Desoriëntatie</b> kan onderdompeling van de toeschouwer tot gevolg hebben. Of zorgt voor vervreemding waardoor de toeschouwer juist gedecentreerd wordt.	De toeschouwer wordt geactiveerd te <b>reflecteren</b> op dat wat hij ervaart. Dat maakt hem betrokken tot de inhoud en thematiek.
Vaak wordt de ruimte gekenmerkt door <b>onoverzichtelijkheid</b> . Dit kan gepaard gaan met desoriëntatie.	<b>Geactiveerd toeschouwerschap</b> kan politieke betrokkenheid creëren door de toeschouwer te beschouwen als politiek subject.	De toeschouwer is een <b>medeplichtige</b> : zijn emotie, ervaring en reflectie zijn onderdeel van het werk.
De ruimte kan onderverdeeld worden in <b>de ruimte van de toeschouwer</b> , de ruimte van het werk en de locatie. De eerste heeft betrekking op de manier waarop de toeschouwer zich door de ruimte van het werk beweegt.	De <b>performers</b> adresseren de toeschouwer direct. De manier waarop zij adresseren is te begrijpen met behulp van de modaliteit van ervaring die van toepassing is op de betreffende scène.	Deze medeplichtigheid kan beschouwd worden met <b>response-ability</b> . Het werk creëert een engagement bij de toeschouwer waarbij hij wordt uitgenodigd tot een specifieke bewustwording.
<b>De ruimte van het werk</b> heeft betrekking op de encenering van het werk en de wijze waarop de ruimte de toeschouwer adresseert en betreft.	Het <b>absorberen</b> van de toeschouwer kan een gevoel van nabijheid en rechtstreeksheid creëren.	De <b>emoties en affect</b> van de toeschouwer zijn inhoudelijk onderdeel van het werk. De maker organiseert zodoende ervaring bij de toeschouwer en speelt hiermee.
<b>De locatie</b> waar het werk staat brengt een context met zich mee die in meer of mindere mate meedoet in het werk.	De toeschouwer wordt <b>uitgenodigd te ervaren</b> in plaats van de interactie aan te gaan.	De <b>presence</b> van de toeschouwer in het werk is van belang om bovenstaande punten te bereiken.

Aan de hand van de elementen in dit schema heb ik de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* geanalyseerd. Op basis van deze analyses kan ik beargumenteren hoe de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer. Tussen de performances zijn overeenkomsten en verschillen te benoemen in de gebruikte strategieën om *response-ability* te creëren, waardoor een specifiek engagement bij de toeschouwer wordt gecreëerd. Allereerst bespreek ik hoe in *Phobiarama* de ruimtelijke dramaturgie

bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer, daarna bespreek ik dit voor *Schuldfabrik*. Vervolgens vergelijk ik de strategieën die in beide performances zijn ingezet.

### ***Phobiarama***

In *Phobiarama* worden angstgevoelens en vooroordelen bij de toeschouwer opgeroepen. Zoals uit de analyse blijkt, zijn hierbij de positionering van de toeschouwers in de botsautokarretjes in een fictief spookhuis, het spelen met desoriëntatie en het transformatieproces van de performers cruciaal. Doordat de toeschouwers achter elkaar geplaatst zijn en door het gebrek aan overzicht kunnen angstreacties van de ene toeschouwer ervoor zorgen dat het angstgevoel bij andere toeschouwers wordt versterkt. De ruimtelijke encenering zorgt er namelijk voor dat de toeschouwer niet kan zien wat er gaat gebeuren en of er iets aankomt. Er is sprake van een botsautootjeseffect zoals op de kermis: de toeschouwer klampt zich vast aan het karretje, schrikt van dat wat er op hem afkomt en wordt bang omdat hij niet ziet wat er achter hem gebeurt, maar wel reacties hoort.

