

Eindwerkstuk  
TFTV

‘Wat is de houding van Jan Fabre en Benjamin Verdonck tegenover hun theatertoeschouwer?’

<b><u>0. INLEIDING.....</u></b>	<b><u>3</u></b>
<b><u>1. JAN FABRE.....</u></b>	<b><u>5</u></b>
<b><u>2. BENJAMIN VERDONCK .....</u></b>	<b><u>6</u></b>
<b><u>3. THEORIE.....</u></b>	<b><u>9</u></b>
<b><u>4. ONDERZOEK.....</u></b>	<b><u>12</u></b>
<b><u>5. ONDERZOEKSVRAAG.....</u></b>	<b><u>19</u></b>
<b><u>6. CONCLUSIE.....</u></b>	<b><u>22</u></b>
<b><u>7. LITERATUURLIJST.....</u></b>	<b><u>23</u></b>
<b><u>HTTP://WWW.TROUBLEYN.BE.....</u></b>	<b><u>26</u></b>
<b><u>8. BIJLAGEN.....</u></b>	<b><u>27</u></b>

## **0. Inleiding**

Theater ontstaat in de wisselwerking tussen, en de verhouding van, toeschouwer en maker. Vaak focust men zich in theateronderzoek op de blik van de toeschouwer die direct gericht is op wat er zich afspeelt op de vloer, met name het product van de maker. Maar het is deze blik van de toeschouwer die ook wordt beantwoord. Niet enkel de toeschouwer kijkt, maar ook de performer en/of acteur en/of theatermaker. Het gaat steeds om een wederzijdse spiegeling en beantwoording van het kijken en ervaren.

Het is niet ongebruikelijk, in de Theaterwetenschap van nu, om de toeschouwer als de spil van het theater te beschouwen. Het is de theatertoeschouwer die in het centrum van het theatergebeuren staat. Aangezien deze opvatting wijdverspreid en veel steun kent, is het verwonderlijk dat er nog maar weinig hiermee corresponderende research naar gedaan is.<sup>1</sup>

Een theatermaker bestaat niet zonder zijn 'echo', zoals Virginia Woolf de makers' toeschouwer bestempelde in haar dagboeken<sup>2</sup>. En de manier waarop hijzelf deze echo benadert zegt heel veel over het soort theater dat hij maakt, de stroming waar hij zich bij aansluit, tegen afzet of de nieuwe stroming die hij hiermee in leven roept. Het kan daarom de visie zijn van de theatermaker, van zijn toeschouwer, die bepalend is voor het soort theater dat hij maakt, voor het effect dat hij wil bereiken of oproepen.

Eerder dan zijn product te bestuderen, bestudeert dit werkstuk hoe de maker zijn toeschouwer benadert en hoe hij zich tegenover deze toeschouwer verhoudt. De centrale vraag in dit werk is: wat is de houding van een theatermaker tegenover zijn toeschouwer?

Enkel deze verhouding aan het licht brengen geeft echter geen klaarheid, daarom staan ook de beweegreden(en) achter deze bewuste 'verhouding tot' centraal. Waarom kiest een maker ervoor om zich op zijn specifieke manier te verhouden tot zijn toeschouwer. Welke visie schuilt er achter deze positionering? Deze visie zal onlosmakelijk verbonden zijn met het soort theater dat hij brengt. Het geeft ook een dieper inzicht in het theater dat wordt getoond

---

<sup>1</sup> Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (New York: Cambridge University Press, 2008), 34.

<sup>2</sup> Joanne Campbell Tidwell, *Politics and Aesthetics in The Diary of Virginia Woolf* (New York: Routledge, 2008), 100.

en geeft een beter zicht op de fundamenten van het theater van een maker. Juist dit inzicht leidt dan weer tot een betere plaatsing van de theatermaker in het breder kader van de theaterwetenschap en de hedendaagse theaterpraktijk.

Om dit onderzoek klein en specifiek te houden heb ik gekozen om twee zeer uiteenlopende makers te bestuderen. Beide Vlaams en ook in de beeldende kunsten actief zijn ze toch zeer verschillend. De ene is een gevestigde waarde in de Belgische en internationale kunstwereld; de andere is een opkomende maker die vooral in Vlaanderen, Nederland en Frankrijk (denk aan Festival d'Avignon) faam aan het verwerven is. De ene zet zich soms haaks tegenover zijn publiek; de andere zet er zich soms middenin. Jan Fabre tegenover Benjamin Verdonck. Juist door te kiezen voor een contrastvergelijking hoop ik iets te kunnen zeggen over hoe theatermakers hun toeschouwers benaderen.

## 1. Jan Fabre

“Het enige wat je kunt doen als kunstenaar, je kunt alleen maar geloven in je werk. Dat je werk de tijd zal overleven. Het werk moet voor zichzelf spreken... Tijd zal de juiste rechter zijn... Ik wil dat mijn werk sterker is dan mijzelf en dat mijn werk verder reikt dan mijzelf, dan mijn eigen verstand. Kunst en theater dat onder controle staat van het verstand reikt niet ver.”<sup>3</sup>

Jan Fabre werd geboren te Antwerpen in 1958. Hij studeert er aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Zijn opleiding is dus vooral beeldend en zal een grote invloed hebben op zijn theaterwerk. Fabre is beeldend kunstenaar, theatermaker, schrijver van theaterteksten, operaregisseur, scenograaf en choreograaf.

Hij begint eind jaren '70 theaterteksten te schrijven, die hij pas rond 1980 zal insceneren. Het is ook rond deze tijd dat hij zijn eerste 'privé performances' geeft en de scenografieën en kostuums voor het Nieuw Vlaams Theater realiseert. In 1979 brengt hij de performance *Money Performance*, zijn eerste doorbraak en het begin van zijn faam als maker in binnen- en buitenland. *Theater geschreven met een K is een Kater*, 1980, is de eerste theatervoorstelling naar een eigen tekst. Vanaf dan verschijnt er bijna elk jaar een nieuwe theaterproductie. Sommige van zijn realisaties zijn performances, beeldende kunstwerken maar steeds meer brengt hij ook theater. Hij zal gelijktijdig ook steeds meer interesse voor dans ontwikkelen. De metamorfose is misschien wel het meest centrale thema in Fabre's werk<sup>4</sup>. Verandering en vervorming, beide gebeuren steeds in een afgesloten ruimte, een plaats waar men zich kan terugtrekken. Dit zowel in zijn performances als in zijn theaterwerken. De theaterruimte is voor hem een gesloten ruimte. Hier heersen specifieke regels en codes, een verstillend en stilte. Het is deze beslotenheid die zorgt dat Fabre's theaterwerk verschijnt alsof het uit het niets opdoemt, zonder context. De toeschouwer blijft een buitenstaander, hij kan enkel kijken maar er niet in instappen.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Jan Fabre in 'Sprakmakers', Canvas-VRT, 13 april 2008.

<sup>4</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 6.

<sup>5</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 6.

Fabre, als maker, staat gekend als iemand die extremititeiten niet schuwt. Choquerend, uitdagend, waanzinnig, obscene, barbaars, rebels,... vormen een greep uit de termen die gebruikt worden om zijn werk te omschrijven. Samen met de metamorfose zet hij het lichaam centraal in zijn werk. Hij legt het open, zoals een dokter kijkt naar een lichaam. Precies. Het lichaam is voor Fabre een materie die zich laat bewerken, die het leven in zich draagt, net zoals de dood. Iets dat zich nooit laat temmen.

Zijn latere werk zal een soort ode worden aan de vrouwelijke kracht en beweeglijkheid. De krachtige, autonome vrouw. Een vrouw geeft leven, verandert, de cyclus van geboorte en sterfte.

Fabre heeft een voorkeur voor acteurs zonder een specifieke acteeropleiding; zij zijn voor hem de ‘krijgers van de schoonheid’<sup>6</sup>.

Hoe de toeschouwer Fabre’s theaterwerk waarneemt is nooit geheel oorspronkelijk of onbevangen. Men heeft, en had, steeds een zekere voorkennis door eerder werk, publicaties, het beeld dat van hem wordt, en werd, geschilderd. Fabre is zich hier zeer bewust van. Hij lijkt het discours over zichzelf en zijn werk zelf te willen regisseren. Alsof hij het discours rond hem en zijn werk even belangrijk vindt als zijn werk op zich.

