**Plotse podia**

Een onderzoek naar het creëren van ‘stage’

in de participatie-performance *223m -* SoAP*.*

Tim Grobben, 4155432

Media en Cultuur

Eindwerkstuk, blok 4 2019

Begeleidend docent: Laura Karreman

13/06/2019

**Inhoudsopgave:**

**Inleiding:**  pagina 3

To the black box and beyond

**Academisch debat:**  pagina 5

Fysiek actief of mentaal passief: het academische debat over participatie

**Context:** pagina 7

Participatie in de praktijk: de context van *223m.*

**Eerste deelvraag:** pagina 9

Nomadische deelnames: de rol van participatie in het creëren van stage.

**Tweede deelvraag:**  pagina 11

Witte of publieke ruimte: het concept stage als dramaturgisch instrument

**Derde deelvraag:**  pagina 14

Spect-actors: de veranderde relatie tussen performer en spectator

**Vierde deelvraag:** pagina 16

Denken en handelen: emancipated spectatorship in *223m*

**Conclusie:**  pagina 19

*223m*, the experience: de rol van ervaringstheater vandaag

S**amenvatting:**  pagina 22

**Literatuurlijst:** pagina 23

**Bijlagen:** pagina 25

Een interview met Johannes Bellinkx

**To the black box and beyond**

Ruim een halve eeuw geleden werd de ‘black box’ door avant-garde theatermakers in het leven geroepen.[[1]](#footnote-1) Dit zijn eenvoudige ruimtes, die een blank canvas kunnen bieden aan theatermakers. Zoals het woord reeds doet vermoeden, is de black box een donkere, vierkante ruimte. In een black box wordt de theatermaker niet gelimiteerd door de restricties van traditionele theaters. Een black box is een simpele en flexible ruimte, die een maker de ruimte biedt om het volledig in te richten ten behoeve van de performance. Daarnaast zijn de ruimtes goedkoper dan reguliere theaterzalen, waardoor ze toegankelijker zijn voor minder bedeelde theatermakers.[[2]](#footnote-2)

Vandaag de dag worden dergelijke ruimtes nog veelvoudig gebruikt door theatermakers. Vernieuwend zijn ze echter niet meer. Dat is de reden dat makers bezig zijn met nieuwe vormen van theatermaken, die verder gaan dan de black box. Een voorbeeld van dit vooruitstrevende theatermaken kan worden gevonden in het theaterfestival *Beyond the Black Box.* Dit festival vond plaats begin februari 2019 in het Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond in Amsterdam. Dit festival duurde drie dagen, waarin dertien verschillende kunstprojecten te bezichtigen waren. Al deze projecten speelden met de verscheidene mogelijkheden van een ruimte en hoe een performance het publiek op een nieuwe manier kon betrekken. De makers binnen het festival hebben dit gedachtegoed echter op een geheel eigen manier geïnterpreteerd, waardoor de installaties erg van elkaar verschilden. Ondanks de grote verschillen van de dertien projecten, hadden ze één ding gemeen: de participatie van de toeschouwer was van essentieel belang.[[3]](#footnote-3)

Één van deze voorstellingen was *223m* van SoAP: de performance die ik heb gekozen als casus. *223m* bestaat uit één wisselende stoet van lopende mensen, die niet plaats neemt in één specifieke ruimte, maar ook deels in de omliggende straten van de Brakke Grond. Deze stoet bestaat niet alleen uit de makers, maar ook uit de bezoekers van het festival.[[4]](#footnote-4) Hierdoor speelt SoAP met de traditionele relatie tussen performer en spectator en lijkt de scheidslijn tussen beide in deze performance enigszins te vervagen.

Door de performance deels op straat te laten plaatsvinden, krijgt een deelname aan *223m* een performatief aspect. Zonder dat er een tastbaar podium aanwezig is, kan de deelnemer toch de sensatie krijgen dat hij of zij op een podium staat. Dit fenomeen wordt door theaterwetenschapper Liesbeth Groot Nibbelink ‘stage’ genoemd.[[5]](#footnote-5) Mijn onderzoek richt zich op het vormen van stage, waarbij ik dieper in ga op de rol die participatie speelt in het vormen van actief spectatorship. Dit wil ik doen door te kijken naar het ‘nomadische’ aspect van de voorstelling, namelijk de rol die stage speelt in de performance. Voor mijn onderzoek heb ik daarom de volgende hoofdvraag geformuleerd:

* *Welke vorm van ‘stage’ (Groot Nibbelink) wordt gecreëerd in de performance 223m?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik vier deelvragen opgesteld:

1. *Welke rol speelt de participatie van de spectator in het creëren van stage?*
2. *Hoe gebruikt SoAP het concept stage als dramaturgisch instrument?*
3. *Op welke manier verandert de relatie tussen performer en spectator in 223m?*
4. *Creëert SoAP in 223m ‘emancipated spectatorship’ (Rancière)?*

Om op een juiste manier antwoord te geven op mijn onderzoeksvraag, zal ik in mijn onderzoek gebruik maken van een dramaturgische analyse. Hierbij zal ik kijken naar de compositie, naar de rol van de toeschouwer en naar de context van de performance. In mijn analyse zal ik mij focussen op het gebruik van stage en de rol die participatie hierin speelt.

Om het fenomeen stage op een juiste manier te kunnen inzetten, zal ik gebruik maken van de omschrijving die Liesbeth Groot Nibbelink geeft. Door haar definitie te gebruiken, kan ik verklaren hoe stage tot stand komt in een performance. Ook geeft het inzicht op hoe stage kan worden ingezet door de theatermaker en welk effect stage zal hebben op een deelname aan een performance. Een ander hoofdbegrip in mijn onderzoek is ‘emancipated spectator’ van theaterwetenschapper Jacques Rancière.[[6]](#footnote-6) Door zijn definitie in te zetten in mijn onderzoek, kan ik concluderen of een deelname aan een voorstelling daadwerkelijk leidt tot het vormen van een emancipated spectator.

Voor mijn analyse zal ik vooral gebruik maken van mijn eigen ervaring tijdens de voorstelling. Ook zal ik kijken naar de bevindingen van recensent Fransien Van der Putt van de Theaterkrant en naar de beschrijving van de makers zelf. Voor verdere informatie over het maakproces en over de intentie achter de voorstelling *223m,* zal ik gebruik maken van een interview met Johannes Bellinkx, één van de vijf makers van SoAP. Ik zal Bellinkx’ achtergrond en zijn eerdere werk gebruiken om meer context te scheppen over *223m.* Eerst zal ik een korte geschiedenis schetsen van de rol die participatie heeft gespeeld in het vroegere theaterveld. Dit plaatst de performance in een historische context en het zal ook verder in mijn analyse een rol spelen.

Voordat ik start met mijn dramaturgische analyse, zal ik eerst nog een theoretisch kader schetsen, waarin ik het academisch debat over de rol van participatie zal weergeven. Hier zal ik de ideeën en meningen van academici uiteenzetten, waarvan sommige later in mijn analyse nog van pas zullen komen. In mijn analyse zal ik deze besproken theorieën koppelen aan de ervaring van de voorstelling en de intentie van de makers. Zo kan ik de rol van stage binnen de voorstelling onderzoeken en kijken of het element van participatie het beoogde effect heeft. Uiteindelijk zal ik reflecteren op mijn analyse, om zo te kunnen zien welk aandeel mijn onderzoek kan spelen in het academische debat.

**Fysiek actief of mentaal passief: het academische debat over participatie.**

Onderzoeker Gareth White begint de inleiding van zijn boek *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* met het standpunt dat participatie één van de meest gehate aspecten is binnen het theater. White beargumenteert dat participatie het publiek vaak ongemakkelijk en soms zelfs angstig laat voelen. Hij vraagt zich in zijn inleiding af, waarom sommige theaterbezoekers nog steeds enthousiast worden bij het idee van participatie. Want ondanks al de negativiteit rond participatie, stelt White dat participatie een constante rol heeft gespeeld in het theaterlandschap van de twintigste eeuw.[[7]](#footnote-7)

Theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann behandelt in zijn boek *Postdramatic Theatre* dit tijdperk, waarin hij het belang van de ‘shift in post-dramatic theatre’ benadrukt. Hierin is de nadruk meer komen te liggen op het betrekken van de toeschouwers in een ‘live event’, in plaats van op het presenteren van een traditioneel stuk aan het publiek.[[8]](#footnote-8) Lehmann maakt hierbij een duidelijk verschil tussen ‘dramatic theatre’ en ‘post-dramatic theatre’. Het eerste is een theatervorm die uitgaat van de klassieke vorm van theater, waarin de performers een wereld creëren op het podium. Deze voorstellingen worden aanschouwd door spectators in de zaal. Bij post-dramatic theatre worden tradities aan de kant geschoven, waardoor de klassieke verhouding tussen performer en spectator vervaagt. Een voorbeeld van een dergelijke traditie, is de regel een voorstelling gebaseerd moet zijn op woorden. Binnen het post-dramatic theatre wordt dit juist losgelaten, waardoor beweging een grotere rol kan spelen.[[9]](#footnote-9) Deze ‘shift’ waar Lehmann over schrijft, is noodzakelijk voor het ontstaan van participatie in een performance. Participatie kan betekenen dat de toeschouwer zelf ook een deel uit kan maken van het stuk. Dit wordt door theaterwetenschapper Augusto Boal beschreven als ‘spect-actors’: spectators die deels de rol aannemen van een performer.[[10]](#footnote-10) In dit geval worden toeschouwers letterlijk actief gemaakt, door hen uit hun stoel te halen en fysiek actief te maken.[[11]](#footnote-11)