Uit de analyse blijkt dat Verhoeven de toeschouwer laat reflecteren op zijn angsten en de angstmaatschappij door hem te omringen met angst in de vorm van speeches van (extreem)rechtse politici die uit de tv's schallen en door de performers in grizzlyberen- en clownskostuums te laten verschijnen en verdwijnen. De gecreëerde angstcultuur wordt namelijk veroorzaakt en in stand gehouden door rechts populistische politici die terrein winnen, media die de angstcultuur aanzwengelen, en doordat mensen elkaar bang maken. Verhoeven confronteert de toeschouwer wanneer de performers bijna naakt voor de toeschouwers staan; de toeschouwer was bang (gemaakt) voor onschuldige, donkere mannen. De toeschouwer wordt uitgenodigd te reflecteren op de verbinding tussen de speeches, de transformatie van de performers en de aangewakkerde angstgevoelens in de maatschappij. Op die manier kan een politieke betrokkenheid bij de toeschouwer worden gecreëerd.

De opgewekte angstgevoelens functioneren als materiaal in de performance waardoor de toeschouwer beschouwd kan worden als medeplichtige in het tot uiting laten komen van de inhoud. De medeplichtigheid van de toeschouwer kan gezien worden als een vorm van *response-ability* waardoor de toeschouwer zich engageert met de inhoud van de performance en in zekere zin gevraagd wordt hierop te reageren. Uit de analyse blijkt dat de performance niet verandert door de reacties, wel zijn de reacties inhoudelijk onderdeel van het werk en kunnen ze andere toeschouwers weer beïnvloeden. Door de toeschouwer medeplichtig te maken, doet Verhoeven een poging de toeschouwer bewust te maken van het feit dat angst de voedingsbodem is voor het creëren en in stand houden van de angstcultuur. De angstcultuur kan aangewakkerd worden door politici, media en angst houdt de angstcultuur ook in stand.

## **Schuldfabrik**

In *Schuldfabrik* worden schuldgevoelens bij de toeschouwer aangewakkerd. Zoals uit de analyse blijkt, zijn hierbij de positionering van de toeschouwer in de rol van bezoeker in de fabriek, de encenering van de verschillende fictieve ruimtes, het productieproces van SELF en het spelen met het emotioneel en intellectueel benaderen van de toeschouwer cruciaal. In de verschillende ruimtes krijgt de toeschouwer diverse perspectieven op het product SELF: op de grondstof voor het product, hoe de grondstof gewonnen wordt en tot product wordt gemaakt, hoe mooi het product is en welke sociale en economische waarden schuilgaan achter het product. Op die manier geeft Hetzel inzicht in de grondstof 'schuld' voor het product SELF, maakt hij de toeschouwer bewust van het feit dat de grondstof in hemzelf te vinden is op materieel en immaterieel niveau, en stimuleert hij de toeschouwer SELF te kopen; de opbrengst gaat immers naar een goed doel.

Uit de analyse blijkt dat Hetzel tijdens de tour door de schuldfabriek inzichtelijk maakt dat SELF een product van mensen voor mensen is. Hetzel gebruikt de emotie schuld als grondstof door schuld te winnen uit overtollig menselijk vet en te *upcyclen* in SELF; SELF is de materialisering van schuld. *Schuldfabrik* laat de toeschouwer reflecteren op het omzetten van schuld in geld, het afkopen van schuld en of je op die manier vrij kan zijn van schuld. De toeschouwer wordt geactiveerd te reflecteren op de wijze waarop welbedeelde westerlingen goededoelenprojecten steunen; vaak zijn dit financiële injecties waar de gevers zelf een goed gevoel aan overhouden. Hetzel doet geen uitspraak of het steunen van goededoelenprojecten goed is of niet, maar laat de toeschouwer reflecteren op dat wat ten grondslag ligt aan het steunen van goededoelenprojecten, namelijk schuld, door hem kennis te laten maken met de achtergrond van SELF.

Het schuldgevoel van de toeschouwer functioneert als materiaal in de performance waardoor de toeschouwer beschouwd kan worden als medeplichtige in het werk. Net als in *Phobiarama* kan ook in *Schuldfabrik* deze medeplichtigheid beschouwd worden als een vorm van *response-ability* waardoor de toeschouwer zich engageert met de inhoud van de performance en de toeschouwer in zekere zin wordt uitgenodigd hierop te reageren. Ook in *Schuldfabrik* verandert de performance niet door de reacties van de toeschouwers, maar deze zijn wel onderdeel van het werk en kunnen andere toeschouwers beïnvloeden. Uit de analyse blijkt dat Hetzel de toeschouwer onderdeel maakt van het productieproces. De schuldgevoelens van de bezoeker zijn namelijk nodig in het productieproces om SELF te voorzien van het immateriële materiaal schuld. Door de toeschouwer medeplichtig te maken, doet Hetzel een poging de toeschouwer bewust te maken van het feit dat schuld de voedingsbodem is voor investeringen in goededoelenprojecten.