“Uiteraard wil ik dat mijn werk belangrijker is dan mezelf. Maar simultaan hoe harder dat ik dat roep hoe meer dat ik zichtbaarder word.”<sup>7</sup>

Dit simultaan gebeuren is volgens Fabre de ‘dualiteit van de kunstenaar’. Het eeuwig gevecht met het eeuwig willen zijn. Het verlangen om te overleven.<sup>8</sup>

## **2. Benjamin Verdonck**

Benjamin is my name (...)

I learned making theatre

I play for over fifteen years

I earn my living by practising my craft (...)

I believe that what I make can cause something by someone else (...)

---

<sup>6</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 7.

<sup>7</sup> Jan Fabre in ‘Phara’, Canvas, VRT, 9 maart 2010.

<sup>8</sup> Ibidem.

I believe that what I make can in essence contribute to a more positive orientation of society

I made this belief my object

I did things and named them aktie

I made things having mediatisation as a subject

I built a wooden house near to a skyscraper

I lived in the nest of a giant swallow

I collect single gloves found in the streets <sup>9</sup>

Benjamin Verdonck werd geboren te Antwerpen in 1972. Hij is een acteur, auteur, beeldend kunstenaar en theatermaker. Een beeldend kunstenaar die vooral de openbare ruimte opzoekt. In 1992 studeert hij af aan de Toneelafdeling van het Antwerps Conservatorium. Hij brengt theater zowel in de reguliere theaterruimte als in de openbare ruimte, en het is vooral door dat laatste dat hij bekendheid heeft verworven in Vlaanderen en over de landsgrenzen heen.

“Mijn werk functioneert gewoon binnen verschillende contexten, het vindt vanzelf zijn weg naar nieuwe speelplaatsen. Dat was ook mijn bedoeling, dat speelterrein van het toneel open te breken voor mijzelf.”<sup>10</sup>

Na als acteur te hebben gewerkt, begint hij al snel met andere en eigen realisaties.

Heel bewust heeft hij tijdens zijn carrière een uiterst belangrijke positiewissel gemaakt. Verdoncks werk begon vanuit de marge, vanuit een linkse kraakbeweging die zeer lokaal actief protest voerde doordrongen met een visie die zeer sterk aanleunde bij het andersglobalisme. Ze streeden, onder andere, voor een beter fietsbeleid en organiseerden biologische kookavonden.

“Na verloop van tijd groeide bij mij het verlangen om niet langer vanuit die marge maar vanuit het centrum te werken. De zijlijn werd me iets te comfortabel. Als je enkel gelijkgezinden aantrekt, geeft iedereen je ook altijd gelijk.”<sup>11</sup>

Ondanks deze positiewissel is hij wel trouw gebleven aan veel linkse ideologieën en het links ideeëngoed. Hij streeft naar een duurzame, vredige wereld

---

<sup>9</sup> Benjamin Verdonck, *Werk/Some Work. Benjamin Verdonck*. (Gent: MER Paper Kunsthal, 2008), 150.

<sup>10</sup> Tina Aemel. “Interview Benjamin Verdonck”. *Urbanmag* 26 Augustus 2010.

<http://www.urbanmag.be/artikel/1632/interview-benjamin-verdonck> [geraadpleegd op 8 december 2010]

<sup>11</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September 2008, 74.

Samen met Valentine Kempynck, richt hij, de ‘POPsingers’ breasts were not real vzw’ op. Het doel van deze vzw<sup>12</sup> is onderzoek voeren naar de bestaansredenen van kunst binnen onze samenleving. “Hoe verhoud ik mij tot de wereld tot de wereld en wat kan ik ertoe bijdragen met mijn ambacht?”<sup>13</sup>. Is een vraag die hij zichzelf herhaaldelijk stelt. Over de rol van kunst binnen onze samenleving is hij zeer duidelijk:

“Kunst moet nutteloos mogen zijn”.<sup>14</sup>

Een voorbeeld van zo’n onderzoek naar de kracht en functies van theatraliteit in de openbare ruimte is de ‘actie’ *Bara/ke 2000*. Dit was een theatervoorstelling op het Brusselse Baraplein en op het Sint-Jansplein in Antwerpen. Verdonck staat bekend om zijn interactie met zijn toeschouwers; bij hem wordt er bewust geen afstand gecreëerd tussen hemzelf en zijn toeschouwers. Zijn opzet is juist deze afstand zo veel mogelijk te verkleinen. De maatschappij die hem omringt, en raakt, staat centraal in zijn werk. Zijn politiek engagement uit zich niet in agressie, woede of schreeuwerige meningen maar eerder in beelden, in suggesties, in zachtheid. Of zoals al wel geopperd is: niet door het opnemen van de wapenen maar eerder in het ontwapenen<sup>15</sup>.

“Ik wantrouw het spektakel, de meeslepende, grote gevoelens.... Ik streef naar het eenvoudige gebaar... Het is veeleer een voortdurende zoektocht naar verzoening en zachtheid.... Straks wordt mijn werk nog een ultiem streven naar zachtheid. Kunst is nutteloos maar dat is net haar uiterst subversieve positie en kracht. Binnen onze nutsgerichte structuur manifesteert kunst zich als iets dat zich daaraan onttrekt. Ik ben niet blind voor de hardheid. Wat te doen? Terrorist worden? ... Mocht er een ideologie bestaan die volkomen sluitend was, dan stopte ik meteen met theater en stelde mijn leven ten dienste ervan. Alleen, ik vind ze niet. Ik zie wel mogelijkheden en praktijken. Ik eet niet te veel vlees, omdat dat niet goed is voor de wereld. Maar wil ik daar ook theater over maken? En wil jij dat dan zien?”<sup>16</sup>

In dit onderzoek zal ik het onderscheid maken tussen zijn theaterwerk in de reguliere theaterzaal en zijn theater in de openbare ruimte- dit laatste is vooral mijn focuspunt en zal ik aanduiden als ‘actie(s)’.

---

<sup>12</sup> Vzw staat voor ‘vereniging zonder winst’

<sup>13</sup> Claire Diez, “Waarom leven als niemand de wereld ooit in verrukking brengt?”. *Toneelg(e)ruis 0* 2006, 137.

<sup>14</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September, 74.

<sup>15</sup> <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=BENJAMINVERDONCK> [geraadpleegd op 3 januari 2011]

<sup>16</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September, 74- 75.



### **3. Theorie**

Om- in de eerste plaats- te analyseren- en vervolgens- te beoordelen, hoe Jan Fabre en Benjamin Verdonck denken over hun toeschouwer, en het waarom van hun positionering, heeft men een correct theoretisch kader nodig. Theorie kan immers helpen om dieper te kijken naar de beweegredenen en de context van beide makers. Doordat ik twee zeer uiteenlopende makers bespreek, is het dan ook evident dat er twee zeer verschillende theorieën worden gehanteerd om fundament te geven aan beide makers. Deze twee theorieën zijn de semiotiek, ook wel gekend als tekenleer, en de fenomenologie.

#### **3.1 Semiotiek**

Het woord semiotiek is afgeleid van het Griekse woord ‘semeion’, wat staat voor ‘teken’. Semiotiek is dus een ander woord voor tekenleer. Het bestudeert niet enkel de aparte tekens afzonderlijk maar ook de processen tussen de verschillende tekens en de systemen die we hierin kunnen terugvinden. Twee personen hebben elk apart een grote impuls gegeven aan de semiotiek, met name de Zwitser Ferdinand de Saussure (1857-1913) en de Amerikaanse logicus, en filosoof, Charles Sanders Peirce<sup>17</sup> (1839-1914).

Een kenmerk van de semiotiek van de Saussure, door hem ook wel “semiologie” genoemd<sup>18</sup>, is dat deze van een algemene taalwetenschap uit gaat- waardoor hij enkel tekens in taal behandelt. Hij maakt hier onderscheid tussen twee soorten: de signifiant en de signifié. De signifiant is de bewoording van een bepaald voorwerp, de benaming. Terwijl de signifié duidt op het beeld achter het woord, het abstracte beeld achter de benaming, het concept.