Dit gedachtegoed sluit aan bij het debat waar menig onderzoeker zich over gebogen heeft, namelijk wat actief spectatorship inhoudt. Zo stelt theaterwetenschapper Nicolas Bourriaud in zijn boek *Relational Aesthetics,* dat theatermakers moeten streven naar het vormen van interactie met de toeschouwer. Hieronder valt de ontmoeting tussen performer en spectator. Bourriaud beargumenteert dat deze interactie alleen kan plaatsvinden door het actief maken van de toeschouwer. Op deze manier kan het publiek leren van theater, terwijl het ook iets terug kan doen voor de performance. Zo kan de toeschouwer deel gaan uit maken van het maakproces.[[12]](#footnote-12) Dit gedachtegoed van Bourriaud wordt echter niet door iedereen gedeeld. Zo gaat theaterwetenschapper Claire Bishop in haar tekst *Antagonism and Relational Aesthetics* direct in op het argument van Bourriaud. Zij stelt dat de toeschouwer niet noodzakelijk fysiek deel hoeft te nemen aan een voorstelling om actief gemaakt te worden. Bishop gaat verder door te beargumenteren dat elke performance het publiek de mogelijkheid geeft om actief te zijn, omdat elke toeschouwer een stuk op een andere manier interpreteert. Elk mens is anders, waardoor elke toeschouwer andere associaties heeft met de inhoud en context van een stuk.[[13]](#footnote-13)

Jacques Rancière gaat een stap verder in dit debat, door te stellen dat participatie van het publiek niet noodzakelijk leidt tot actief spectatorship. Hij beweert dat een spectator niet daadwerkelijk fysiek betrokken hoeft te worden bij een voorstelling om actief te zijn. Dat betekent echter niet dat elke voorstelling een toeschouwer uitnodigt om actief te zijn, zoals Bishop eerder stelde. Dat hangt namelijk af van de intentie van de performance.[[14]](#footnote-14) Liesbeth Groot Nibbelink reageert op dit standpunt van Rancière. Zij beargumenteert dat zij het eens is met Rancière. Ook zij stelt dat niet participerende spectators niet noodzakelijk minder actief zijn. Groot Nibbelink beargumenteert dat in sommige gevallen participerende spectators, oftewel de spect-actors, passiever zijn in spectatorship dan reguliere, non-participerende spectators.[[15]](#footnote-15) Hiermee bedoelt zij dat de geest van een zittende toeschouwer soms meer geprikkeld kan worden dan de geest van een fysiek actieve deelnemer. Participatie betekent dus niet direct dat een spectator actief en geëngageerd is.

Bishop beargumenteert dat Bourriaud alleen kijkt naar het feit dat het publiek letterlijk betrokken wordt bij de performance. Hij vergeet dan echter om te kijken naar de perceptie van de toeschouwer. Bishop beargumenteert dat het essentieel is om rekening te houden met hoe de toeschouwer een stuk beleeft en interpreteert. Als dit niet wordt gedaan, dan blijft de agency liggen bij de theatermakers en niet bij het publiek. Bishop stelt dat de toeschouwers een actieve rol kunnen bekleden, mits zij agency krijgen binnen een performance. Door rekening te houden met de verschillende interpretaties van het publiek, kan dit worden gerealiseerd.[[16]](#footnote-16)

Volgens onderzoeker Helen Freshwater kan participatie van de toeschouwer juist zorgen voor een actieve spectator, mits het publiek ook wordt uitgenodigd om actief te blijven denken. Zij beargumenteert dat participatie actief spectatorship niet belemmert, zolang de toeschouwer wordt geconfronteerd met maatschappelijke ontwikkelingen. Freshwater stelt dat participatie bevrijdend kan werken voor een publiek, waardoor het publiek politiek bewuster wordt. Op deze manier kunnen theatermakers hun publiek engageren.[[17]](#footnote-17)

**Participatie in de praktijk: de context van 223m.**

Zoals eerder vermeld, is de passiviteit van het publiek binnen het theater een kwaad waar menig auteur zich over heeft geuit. Hoewel het nog steeds een actueel discussiepunt blijkt te zijn, vindt het zijn wortels diep in het begin van de twintigste eeuw. In de jaren twintig was ‘Dada’ een prominente stroming binnen de kunstwereld, waarin kunstenaars zich radicaal hebben afgezet tegen de gevestigde, culturele tradities.[[18]](#footnote-18) Binnen het theater uitte dit zich in cabaretvoorstellingen die het publiek moesten shockeren. Door deze shockwaarde werd de toeschouwer tot inzicht gebracht over maatschappelijke problemen. Deze methode werd echter niet door iedereen geaccepteerd. De theatermaker zou namelijk overkomen als een denigrerende leraar, die het onwetende publiek over de stand van zaken zou informeren.[[19]](#footnote-19) Uit afkeuring tegen deze positie, kozen sommige makers binnen het dadaïsme, zoals André Breton, om het publiek op een andere manier tot inzicht te brengen, namelijk door participatie.[[20]](#footnote-20)

Participatie in het theater kreeg echter pas in de jaren 60 een gevestigde naam binnen het veld. In dezelfde tijd als de opkomst van de black box, begonnen theatermakers terug te grijpen op deze methode. Makers probeerden door middel van participatie van het publiek, de toeschouwer bewust te maken van politieke en sociale ontwikkeling. In hun motivatie zijn de overeenkomsten met de dadaïsten duidelijk zichtbaar: beide wilden inzicht te verschaffen aan de deelnemer. In haar boek *Articificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* geeft Claire Bishop enkele voorbeelden van de motivatie van makers in die tijd om gebruik te maken van participatie. Zo ontstond er in Parijs een beweging, die het publiek de ogen wilde openen in de richting van hun eigen kapitalistische consumentengedrag. In Zuid-Amerika werd participatie juist ingezet om kritiek te leveren op de verscheidene dictaturen en hun militaire overmacht.[[21]](#footnote-21)

Vandaag de dag blijft participatie een rol spelen in het theaterlandschap. Een theatermaker die veel gebruik maakt hiervan, is Johannes Bellinkx: één van de vijf makers die *223m* heeft gecreëerd. Bellinkx is begonnen als decorbouwer en speler, waarna hij de Mime Opleiding in Amsterdam heeft gevolgd.[[22]](#footnote-22) Zijn werk wordt beschreven als: *“[…] visueel theater (dat) balanceert op de grens van theater, beeldende kunst en film.”[[23]](#footnote-23)* Eerder heeft hij een andere voorstelling gemaakt die gebruik maakt van participatie van het publiek, namelijk *Reverse.* Hierin loopt de deelnemer een uur lang met een koptelefoon achteruit over een witte lijn op Terschelling. Op de koptelefoon worden natuurgeluiden afgespeeld, die het gevoel van de buiten-ervaring versterken. De deelnemers beginnen op het strand en moeten daarna hun weg vinden door de duinen naar het dorpscentrum van West-Terschelling. Door achteruit te lopen vanaf het strand, wordt het strand steeds meer uitgezoomd voor de deelnemer. Eenmaal in het dorp aangekomen, wordt de deelnemer geconfronteerd met een andere blik op het stedelijke leven.[[24]](#footnote-24)

Dit laatste sluit direct aan bij het uitgangspunt van SoAP, namelijk dat al hun projecten plaats vinden binnen de publieke ruimte.[[25]](#footnote-25) Dit was ook het gedachtegoed waar de makers van SoAP, Benjamin Vandewalle, Rita Hoofwijk, Nick Steur, Breg Horemans en Johannes Bellinkx, vanuit gingen tijdens het maakproces van *223m*.[[26]](#footnote-26) In het gesprek met Bellinkx, weidde hij uit over dit proces. Het proces begon met het vaststellen van een set regels, namelijk: neem alleen jezelf mee tijdens het maakproces, niet door elkaar praten, elk idee moet geprobeerd worden, wachten met kritiek tot het geprobeerd is en dat de Tuinzaal van de Brakke Grond de uitgangspositie moest zijn van de performance. Aan het einde van de dag werd het beste idee gekozen. Daarna werd het idee verder uitgewerkt tot het de vorm kreeg die het uiteindelijk gekregen heeft.[[27]](#footnote-27)

**Nomadische deelnames: de rol van participatie in het creëren van stage.**

In dit deel van mijn onderzoek ga ik in op wat stage daadwerkelijk inhoudt en op welke manier het gevormd wordt. Omdat de rol van de spectator een groot deel uitmaakt van *223m,* is het van belang om ook de participatie van het publiek te behandelen.

Zoals eerder vermeld, wordt de toeschouwer in de voorstelling *223m* uitgenodigd om zelf deel te nemen aan de performance. Aan het begin van een deelname aan *223m,* kreeg de toeschouwer instructies over de voorstelling. Eerst kreeg elke deelnemer één klein, wit puntje achterop zijn of haar jas geplakt. De participant mocht tijdens de performance alleen naar het witte stipje van zijn of haar voorganger kijken. Ook moest de gehele stoet in hetzelfde ritme lopen. Tijdens de voorstelling moest een deelnemer stil en gefocust blijven, ondanks de afleiding door externe factoren. Een deelname aan *223m* begon in een witte ruimte, waarin deelnemers zich aan de stoet konden toevoegen of juist konden afhaken. Na een paar rondjes in deze ruimte te hebben gelopen, verliet de stoet de Brakke Grond. De rij aan deelnemers liep vervolgens door in het drukke centrum van Amsterdam. Telkens kwam de stoet terug in de witte ruimte, waar men zich kon toevoegen aan de performance of waar men kon stoppen met participeren. De voorstelling ging vier uur lang door. De deelnemers konden zelf bepalen hoe lang ze mee wilden lopen in de stoet. De makers vroegen wel tijdens de instructie of de deelnemers in ieder geval een half uur mee wilde lopen. Hierdoor zou de deelnemer het beoogde effect meekrijgen. Naarmate de deelnemer langer meeliep, zou het effect namelijk groter worden.

