

Montage als kritisch procedé in het postdramatisch theater

Fragmentarisering en gelijktijdigheid in het postdramatisch theater

Karlin Boelens 3491404

Master Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht

Begeleider Sigrid Merx

Tweede lezer Chiel Kattenbelt

Jaar 2012 – 2013

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Theoretisch kader en structuur	5
Onderzoeksmethode	8
Hoofdstuk 1: Van dramatisch naar postdramatisch theater in termen van montage	9
Introductie	9
Van dramatisch naar postdramatisch theater	10
Conclusie	13
Hoofdstuk 2: Montageprincipes vanuit het perspectief van collage in het postdramatisch theater	16
Introductie	16
Collage: samenbrengen, verschuiven, toevoegen, herhalen van fragmenten	16
<i>Gelijktijdige aanwezigheid van verscheidende, autonome objecten</i>	17
<i>Sampling</i>	19
<i>Het 'knippen' en 'plakken' van tekstfragmenten</i>	20
<i>Herhaling van fragmenten</i>	21
Collage: multiperspectiviteit	23
<i>De mobilisering van de toeschouwer</i>	24
<i>Meerdere perspectieven door video</i>	25
Conclusie	27
Hoofdstuk 3: Collage in de context van de historische avant-garde	29
Introductie	29
Collage in de historische avant-garde	30
<i>Kritiek op de theorie van Peter Bürger</i>	33
<i>Avant-garde performance</i>	36
Collage: effect	37
Conclusie	39
Hoofdstuk 4: Boogaerdt/van der Schoot	41
Introductie	41
Collage: multiperspectiviteit in <i>Bimbo</i>	41
Collage: samenbrengen, verschuiven, toevoegen, herhalen van fragmenten	46
<i>Het Disney figuur als collage</i>	47
<i>Herhaling</i>	50
<i>Bimbo</i> en <i>Small World</i> in de context van de spektakelmaatschappij	52
Conclusie	54

Eindconclusie	57
Welke montageprincipes kunnen we in het postdramatisch theater onderscheiden?	57
Wat betekent de inzet van montageprincipes voor de adressering van de toeschouwer in het postdramatisch theater?	58
Vanuit welke intentie worden montageprincipes ingezet in het postdramatisch theater?	59
Hoe verhoudt de rol van montage in het postdramatisch theater zich tot de rol die montage speelde in de historische avant-garde en in hoeverre kan de historische avant-garde als een perspectief dienen van waaruit montage in het postdramatisch theater begrepen kan worden?	60
Welke rol speelt montage in het postdramatisch theater?	61
Beperkingen onderzoek en vervolgonderzoek	62
Dankwoord	64
Literatuur	65

Inleiding

Ik kom binnen in één van de zalen van theater Frascati te Amsterdam. Ik ben gekomen voor *Small World* van Boogaardt/van der Schoot. Bij binnenkomst krijgen de toeschouwers een suikerspin. We worden verwelkomd in de Disney wereld van Boogaardt/van der Schoot. Ik neem plaats in het auditorium en neem de ruimte in me op. Het podium ziet eruit als een ravage, ofwel een chaos, met kinderspeelgoed, kinderfietsjes, paraplu's, vliegers, kledingstukken, prullaria et cetera. Boven het podium bevindt zich een geraamte van een draaimolen waar slingers aan bevestigd zijn en lichtslangen wisselend aan en uit gaan. Het ziet eruit als een Disney wereld waar een tornado overheen geraasd heeft. Niet veel later zie ik vreemde figuren, freaks met grote nep piemels, van achter het podium over hekken klimmen. Dit was alleen nog maar het begin van vele vreemde Disney freaks. Zo zie ik de zeven dwergen stampen op "Waar is dat feestje? Hier is dat feestje" van de Pita Boys. Het lijken wel hangjongeren, die een rel willen schoppen. De performers veranderen elke keer in een ander soort obscure Disney figuur door kostuumveranderingen en het gebruik van verschillende objecten. Ik ben veelal gedesoriënteerd. De Disney figuren zijn vaak gelijktijdig op podium en veranderen tevens continu. De scènes lijken nergens naar toe te werken. Samenhang en eenheid ontbreken. De Disney wereld op podium is duister en uitzichtloos.