Bijvoorbeeld het woord ‘huis’ is de signifiant, maar het mentale beeld dat we vormen bij het woord ‘huis’ is de signifié. De semiotiek van de Saussure- was eerst en vooral- taalkundig interessant. Saussure’s benadering van de semiotiek zal later verder uitgewerkt worden en

---

<sup>17</sup> Opgemerkt kan worden dat Charles S. Peirce ook een fenomenologie heeft ontwikkeld waar de laatste jaren steeds meer aandacht aan wordt besteed. Steeds duidelijker blijkt dat de fenomenologie de spil was van zijn wetenschappelijke en filosofische beschouwingen. Zijn opvattingen zijn overeenkomstig met opvattingen die zeer hedendaags zijn en waar pas heel recent aandacht aan wordt besteed. Voor verdere uitleg hierover: Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007) 197-216.

<sup>18</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistic Générale* (Parijs: Payot, 2000).

gelinkt aan de theaterpraktijk door Whitmore, in zijn boek *Directing Postmodern Theater* (1997), en ook in de handboeken van Erika Fischer-Lichte.

De tweede interessante semiotische theorie voor theater is de theorie van de andere grondlegger, namelijk die van Charles S. Peirce. Een eerste onderscheid vindt men al in het feit dat Peirce geen verschil zag in het werkelijkheidsgehalte van een materie of een idee. Beide zijn voor hem even gelijk en even 'echt'.

“Le théâtre ne parle pas d’ici et maintenant mais d’ailleurs, autrefois”

Deze uitspraak van Antoine Vitez beschrijft waarom deze tweede benadering van semiotiek, deze van Peirce, zo toepasselijk is voor de theaterpraktijk. Theater heeft een andere dimensie. Theater gaat om meer dan de directe relatie tot wat er wordt getoond en waar dit direct naar verwijst. Theater is net iets gecompliceerder. Het is niet enkel algemene taalwetenschap. Het is een samenwerking van veel meer tekens. Het is ook hier dat zijn link met de fenomenologie kan gezien worden:

“Het collectief geheel van al wat op een of andere manier of in een andere zin voor de geest gebracht kan worden, ongeacht of het correspondeert met iets werkelijks of niet”

19

Het teken heeft bij Peirce een representatief karakter. Het staat voor iets. Daardoor moet een teken altijd waarneembaar zijn om als 'teken' te kunnen worden opgemerkt en te kunnen functioneren.

Het grootste verschil met de theorie van de Saussure zit in de driedeling die Peirce maakt. Het driedelige karakter van een teken bestaat uit 'object', 'meaning' en 'interpretant'.<sup>20</sup> Dit tekenmodel wordt vaak gerepresenteerd in een driehoeksverhouding.

Bovenstaande leidt er toe dat niet enkel een talig systeem als teken kan herkend worden, maar ook een gebeurtenis, idee,... Alles kan een teken zijn, als men bovenstaande eigenschappen terugvindt. Een teken is een proces van betekeniscreatie.<sup>21</sup>

Semiotiek in het theater heeft zich zeer weinig bezig gehouden met het idee dat de toeschouwer de spil is van het theater. Maar deze filosofische stroming, namelijk semiotiek, kende in de Theaterwetenschap een hoogtepunt in de jaren '70 en '80 en heeft binnen de Theaterwetenschap een grote stempel nagelaten.

---

<sup>19</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007), 201.

<sup>20</sup> Nathan Houser & Christian Kloesel, *The Essential Peirce, I-II* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 1998), 4-10.

<sup>21</sup> Aart Van Zoest, *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we er mee doen* (Baarn: Ambo, 1978)

### 3.2. Fenomenologie

De fenomenologie is een filosofische stroming die uitgaat van de directe ervaring van de verschijnselen, de fenomenen, en hieruit de essentie van de ervaring probeert af te leiden. De fenomenologie is een tak van de ontologie. Fenomeen is afkomstig van het Griekse woord ‘phaenomenon’ en staat voor ‘het verschijnende’, en zo is fenomenologie de leer van de verschijnselen. Fenomenologie houdt zich bezig met de vraag hoe de wereld verschijnt aan de mensen. De filosoof Husserl wordt beschouwd als de grondlegger, maar het is de filosoof Hegel die de stroming echt bekend maakte. Husserl verzette zich tegen het Rationalisme en het Empirisme, noch reden of ervaring zijn echte bronnen van kennis. In de fenomenologie staat men sceptisch tegenover ware kennis. Deze kan enkel als men de fenomenen zelf laat spreken, de zuivere aanschouwing staat hier centraal. Ook Heidegger heeft een zeer belangrijke invloed gehad op de verdere ontwikkeling van deze filosofische stroming. Fenomenologie grondt theorie in geleefde ervaringen. Deze leer houdt zich bezig met hoe de mens in de wereld staat en hoe deze mens de wereld die hem omringt percipieert. Menselijke perceptie bestaat uit vele facetten. Als eerste bezit de mens een lichaam met zintuigen. Theater is voor de menselijke zintuigen iets dat moet gezien, gehoord en soms gevoeld, geroken, aangeraakt, kortom waargenomen, worden. De zintuiglijke effecten van theater zijn onontbeerlijk voor de fenomenologische leer. Maar het zijn niet enkel de zintuigen van de mens, die een grote rol spelen binnen de fenomenologie, ook de manier waarop de mens denkt en handelt in de wereld die hem omringt, staan centraal. De mens is zich bewust van tijd, herinnering en intentie. Theater zet ertoe aan zich bewust te zijn in de, en van de, tijd. Theater is leven. Het wil geen tijd representeren maar er deel van uit maken. Fenomenologie in theater zoekt niet enkel naar de volledig bewust aanwezige mens, maar ook het mislukken van het volledig aanwezig zijn van diezelfde mens. Dat laatste is volgens de fenomenologie meestal de manier waarop we in het leven staan, niet volledig bewust aanwezig. Onderwerpen die deze ontologische leer behandelen zijn voornamelijk tijd, actie, de impact van anderen, de leegheid van het dag tot dag leven en het verlangen naar een ‘voller’, dieper leven.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (Londen: Routledge, 2002), 37-57.

In de Fenomenologie vindt men een heel eigen methode terug, deze is namelijk gebouwd op enkele noodzakelijke reducties. Bij Husserl is dit de eidetische, de transcendentale, en de fenomenologische reductie. Men ontdoet zich dus van meningen, begrippen, theorieën, vooroordelen,... om zo een zuivere aanschouwing te kunnen bereiken.

Heidegger streeft in deze aanschouwing naar een “volkomen verweven zijn van mens en wereld”<sup>23</sup>. Hij zet zich af tegen de gebruikelijke scheiding van subject en object. Niets staat op zichzelf, want zonder verbanden kan iets niet bestaan, valt dit in het niets. Net zoals bij Husserl, gaat het bij Heidegger ook om het afwenden van theoretische, Westerse, constructies en theorieën, om zich te wenden tot de oorspronkelijke ervaring. De mens moet zich in zichzelf verdiepen om tot bezinning en inkeer te komen.

De fenomenologie staat ook wel gekend als het domein van de beleving.

In de Theaterwetenschap staat fenomenologie gekend als het tegengaan van de ‘découpage’ van het theater, het gaat in tegen het ontleden van het geheel in aparte tekens. Volgens de fenomenologie gaat de materialiteit van de opvoering verloren wanneer men alles reduceert tot aparte ‘tekens’.<sup>24</sup>

“Het fenomenologische zien moet zich als het ware afwenden van *wat* wordt waargenomen om zich te richten op de activiteit en passiviteit van het waarnemen zelf waarvoor en waardoor het waargenomene als waargenomene verschijnt.”<sup>25</sup>

De fenomenologie is een “open, vragende en zoekende filosofie”.<sup>26</sup>

## **4. Onderzoek**

### **4.1 Fabre en Semiotiek**

De link tussen maker en toeschouwer kan op het niveau van de semiotiek gesitueerd worden. Want als men vanuit de semiotiek start dan biedt dit een concrete methode om de keuzes die in de productie gemaakt zijn, te analyseren door hen direct te verbinden met de toeschouwer. Het concept van een performance is een code die gelezen en geïnterpreteerd dient te worden

---

<sup>23</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007), pg 29.

<sup>24</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007)

<sup>25</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007), pg 24-25.