## Vergelijking

De ruimtelijke dramaturgie draagt in *Phobiarama* en in *Schuldfabrik* bij aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer door van de toeschouwer een medeplichtige te maken. Door deze positie kan de toeschouwer geactiveerd worden te reflecteren. Dit is een overeenkomstige strategie die Verhoeven en Hetzel beiden hanteren. Ook zijn er verschillen te benoemen in de strategieën die de toeschouwer medeplichtig maken. Zo benadert Verhoeven de toeschouwer in *Phobiarama* voornamelijk op fysiologische wijze en door gebruik te maken van desoriëntatie. Zodoende kan bij de toeschouwer een fysieke ervaring, affect en onderbuikgevoel worden gecreëerd. Dit kan ervoor zorgen dat een gevoel van angst de toeschouwer bekruipt. De toeschouwer wordt uitgenodigd te reflecteren op deze fysieke ervaring en emotie.

Hetzel daarentegen plaatst de toeschouwer in de rol van bezoeker. Deze specifieke strategie maakt de toeschouwer onderdeel van het narratief, hetzij passief want hij hoeft niet letterlijk te participeren. Dit creëert bij de toeschouwer een verbondenheid met het werk. Daarnaast doet *Schuldfabrik* een meer psychologisch beroep op de toeschouwer waardoor de toeschouwer bewust wordt gemaakt van de gedachte achter SELF. Hetzel speelt in op de schuldgevoelens van de toeschouwer en nodigt de toeschouwer op een meer cognitieve manier uit te reflecteren op zijn eigen handelen en schuldgevoelens ten aanzien van de Derde Wereld en goededoelenprojecten.

Hieruit kan ik concluderen dat de ruimtelijke dramaturgie in *Phobiarama* en *Schuldfabrik* bijdraagt aan het creëren van *response-ability* bij de toeschouwer door de toeschouwer te positioneren in het werk en hem onderdeel te maken van het werk. Door middel van desoriëntatie, zintuiglijkheid, een psychologische benadering en geactiveerd toeschouwerschap kunnen bij de toeschouwer specifieke emoties worden opgeroepen die functioneren als materiaal in de performance. Door de positionering en de aangewakkerde emoties wordt een betrokkenheid bij de toeschouwer gecreëerd, waardoor hij een medeplichtige in de performance is. De toeschouwer wordt uitgenodigd op deze emoties te reflecteren waardoor hij bewust wordt van zijn waarneming en medeplichtigheid ten opzichte van het (maatschappelijke) thema van de performance.

## Aanbeveling voor vervolgonderzoek

Uit deze thesis blijkt dat installatiekunst een goede bron is om een begrip als ruimtelijke dramaturgie te operationaliseren. De installatiekunst wordt namelijk gekarakteriseerd door performatieve en theatrale kwaliteiten. Deze kwaliteiten zorgen ervoor dat installatiekunst een directe relatie aangaat met de toeschouwer. Hierbij worden de ruimtelijke strategieën en de wijze van adressering

genueanceerd besproken. Deze strategieën zijn ook van toepassing in verschillende performances en daarom relevant voor de theaterwetenschap om nader te onderzoeken. Voor vervolgonderzoek wil ik twee aanbevelingen doen. De eerste betreft een theoretische invalshoek; waar Ring Petersen performance heeft gebruikt om over installatiekunst te schrijven, stel ik voor om onderzoek te doen naar de mate en wijze waarin strategieën van installatiekunst overeenkomen met theater. Installatiekunst kan bijdragen aan het expliciet formuleren van hoe ruimtelijke- en adressering strategieën binnen theater in zijn werk gaan.