Gedurende de gehele performance werd er geen daadwerkelijk podium gebruikt. Toch was er wel een vorm van stage aanwezig. Liesbeth Groot Nibbelink stelt in haar boek *Nomadic Theatre. Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance* dat een stage buiten het theater ontstaat als voorbijgangers kijken naar een optreden op straat, dat afwijkt van regulier gedrag. Zo ontstaat er stage, door de relatie tussen performer en spectator.[[28]](#footnote-28) In *223m* is er tijdens de gehele voorstelling geen enkel podium aanwezig. De performance vindt namelijk plaats op straat, in de foyer van de Brakke Grond of in het witte zaaltje. Gedurende de voorstelling is er nooit sprake van een performance op een verhoogd podium of op een podium gecreëerd door licht.

Een ander belangrijk aspect van de voorstelling is de mobiliteit: tijdens de performance staat de stoet van mensen nooit stil. Groot Nibbelink beschrijft in haar boek de theatervorm ‘nomadic theatre’: theater dat overal plaats kan vinden.[[29]](#footnote-29) Door stage te definiëren als een ambivalent podium, kan zij het nomadische aspect van nomadic theatre bewerkstelligen.[[30]](#footnote-30) Groot Nibbelink schrijft over onderzoekers Gilles Deleuze en Felix Guattari, die het nomadische in theater zien als een vorm van beweging. Hierin gaan performances uit van mobiliteit.[[31]](#footnote-31) Groot Nibbelink breidt dit gedachtegoed uit en stelt dat de mobiliteit in een performance de afstand in de relatie tussen de performer en de spectator verkleint, door de benodigde participatie van de spectator.[[32]](#footnote-32) Mobiliteit is daarnaast een cruciaal onderdeel van nomadic theatre. Groot Nibbelink schrijft hierover dat nomadic theatre een theatervorm is die mobiliteit als uitgangspunt neemt. Ze stelt dat mobiliteit in een performance afbreuk doet aan de traditionele relatie tussen spectator en performer. Beide handelen namelijk op hetzelfde niveau door het bewegende aspect van een voorstelling.[[33]](#footnote-33) Door een performance mobiel te maken, kan het niet plaatsvinden in een regulier theater. Bij een traditionele voorstelling treedt de performer op en kijkt de zittende spectator toe. Door een mobiel aspect toe te voegen aan een voorstelling, worden de performer en de spectator uit hun comfortzone gehaald en in een meer soortgelijke positie geplaatst. Groot Nibbelink stelt dat een performance door dit mobiele aspect van nomadic theatre, een performance traditionele relaties en podia overstijgt.[[34]](#footnote-34)

Stel, alleen de makers van SoAP hadden gelopen in de performance. Dan kon het publiek slechts toekijken naar de rij en zelf niet participeren. Toch zou er dan nog steeds een idee van stage geweest zijn. Dan was de toeschouwer er echter niet bij betrokken geweest, waardoor zij zelf de sensatie van stage niet konden beleven. Zonder participatie zou de performance dus nog steeds kunnen bestaan. Toch is de participatie van het publiek van groot belang om de performance als vorm van nomadic theatre te zien, waarin stage een grote rol speelt. Het doel van SoAP en van het theaterfestival was om de black box te doorbreken. Door de participatie en mobiliteit als belangrijk aspect van de performance te onderscheiden, kan men *223m* zien als vorm van nomadisch theater: een theatervorm die met hun doel overeenkomt.

**Witte of publieke ruimte: het concept stage als dramaturgisch instrument.**

In dit gedeelte van mijn onderzoek zal ik dieper ingaan op het maakproces van SoAP en hoe de voorstelling tot stand is gekomen. Hierbij zal ik onderzoeken hoe de makers van SoAP het fenomeen stage zien en hoe zij het gebruik ervan voor zich zagen.

Zoals hierboven reeds duidelijk is gemaakt, is dat *223m* deels plaatsvindt op straat en deels binnen de muren van de Brakke Grond. Hierbij is het belangrijk om onderscheid te maken tussen drie verschillende ruimtes: de straat, de foyer en de witte ruimte. SoAP maakt altijd stukken die geheel of deels plaatsvinden in de publieke ruimte. Dit wordt gedaan, zodat het publiek op een andere manier naar deze publieke ruimte gaat kijken.[[35]](#footnote-35) In *223m* wordt dit gedachtegoed dan ook doorgezet, waarbij de deelnemers de binnenstad van Amsterdam op een compleet nieuwe manier kunnen beleven.

SoAP’s missie in de voorstelling was niet noodzakelijk om te experimenteren met stage binnen de performance. Zij zien stage meer als instrument om hun doel te realiseren. Hun doel was namelijk om een focus te creëren bij de toeschouwer, die tegelijkertijd ook ontfocust.[[36]](#footnote-36) Hiermee doelen zij op het enige tastbare element van hun voorstelling: de witte stip. Dit witte stipje, die achterop de jassen van de deelnemers wordt geplaatst, geeft het publiek iets om op te kunnen focussen gedurende hun deelname. Deze focus zorgt ervoor dat men op kan gaan in de performance. Dit effect noemt academica Maaike Bleeker in haar boek *Visuality in Theatre* ‘absorption’.[[37]](#footnote-37) Hiermee doelt Bleeker op het effect dat optreedt bij een toeschouwer als hij of zij alles wat er gebeurt tijdens een performance aanneemt als waarheid. Wat dit doet met de toeschouwer, is dat hij of zij volledig kan opgaan in een performance. Hierbij wordt de voorstelling tijdelijk de realiteit voor het publiek, waardoor het geen rekening meer houdt met de wereld buiten de performance.[[38]](#footnote-38) ’

Absorption treedt in *223m* vooral op in de witte ruimte, waar de stoet mensen eerst een paar rondjes loopt in precies hetzelfde ritme. Door het verwijderen van externe prikkels, is de witte ruimte een blank canvas geworden. Hierdoor kunnen de deelnemers zich compleet focussen op dat witte stipje. Het enige wat ze moeten blijven doen, is in het ritme blijven en stil zijn. Door het lopen in de witte ruimte, moet de deelnemer weer gefocust raken en daardoor in een soort trance komen. Recensent Fransien Van der Putt schreef over deze sensatie in de *Theaterkrant:*

*223m*, van de voor de gelegenheid samenwerkende kunstenaars binnen SoAP, laat toeschouwers repetitieve rondjes lopen in en uit het gebouw, door stegen en langs straten, in marstempo meestal. Het is een mooi voorbeeld van hoe een eenvoudige, maar zorgvuldig voorbereidde geste een boel kan losmaken bij iedereen […],

wanneer een gezamenlijk tempo hyperfocus, extra energie en euforie losmaakt.[[39]](#footnote-39)

Hiermee stelt Van der Putt dat de repetitie van de voorstelling en het tempo waarin de stoet loopt, de deelnemers in een degelijke sfeer brengen. Zoals eerder vermeld, is de duur van de deelname cruciaal in het vormen van deze status. Van der Putt stipt dit dan ook aan in haar recensie. Zij heeft namelijk niet een erg intense ervaring kunnen beleven, omdat zij slechts twaalf rondjes mee heeft gelopen in de stoet. Toch heeft ze een dergelijke staat bereikt, waarin zij haar dagelijkse zorgen achter zich kon laten en zij zich kon overgeven aan de performance.[[40]](#footnote-40) Hier wordt duidelijk dat een vorm van absorption is opgetreden bij Van der Putt.

Het ontfocussen binnen *223m* gebeurt, als de stoet zich eenmaal naar buiten heeft verplaatst. Hier worden de deelnemers blootgesteld aan de geluiden, de geuren en de prikkels van de drukke binnenstad, waardoor ze vervolgens ontfocussen.[[41]](#footnote-41) Al deze bovengenoemde factoren zorgen er namelijk voor dat de deelnemers worden afgeleid van hun eerder opgedragen instructies. Als de deelnemer zich probeert te focussen op de stip, dan worden de externe afleidingen opmerkelijker. Door dit grote contrast tussen de kalmte van de witte ruimte en de drukte van de straten van Amsterdam, moet de deelnemer anders gaan kijken naar het straatbeeld en het gedrag van de mensenmassa. Dit moment van realisatie, zorgt ervoor dat de deelnemers weer uit die eerdere trance komen. Het effect van het feit dat het publiek begrijpt dat wat het ziet of meemaakt eigenlijk een performance is, noemt Bleeker ‘theatricality’.[[42]](#footnote-42) Deze term staat dus recht tegenover absorption, waarbij het publiek vergeet dat het kijkt of participeert in een performance. Als theatricality optreedt binnen een voorstelling, dan is de toeschouwer bewust van de wereld om zich heen en dat de performance een opgezette voorstelling is.[[43]](#footnote-43) In *223m* gebeurt dit als de stoet over straat loopt, omdat de deelnemers dan uit hun comfortzone gehaald worden. Ze worden namelijk uit de veilige, witte ruimte gehaald en geconfronteerd met de realiteit op straat. Eenmaal buiten worden zij gek aangekeken door voorbijgangers. Toch herinnert het witte stipje hen aan de afspraken die voorafgaand aan de performance gemaakt zijn. Dit witte stipje kan gezien worden als de witte ruimte, die zo meegenomen kan worden de straat op. Het witte stipje is dus niet alleen een punt om op te focussen, maar het werkt ook als een geheugensteun en een troostmiddel voor de deelnemer.