<sup>26</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007), pg 23.

door een publiek. Men vertelt niet gewoon ‘het verhaal’, maar men toont dit. Dit laatste is een standaard kader waarbinnen een regisseur werkt. De semiotiek ligt hier in het tonen van objecten, gebeurtenissen... aan het publiek, eerder dan ze te beschrijven, uit te leggen of te definiëren.

Het publiek is een tekensysteem op zich. Wat men hoort, ziet en voelt zijn de communicatiesystemen waarmee dit bepaald tekensysteem werkt. De codes van de performance kunnen conflicteren met de culturele codes. En in het geval van postmodern theater kan het deze codes zeer hard door elkaar schudden en op zijn kop zetten.. Denk maar aan mannen die vrouwen spelen, huizen die zweven,... Of in het theater van Fabre, bijvoorbeeld in de voorstelling *Angel of Death*, waarbij het lichaam van de danseres een klankkast voor de doden wordt. Ze bevindt zich tussen het levende en het dode. Waarneembaar gemaakt via de interactie tussen haar en twee projectieschermen waarop het dode wordt geprojecteerd, en die aldus als speelvlak voor de andere dimensie fungeren. Precies doordat deze codes, die soms haaks staan op de culturele codes, binnen het theater voorkomen zijn ze acceptabel en worden ze waargenomen en begrepen door de toeschouwer. Hierdoor ondersteunt Fabre de theaterruimte als gesloten ruimte met eigen wetten en codes. Het zijn deze codes die betekenis geven aan zijn werk. Fabre’s opvatting over de theaterruimte en zijn op zichzelf staande wonderlijke universum dringen niet enkel isolatie op maar ook de mogelijkheid tot het creëren van een eigen wereld, een eigen betekenis. Iets dat op zichzelf staat. Het zijn ook deze codes die Fabre uitdaagt. Hij injecteert zijn theater zeer frequent met heel reële gebeurtenissen, objecten...zoals het in brand steken van echt geld tijdens *Money Performance*, het folteren van de Deense filosoof Lars A. Mogelsen in *Art as a Gamble* ,... Het blijft theater dankzij het medeplichtige vertrouwen van het publiek. In *Money Performance* (1979) zoekt Fabre naar de relatie tussen geld en kunst, en tussen geld en de kunstenaar. Hij vraagt het publiek om geld, dat hij daarna verscheurt, opeet en verbrandt. Hierna schrijft hij het woord ‘money’ in de as van het verbrand geld.<sup>27</sup> In de voorstelling *Art as a Gamble* (1981) dirigeert Fabre kunstcritici die over zijn werk en zijn kunst praten en waarmee hij nadien gokspelletjes speelt. Dit loopt uit op het folteren van Mogelsen. Jan Fabre zei, nadat hij tijdens *Art as a Gamble* werd gearresteerd nadat uiteindelijk één persoon uit het publiek de politie had gebeld:

---

<sup>27</sup> Claire Van Damme, *Mythische sporen in de hedendaagse kunst* (Gent: Academia Press, 1994), 127.

“Toch had ik het gevoel dat de agent wist dat het om iets ging dat tegelijk echt en gespeeld was. En in plaats van me in de gevangenis te gooien, liet hij me met zijn auto de stad zien.”<sup>28</sup>

De toeschouwer is zich bewust dat de grenzen elders liggen. Fabre speelt met deze codes, tast in zijn werk af tot hoever het vertrouwen van zijn toeschouwer gaat. Tot waar hij kan gaan voor men de grens tussen het theatrale en de realiteit heeft bereikt en overschrijdt. Wanneer kan men de grens van het theatrale overschrijden en hoe?

Volgens Fabre is de essentie van het theater : “het publiek wil bedrogen worden”<sup>29</sup>. En hij daagt het publiek hierbij steeds uit om verder te gaan in dit bedrog. Hij drijft de moeite die men moet doen om bedrogen te worden steeds op. Fabre laat twijfel ontstaan in zijn toeschouwer en daagt hem, of haar, uit om te blijven geloven. Te blijven geloven in hem, in zijn theater, in het theatrale van zijn theater.

De uitspraak van Vitez geldt absoluut niet voor het theater van Jan Fabre. Ook al is elk theater context gebonden, en kent het zijn plaats binnen voorgaande gebeurtenissen, stromingen, ... toch lijkt Fabre's theater uit het niets te verschijnen. Zonder aanhang, zonder verleden.

“Rennen stelt niets meer voor dan rennen. Waar de renner heen loopt en waar hij vandaan komt, heeft hier geen zin.”<sup>30</sup>

Dit citaat hangt samen met zijn ‘real time’ en ‘real action’, twee begrippen die Fabre introduceerde in zijn theaterwerk, vanuit de performancekunst. De oorsprong van de introductie van deze twee begrippen vindt men terug in Fabre's achterdocht voor het theater dat zich eerder baseert op het idee van de suggestie.

“Door mijn performance ervaring was er ook een soort achterdocht naar het theater. Naar het doen alsof, het ‘fake’ van het theater. Naar de acteur. En wat heb ik gedaan feitelijk in die jaren is eigenlijk het element van performance, real time, real action, binnengebracht in de codering van het theater. En daarom heb ik ook, laat ons zeggen, de regels gestretcht van het theater.”<sup>31</sup>

Uit de performance neemt Fabre ook het biologisch acteren over. Door waarachtige fysieke uitputting en inspanningen te tonen, ontstaat er een nieuw verhaal.

De verbeelding, het idee, is weg. Er is geen hogere sfeer, geen verleden, geen toekomst. Dit benadrukt het al vermelde isolement van Fabre's theater, in de hand gewerkt door de gesloten

---

<sup>28</sup> Erwin Hrvatin, *Herhaling, Waanzin, Discipline: Het theaterwerk van Jan Fabre* (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 1994), 187.

<sup>29</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 15.

<sup>30</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 14.

<sup>31</sup> Jan Fabre, ‘Sprakmakers’, Canvas, VRT, 13 april 2008.

ruimte. Maar juist in dit concrete vindt men een zekere magie terug. Het lichaam verdwijnt in zijn theater doordat er te veel aandacht aan wordt besteed. Het wordt obscene. Parallel hieraan kan opgemerkt worden dat zijn theater obscene kan worden genoemd omdat de tekens die het hanteert, door de overbelichting, pure, lege objecten worden. En juist daardoor worden die tekens toch weer fascinerend en magisch. Ze zijn ontdaan van een diepere betekenis, het lijken louter materiële overeenkomsten. Net daarom lijkt dit theater ons vreemd.<sup>32</sup>

## 4.2 Verdonck en Fenomenologie

Hoe staat de mens in de wereld en hoe percipieert de mens de wereld die hem omringt? Een centrale vraag in de wereld van de fenomenologie, in Verdoncks wereld:

“Hoe verhoud ik mij tot de wereld en wat kan ik ertoe bijdragen met mijn ambacht?”<sup>33</sup>

Centraal in Verdoncks werk staat de vraag hoe je jezelf als kunstenaar tot de complexiteit van een geglobaliseerde samenleving kan verhouden. Zijn werk is, meestal, een eigenzinnig artistiek weerwoord op de maatschappelijke actualiteit.<sup>34</sup>

De fenomenologie staat sceptisch tegenover ware kennis, zo ook Verdonck. Zijn werk is nooit een weergave van de, of zijn, ultieme waarheid. Het is eerder een mogelijkheid. Het aanbieden van een voorstel. Een voorstel voor een andere mogelijkheid dan de algemene, maatschappelijk aanvaardde leidraad. Benjamin Verdonck heeft nog geen vast, sluitend, oordeel over deze wereld. Hij is deze nog volop aan het ontdekken. Noch wil hij zich als opposant opstellen, noch wil hij imiteren maar eerder een mogelijkheid formuleren. In het geval van “Wewillivestorm”, waar hij een verzameling weergeeft van willekeurige voorwerpen die algemeen bestempeld worden als ‘waardeloos’, gaat het om een mogelijkheid naast de overweldigende consumptiemaatschappij waarin we leven. Dit laatste is steeds groter aanwezig in zijn werk. Zo mocht hij in 2010 ‘The State of the Union’ brengen. Dit is het begin van Het Theaterfestival Vlaanderen, waarbij elk jaar één maker wordt gevraagd om te spreken. In 2010 dus Benjamin Verdonck naar aanleiding van zijn project ‘Kalender’ in 2009<sup>35</sup>. Zijn speech was:

<sup>32</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997)

<sup>33</sup> Claire Diez, “Waarom leven als niemand de wereld ooit in verrukking brengt?”. *Toneelg(e)ruis 0* 2006, 137.