De tweede aanbeveling betreft een meer praktische waarbij theorieën over installatiekunst gebruikt kunnen worden bij het analyseren van performances. Installatiekunst is niet alleen relevant voor de bespreking van performatieve installaties, maar bijvoorbeeld ook voor immersief theater. In deze thesis heb ik immers de verwantschap tussen installatiekunst en immersief theater aangekaart; echter is deze verwantschap binnen immersief theater nog niet specifiek onderzocht. Verder kunnen ruimtelijke strategieën en manieren van adresseren binnen installatiekunst ook gebruikt worden om bepaalde performances in de publieke ruimte en locatievoorstellingen te analyseren. In dit soort performances wordt de toeschouwer op een specifieke manier geadresseerd die ander is dan in het klassieke theater of in de blackbox, omdat de toeschouwer vaak gepositioneerd is in het werk en onderdeel is van het werk. Dit komt overeen met installatiekunst waarbij de kijker zich ook in de ruimte van het werk begeeft. Installatiekunst bespreekt de ruimtelijke kwaliteiten en specificeert de verschillende wijzen van adresseren die daarmee gepaard gaan.

## Bibliografie

Alston, Adam. *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Alston, Adam. "Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre." *Performance Research* 18, no. 2 (2013),

<http://epubs.surrey.ac.uk/803546/1/IR.%20Audience%20Participation%20and%20Neoliberal%20Value%20Risk,%20Agency%20and%20Responsibility%20in%20Immersive%20Theatre.pdf>.

Arfara, Katia. "Denaturalizing Time: On Kris Verdonck's Performative Installation *End*." *Theatre Research International* 39, no.1 (2014): 47-56. Cambridge: Cambridge University Press.

Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

Biggin, Rose. *Immersive Theatre and Audience Experience. Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

Groot Nibbelink, Liesbeth. "Bordering and Shattering the Stage: Mobile Audiences as Compositional Forces." In *Commit Yourself! Strategies of Staging Spectatorship in Immersive Theater*, redactie door Doris Kolesch, Theresa Schütz, Sophie Nikoleit. London: Routledge, verwacht najaar 2018.

Groot Nibbelink, Liesbeth. "Nomadic Theatre. Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance." PhD diss., Universiteit Utrecht, 2015.

Kattenbelt, Chiel. "De rol van technologie in de kunst van de performer." In *Theater & Technologie*, redactie door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter, Kees Vuyk, 14-31. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2006.

Kerkhoven, Marianne van. "Van de kleine en de grote dramaturgie." In *Van het kijken en het schrijven*, 197-203. Antwerpen: Van Halewyck, 2002.

Kraaijeveld, Joram. "Levi van Veluw. Niet verdwalen, wel verdwijnen." *Metropolis M*, 12-11-2015. Verkregen via [http://www.metropolism.com/nl/reviews/23984\\_levi\\_van\\_veluw](http://www.metropolism.com/nl/reviews/23984_levi_van_veluw) (Laatst bezocht op 14 augustus 2018).

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Machon, Josephine. "On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding." In *Reframing Immersive Theatre*, redactie door James Frieze, 29-42. London: Palgrave Macmillan, 2016.

McKinney, Joslin. "Empathy and Exchange: Audience Experience of Scenography." In *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, redactie door Dee Reynolds en Matthew Reason, 221-235. Bristol: Intellect Ltd, 2012.

McKinney, Joslin en Philip Butterworth. "What is scenography?" In *The Cambridge Introduction to Scenography*, 3-8. New York: Cambridge University Press, 2009.

Reiss, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. London: The MIT Press Cambridge/ Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Ring Petersen, Anne. *Installation Art: Between Image and Stage*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015.

Ring Petersen, Anne. "Realism, theatricality, ritual: Aspects of the aesthetics of the installation." In *Reality Check*, redactie door S. Bjerkof, 44-61. Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2008.

White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

White, Gareth. "On Immersive Theatre." *Theatre Research International* 37, no. 3 (2012): 221-235. Cambridge: Cambridge University Press.



## Performance documentatie

### 1. Dries Verhoeven – *Phobiarama*

#### *Biografie:*

Titel: *Phobiarama*

Première: 2017

Geproduceerd door Studio Dries Verhoeven in coproductie met Onassis Cultural Centre Athens (GR) en Holland Festival (NL).