Deze witte ruimte die SoAP heeft gecreëerd, staat recht tegenover het begrip van de black box. Deze witte ruimte kan dan ook een ‘white cube’ worden genoemd.[[44]](#footnote-44) Het verschil tussen beide is het effect dat ze hebben op het publiek. In een black box kijkt de toeschouwer namelijk in het donker naar een performance die in het licht wordt gepresenteerd. Doordat de rest van de black box donker is, valt de omgeving rond de voorstelling weg. Dit effect zorgt ervoor dat de toeschouwer demobiliseert en afwachtend kijkt naar de voorstelling. In de white cube blijft alles zichtbaar voor het publiek, waardoor de toeschouwers bewust blijven van hun eigen omgeving. De white cube biedt het publiek daarbij openheid en vertrouwen, wat de mobiliteit bevordert.[[45]](#footnote-45) Door de keuze te maken voor een white cube, denkt SoAP niet alleen ‘beyond the black box’, maar geven de makers hun publiek ook meer zekerheid om te kunnen participeren in de performance.

Dit opgebouwde zelfvertrouwen wordt op de proef gesteld, als de stoet zich verplaatst naar buiten. Zoals de term al doet vermoeden, is er ‘publiek’ aanwezig in de publieke ruimte. Zodra de stoet de Brakke Grond verlaat, wordt de rij aan mensen bekeken door voorbijgangers. Doordat de stoet achter elkaar in complete stilte en in één vast ritme loopt, ontstaat er een groot contrast tussen de stoet en de andere mensen op straat. Door het opvallende gedrag van de stoet, merken de voorbijgangers dat dit abnormaal gedrag is. Teruggrijpend op de woorden van Groot Nibbelink, zorgt irregulier gedrag ervoor dat men iets gaat beschouwen als een performance.[[46]](#footnote-46) Dat is bij *223m* zeker het geval, omdat voorbijgangers in allerlei maten reageren op de stoet: ze gaan uit de weg voor de stoet, ze staan stil en kijken naar de stoet en ze leveren commentaar op wat er gebeurt. Sommige voorbijgangers probeerden zelfs contact te maken met de deelnemers, door te vragen wat er aan de hand was. Het zwijgen van de deelnemers bevestigde vervolgens slechts het feit dat de stoet deel uitmaakt van een performance.

Hier wordt de uitwisseling binnen het fenomeen stage duidelijk: stage wordt gecreëerd door de relatie tussen de performers en de spectators. In de ogen van de voorbijgangers op straat, is iedereen die meeloopt in de stoet een performer. Door deze relatie ontstaat het gevoel van stage. Hierbij verandert de stoet de normale gang van zaken in de binnenstad, door het vormen van stage. Andersom heeft de stad ook invloed op stage, omdat de stad nooit hetzelfde is: er is een constante stroom aan mensen, een verandering van geuren en het daglicht maakt plaats voor het licht van lantaarnpalen. Hierdoor heeft de stad ook invloed op de vorm van stage, door constant zelf te variëren.[[47]](#footnote-47)

**Spect-actors: de veranderde relatie tussen performer en spectator.**

Met dit volgende deel probeer ik vast te stellen op welke manier de rol van een deelnemer aan *223m* een performatieve functie aanneemt. Hierbij zal ik kijken of de deelnemer meer een spectator blijft of meer een performer wordt.

Zoals hierboven staat vermeld, wordt door het irreguliere gedrag van de stoet stage gecreëerd op de omliggende straten van de Brakke Grond. Voorbijgangers die zelf over straat lopen, zien andere lopende mensen, die dat anders doen dan zij zelf: zij lopen achter elkaar in een lange rij, in hetzelfde tempo, in complete stilte en zonder om zich heen te kijken. Toch is hetgeen wat de stoet doet niet bijzonder vreemd: ze lopen simpelweg, maar dan op een andere manier. Anders geformuleerd, kan het een geënsceneerde vorm van het dagelijks leven worden genoemd. Dit gegeven wordt door theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt behandeld in zijn tekst *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity.* Hierin schrijft hij over het fenomeen ‘aesthetic orientation’.[[48]](#footnote-48) Hiermee doelt hij op de bewustwording van de spectator, wanneer hij of zij begrijpt dat wat hij of zij ziet niet de werkelijkheid is, maar een ‘staged reality’.[[49]](#footnote-49)Kattenbelt gaat verder op het effect dat aesthetic orientation kan hebben op de voorbijgangers. Zij kunnen namelijk op een andere manier naar het dagelijks leven gaan kijken. Door op te merken wat er opmerkelijk is aan de stoet, reflecteren ze ook op hun eigen gedrag in de publieke ruimte.[[50]](#footnote-50) Dit sluit aan bij de visie van SoAP, waarmee zij het maakproces van *223m* zijn begonnen.

In de ogen van de voorbijgangers is de stoet een performance, waarin iedereen gelijk is. Zij hebben geen idee dat voor- en achteraan de stoet de makers van SoAP lopen en daartussenin de deelnemers. Daarmee kan men concluderen dat, in de ogen van de voorbijganger, iedereen die meeloopt in de stoet een performer is. In een zekere mate geldt dat ook voor de deelnemers zelf, omdat zij een collectief gevoel horen te krijgen als zij op straat lopen. Zij hebben immers instructies gehad over hoe zij zich moeten gedragen en hoe zij zich moeten bewegen. Johannes Bellinkx van SoAP zelf zegt:

Je bent sowieso geen toeschouwer, […] want jij creëert ook deels het werk.

[…] Ik heb zelf ook veel performances gedaan, ook als speler, waarin je in een

superstrak stramien zit waar je heel weinig van af kunt wijken en dan toch

ben je nog een performer.[[51]](#footnote-51)

Met deze woorden zegt Bellinkx dat in de ogen van SoAP de deelnemers wel degelijk een performatieve rol aannemen, omdat zij ook deel uitmaken van het werk. Dat zij geen invloed hebben op het verloop van de performance maakt, volgens hem, daarbij niet uit.

Dit gedachtegoed dat een toeschouwer door deelname een performer wordt, is niet een visie die door iedereen gedeeld wordt. In zijn tekst *The Emancipated Spectator* gaat Jacques Rancière dieper in op de relatie tussen performer en spectator. Hij beargumenteert dat een normale toeschouwer in een reguliere theaterzaal niet noodzakelijk minder actief is dan een participerende deelnemer.[[52]](#footnote-52) Rancière heeft zelfs moeite met deze term ‘participant’, omdat die suggereert dat een deelnemer actief deel uitmaakt van de performance. Hij stelt dat er nooit een compleet gelijke relatie tussen een performer en een toeschouwer zou kunnen bestaan. Rancière beargumenteert dat dit komt omdat de spectator niet betrokken is geweest in het maakproces, waardoor hij of zij niet de informatie heeft die de performer wel heeft. Door deze ongelijke verhouding in kennis kan een spectator nooit gelijk zijn aan de performer.[[53]](#footnote-53)

Groot Nibbelink heeft ook moeite met de term ‘participatie’. Zij noemt participatie een ‘buzz-word’. Zij stelt namelijk dat participatie een specifieke strategie is, die vandaag de dag populair is onder theatermakers.[[54]](#footnote-54) Ook stelt zij dat de kloof tussen de performer en de spectator te groot is om te overbruggen, omdat de toeschouwer nooit precies op de hoogte is van de gang van zaken.[[55]](#footnote-55) In *223m* wordt de deelnemer duidelijk uitgelegd hoe de performance zal verlopen. Toch weet de deelnemer niet alles. De voorman van de stoet, een maker van SoAP, kiest namelijk welke route er gelopen zal worden. Door deze ongelijke verdeling in kennis, zal de toeschouwer nooit de volledige rol aan kunnen nemen van performer in de voorstelling.

**Denken en handelen: emancipated spectatorship in 223m.**

In dit deel van mijn onderzoek zal ik mij richten op het creëren van actief spectatorship in *223m.* Hierbij zal ik de vraag proberen te beantwoorden of de participatie in *223m* tot gevolg heeft dat de deelnemers emancipated worden, of dat het weinig verschil maakt in het activeren van de spectator.

Rancière schrijft in zijn tekst over de noodzaak achter het veranderen van de traditionele vorm van theater. Hij stelt dat spectatorship verkeerd is, omdat een spectator kijkt naar een voorstelling. Door een toeschouwer slechts te laten kijken naar een performance, doet de maker afbreuk aan het spectatorship. De spectator wordt namelijk niet uitgenodigd om zelf te denken of om zelf te handelen.[[56]](#footnote-56) Rancière beargumenteert dat binnen theater gestreefd moet worden naar een voorstelling zonder spectators, maar met actieve participanten die deel uit maken van een collectieve community.[[57]](#footnote-57) Toch schrijft Rancière dat dit niet de oplossing is. Hij stelt namelijk dat we van spectators geen performers hoeven te maken. Het draait daarom niet om de passieve toeschouwer fysiek actief te maken in een performance. Wat men zich moet realiseren, is dat iedereen al een actor is in zijn of haar eigen leven: als zij blijven leren, dan blijven zij actief. Dit laatste gedachtegoed creëert een emancipated spectator.[[58]](#footnote-58) Daarom is Rancière het oneens met de participatie van het publiek in een voorstelling. Hij stelt dat spectators niet de rol moeten aannemen van performers, omdat het publiek al een rol speelt in hun eigen levens. Hij schrijft dat de toeschouwer zijn of haar gedachtes en ervaringen dient te linken aan wat hij of zij ziet tijdens de performance. De spectator moet daarom worden uitgedaagd om actief een voorstelling te aanschouwen, zodat het een leerzame ervaring wordt.[[59]](#footnote-59)