<sup>34</sup> Herman Sorgeloos. “De wereld zonder handleiding”. *Corpus Kunstritiek*, VTi, 23 juni 2010.

<sup>35</sup> ‘Kalender’ was een éénjarig project in 2009. In dit jaar deed Verdonck verschillende interventies in de stad Antwerpen. Sommige aangekondigd, andere niet. Het was letterlijk een project in de tijd. Hij speelde in op

“Een handvest voor een actieve medewerking van de podiumkunsten aan een transitie naar rechtvaardige duurzaamheid...Ik vraag u mij te helpen bij het maken van een kunstwerk...Cocteau indachtig die, toen hij gevraagd werd wat hij mee zou nemen mocht zijn huis in brand staan, antwoordde: het vuur.”<sup>36</sup>

Het gehele handvest is een voorstel voor een duurzaam ecologisch beleid “aan alle podiumkunstenorganisaties die steun ontvangen onder het kunstendectreet, en bij uitbreiding aan iedereen die deze oproep gehoor wenst te geven.”<sup>37</sup> Zo vraagt hij, onder andere, om van 1 september 2013 tot 1 februari 2014 te mediteren over de oorzaak van de ecologische crisis, om vier van de vijf dagen geen vlees of vis te serveren en gebruik te maken van ongebleekt gerecycleerd papier en hierop enkel in zwart wit te drukken. Een oproep voor een samengaan van een bewust ecologische lijn en een theaterbeleid. De podiumkunsten die zich engageren in een zeer maatschappelijke kwestie, namelijk het milieu.

Verdonck wou vooral vertellen, in zijn State of the Union, waar hij toen mee bezig was. “Voor mij is dat, na Kalender, een puzzel die nog niet volledig in elkaar past. Maar ik wil vertellen over hoe de puzzelstukken nu voor mij liggen... ik heb wel een gevoel waar het naartoe moet.”<sup>38</sup> Verdoncks ‘acties’ zijn meestal klein. Het is zijn positie die hij weergeeft, maar telkens gelinkt aan het groter geheel.

“Elke actie was een andere mogelijkheid om mij te ‘verhouden tot’. Dat is een constante in mijn werk: het bepalen van positie. Het gaat gepaard met een soort van slingerbeweging, want die positie is niet absoluut. Bij elk werk onderzoek ik ze opnieuw. En aangezien kunst gaat over het raadselachtig d  ar laten van onformuleerbare vragen, is het werk altijd onaf, is het een propositie, een mogelijkheid, een mee-denken naar wat het zou kunnen zijn. In die zin is dat standpunt tijdelijk.”<sup>39</sup>

In bovenstaand citaat treft men een fenomenologisch inzicht aan in de tijdelijkheid van waarheid. De waarheid is geen constante maar iets dat steeds opnieuw moet gezocht worden. En dit zoeken naar gebeurt steeds vanuit de mens in zijn verhouding tot de wereld die hem omringt. Het is een weergave van Verdoncks zoektocht naar zijn plek binnen onze

---

feestdagen, gebeurtenissen en actualiteit. Soms groot-, soms kleinschalig.

<sup>36</sup> Benjamin Verdonck, *Handvest Benjamin Verdonck*, 26 augustus 2010.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Tina Ameal. “Interview Benjamin Verdonck”. *Urbanmag* 26 Augustus 2010.

<http://www.urbanmag.be/artikel/1632/interview-benjamin-verdonck> [geraadpleegd op 8 december 2010]

<sup>39</sup> Ibidem.



maatschappij en een vraag naar aansluiting met andere instanties, personen,... En deze acties zijn, in het algemeen, nooit zonder richting of doelloos.

“Kalender was voor mij onder andere een onderzoek naar de snijlijn tussen je engagement als burger, het gebaar dat je stelt vanuit je burgerschap, en het gebaar dat je stelt als kunstenaar. Die gebaren liggen ongetwijfeld in elkaars verlengde, ze zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden maar in de aard van het gebaar zijn ze verschillend.”<sup>40</sup>

Het is ook het fenomenologisch bewustzijn van tijd dat zeer sterk tot uiting komt in de acties van Benjamin Verdonck. Er wordt zeer veel ingespeeld op de actualiteit en een mogelijkheid naar het vervolg van die actualiteit. Deze actualiteit waarop hij reageert is niet enkel opgevat als een reactie op een recente gebeurtenis maar ook op een heersend idee. Verdoncks visie van tijd is een reactie op de hedendaagse visie van tijd. Tijd als iets cyclisch, in plaats van de algemene moderne opvatting dat tijd iets lineair-progressief is, een interpretatie die het gevolg is van de drang naar realisatie, opgekomen na de Industriële Revolutie.<sup>41</sup> Zijn kritiek is dus meestal ook een reactie op een heersend, veel voorkomend, algemeen aanvaard, maatschappelijk verschijnsel. Dit komt, bijvoorbeeld, sterk naar voor in zijn cyclus *Shopping = fun*. Hier loopt Verdonck tijdens de solden over de Meir, de grootste winkelstraat van Antwerpen, terwijl hij bijna ten onder gaat onder het grote aantal zakken en het gewicht van tassen van grote en dure merken die hij draagt. Onderwijl zacht ‘help’ jammerend. Hierdoor zet hij zich af tegen de consumptiecultuur die vandaag overheerst en wil hij zijn aversie hiertegenover tonen. Een afwijzing van een maatschappij waar veel niet genoeg is, waarin mensen steeds meer en meer willen, bijna onverzadigbaar geworden zijn. Dit doet hij niet door luide slogans te roepen, of zich met gewelddadige woorden uit te drukken, maar eerder door het tonen van een kwetsbaar beeld.

“Ik stel een zacht gebaar van stilte als tegengif voor een maatschappij waar op elke straathoek een poster hangt van een naakte vrouw die probeert mij een koelkast aan te smeren.”<sup>42</sup>

De fenomenologie manifesteert zich los van voorgeformuleerde theorieën en richtlijnen, als een open, zoekende filosofie. Zo is ook Verdoncks theaterwerk. Hij werkt in zijn acties bijna altijd buiten de theaterzaal, weg van de reguliere zaal met zijn eigen codes en verwachtingen.

---

<sup>40</sup> Tina Ameel. “Interview Benjamin Verdonck”. *Urbanmag* 26 Augustus 2010.  
<http://www.urbanmag.be/artikel/1632/interview-benjamin-verdonck> [geraadpleegd op 8 december 2010]

<sup>41</sup> Het Toneelhuis, “Kan ik de wereld aanraken?”, 11 mei 2009.

<sup>42</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September 2008, 75.

Hij zoekt de straat op, de openbare ruimte. Hier gelden immers andere regels, regels die nog weinig geconfronteerd zijn met het theatrale. Hierdoor wordt verkenning mogelijk.

Verkenning van een nog onontgonnen terrein en een zoektocht naar regels en codes om dit nieuwe terrein af te bakenen. Hierdoor ontstaat er opnieuw een aparte relatie tussen theater en de presentatie van geleefde ervaringen naar de toeschouwer toe. Al zoekend tast de maker de grenzen van wat mogelijk is af. Hij stelt zijn eigen regels op. Maar wel steeds beginnend vanuit het theater, niet beginnend vanuit de publieke ruimte. Het theater dat indringt in de openbare ruimte, niet omgekeerd.

“...Ik probeer met theatrale middelen iets te bewerkstelligen in een context waaraan het theater vreemd is. Wat een toneelstuk probeert in een zaal, probeer ik buiten de zaal. Ik onderzoek de kracht en de functies van theater in andere contexten...Ik blijf het theater noemen. Ik ben binnen het theater gevormd en kan me ten aanzien van dat kader het best uitdrukken. Dat is waarschijnlijk een van de redenen waarom het onderscheid tussen mijn acties en mijn meer traditioneel theaterwerk steeds minder opgaat.”<sup>43</sup>

Doordat in de publieke ruimte nog geen theatrale codes vastliggen kan Verdonck zich afzetten van de begrippen waarin en waarmee er gedacht, geloofd en gesproken wordt over theater in de reguliere theaterruimte. Er is geen mogelijkheid tot het klakkeloos overnemen van deze begrippen omdat we spreken van een geheel andere context. Deze begrippen worden bekeken met nieuwe ogen, gewikt en gewogen, er wordt opnieuw gezocht naar hun relevantie en hun toepasbaarheid.