Concept: Dries Verhoeven

Dramaturgie: Lara Staal

Casting: Renske Pluimers

Geluidsontwerp: S.M. Snider

Performers: Michelangelo Hansen, Faiz Faouzi, Malcolm Hugo Glenn, Rodney Glunder, Rosario Roumou, Virginio Papa, Zouhair Mtazi, Tony Cakkie, Nabil Mallat, Rudolf Vooyoys & Andreas Koundourakis

Kostuum: Tentacle Studio

Software: Sylvain Vriens

Ontwikkeling technisch systeem: Nelissen decorbouw

#### *Website:*

[www.driesverhoeven.com](http://www.driesverhoeven.com)

#### *Audiovisuele bronnen:*

Foto's, trailer en registratie zijn beschikbaar op <http://driesverhoeven.com/project/phobiarama/>.

#### *Recensies:*

- Cnossen, Boukje. "Spookhuis confronteert met collectieve angsten." *Theaterkrant*, 13-6-2017. Verkregen via <https://www.theaterkrant.nl/recensie/theatraal-spookhuis-slalommen-collectieve-angsten/dries-verhoeven/> (laatst bezocht op 14 augustus 2018).
- Janssen, Hein. "Samen in de botsautootjes lekker griezelen over hoe vreselijk bang je bent, voor elkaar." *De Volkskrant*, 13-6-2017. Verkregen via [http://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2017/06/20170613\\_Samen-in-de-botsautootjes\\_Phobiarama\\_NL\\_De-Volkskrant\\_Hein-Janssen.pdf](http://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2017/06/20170613_Samen-in-de-botsautootjes_Phobiarama_NL_De-Volkskrant_Hein-Janssen.pdf) (laatst bezocht op 14 augustus 2018).

- Kooi, Sara van der. "Spookhuis onmaskert onze angst." *Trouw*, 14-6-2017. Verkregen via [http://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2017/06/20170614\\_Phobiarama\\_Trouw\\_Sara-van-der-Kooi\\_Spookhuis-onmaskert-onze-angst.pdf](http://driesverhoeven.com/wp-content/uploads/2017/06/20170614_Phobiarama_Trouw_Sara-van-der-Kooi_Spookhuis-onmaskert-onze-angst.pdf) (laatst bezocht op 14 augustus 2018).
- Wensink, Herien. "Volmaakt Huiververmaak met grandioos geslaagde boodschap." *De Volkskrant*, 16-6-2017. Verkregen via <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/volmaakt-huiververmaak-met-grandioos-geslaagde-boodschap~bc613a6f/> (laatst bezocht op 14 augustus 2018).

*Interview:*

- Rijghard, Ron. "Griezelen in het spookhuis van Dries Verhoeven." *NRC Handelsblad*, 1-6-2017. Verkregen via <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/06/01/griezelen-in-het-spookhuis-van-dries-verhoeven-10814748-a1561165> (Laatst bezocht op 14 augustus 2018).

## 2. Julian Hetzel – *Schuldfabrik*

*Biografie:*

Titel: Schuldfabrik

Première: 24 september 2016, Graz.

Geproduceerd door Ism & Heit in coproductie met Steirischer Herbst Graz, SPRING Utrecht, Noorderzon Festival Groningen.

Concept en regie: Julian Hetzel

Dramaturgie: Miguel Angel Melgares

Ontwerp: Peim Deimion van der Sloot

Performers: Revé Terborg, Dr. Hennie Spronk, Orion Maxted

Special effects: Chaja Hertog

*Website:*

[www.julian-hetzel.com](http://www.julian-hetzel.com)

*Audiovisuele bronnen:*

- Registratie verkregen via Liesbeth Groot Nibbelink. Opname van SPRING Festival 2017.
- Foto's en trailer zijn beschikbaar op <http://julian-hetzel.com/projects/schuldfabrik/>.