Bij de performance *223m* wordt de spectator, volgens de makers, wel echt een performer, omdat hij of zij dan deel uitmaakt van de voorstelling. Zij beschouwen het opdoen van kennis niet noodzakelijk als het hoogste doel binnen theatermaken:

Nadenken is een aspect van ervaring. […] Het gaat juist heel erg over dat

moment wat je deelt en over die ervaring. Als dat tot nadenken aanzet, dan

is dat natuurlijk fantastisch. Als mensen een hele fysieke openbaring beleven,

dan is dat ook goed.[[60]](#footnote-60)

Terugkomend op Rancière’s probleem met spectatorship, is het feit dat de spectator niet wordt uitgenodigd om zelf te denken of om zelf te handelen problematisch. In *223m* wordt de deelnemer wel uitgenodigd om dit beide te doen. Door het effect tussen het focussen en ontfocussen, wordt de deelnemer aan het denken gezet, terwijl hij of zij agency heeft over zijn eigen tijdsduur binnen de performance. Het probleem dat vervolgens uit de tekst van Rancière gehaald kan worden, is of de deelnemer verder nog agency heeft in de voorstelling. Rancière stelt dat de deelnemers de instructies van de makers binnen een participatie-performance moeten opvolgen. Als zij dit niet doen, dan kan de performance verpest worden voor de andere deelnemers. Zo kan een deelname aan een dergelijke performance betekenen dat het publiek verstrikt kan raken in de instructies van de voorstelling. Hierdoor kijkt de toeschouwer niet meer naar de daadwerkelijke betekenis achter de performance. Op deze manier kan participatie dus een omgekeerd effect hebben op de toeschouwers: dat zij door hun fysieke activiteit juist passief worden.[[61]](#footnote-61)

Binnen *223m* kan dit effect van passiviteit ook gevonden worden. Dit was de intentie van de makers ook echter, dat een deelnemer zich hoorde te focussen en te ontfocussen. Hierbij is het collectieve gevoel van de groep belangrijk, omdat elke deelnemer afhankelijk is van degene die voor hem of haar loopt. Bellinkx beschrijft de voorstelling zelf als ‘een soort ketting die door de stad loopt.’[[62]](#footnote-62) Ook Van der Putt maakt een dergelijke vergelijking: zij noemt de voorstelling in haar recensie ook een ‘choreografische machine.’[[63]](#footnote-63) Hiermee bedoelt zij dat de instructie om in hetzelfde ritme te lopen, gezien kunnen worden als een soort choreografie. Naarmate de stoet langer loopt, raakt de deelnemer steeds meer gewend aan het concept en gaat het proces automatischer. Zo wordt de stoet op een gegeven moment een geoliede machine. Rancière zou dit effect ten zeerste afkeuren, omdat het de spectator verdooft. Onderzoeker Matthew Reason stelt in zijn tekst *Participations on Participation: Researching the ‘active’ theatre audience* dat Rancière kritiek heeft op wat Reason ‘hyper-theatre’ noemt.[[64]](#footnote-64) In deze vorm van theater worden de toeschouwers gemanipuleerd om te denken dat zij zelf hun eigen keuzes kunnen maken, terwijl zij eigenlijk geen vrijheid hebben daartoe.[[65]](#footnote-65) Met deze redenering in het achterhoofd, kan geconcludeerd worden dat de deelnemers in *223m* niet gezien kunnen worden als emancipated spectators. Doordat de deelnemers opgaan in de machine, krijgen zij niet de mogelijkheid om zelf kritisch te denken of om uit zichzelf te handelen.

***223m*, the experience: de vraag naar het ervaringstheater.**

In dit laatste gedeelte van mijn onderzoek, zal ik al de bovenstaande informatie gebruiken om een antwoord te kunnen geven op de hoofdvraag van mijn onderzoek, namelijk welke vorm van stage gecreëerd wordt binnen de performance *223m.* Ook zal ik reflecteren op mijn schrijfproces, om te zien hoe mijn onderzoek is veranderd en hoe het kan bijdragen aan het academische debat.

Groot Nibbelink schreef in haar boek: *“[…] het podium is waar de toeschouwers niet zijn”.[[66]](#footnote-66)*  Met deze zin vat zij heel eenvoudig samen dat degene die op het podium staat geen spectator meer kan zijn. Zij schrijft hier echter niet dat diegene dan automatisch ook een performer is. Groot Nibbelink gaat verder op dit punt en schetst een situatie waarin een straatartiest optreedt in de publieke ruimte. Als voorbijgangers het optreden van de straatartiest meemaken en opmerken dat het afwijkt van alledaags gedrag, dan is er sprake van een stage.[[67]](#footnote-67) In dit scenario is er een duidelijk onderscheid tussen wie de performer is en wie het publiek is. Zoals eerder is bewerkstelligd, is deze lijn tussen performer en spectator in *223m* vager dan die tussen de straatartiest en zijn publiek. Toch heeft de deelnemer in *223m* niet de kennis over de loop van de voorstelling, die nodig is om zich daadwerkelijk een performer te noemen. Wel heeft een deelname aan de voorstelling een dermate groot performatief aspect, dat de deelnemers zich wel kunnen voelen alsof ze performers zijn. In de ogen van de voorbijgangers op straat maken zij immers deel uit van de performance.

Volgens de definitie van Groot Nibbelink wordt er in *223m* wel degelijk een stage gecreëerd: tijdens de voorstellingis nergens sprake van een daadwerkelijk podium. Zoals eerder vermeld staat, is degene die te zien is op een vorm van stage geen toeschouwer meer. Daarmee kan geconcludeerd worden dat de deelnemers aan de performance meer zijn dan alleen toeschouwers. Toch kan men nog niet spreken van volledige performers. Hierdoor kan geconcludeerd worden dat in *223m* op de straten van Amsterdam een stage wordt gecreëerd, waarin de deelnemer in het oog van de voorbijganger een performer is, maar in realiteit een toeschouwer blijft, ondanks het performatieve aspect van de deelname. Bellinkx uit zijn gedachte over dit punt:

[..] ik denk dat dat afhangt van wat er in jouw hoofd afspeelt als mede-wandelaar: soms dan voel je je bekeken, dan voel je een performer en de andere keer kan je je erg concentreren en ergens inzitten en daar helemaal niet mee bezig zijn. Dus dat wisselt ook denk ik gedurende de performance.[[68]](#footnote-68)

Bellinkx suggereert hiermee dat de ervaring van de deelnemer belangrijker is dan het actief maken van de spectator. Hij stelt dat deelnemers zich in hun eigen realiteit performers kunnen noemen, als zij dat zo beleven. Als deelnemers zich tijdens de performance kritisch willen opstellen tegenover de maatschappij, dan zijn zij actieve spectators. Maar als deelnemers simpelweg mee willen lopen om zo hun zorgen te vergeten, dan keurt Bellinkx dat vervolgens ook niet af.[[69]](#footnote-69) Ieders beleving van de performance is anders, waar vervolgens geen waardeoordeel aan gehecht kan worden. Matthew Reason stelt in zijn tekst, dat er binnen het academisch debat over participatie een onderliggende discussie gaande is of participatie in theater ‘goed’ of ‘verkeerd’ is.[[70]](#footnote-70) Moet men zich wel bezig houden met dit gedachtegoed, als participatie draait om de ervaring van de deelnemer?

In hun boek *The Experience Economy: Work is theatre and everyday life is a stage* stellen Joseph B. Pine en James H. Gilmore dat de theaterbezoeker vandaag de dag op zoek is naar een ervaring. Zij beargumenteren dat wij momenteel leven in een ‘experience economy’, waarin men constant consumeert.[[71]](#footnote-71) Men koopt goederen, diensten en nu ook ervaringen. Theater is een voorbeeld, waarin de consument een ervaring kan aanschaffen. Hierdoor spelen theatermakers in op deze vraag, door de toeschouwer door middel van participatie een ervaring te kunnen bieden.[[72]](#footnote-72) Hoewel dit voorbeeld een erg kapitalistische weergave toont van de vraag naar ervaringstheater, laat het wel zien dat de toeschouwer binnen participatie-performances een dergelijke ervaring zoekt. Dit geeft een antwoord op het eerdere vraagstuk van Gareth White, waarom participatie nog steeds een gewild aspect is binnen het theaterveld.

Het is lastiger om antwoord te geven op de vraag waar het debat over participatie in het theater heen moet. Theaterwetenschappers hebben zich gebogen over het vormen van een geëngageerde spectator en over de agency die een toeschouwer dient te hebben in een performance. Binnen dit debat wordt een oproep gedaan om rekening te houden met de perceptie van het publiek, bijvoorbeeld door Claire Bishop. Toch wordt er denigrerend gesproken over performances waarin de zintuigelijke belevenis van het publiek centraal staat, in plaats van het maatschappelijk bewustmaken van de toeschouwer. Wellicht moet men weer een blik werpen op de motivatie van André Breton, die participatie een plek gaf in het theaterlandschap. Breton stelde immers dat de theatermaker niet zou overkomen als een alleswetende onderwijzer, die goed van kwaad zou onderscheiden. Laat daarom het debat niet verder voortgaan over de vraag of een spectator door participatie binnen theater actief wordt of passief blijft. Laat in plaats daarvan het debat gaan over de rol die participatie speelt in het vormen van een ervaring voor de deelnemer. Op die manier gaat deze discussie mee met de tijd en met de wensen van het publiek. Zo blijft het debat relevant en kan de theaterbezoeker zorgeloos ‘beyond the black box’ blijven gaan.