“Heidegger wil zichtbaar maken dat wij de werkelijkheid altijd al aanduiden met woorden en begrippen die van onze omgeving en de traditie waarin wij leven overnemen. Hij wil deze echter niet op dezelfde manier overnemen. Doordat Heidegger niet begint bij de klassieke begrippen van de filosofie,..., vindt er in Heideggers denken ook een destructie of deconstructie van de bestaande filosofische begrippen plaats. Deze destructie moet als het ware de gestolde begrippen uit de handboeken en de leerboeken waarmee wij onbereflecteerd over het zijn en het zijn van de dingen nadenken, losweken om zodoende te komen tot een oorspronkelijke vorm van het verstaan van het zijn.”<sup>44</sup>

Het is net dit wat Verdonck realiseert met het laten infiltreren van zijn theatrale acties in het straatbeeld. Op een bepaalde manier deconstrueert hij de klassieke vorm van theater door het

<sup>43</sup> Het Toneelhuis, “Wat een toneelstuk probeert in een theater, probeer ik erbuiten”, 1 juni 2006.

<sup>44</sup> Ciano Aydin, *De vele gezichten van de fenomenologie* (Kampen: Klement, 2007), 43-44.

in de openbare ruimte te brengen, wat op zijn beurt zorgt voor een nieuwe constructie. Deze nieuwe constructie is voor Verdonck een tijdelijke waarachtigheid in tijd en context. Verdonck zet zich, in dezelfde lijn als Heidegger, af tegen de strikte scheiding tussen subject en object. Hij zet zich niet lijnrecht tegenover de wereld die hij aanschouwt maar voelt er zich een onderdeel van. Een verweven zijn van mens en wereld, in complexe verhoudingen.

## **5. Onderzoeksvraag**

### **5.1 Fabre's visie op zijn toeschouwer**

Jan Fabre heeft zich gedurende heel zijn werk, dit zowel als beeldend kunstenaar als als theatermaker, bezig gehouden met schoonheid. Wat is schoonheid? Hoe geeft men dit weer? Schoonheid is een heel abstract begrip.

“Ik geloof dat als je schoonheid onttrekt van de maatschappij, pleegt de maatschappij zelfmoord... Schoonheid is ethisch en esthetisch principe. Schoonheid draagt een redeloosheid in zich. De redeloosheid is een omarming van het leven.”<sup>45</sup>

Anders dan Verdonck zal Fabre zich niet als een bijna constante bezighouden met een politieke boodschap in zijn werk, noch zal zijn werk steeds een reactie op een maatschappelijk probleem zijn. Dit is niet de drijfveer achter de maker die Jan Fabre is. Hij is bezig met iets tijdloos, met schoonheid.

“Ik geloof erin dat je als kunstenaar feitelijk, in principe, dat de kleur van de schoonheid vrij moet zijn van elke ideologie.”<sup>46</sup>

Fabre zet zich niet te midden van zijn toeschouwers. Door het discours dat zich rond hemzelf en door zichzelf is ontstaan heeft Fabre een afstand gecreëerd tussen zichzelf en de toeschouwer. Door dit discours is hij zeer ontvankelijk geworden voor de theaterkenner maar is hij weinig toegankelijk geworden voor de theatertoeschouwer die enkel op een avondje ‘amusement’ uit is. Hij begeeft zich in de ‘hogere’ kunstkringen. Dit, onder andere, ook door vooral te spelen in de grote ‘kwaliteits’zalen zoals bijvoorbeeld de Singel in Vlaanderen. Of door in het buitenland te exposeren in bekende musea zoals het Louvre. Hij toont zich aan een

---

<sup>45</sup> Jan Fabre, ‘Phara’, Canvas, VRT, 9 maart 2010.

<sup>46</sup> Jan Fabre, ‘Sprakmakers’, Canvas, VRT, 13 april 2008.

select publiek en daagt dit publiek dan ook uit. Hij daagt ze uit om te blijven geloven in wat er aan het gebeuren is op het podium. De toeschouwer, die zich in deze zalen bevindt, is als geen ander op de hoogte van de conventies en codes die gebruikelijk zijn. Hij, of zij, wordt door Fabre uitgedaagd deze conventies te stretchen. Dit doet hij door gebruik te maken van ‘real time’ en ‘real action’ en het ‘biologisch acteren’. Fabre is tijdens zijn theatervoorstellingen ook nooit voelbaar of aanwezig. Fysiek al zeker niet. Hij is de schim achter zijn voorstellingen geworden. Heel deze visie vloeit voort uit zijn achterdocht tegenover het theater.

De essentie van het theater is volgens Fabre “het publiek wil bedrogen worden.”<sup>47</sup> Fabre zou nooit de regels van het theater zo kunnen uitdagen en schofferen als hij niet koos voor toeschouwers die juist gewoon zijn zich vast te houden aan diezelfde regels. Het is juist deze, ietwat elitaire, theatertoeschouwer, en zijn kennis van de theatercodes, die zo onontbeerlijk is voor Fabre’s werk.

Doordat Fabre zeer sterk bezig is met de tijdloosheid van zijn werk, en hierdoor onvermijdelijk ook met zijn eigen tijdloosheid, heeft hij deze relatie tot zijn toeschouwers in het leven geroepen. Hij heeft zichzelf ‘groot’ gemaakt, waardoor hij zijn toeschouwers reduceert tot iets ‘kleiner’. Zij zijn aanwezig om zijn werk, en dus ook hem, te aanschouwen. In dit aanschouwen ligt iets afstandelijks. De toeschouwers maken geen deel uit van Fabre’s werk, of toch in elk geval niet van het verhaal van dat werk. Zijn werk vertelt een verhaal los van de toeschouwers. Je zou dus kunnen zeggen dat Fabre zich op deze duale manier verhoudt tot zijn toeschouwers om zichzelf ervan te verzekeren dat zijn werk boven hem uitstijgt. Dat er zoiets als het eeuwige leven voor zijn werk, en dus onlosmakelijk ook voor zichzelf, bestaat. Een dichte relatie en interactie met de toeschouwer van nu, zou staan voor een vergankelijke relatie, aangezien elke mens sterfelijk is. Daarom focust de maker die Fabre is, zich niet op zijn toeschouwer, maar op zijn werk.

“De aarde zonder kunst zou zijn zoals zonder wormen: onvruchtbaar.”<sup>48</sup>

## 5.2 Verdoncks visie op zijn toeschouwer

---

<sup>47</sup> Adri de Brabandere, *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre* (Brussel: VTI, 1997), 15.

<sup>48</sup> Jan Fabre, ‘Rode Loper’, Een, VRT, 13 april 2008.

“Wie ben ik, in dat gruwelijke grote bos? Het is onmogelijk om ernaast te staan en te Zeggen “dit is het bos”. Ik maak onlosmakelijk deel uit van die grote boze wereld.”<sup>49</sup>

Benjamin Verdonck ziet zijn werk als een geschenk, een gift voor de maatschappij, voor zijn toeschouwer. Het is een soort van reactie die haaks staat op de consumptiemaatschappij die hij aankaat waarin alles nemen, nemen en nemen is. Het is misschien wel het meest subversieve gebaar dat hij kan maken. Namelijk geven, in plaats van nemen.

Verdonck oppert mogelijkheden maar zet zich niet af. Hij beseft zeer goed dat ook hij deel uit maakt van de Westerse entertainment- en consumptiecultuur. Hij zet zich er niet boven of naast, maar er middenin.

Ook al verwijderde hij zich van de marge, van de linkse kraakbeweging, is zijn werk nog doordrongen met linkse ideologieën. Zijn werkwijze is zeer verschillend van vele politiek getinte bewegingen, ook linkse, hij zoekt het niet in de grote actie, maar in het klein gebaar.