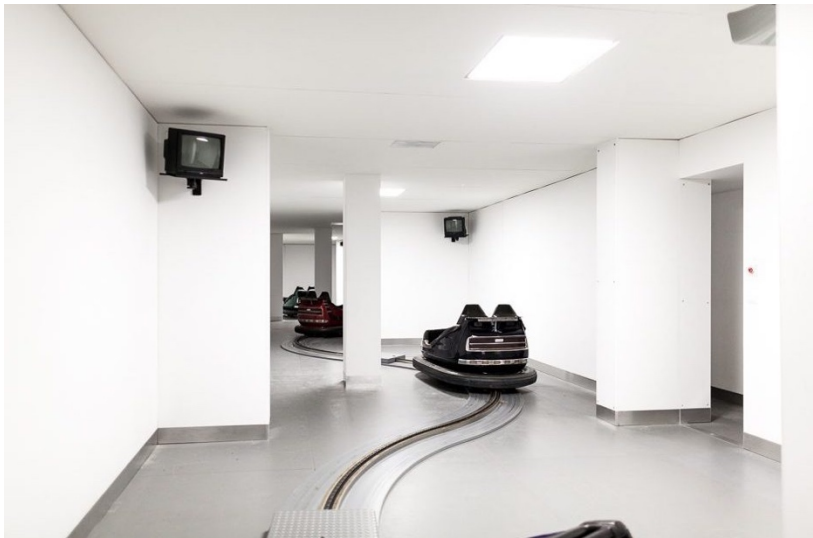
*Recensies:*

- Embrechts, Annette. "Tegendraads Springfestival doet zijn imago eer aan." *De Volkskrant*, 22-5-2017. Verkregen via <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/tegendraads-spring-festival-doet-zijn-imago-eer-aan~bfcf2e68/> (laatst bezocht op 14 augustus 2018).
- Janssens, Sander. "Zeep met menselijk vet als symbool voor schuld." *Theaterkrant*, 18-5-2017. Verkregen via <https://www.theaterkrant.nl/recensie/schuldfabrik/julian-hetzel/> (laatst bezocht op 14 augustus 2018).

## Bijlage 1: afbeeldingen *Phobiarama*



Afbeelding 1<sup>132</sup>



Afbeelding 2<sup>133</sup>



Afbeelding 3<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Afbeelding verkregen via <http://driesverhoeven.com/project/phobiarama/>.

<sup>133</sup> Afbeelding verkregen via <http://sylvain.nl/phobiarama/>.

<sup>134</sup> Afbeelding verkregen via <https://www.theaterfestival.be/voorstellingen/phobiarama/>.



Afbeelding 4<sup>135</sup>



Afbeelding 5<sup>136</sup>



Afbeelding 6<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Afbeelding verkregen via <http://arcadiadigital.info/xtenpinfo-phobiarama.html>.

<sup>136</sup> Afbeelding verkregen via <http://sylvain.nl/phobiarama/>.

<sup>137</sup> Ibidem.



Afbeelding 7<sup>138</sup>



Afbeelding 8<sup>139</sup>



Afbeelding 9<sup>140</sup>

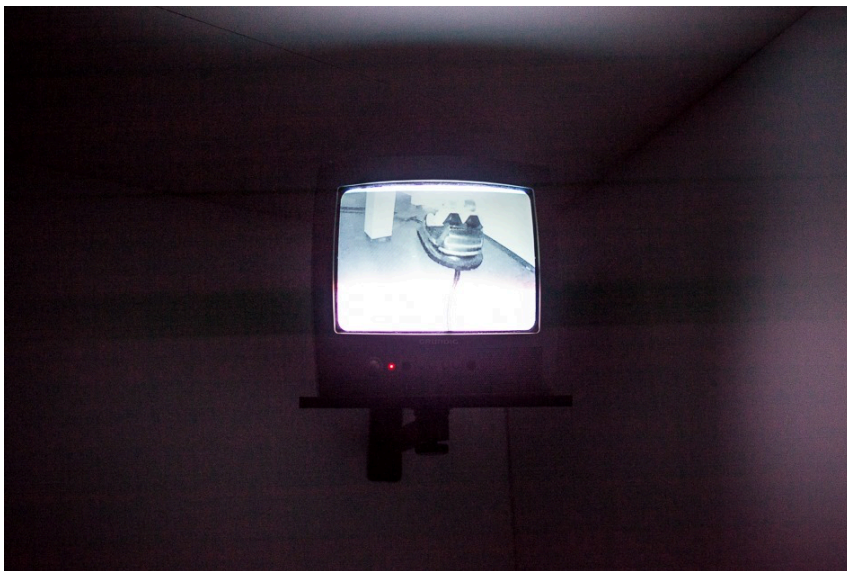
<sup>138</sup> Afbeelding verkregen via <http://sylvain.nl/phobiarama/>.