**Samenvatting:**

In mijn onderzoek heb ik gekeken naar hoe in de voorstelling *223m* van SoAP stage is gecreëerd. Hierbij heb ik ook gekeken welke rol participatie heeft gespeeld in het vormen van emancipated spectatorship. De performance zelf is gebaseerd op een eenvoudig concept, waarin toeschouwers zelf deel kunnen nemen aan de voorstelling. De deelnemers worden uitgenodigd om mee te lopen in een stoet door de ruimtes van het cultuurhuis de Brakke Grond in Amsterdam en over de drukke straten van de binnenstad. Twee makers lopen mee: één voorop en één achteraan. De stoet loopt verschillende rondjes in hetzelfde tempo. De deelnemers mogen geen geluid maken en alleen kijken naar de witte stip op de rug van hun voorganger, die daar vooraf geplaatst is.

Doordat de stoet in één lange rij loopt, valt de stoet op bij de voorbijgangers op straat. Hierdoor ontstaat er een performer-spectator relatie tussen de deelnemers en de voorbijgangers. De voorbijgangers op straat merken op dat de stoet niet deel uit maakt van de normale gang van zaken, waardoor de stoet een performatief aspect krijgt. Door deze relatie tussen performer en spectator, ontstaat er midden op straat stage. Hierbij worden de deelnemers als performer aangezien door de voorbijganger, oftewel de spectator.

Toch is de deelnemer niet een volledige performer, omdat de deelnemer kennis mist van de voorstelling. Door deze onzekerheid, blijft de deelnemer een spectator, maar wel met performatieve eigenschappen. Hoewel de deelnemers fysiek actief zijn, betekent dat niet direct dat zij dan ook mentaal actief zijn. De deelnemer van *223m* wordt tijdens de voorstelling niet constant geprikkeld om kritisch te reflecteren op de performance zelf. Dit komt door een gebrek aan agency binnen de voorstelling. Hierdoor kan men niet spreken van emancipated spectatorship binnen *223m*.

Reflecterend op de intentie achter *223m*, was dat ook niet bedoeling van de makers. SoAP wilde een ervaring creëren, waarin de deelnemers zich konden focussen en tegelijkertijd ook konden ontfocussen. Hierdoor konden zij het straatbeeld en het ritme van de stad op een andere manier beleven. Dit laatste woord, ‘beleven’, is het sleutelwoord van de voorstelling. SoAP stelt dat participatie niet noodzakelijk draait om kritische reflectie, maar dat het doel is om de deelnemer een onvergetelijke ervaring mee te geven. Dit gedachtegoed is wat ik wil toevoegen aan het academische debat over participatie.

**Literatuurlijst:**

Abrahami, Natalie. “How black box theatre came of age.” *The Guardian,* Juni 23, 2009. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/23/black-box-theatre>.

Bellinkx, Johannes. “Het maakproces van- en het gedachtegoed achter *223m.”* Interview door Tim Grobben. Mei 28, 2019.

Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics,” In *October 110,* Fall (2004): 51-79.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso,2012.

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

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics.* Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. London: Les Presses du Reel, 2002.

Brakke Grond de. “Beyond the Black Box.” Agenda. Laatst bezocht op Juni 13, 2019. <https://www.brakkegrond.nl/agenda/de-brakke-grond-c-takt-soap>.

Freshwater, Helen. *Theatre and Audience.* Basingstoke: Palgrave, 2009.

Groot Nibbelink, Liesbeth. “Nomadic Theatre. Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance.” PhD Thesis, Utrecht University, 2015.

Janssens, Sander. “Nieuwe Perspectieven op Dagelijkse Routines.” Recensie van *Reverse*, door Johannes Bellinkx. *Theaterkrant,* Juni 24, 2018.

Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity.” In *Mapping Intermediality in Performance*, edited by Sarah Bay-Cheng et al., 29-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Translated and introduced by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Pine, Joseph B. & Gilmore, James H.. *The Experience Economy: Work is theatre and everyday life is a stage.* Boston: Harvard Business School, 1999.

Putt Van der, Francien. “Choreografische Machine voor het Publieke Domein.” Recensie van *223m*, door SoAP. *Theaterkrant,* Februari 9, 2019.

Reason, Matthew. “Participations on Participation: Researching the “active” theatre audience.” In *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 12, no. 1 (2015): 271-280.

SoAP. “223m.” Laatst bezocht op Juni 13, 2019. <https://www.soap-it.eu/evenementen/2019/4/5/223m-johannes-bellinkx-benjamin-vandewalle-rita-hoofwijk-nick-steur-en-breg-horemans-beyond-the-black-box-de-brakke-grond-amsterdam-nl>.

SoAP. “Johannes Bellinkx.” Laatst bezocht op Juni 13, 2019. <https://www.soap-it.eu/blog/2019/3/10/maker-1-mynkf>.

SoAP. “What’s SoAP.” Laatst bezocht op Maart 18, 2019. <http://soap-it.eu/wat-is-soap/>.

Uroskie, Andrew V.. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art.* Chicago & Londen: University of Chicago Press, 2014.

White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

**Bijlagen:**

**“Het maakproces van- en het gedachtegoed achter *223m.”***

*Een telefonisch interview met Johannes Bellinkx, één van de makers van SoAP en van 223m, gehouden op van 28 mei 2019 door Tim Grobben.*

Tim:

Eerst even kleine introductie: ik schrijf dus mijn scriptie over het vormen van stage. Dus eigenlijk voorstellingen die niet per se een podium gebruiken, maar waar men wel voelen dat ze enigszins op een podium staan. En ik was naar het festival 'Beyond the Black Box' geweest en daar heb ik jullie voorstelling... meegemaakt is misschien woord? En toen dacht ik: dit lijkt me een perfecte voorstelling om voor mijn scriptie te gebruiken. Want ik wilde heel graag met dat idee van stage verder gaan. En dus daar ben ik nu mee bezig. Alleen ik mis nog enigszins een kijkje in het maakproces. Dus daarom dit gesprek.

Tim:

Mijn eerste vraag is hoe is 223m ontstaan? Wat was het gedachtegoed erachter?

Johannes:

Eigenlijk is dat werk ontstaan vanuit onze gezamenlijke behoefte, als makers van SoAP, om samen een keer een week te creëren. Wij zijn bij SoAP allemaal individuele makers: we zijn geen collectief. We hebben allemaal onze eigen praktijk en we werken heel erg met wat jij dan de invloed van 'stage' noemt. Wij werken veel in de openbare ruimte en we zijn op zoek naar op welke manier we die conditionering die je creëert in de black box naar buiten kunt brengen; hoe kun je mensen op zo'n manier naar de werkelijkheid van de publieke ruimte of naar iets wat niet de theaterzaal is laten kijken? Hoe kun je die zelfde focus genereren buiten de Black box? Dat is een groot gemeenschappelijk ding in ons werk. We maken heel verschillend werk wel. Bij de oprichting van SoAP heeft de artistiek leider toen bij ons ook gezegd dat hij eigenlijk de uitwisseling tussen de makers onderling heel belangrijk vond. Toen is het idee van masterclasses in het leven geroepen, waar wij als makers op regelmatige basis samenkomen en uitwisselen over ons werk. Het is ook echt een plek om mensen uit te nodigen, die dan een masterclass geven voor ons ter inspiratie. Nou, masterclasses is misschien niet echt een goed woord: het gaat er meer om dat er een uitwisseling plaatsvindt tussen ons als kunstenaars en vervolgens over de praktijk delen. Omdat we allemaal werk maken wat niet in het stramien past of niet binnen de gebaande paden past, komen we heel vaak dezelfde problemen tegen. Issues met transmedialiteit bijvoorbeeld: heel veel makers zijn tegenwoordig wel heel multidisciplinair, maar het veld is eigenlijk verschopt en heel erg in hokjes. Hoe ga je daarmee om? Ja, vanuit die uitwisseling, die wij op regelmatige basis hebben gehad, hebben wij de wens uitgesproken: waarom gaan we niet in plaats van met elkaar te praten, de volgende keer samen een werk te maken. En dat is eigenlijk gewoon puur experimenteel. We hadden ook helemaal niet het doel om een voorstelling te maken of iets wat dan verkoopbaar zou zijn. Het ging eigenlijk heel erg over de uitwisseling tussen ons. Dus dat was eigenlijk het uitgangspunt.

Tim:

Oké. Hoe kwamen jullie dan op een voorstelling zoals 223? Hadden jullie inspiratiebronnen? Want dit soort voorstellingen met een vorm van choreografie op straat is natuurlijk wel iets dat vaker is gebeurd. Kijk naar een No Man's Land van Dries Verhoeven of soortgelijke voorstellingen.