“Ik hoef geen mensen in hun gezicht te shotten met een voorstelling. Ik wil mensen zacht maken, stil, misschien wel blij... Zachtheid is voor mij geen synoniem met makkelijk te verteren zoeterigheid. Ik ben wel degelijk op zoek naar frictie en de actie die dat met zich meebrengt.”<sup>50</sup>

Het doel van de maker in Benjamin Verdonck is een mogelijkheid poneren, en om dit doel te bereiken kiest hij de weg van de zachte benadering. Door zich gelijkwaardig te zetten aan zijn toeschouwers dringt hij juist binnen tot in de kern van de toeschouwers. Daagt hij hen uit om met hen in gesprek te komen, daagt hij hen uit om te luisteren. In het straatbeeld is het heel makkelijk voor de toeschouwer om weg te wandelen, zijn weg verder te zetten. Maar door zijn zachte, meestal contextveranderende, acties in het straatbeeld vraagt hij hen om stil te staan. Een te directe benadering zou afschrikken, weggagen, terwijl hij hen juist naar zich toetrekt. Zachtjes. Doordat hij duidelijk maakt een onderdeel te zijn van het ‘ons’, verkleint hij de brug, de verbindingsweg tussen toeschouwer en maker. Tussen de passant en hem. Hij maakt van zichzelf een toegankelijke actor. Zoals in *Bara/ke* 2000, waar hij een boomhut bouwde op het Baraplein in Brussel, dit om het beeld van de buurt, wat nogal negatief was, te veranderen. Gedurende één week leefde Verdonck in deze hut, zo’n zeven meter boven de grond. Hier leefde hij, at hij, observeerde hij, hield hij een dagboek bij en ging hij in gesprek

<sup>49</sup> Het Toneelhuis, “Kan ik de wereld aanraken?”, 11 mei 2009.

<sup>50</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September, 74.

met voorbijgangers. Op sommige momenten theatraaliseerde hij zijn aanwezigheid door zwarte rook uit de hut te laten komen, te verschijnen met een paardenhoofd... Maar hij ging wel steeds in gesprek met de toeschouwers die hierop inspeelden. Hij stelde zich open voor hen, om zo samen een verhaal te creëren. Een verhaal dat langer leeft dan de acties zelf, die uitdijen in de stad, in de huissfeer, in latere gesprekken,...

Het doel van zijn acties in de openbare ruimte is niet alleen een verhaal vertellen aan het publiek, maar er ook voor zorgen dat zij thuis komen en aan de keukentafel vertellen wat ze hebben meegemaakt zodat die verhalen ook vandaag en in de verdere toekomst een leven leiden als overgeleverde mythes of fabels van de publieke ruimte.<sup>51</sup> Dit is de opzet van zijn acties en tevens het waarom van zijn benadering van zijn toeschouwer. Hij wil zijn toeschouwers niet choqueren, beledigen of aanvallen. Hij behandelt zijn passanten met respect, omdat zij het zijn die zijn verhaal verder zetten. Hij zet een verhaal in gang, om ditzelfde verhaal later volledig in de handen van de toeschouwer te leggen. Op zo'n manier dat het verhaal kan verder leven, met de toeschouwer als verantwoordelijke voor het verdere verloop. De toeschouwer speelt dus een zeer actieve rol in de acties van Benjamin Verdonck. Verdonck creëert een begin, de toeschouwer het einde. Het is een samenwerking. En deze samenwerking kan enkel goed verlopen als er sprake is van respect en inzet. Van beide fronten. Dus het zachte gebaar van Verdonck is zijn strategie om deze samenwerking tot een goed eind te kunnen brengen.

“Toen besepte ik dat ik veroordeeld was om te dromen en om te proberen mijn dromen te theatraaliseren.”<sup>52</sup>

## **6. Conclusie**

Fabre en Verdonck zijn niet enkel behandeld als een contrastvergelijking. Ze hebben ook een zeer sterk contrasterende visie op, en benadering van, hun toeschouwers ontwikkeld.

Jan Fabre heeft, in tegenstelling tot Benjamin Verdonck, de toeschouwer nooit centraal gezet in zijn werk. Dit omdat hun doelen mijlenver uit elkaar liggen. Verdoncks doel is om, samen met de toeschouwer, een verhaal te creëren. Terwijl Fabre enkel met zichzelf en zijn werk het

<sup>51</sup> Geert Opsomer, “De fabels en metamorfoses van Benjamin Verdonck”, *Toneelg(e)ruis* 3, 2008, 130-142.

<sup>52</sup> Bart Eeckhout. 2008. Theatermaker Benjamin Verdonck (36). Eerherstel voor de weerloosheid. *De Morgen*, 27 September, 75.

eeuwige verhaal wil krijgen. Fabre zoekt een zekere onsterfelijkheid, een overleven van de tijd- van zichzelf en zijn werken- op. Verdonck zoekt eerder de interactie met het 'nu' op. Hierin zit natuurlijk wel de nuance dat ook Benjamin Verdonck streeft naar de verderzetting van zijn werken, dit door de overlevering van de verhalen die eromheen worden gevormd en verder uitdeinen, maar hij wil niet zozeer dat hijzelf en zijn werken verder leven, als wel dat de gehele maatschappij erom heen kan evolueren naar een duurzame wereld. Beide makers streven naar een uitstijgen van hun werk boven zichzelf, maar dit wel op een geheel andere manier.

Een onderzoek als dit blijft zeer kleinschalig, maar wel relevant. Dit doordat het idee van 'de toeschouwer als spil van het theater' zo wijdverspreid is maar desondanks zeer weinig weerklank vindt in research. Als men deze 'spil van het theater' nog ietwat verder uitbreidt, kan men dus, zoals ik heb gedaan, ook het idee ontwikkelen dat de toeschouwer, en de verhouding toeschouwer-maker, ook de spil kan zijn van het theater van een maker. De betekenis en de plaats die de maker toekent aan zijn toeschouwer is heel bepalend voor hoe zijn werk in de tijd staat.

## **7. Literatuurlijst**

Aydin, C. *De vele gezichten van de fenomenologie*. Kampen: Klement, 2007.

Balme, C. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Bennett, S. *Theatre Audiences*. New York: Routledge, 1990.

Blau, H. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

Campbell Tidwell, J. *Politics and Aesthetics in The Diary of Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2008.

De Brabandere, A. *Kritisch Theater Lexicon: Jan Fabre*. Brussel: VTI, 1007.

De Saussure, F. *Cours de Linguistic Générale*. Parijs: Payot, 2000.

Dekeyzer, B. *Over het werk van de Belgische kunstenaar Jan Fabre*. Leuven: KU Leuven Permanente Vorming, 2005.

Dieho, B. *Een voortdurend gesprek. De dialoog van een theaterdramaturg*. Amsterdam: I.T.F.B., 2009.

Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londen: Methuen, 1980.

Fortier, M. *Theory/Theatre*. Londen: Routledge, 2002.

Hanna, J. L. *The Performer-Audience Connection*. Austin: University of Texas Press, 1983.

Hertmans, S. *Engel van de metamorfose: over het werk van Jan Fabre*. Amsterdam: Meulenhof, 2002.

Hildebrand, W.J. *Theorie van Theatrale Interactie*. Utrecht: Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor Universiteit Utrecht, 1999.

Houser, N. & Kloesel, C. *The Essential Peirce I-II*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, 1998.

Hrvatín, E. *Herhaling, waanzin, discipline: Het theaterwerk van Jan Fabre*. Amsterdam: Uitgeverij Internation Theatre & Film Books, 1994.

Maes, F. *De wereld van Jan Fabre*. Gent: Ludion, 2002.

Van Damme, C. *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*. Gent: Academia Press, 1994.

Van den Dries, L. *Verspeelde werkelijkheid. Verkenning van Theatraliteit*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

Van den Dries, L. *Omtrent de opvoering*. Gent: KANTL, 2001.

Van den Dries, L. *Corpus Jan Fabre*. Gent: Imschoot, 2004.

Van Zoest, A. *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen*. Baam: Ambo, 1978.



Verdonck, B. *Werk/Some Work. Benjamin Verdonck*. Gent: MER Paper Kunsthal, 2008.

Whitmore, J. *Directing Postmodern Theater*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

#### Interviews en Artikels

Ameel, T. *Benjamin Verdonck*, in *Urbanmag*, online magazine te vinden op de link:  
<http://www.urbanmag.be/artikel/1632/interview-benjamin-verdonck>

De Regt, D., *Uit de stal van Fabre*, in *De Standaard*, 16 november 2006.