De voorstellingen van Boogaardt/van der Schoot en vele andere postdramatische theatervoorstellingen kenmerken zich door het ontbreken van een eenduidig narratief, een fragmentarisch karakter en de gelijktijdige aanwezigheid van verschillende, vaak met elkaar botsende theatrale tekens. In deze thesis vertrek ik vanuit het standpunt dat fragmentarisering en gelijktijdigheid als overkoepelende structureringsprincipes gezien kunnen worden van het postdramatisch theater. Dit brengt mij ertoe om het postdramatisch theater nader te bestuderen vanuit het perspectief van montage. Montage in relatie tot theater zie ik als het selecteren, ordenen en monteren van scenisch materiaal. Door middel van montage wordt er bepaald in welke volgorde en verbanden de elementen aan de toeschouwer worden gepresenteerd. Doordat ik de principes van gelijktijdigheid en fragmentarisering van theatrale elementen veelvuldig in postdramatische voorstellingen terugzie, is mijn interesse en fascinatie gewekt om hier meer onderzoek naar te doen.

In mijn MA thesis wil ik onderzoek doen naar montage in het hedendaags postdramatisch theater. Mijn onderzoeksvraag luidt: Welke rol speelt montage in het postdramatisch theater? Mijn deelvragen houden in: Welke montageprincipes kunnen we in het postdramatisch theater onderscheiden? Wat betekent de inzet van montageprincipes voor de adressering van de toeschouwer in het postdramatisch theater? Vanuit welke intentie worden montageprincipes ingezet in het postdramatisch theater? Ik plaats mijn onderzoek naar montage in de historische context van de historische avant-garde bewegingen. Dit is zowel ingegeven door het feit dat Hans-Thies Lehmann in zijn theorie over het postdramatisch theater beweert dat de historische avant-garde als voorgeschiedenis van het postdramatisch theater kan worden gezien als door het feit dat Peter Bürger in zijn theorie over de historische avant-garde stelt dat montage, meer in het bijzonder, collage, het belangrijkste esthetische procedé van de historische avant-garde is. Mijn deelvragen omtrent deze context zijn: Hoe verhoudt de rol van montage in het postdramatisch theater zich tot de

rol die montage speelde in de historische avant-garde en in hoeverre kan de historische avant-garde als een perspectief dienen van waaruit montage in het postdramatisch theater begrepen kan worden? Hier onderzoek ik welke rol het montageprincipe collage speelde als esthetisch procedé in deze periode volgens Bürger en vanuit welke overwegingen en met welk effect voor ogen collage werd ingezet.

Theoretisch kader en structuur

In mijn eerste hoofdstuk breng ik de ontwikkeling van het dramatische naar het postdramatische theater in kaart zoals deze door Hans-Thies Lehmann wordt beschreven in zijn boek *Postdramatic Theatre* (2006), een vertaling van het origineel *Postdramatisches Theater* (1999). Het postdramatisch theater, zo stelt Lehmann, breekt met de eenheid en samenhang van het dramatisch theater en met de successieve structuur. Dit hangt samen met het breken van de illusie en het activeren van de toeschouwer. De eenheid en het lineaire karakter van het dramatisch theater maken onder andere plaats voor fragmentarisering en gelijktijdigheid. Ik stel daarom voor dat we de overgang van het dramatisch theater naar het postdramatisch theater die Lehmann beschrijft, vooral begrijpen als een overgang in het denken over *principes van ordening en structurering*. Dit roept de vraag op of het niet zinvol zou zijn om het postdramatisch theater te bestuderen vanuit het perspectief van montage. Mijn onderzoek kan in dit opzicht als een verdere uitwerking van Lehmann's karakterisering van het postdramatisch theater worden gezien waarbij ik inzoom op een specifiek aspect van het postdramatisch theater, namelijk diens montageprincipes. Ik hoop hiermee een bijdrage te leveren aan het discours over het postdramatisch theater.

In mijn bespreking van het postdramatisch theater schenk ik tevens aandacht aan de veranderde houding van de toeschouwer. De verandering van het dramatische naar het postdramatisch theater, met verschillende principes van ordening en structurering, vraagt om een andere houding van en zorgt voor een ander effect op de toeschouwer, aldus Lehmann. In dit hoofdstuk breng ik de principes van structurering en ordening van het postdramatisch theater en de actieve houding van de toeschouwer die deze principes met zich meebrengen specifiek in verband met de mediativering van onze maatschappij. Ik doe dit in navolging van Lehmann die het postdramatische theater heel nadrukkelijk in de context van mediativering plaatst.