Johannes:

Ja, zeker. Kijk, omdat wij allemaal in de openbare ruimte werken- Wacht, ik zal het even omgekeerd vertellen: het idee was daar om samen iets te maken. Toen was daar Beyond the Black Box, wat wij als plek wilde benutten om iets te maken. Wat toen heel belangrijk was, was om iets te creëren wat we allemaal wilde. Omdat we nooit hadden samengewerkt, moesten we eerst een goede set of rules creëren, zodat we goed konden samenwerken. Wat zijn de regels dan die we onszelf opleggen? Één van de regels was: we mochten wij ons zelf meenemen, geen spullen. Daarnaast moesten we werken vanuit de locatie. Dus zijn vertrokken vanuit de tuinzaal van de Brakke Grond: dat was onze basis. Dus alleen onszelf meenemen, de locatie als uitgangspunt en wat we ook hebben afgesproken: we praten niet door elkaar. Een hele simpele regel maar wel heel belangrijk. Dus als iemand aan het woord is, dan is hij ook echt aan het woord en dan ga je er niet doorheen praten. En nog een andere regel: ieder voorstel dat iemand doet, gaan we niet bekritiseren op basis van onze mening, maar we gaan het allemaal uitproberen. Daarna gaan we op basis daarvan commentaar geven. Maar alles dus altijd eerst uitproberen en dan pas commentaar geven. Zo is het geregeld en dat hebben we gedaan. Dus we zijn aan de slag gegaan en toen hebben we de eerste dag daar gewerkt in de Brakke Grond en toen heeft iedereen eigenlijk een voorstel gedaan. Van wat ze zelf interessant vonden en van wat we eventueel konden onderzoeken. En toen had iedereen een half uur de tijd om iets uit te testen. Dat hebben we allemaal vanuit ons eigen praktijk gedaan en zo hebben we allemaal een voorstel gedaan. En dan heel strak getimed, de wekker gezet: iedereen kreeg een halfuur. En daarna konden we het nabespreken en dan gingen we door. Zo hebben we met z'n vijven de hele tijd eraan gewerkt. Aan het eind van de dag hebben we gezegd: oké, wat vonden we nu het beste werk? Wat vinden we nu een interessante combinatie van dingen? Of wat kunnen we van elkaars werk meenemen? Er was een voorstel gedaan om dezelfde rondjes te wandelen. Dat was toen nog niet met die stip: dat hadden we toen nog niet. Maar wel dat je in een soort van herhaling of een loop de openbare ruimte ervaart. Die witte ruimte werd toen een centraal punt. Dat was eigenlijk waar we mee begonnen en dat daar zijn we allerlei varianten van gaan uitproberen. Iedereen had telkens een voorstel gedaan om daar op door te gaan, verschillende focussen. We stelden elkaar vragen: hoe moest die route lopen? Hoe moest er gelopen worden? Hoe belangrijk is het ritme? Wat moet er voor en wat moet er na? Hoe introduceer je het publiek, hoe neem je ze mee? Wat voor frame of kader schep je? Wat voor verhaal vertel je ze voordat je ze mee naar binnen neemt? Allemaal dat soort dingen hebben we dan helemaal uitgewerkt en wij hebben het in zeven dagen gemaakt. Dus dat was allemaal best een pressure cooker. En dat was dan uiteindelijk wat er uit gekomen is.

Tim:

Oké. Je had het net over dat wit stipje. Wat zie je als het meest belangrijke aan de voorstelling qua voorbereiding? Dus niet het daadwerkelijke lopen maar welke instrumenten zijn het belangrijkste voor de voorstelling geweest?

Johannes:

Er zijn heel veel elementen die belangrijk zijn. Het gaat erom dat je mensen een bepaald kader aanbiedt, een bepaald format aanbiedt, die een bepaalde ervaring kan genereren bij het publiek. Dat is eigenlijk ook wat een gemeenschappelijk ding is in ons werk. Ik heb een ander werk gemaakt waar ik nu ook nog mee tour, dat heet Reverse. Daar wandelen mensen dan achterwaarts, gedurende een uur of 3 kwartier door de stad heen. En dat is eigenlijk hetzelfde: gewoon een heel simpel format en daar genereer je best wel een heftige ervaring mee. Hoe kun je nu al die randvoorwaarden creëren waardoor mensen een bepaalde ervaring hebben? Dat gaat dan heel erg over waarnemen en over zintuigen. Waar het ons heel erg om ging in dit project-. Kijk, die witte stip is dan een middel. Het ging heel erg om: hoe creëer je focus, waardoor je tegelijkertijd ook ontfocust. Dus ik kijk naar de witte stip en tegelijkertijd is er ook nog ruimte om de visuele input, die de drukke binnenstad van Amsterdam zeker heeft, bij je binnen te laten komen. Eigenlijk leg je daar de aandacht juist helemaal niet op die witte stip, maar daardoor krijg je toch nog allemaal andere dingen mee. Daar gaat dan een soort van cinematografisch gegevens over die waarneming en aan de andere kant gaat het ook heel erg over het performatieve aspect. Dat je dus in een rij door de stad loopt en een hele specifieke focus hebt. Je bent dus eigenlijk tegelijk performer en de context, de stad, is ook de performance. Je bent twee dingen tegelijk aan het doen. Die dubbeling is natuurlijk iets wat heel belangrijk is en dat geeft ook wel een collectief gevoel. Je hebt wel die andere nodig, je hebt die witte stip nodig, maar diegene die achter jou loopt heeft ook die witte stip nodig: je bent toch een soort van ketting die door de stad beweegt. En dat genereert al een bepaalde ervaring.

Tim:

Wat je zegt: het performatieve aspect is belangrijk. Maar denk je niet dat stage daarin dan een grote rol speelt? En dan vooral op straat? Want in die witte ruimte daar word je niet gezien door mensen. Heb je het idee dat daar ook een verschil in zit? Want op straat wordt de rij aan mensen door voorbijgangers bekeken, waardoor dat performative aspect van de voorstelling ontstaat. Maar in de witte ruimte ontbreekt dit gevoel. Was dit expres gedaan?

Johannes:

Absoluut. Voor extra contrast tussen die witte ruimte en de straat, hebben we die witte ruimte helemaal wit gemaakt. De muren waren al wit, maar we hebben alle spotjes gemaakt en alles zo wit mogelijk gemaakt. In eerste instantie kon je ook niet in en uitstappen: je moest gewoon meedoen, voor in ieder geval een half uur rondjes lopen. Maar dat werkte dus helemaal niet. Omdat mensen zich dan echt in een stramien geduwd voelde en zich niet helemaal niet konden overgegeven. Ons idee van die witte stip, was dat je die witte ruimte mee naar buiten kon nemen. Die witte ruimte is natuurlijk een 'white cube'. Dus dat stond tegenover de 'black box'. Daar kon je je focus creëren of genereren daarvoor, daarvoor was die ruimte er dus. Zo kijkt men naar het schilderij en niet naar de ruimte zelf: een ultieme neutraliteit. En die witte stip die nam je mee uit de ruimte naar buiten in de publieke ruimte, waardoor de hele omgeving eigenlijk het schilderij werd en de witte stip nog een omgekeerd focus krijgt. Dus buiten was die witte stip daar ineens heel belangrijk en binnen-. Want die witte ruimte is best wel immersive ook-. Je kijkt natuurlijk nog steeds naar die witte stip, maar dat contrast is heel belangrijk. Maar jouw vraag over dat je eigenlijk buiten veel meer performer bent dan binnen in die witte ruimte: dat vind ik niet, want er waren mensen die daar binnen nog zaten te wachten en die soms gewoon bleven kijken naar het rondje die binnengelopen was. Dus. Kijk, in je gevoel is waarschijnlijk wel zo, want buiten ben je veel meer exposed. Terwijl buiten misschien veel minder mensen echt naar je kijken dan binnen. In de foyer van de Brakke Grond zelf, als je daar doorheen liep, is het natuurlijk een ander verhaal. Want dan ben je in de context van het festival en dan wordt er wel echt naar je gekeken. Zeker als je net binnenkomt, dan denkt men: wat is dit voor gekke sekte die hier binnengelopen is. Al die verschillende ruimtes genereren ook een andere gevoel bij degene die loopt. Maar ik weet niet of dat een antwoord is op je vraag.

Tim:

Ja enigszins. Want er zijn natuurlijk verschillende routes, die je dan loopt. Hebben jullie dat expres gedaan? Want ik heb een recensie gelezen in de Theaterkrant over de meditatieve werking van de performance. Was dat de bedoeling? Want ik als deelnemer had het gevoel dat dat juist door die verschillende routes werd tegengegaan.

Johannes:

Hoezo had je dat gevoel?

Tim:

Nou, ik zou als je een meditatief gevoel wil oproepen bij de deelnemer, juist hetzelfde rondje blijven lopen.

Johannes:

Ja dat hebben we ook geprobeerd. Het was juist een combinatie van het zoeken naar het zoeken van een verandering in context. En dan misschien twee keer á drie keer hetzelfde rondje lopen en dan weer een ander rondje te lopen. Zo creëer je wel een soort van herhaling. Dat meditatieve kwam vooral voort uit het ritme wat we gelopen hebben. Je had natuurlijk ook alleen in die witte ruimte rondjes kunnen lopen dan raak je ook in een soort van trance. Maar het ging ook juist om dat contrast om te ontfocussen en om een hele andere input van van de omgeving te generen. Dus dat was een heel belangrijk element dat we wel naar buiten gingen en het waren ook een soort van concentrische cirkels met als kern die witte ruimte. Daaromheen gingen we naar buiten. We hadden een klein rondje vrij rustig en prikkelarm. Dan hadden we een groter rondje, met meer prikkels. Maar het grootste rondje langs de Damstraat dat was helemaal hectisch, met hele sterke geuren. Dus er zat een soort van opbouw in. Voor ons bleef het inschatten van welk rondjes pakken we nu? Maar dat meditatieve zit dan vooral in het focussen op de witte stip en in de cadans blijven. Een andere belangrijke factor was tijd: als je anderhalf uur liep, dan lette je op heel andere dingen. Wij liepen dan vier uur met afwisseling, dus eerder twee uur, en dan maakte je hele andere dingen mee. Dan als je het maar een kwartier doet. Dan maakt het niet heel veel meer uit of je hetzelfde rondje doet. In die trance kom je dan wel.

Tim:

Denk je als je terugkijkt naar de performance, dat jullie van de toeschouwer een soort van performer hebben gemaakt? Of bleven ze toch meer een toeschouwer? Degene die deelnamen.