Diez, C. *Waarom leven als niemand de wereld ooit in verrukking brengt?*, in *Toneelg(e)ruis 0*, 2006.

Eeckhout, B. *Eerherstel voor de weerloosheid*, in *De Morgen*, 27 september 2008.

Haerynck, J., *Rembrandt met de duivenstront*, in Cultureel Supplement van *NRC*, 21 maart 2008.

Opsomer, G., *De fabels en maetamorfozes van Benjamin Verdonck*, in *Toneelg(e)ruis 3*, 2008.

Sorgeloos, H., *De wereld zonder handleiding*, in *Corpus Kunstkritiek*, 13 december 2007.

Stynen, E., *Kan ik de wereld aanraken?*, in *Toneelhuis*, 11 mei 2009.

Van Hoonacker, K., *Kalender*, in *Cobra*, 1 januari 2009.

Van Hoonacker, K., *Orgy of Tolerance*, in *Cobra*, 9 juli 2009.

Van Hove, J., *Hier is Rubens uit de bocht gegaan*, in de *De Standaard*, 29 maart 2008.

Z.a., *Kalender*, in *Toneelhuis*, 1 juni 2006.

Z.a., *Ingenieus spel met dubbelzinnigheden*, in *Corpus Kunstkritiek*, 22 juni 2010.

Z.a., *Leve de beleving*, in *Corpus Kunstkritiek*, 25 juni 2010.

#### Televisie

Jan Fabre in *Spraakmakers*. Canvas, VRT, 13 april 2008

Jan Fabre in *Phara*, Canvas, VRT, 9 maart 2010

Jan Fabre in *Rode Loper*, Een, VRT, 13 april 2008

Website

<http://www.benjamin-verdonck.be>

[\*\*http://www.troubleyn.be\*\*](http://www.troubleyn.be)

## **8. Bijlagen**

### **Jan Fabre**

#### Theater (Maker)

- Theater geschreven met een K is een kater (1980)
- Het theater zoals te verwachten en te voorzien was (1982)
- De macht der theaterlijke dwaasheden (1984°)
- Das Glas im Kopf wird vom Glas (danssecties, 1987)
- Prometheus Landschaft (1988)
- Das Interview das stirbt... (1989)
- Der Palast um vier Uhr morgens..., A.G. (1989)
- Die Reinkarnation Gottes (1989)
- Das Glas im Kopf wird vom Glas (1990)
- The Sound of one hand clapping (1990)
- Sweet Temptations (1991)
- Zij was en zij is, zelfs (1991)
- Wie spreekt mijn gedachte... (1992)
- Silent Screams, Difficult Dreams (1992)
- Vervalsing zoals ze is, onvervalst (1992)
- Da un'altra faccia del tempo (1993)
- Quando la terra si rimette in movimento (1995)
- Drie Danssolo's (1995)
- Een doodnormale vrouw (1995)
- Universal Copyrights 1 & 9 (1995)
- De keizer van het verlies (1996)
- The very seat of honour (1997)
- Lichaampje, Lichaampje aan de wand (1997)
- Glowing Icons (1997)
- The Pick-wick-man (1997),
- Ik ben jaloers op elke zee... (1997)
- The fin comes a little bit earlier this siècle (But business as usual) (1998)
- Het nut van de nacht (1999)
- As long as the world needs a warrior's soul (2000)
- My movements are alone like streetdogs (2000)
- Je suis Sang (conte de fées médiéval) (2001)
- Het zwanenmeer (2002)
- Parrots & guinea pigs (2002)
- Je suis sang (2003)
- Angel of death (2003)
- Elle était et elle est, même (2004)

- Etant donnés (2004)
- Quando L'Uomo principale è una donna (2004)
- The Crying Body (2004)
- De koning van het plagiaat (2005)
- Histoire des larmes (2005)
- *Requiem für eine Metamorphose* (2007)
- I am a mistake (2007)
- Another Sleepy Dusty Delta Day (2008)
- Orgy of tolerance (2009)
- Preparatio Mortis (2010)
- De dienaar van de schoonheid (2010)
- Prometheus-Landschap II (2011)



Orgy of tolerance (2009)



Quando L'Uomo principale è una donna (2004)

## **Benjamin Verdonck**

### Theater (Maker)

- Bara/ke 2000 (2000)
- I'm happy men (2001)
- Hong Kong woman disappeared (2001)
- Hong Kong woman disappeared (2002)
- Metamorphosen (2002)
- Misschien wisten zij alles (2003)
- I like America and America likes me (2003)
- Hironnelle/Dooi Vogeltje/The Great Swallow Brussel (2004)
- WEWILLLIVESTORM (2005)
- Hironnelle/Dooi Vogeltje/The Great Swallow, Birmingham (2005)
- Shopping=fun (2005)
- Boot (2006)
- Global Anatomy (2007)
- Nine Finger (2007)
- Boom (2007)
- Hironnelle/Dooi Vogeltje/The Great Swallow, Rotterdam (2008)
- Kalender (2009)
- Kalender wit (2010)
- Kalender zwart (2010)
- State of the Union (2010)



Nine Finger (2007)

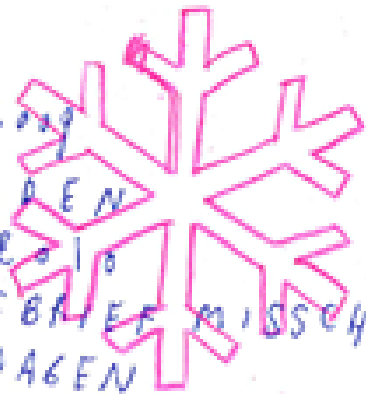


Hirondelle/Dooi Vogeltje/The Great Swallow, Rotterdam (2008)



Kalender (2009)

EEN NIEUW WERK  
 HET HEET **KALENDER**  
 HET BEGINT 3 JANUARI 2019  
 OP DE EERSTE DAG VAN DE SUIJLEN  
 HET EINDIET 2 JANUARI 2018  
 MET EEN IATE NIEUWJAARS BRIEF MISSCHIEEN  
 IN DE LOOP VAN DIE 365 DAGEN  
 (ZOU HET MOGELIJK ZIJN EEN DAG TOE TE VOEGEN -  
 EEN **BIAUWE** TWEEENDERTIGSTE JANUARI)  
 NII IK EEN HONDERDTAL ACTIES DOEN  
 HET IS EEN WERK IN DE TUD  
 VERJAARDAG • NATIONALE FEESTDAG, HOOGDAG,  
 ZWARTE ZONDAG • MIJDERDAG • IATER OPEN OP  
 SECRETARESSENDAG • 11 SEPTEMBER, VRIJ DAG **03**  
 PEEN SNIPPERDAG • VERLOREN MAANDAG, 1 APRIL **01**  
 IN 2017 KLAARDE HET VENEZUELA VAN CHAVEZ, DERTIENDE **09**  
 DE KRIK EEN HALF UUR TERUG) **02**  
 IK (A HIES IN TWEE ZAGEN MET ST. MAARTEN,  
 EEN CAFFEEBOUWEN ACHTER EEN RECIAMEPANEEL,  
 OP EEN BOOM STAAN MET 1 MEI • UITGAAN OF DINSDAG  
 MET KERSTAVOND OP DE MEIR IN SIAAP  
 DE BIMEN WARM AANKIELEN IN VAKEN,  
 HET BEHEIE DEIHAIRE ASSORTIMENT IN DE WINTER,  
 HERSCHIKKEN VOLKENS KIEUR,  
 VRIEG OP STAAN S' MORGENS,  
 HET WERK ZAI AANGEKOMEN BIKO WORDEN  
 NIET  
 U ZAI HET TE GENEKOMEN IE FRIVER  
 IEGEN IN DE KRANT  
 MISSCHIEEN  
 GEORGES PEREC SCHRIJFT:  
 "BEDENK DAT EEN MORGEN  
 DE EEN LANDMAAT IS  
 DE "IPERVIKTE DIE EEN ARBEIDER  
 OF EEN OCHTEND KAN PIJLEN"  
**KALENDER**  
 BUIJMN VRDNCX



**03**  
**01**  
**09**  
**02**  
**01**  
**10**