Verder besteed ik in dit hoofdstuk nog specifiek aandacht aan de notie van theater als een hypermedium, zoals dit door Chiel Kattenbelt wordt gehanteerd.¹ Zoals gezegd stel ik dat fragmentarisering en gelijktijdigheid als de typische structurerende kenmerken van het postdramatisch theater moeten worden gezien. Niet alleen verschillende gebeurtenissen en situaties, beelden en tekens, maar meer specifiek ook verschillende disciplines en media, kunnen gelijktijdig geënceneerd worden in het theater. In het postdramatisch theater, dat zoals gezegd begrepen moet worden in de context van een gemediatiseerde samenleving, zien we veelvuldig hoe verschillende

¹ Chiel Kattenbelt, "De rol van technologie in de kunst van de performer" In *Theater & Technologie*, 2e ed., red. Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 18.

media worden samengebracht. Als gevolg hiervan kunnen montageprincipes van andere media en disciplines zich tevens in het postdramatisch theater manifesteren. Montageprincipes in het postdramatisch theater kunnen daarom niet los worden gezien van montageprincipes zoals die hebben vorm gekregen in andere media.

In hoofdstuk twee onderzoek ik de montageprincipes van het postdramatisch theater vanuit het perspectief van collage. Mijn startpunt is de collage zoals we die kennen uit de beeldende kunst. In collage is er zowel sprake van gelijktijdigheid als fragmentarisering. In collage worden verschillende fragmenten/elementen samengebracht in één (visuele) ruimte. Collage bevat met andere woorden de typerende kenmerken van het postdramatisch theater. Collage kan hierdoor als een zinvol perspectief worden gezien van waaruit het postdramatisch theater kan worden besproken. Ik baseer me onder andere op Peter Bürger's benadering van collage bij de bespreking van het concept. In (kubistische) collage worden elementen uit de werkelijkheid gelicht en ontdaan van de functie die zij daarin hadden en tot een nieuw 'geheel' samengevoegd, aldus Bürger in zijn boek *Theory of the Avant-Garde* (1980), een vertaling van het oorspronkelijk boek *Theorie der Avantgarde* (1974).² Elk element staat op zichzelf tijdens het gelijktijdig samenspannen met andere elementen waarbij de elementen niet in dienst staan van een geheel. Een centrale betekenis, een hiërarchische structuur en samenhang ontbreken. Het is niet mijn bedoeling om te beweren dat het postdramatisch theater een collage is, maar dat collage een perspectief kan zijn van waaruit we kunnen bekijken hoe gelijktijdigheid en fragmentarisering zich in het postdramatische theater manifesteren. Ik zal vervolgens verschillende specifieke uitingsvormen van gelijktijdigheid en fragmentarisering omschrijven die ik niet alleen ontleen aan beeldende kunst, maar bijvoorbeeld ook aan film (decoupage) en digitale media (sampling). Om in te gaan op hoe deze principes naar voren komen in het postdramatisch theater zal ik voorbeelden noemen uit het werk van hedendaagse makers uit het Nederlandstalige theaterlandschap, zoals Benjamin Verdonck, Eric de Vroedt, Gerard Jan Rijnders en Jan Fabre. Veel van hun werk kan als postdramatisch gekarakteriseerd worden.

In hoofdstuk drie bekijk ik de principes van fragmentarisering en gelijktijdigheid in het postdramatisch theater in de context van de historische avant-garde die zich in de periode tussen de twee wereldoorlogen manifesteerde. Lehmann stelt dat de voorgeschiedenis van het postdramatisch theater grotendeels in de historische avant-garde ligt.³ Wanneer we de lijn van denken van Lehmann volgen dient de vraag zich aan of montagetechnieken in het postdramatisch theater eveneens hun voorgeschiedenis in de historische avant-garde kennen. Een aanwijzing hierbij is alvast de bewering van Bürger die stelt dat collage het belangrijkste esthetische procedé van de historische avant-garde was.⁴ In dit hoofdstuk probeer ik zichtbaar te maken dat principes van gelijktijdigheid en fragmentarisering zich al met name in avant-gardistische werken manifesteren. Ik schrijf dit hoofdstuk nadrukkelijk vanuit het perspectief van Bürger. Ik onderzoek welke rol het montageprincipe collage speelde als esthetisch procedé in deze periode volgens Bürger en vanuit welke overwegingen en met welk effect voor ogen collage werd ingezet. Ik geef hierbij tevens aandacht aan de veranderde

² Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Vertaald door Michael Shaw (Manchester: Manchester PV, 1984): 77, 78.

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Vertaald door Karen Jürs-Munsby (New York: Routledge, 2006): 46- 51.

⁴ Bürger, 73 – 80.

tijdsgeest ten tijde van de historische avant-garde wat zich uitwerkte in avant-gardistische kunstwerken door toepassing van collage.