Johannes:

Je bent sowieso geen toeschouwer, want je bent veel meer een deelnemer of een participant, want jij creëert ook deels het werk. Ja participanten is ook een beetje een een lelijk woord. Maar je bent als publiek, voor zover het publiek kan noemen, ben je het werk. Dus die scheiding tussen degene die waarneemt en die waargenomen wordt, die is diffuus of fluïde. En ik denk dat dat afhangt van wat er in jouw hoofd afspeelt als mede-wandelaar: soms dan voel je je bekeken, dan voel je een performer en de andere keer kan je je erg concentreren en ergens inzitten en daar helemaal niet mee bezig zijn. Dus dat wisselt ook denk ik gedurende de performance.

Tim:

Oké. Ik ben het er inderdaad mee eens dat je kan spreken van een deelnemer en niet van een toeschouwer, door dat performatieve aspect. Maar er worden natuurlijk best wel strikte instructies vooraf gegeven. Denk je niet dat een performer enigszins 'agency' moet hebben om het een performer te noemen?

Johannes:

Dat denk ik niet nee. Nee ik heb veel performances gedaan, ook zelf als speler, waarin je in een superstrak stramien zit waar je heel weinig van af kunt wijken en dan ben je toch nog een performer. Daar ben ik het niet mee eens: het hangt af van het soort werk waar je in staat en wat er nodig is. Dus ik vind dat een performer per definitie 'agency' moet hebben, dat vind ik niet opgaan.

Tim:

Oké. Maar als je kijkt naar het spectatorship: zou je dat dan wel actief noemen?Dus de manier waarop de toeschouwer, of deelnemer in dit geval, betrokken wordt bij de voorstelling. Dat is niet per se fysiek, maar dat de deelnemer ook mentaal wordt uitgedaagd. Dus of de voorstelling de toeschouwer uitnodigt om actief mee te denken.

Johannes:

Of wij hun actief tot nadenken willen zetten? Ik zie een vrij beperkte cognitieve benadering lijkt me. Ehm. Nadenken is een aspect van ervaring of een-. Kijk als je in het theater bent, dan gaat het natuurlijk niet alleen maar over nadenken want je kunt ook gewoon een boek lezen, of een filosoof pakken en je daarin verdiepen. Het gaat juist heel erg over dat moment wat je deelt en over die ervaring. Als dat tot nadenken aanzet, dan is dat natuurlijk fantastisch. Als mensen een hele fysieke openbaring beleven, dan is dat ook goed. Maar het is niet alsof wij een bepaald discours hebben wat we willen communiceren: dat is helemaal niet aan de hand. Als je dat vraagt.

Tim:

Nee dat was inderdaad mijn vraag. Ik heb eigenlijk al mijn vragen kunnen stellen. Ik wil echt heel erg bedanken voor dit gesprek: dit gaat me echt heel erg helpen. Heel erg bedankt dat je even bellen en ik vond het echt een topvoorstelling.

Johannes:

Te gek. Dan nog een vraagje: jij gaat je scriptie schrijven. Wij zouden het heel tof vinden om daar een pdf exemplaar of iets van te ontvangen.

Tim:

Oh ja dat is helemaal goed. Ik kan het gewoon sturen natuurlijk.

Johannes:

Dat zou heel fijn zijn ja. Oké. Ik ben benieuwd te kijken. Je kan nog een keer gewoon bellen hè, als je nog een vraag hebt of als je iets vergeten bent. Ja, misschien ben ik heel druk maar dat kan ook. Het is niet dat nu al je kansen verkeken zijn. Succes nog he.

Tim:

Oké fijn, dank je wel.

1. Natalie Abrahami, “How black box theatre came of age,” *The Guardian,* Juni 23, 2009, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/23/black-box-theatre>. [↑](#footnote-ref-1)
2. Abrahami, “How black box theatre came of age.” [↑](#footnote-ref-2)
3. “Beyond the Black Box,” Agenda, de Brakke Grond, laatst bezocht op Juni 13, 2019, <https://www.brakkegrond.nl/agenda/de-brakke-grond-c-takt-soap>. [↑](#footnote-ref-3)
4. “223m,” SoAP, laatst bezocht op Juni 13, 2019, <https://www.soap-it.eu/evenementen/2019/4/5/223m-johannes-bellinkx-benjamin-vandewalle-rita-hoofwijk-nick-steur-en-breg-horemans-beyond-the-black-box-de-brakke-grond-amsterdam-nl>. [↑](#footnote-ref-4)
5. Liesbeth Groot Nibbelink, “*Nomadic Theatre*. Staging Movement and Mobility in Contemporary Performance” (PhD Thesis, Utrecht University, 2015), 18. [↑](#footnote-ref-5)
6. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009), 279. [↑](#footnote-ref-6)
7. Gareth White, *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 1. [↑](#footnote-ref-7)
8. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre,* trans. by Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006), 85-107. [↑](#footnote-ref-8)
9. Lehmann, *Postdramatic theatre,* 85-107. [↑](#footnote-ref-9)
10. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 19. [↑](#footnote-ref-10)
11. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 19. [↑](#footnote-ref-11)
12. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* trans. Simon Pleasance & Fronza Woods (London: Les Presses du Reel, 2002) 22-23. [↑](#footnote-ref-12)
13. Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” In *October 110,* Fall (2004): 62. [↑](#footnote-ref-13)
14. Rancière, *The Emancipated Spectator*, 279. [↑](#footnote-ref-14)
15. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 19. [↑](#footnote-ref-15)
16. Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” 62. [↑](#footnote-ref-16)
17. Helen Freshwater, *Theatre and Audience* (Basingstoke: Palgrave, 2009), 3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 4. [↑](#footnote-ref-18)
19. Bishop, *Artificial Hells,* 30. [↑](#footnote-ref-19)
20. Bishop, *Artificial Hells*, 41. [↑](#footnote-ref-20)
21. Bishop, *Artificial Hells*, 4. [↑](#footnote-ref-21)
22. “Johannes Bellinkx,” SoAP, laatst bezocht op Juni 13, 2019, <https://www.soap-it.eu/blog/2019/3/10/maker-1-mynkf>. [↑](#footnote-ref-22)
23. SoAP, “Johannes Bellinkx”. [↑](#footnote-ref-23)
24. Sander Janssens, “Nieuwe Perspectieven op Dagelijkse Routines,” recensie van *Reverse*, door Johannes Bellinkx, *Theaterkrant,* Juni 24, 2018. [↑](#footnote-ref-24)
25. “What’s SoAP,” SoAP, laatst bezocht op Maart 18, 2019, <http://soap-it.eu/wat-is-soap/>. [↑](#footnote-ref-25)
26. Johannes Bellinkx, “Het maakproces van- en het gedachtegoed achter *223m,”* interview door Tim Grobben, Mei 28, 2019. [↑](#footnote-ref-26)
27. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-27)
28. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 18. [↑](#footnote-ref-28)
29. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 13. [↑](#footnote-ref-29)
30. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 18. [↑](#footnote-ref-30)
31. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 13. [↑](#footnote-ref-31)
32. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 14. [↑](#footnote-ref-32)
33. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 14. [↑](#footnote-ref-33)
34. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 14. [↑](#footnote-ref-34)
35. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-35)
36. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-36)
37. Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking,* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), 23. [↑](#footnote-ref-37)
38. Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 23. [↑](#footnote-ref-38)
39. Francien Van der Putt, “Choreografische Machine voor het Publieke Domein,” recensie van *223m*, door SoAP, *Theaterkrant,* Februari 9, 2019. [↑](#footnote-ref-39)
40. Van der Putt, “Choreografische Machine.” [↑](#footnote-ref-40)
41. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-41)
42. Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 23. [↑](#footnote-ref-42)
43. Bleeker, *Visuality in the Theatre*, 23. [↑](#footnote-ref-43)
44. Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art* (Chicago & Londen: University of Chicago Press, 2014), 5. [↑](#footnote-ref-44)
45. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube,* 5. [↑](#footnote-ref-45)
46. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 13. [↑](#footnote-ref-46)
47. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 18. [↑](#footnote-ref-47)
48. Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,” In *Mapping Intermediality in Performance*, ed. by Sarah Bay-Cheng et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 31. [↑](#footnote-ref-48)
49. Kattenbelt, “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,” 31. [↑](#footnote-ref-49)
50. Kattenbelt, “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,” 31. [↑](#footnote-ref-50)
51. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-51)
52. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 272. [↑](#footnote-ref-52)
53. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 279. [↑](#footnote-ref-53)
54. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 20. [↑](#footnote-ref-54)
55. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 19. [↑](#footnote-ref-55)
56. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 272. [↑](#footnote-ref-56)
57. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 272, 273. [↑](#footnote-ref-57)
58. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 279. [↑](#footnote-ref-58)
59. Rancière, *The Emancipated Spectator,* 279, 280. [↑](#footnote-ref-59)
60. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-60)
61. Rancière, *The Emancipated Spectator*, 312. [↑](#footnote-ref-61)
62. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-62)
63. Van der Putt, “Choreografische Machine.” [↑](#footnote-ref-63)
64. Matthew Reason, “Participations on Participation: Researching the “active” theatre audience,” in *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 12, no. 1 (2015): 274. [↑](#footnote-ref-64)
65. Reason, “Participations on Participation,” 274. [↑](#footnote-ref-65)
66. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 36. [↑](#footnote-ref-66)
67. Groot Nibbelink, *Nomadic Theatre,* 42. [↑](#footnote-ref-67)
68. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-68)
69. Bellinkx, interview. [↑](#footnote-ref-69)
70. Reason, “Participations on Participation,” 274. [↑](#footnote-ref-70)
71. Joseph B. Pine & James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is theatre and everyday life is a stage* (Boston: Harvard Business School, 1999), 12. [↑](#footnote-ref-71)
72. Pine & Gilmore, *The Experience Economy,* 12. [↑](#footnote-ref-72)