<sup>139</sup> Afbeelding verkregen via <http://arcadiadigital.info/xtenpinfo-phobiarama.html>.

<sup>140</sup> Afbeelding verkregen via <https://www.ad.nl/utrecht/phobiarama-utrecht-theater-in-het-spookhuis-van-de-angst~a3bb8af5/>.



Afbeelding 10<sup>141</sup>



Afbeelding 11<sup>142</sup>



Afbeelding 12<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Afbeelding verkregen via <http://arcadiadigital.info/xtenpinfo-phobiarama.html>.

<sup>142</sup> Afbeelding verkregen via <http://sylvain.nl/phobiarama/>.

<sup>143</sup> Afbeelding verkregen via <https://www.theaterfestival.be/voorstellingen/phobiarama/>.



Afbeelding 13<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Afbeelding verkregen via <https://www.theaterfestival.be/voorstellingen/phobiarama/>.



## Bijlage 2: afbeeldingen *Schuldfabrik*



Afbeelding 1<sup>145</sup>



Afbeelding 2<sup>146</sup>



Afbeelding 3<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Afbeelding verkregen via [https://sometag.club/media/1524547612849994386\\_214649917/](https://sometag.club/media/1524547612849994386_214649917/).

<sup>146</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album\\_id=10156028529387873](https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album_id=10156028529387873).

<sup>147</sup> Ibidem.



Afbeelding 4<sup>148</sup>



Afbeelding 5<sup>149</sup>



Afbeelding 6<sup>150</sup>

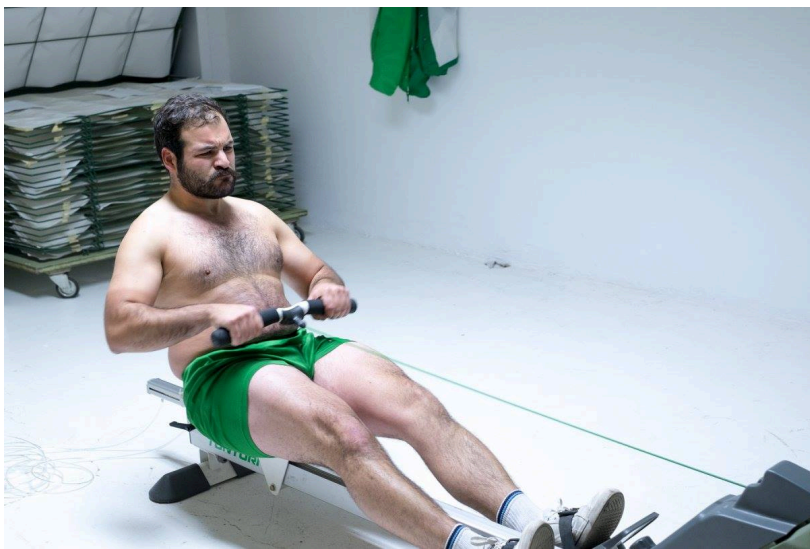
<sup>148</sup> Afbeelding verkregen via <http://julian-hetzel.com/projects/schuldfabrik/>.

<sup>149</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album\\_id=1525985224136231](https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album_id=1525985224136231).

<sup>150</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album\\_id=10156028529387873](https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album_id=10156028529387873).



Afbeelding 7<sup>151</sup>



Afbeelding 8<sup>152</sup>



Afbeelding 9<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album\\_id=10156028529387873](https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album_id=10156028529387873).

<sup>152</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album\\_id=1525985224136231](https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album_id=1525985224136231).

<sup>153</sup> Ibidem.



Afbeelding 10<sup>154</sup>



Afbeelding 11<sup>155</sup>



Afbeelding 12<sup>156</sup>



Afbeelding 13<sup>157</sup>

<sup>154</sup> Afbeelding verkregen via <http://julian-hetzel.com/projects/schuldfabrik/>.

<sup>155</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album\\_id=1525985224136231](https://www.facebook.com/pg/Tumultfm/photos/?tab=album&album_id=1525985224136231).

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Afbeelding verkregen via [https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album\\_id=10156028529387873](https://www.facebook.com/pg/vooruit/photos/?tab=album&album_id=10156028529387873).