De avant-garde kunstenaars waren kritisch op het instituut kunst, diens rol in de samenleving en hoe deze zich tot de werkelijkheid verhoudt en representeerde. Bürger ziet collage zoals toegepast door de avant-garde kunstenaars met andere woorden als een kritisch procedé dat ingaat tegen de 'institutie' kunst, ofwel tegen de voorwaarden waaronder een bepaald object een 'kunstwerk' wordt genoemd, zo stelt Bürger.⁵ In dit hoofdstuk zal ik tevens ingaan op het effect van shock dat collage volgens Bürger teweegbracht bij het avant-garde publiek. De avant-garde toeschouwer kon geen centrale betekenis meer uit het werk afleiden waardoor deze in een toestand van shock kwam, zo veronderstelt Bürger.⁶ Door het postdramatisch theater en montage in het postdramatisch theater te bespreken in de context van de historische avant-garde, wordt het ook mogelijk om na te gaan wat de overeenkomsten en verschillen zijn in de wijze waarop montage functioneert en in de effecten die het teweegbrengt in de toeschouwer. Het ligt voor de hand dat de betekenis van montage in het postdramatische theater in de context van onze gemediatiseerde samenleving een andere is geworden dan ten tijde van de historische avant-garde.

Mijn doel is uiteindelijk om op basis van de eerste drie hoofdstukken de voorstellingen *Bimbo* (2011) en *Small World* (2012, 2013) van de Nederlandse theatermakers Boogaerdt/van der Schoot te analyseren op het niveau van montageprincipes vanuit het perspectief van collage. Hun werk kan naar mijn mening tot het postdramatisch theater gerekend worden. In de analyse breng ik niet alleen in kaart hoe gelijktijdigheid en fragmentarisering zich in hun werk manifesteren en welke montageprincipes Boogaerdt en van der Schoot hanteren, maar bespreek ik ook welk effect dit heeft op de toeschouwer en hoe dit bijdraagt aan de betekenis van de voorstelling in zijn totaliteit. Aan het eind van mijn analyse zal ik kijken hoe dit alles zich verhoudt tot montageprincipes, inzet en effect van die principes in de historische avant-garde waarbij ik tevens aandacht besteed aan de verschillende cultuurhistorische contexten. In het werk van Boogaerdt/van der Schoot vormen de beeldcultuur en spektakelmaatschappij belangrijke thema's. Dit is een belangrijke reden waarom ik gekozen heb voor deze voorstellingen. Lehmann plaatst het postdramatisch theater nadrukkelijk in de context van een gemediatiseerde samenleving. Vandaar dat ik gekozen heb voor voorstellingen die zich nadrukkelijk tot deze gemediatiseerde samenleving verhouden. Boogaerdt/van der Schoot willen de toeschouwers confronteren met hoe de media onze ervaring van de werkelijkheid bepalen. Het wegvallen van het onderscheid tussen werkelijkheid en illusie, fysiek en virtueel, echt en onecht wordt door de makers door middel van het toepassen van aan collage verwante principes van structurering en ordening geproblematiseerd. Bürger ziet collage als kritisch procedé. Dit roept de vraag op of montage, in het bijzonder collage, in deze post-dramatische voorstellingen ook als een kritisch procedé gezien kan worden. Mijn thesis kan hierdoor als een onderzoek begrepen worden naar de mate waarin montage in het postdramatisch theater als een kritisch procedé kan worden beschouwd. Dit heeft tevens de keuze voor deze voorstellingen bepaald waarbij Boogaerdt/van der Schoot kritisch zijn op de media en de rol van media in onze samenleving. In deze thesis zal ik aangeven hoe montageprincipes

⁵ Bürger, 29 – 31.

⁶ Ibidem, 80.

vanuit het perspectief van collage binnen het postdramatische theater kunnen leiden tot een kritisch procedé. Aan het eind van mijn thesis, tijdens de analyses van de voorstellingen en in de eindconclusie, zal duidelijk worden op wat voor manier dit precies het geval is en hoe montage vanuit het perspectief van collage in dit opzicht als een zinvol perspectief gezien kan worden om het postdramatisch theater te benaderen.

Onderzoeksmethode

Het eerste deel van mijn onderzoek is beschrijvend van aard. Ik baseer me op Lehmann's theorie over het postdramatisch theater als ik een aantal belangrijke kenmerken van het postdramatisch theater beschrijf om vervolgens te beargumenteren dat deze kenmerken nauw samenhangen met een specifieke opvatting over montage. Op basis van literatuuronderzoek zal ik beschrijven welke montageprincipes kenmerkend zijn voor het hedendaagse postdramatisch theater. Ik zal deze principes illustreren onder verwijzing naar het werk van hedendaagse theatermakers wiens werk we als postdramatisch kunnen beschouwen. Het tweede deel van mijn onderzoek is eveneens beschrijvend van aard waarbij ik montage in het postdramatische theater in een historische context plaats. Op basis van literatuuronderzoek zal ik beschrijven welke rol collage, wat door Peter Bürger als het kenmerkende montageprincipe wordt gezien van de avant-garde, speelde in de historische avant-garde. Ik zal daarbij onder andere aandacht besteden aan de ervaring van de werkelijkheid als gefragmenteerd, die in de cultuur van de late 19^e en begin 20^e een belangrijke rol speelde en die mede tot uitdrukking kwam in de toepassing van collage in de kunst. Bovendien zal ik aandacht geven aan de intentie van waaruit avant-garde kunstwerken werden gemaakt en hoe dit in de context van de rol van kunst in de 19e eeuw kan worden gezien. Ik ga in op de overwegingen van waaruit en omstandigheden waarbinnen collage werd ingezet en ontwikkeld en op het vermeende effect dat collage (shock) had op het avant-garde publiek

De eerste twee delen van dit onderzoek dienen als basis voor een conceptueel *framework* dat als startpunt dient voor een tekstuele analyse van een tweetal concrete case studies. Ik zal de voorstelling *Small World* en *Bimbo* van Boogaerdt/van der Schoot analyseren op het niveau van montageprincipes vanuit het perspectief van collage. In deze analyses onderzoek ik wat voor betekenissen gegenereerd worden door de toepassing van verschillende aan collage verwante montagetechnieken en wat voor effect dit heeft op de toeschouwer. Dit effect op de toeschouwer en de betekenissen die hieraan verbonden kunnen worden zal ik tevens bespreken in relatie tot de betekenis en het effect van collage ten tijde van de historische avant-garde met als doel om mogelijke overeenkomsten en verschillen duidelijk te maken. Aan het eind van mijn analyse zal ik kijken hoe dit alles zich verhoudt tot montageprincipes, inzet en effect van die principes in de historische avant-garde waarbij ik tevens aandacht besteed aan de verschillende cultuurhistorische contexten.

1. Van dramatisch naar postdramatisch theater in termen van montage

Introductie

In dit hoofdstuk start ik met een bespreking van de kenmerken van het dramatisch theater en werk ik naar het postdramatisch theater toe. Het postdramatisch theater, volgens Lehmann, doorbreekt vele aspecten van het dramatisch theater. Ik zal hierbij ingaan op hoe het postdramatisch theater zich opnieuw 'uitvindt' en zich onderscheidt van het dramatisch theater in gebruik van bijvoorbeeld tekst, ruimte en de houding van de toeschouwer. Ik zal me hoofdzakelijk richten op die aspecten van het postdramatisch theater die relevant zijn voor mijn onderzoek naar montageprincipes. Ik bespreek hierbij in hoeverre we het postdramatisch theater kunnen begrijpen als een verandering in principes van ordening en structurering. Ik geef hier tevens aandacht aan de veranderde houding van de toeschouwer. De verandering van het dramatische naar het postdramatische, met verschillende principes van ordening en structurering, vraagt om een andere houding van en zorgt voor een ander effect op de toeschouwer. Het postdramatisch theater wordt nadrukkelijk door Lehmann in de context van de mediatisering van onze maatschappij geplaatst. In dit hoofdstuk breng ik de actieve houding van de toeschouwer en de principes van structurering en ordening van het postdramatisch theater specifiek in verband met Lehmann's contextualisering van het postdramatisch theater.

Hans-Thies Lehmann, Duitse theaterwetenschapper en professor *Theaterwissenschaft* aan de Johann Wolfgang Goethe universiteit in Frankfurt, is de eerste beschouwer die de veelsoortige 'progressieve' theaterpraktijken vanaf de jaren zestig heeft geïnventariseerd in zijn boek *Postdramatic Theatre* (2006), een vertaling van het origineel *Postdramatisches Theater* (1999).⁷ Hij gebruikt de term postdramatisch theater als verzamelnaam voor een reeks uiteenlopende praktijken die het drama niet langer als organiserend principe hanteren en die in een tijd geplaatst moeten worden waarin het dramatische model 'zijn autoriteit' verloren heeft, zo stellen Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte in hun boek *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* (2011).⁸ "Lehmann's study has (...) answered a vital need for a comprehensive and accessible theory articulating the relationship between drama and the 'no longer dramatic' forms of theatre that have emerged since the 1970s", aldus de vertaalster van zijn boek, Karen Jürs-Munby. Lehmann's studie van deze nieuwe theatervormen is een belangrijk referentiepunt in internationale discussies over hedendaags theater.⁹ Postdramatisch theater als aanduiding is gemeengoed geworden voor wie het theater kritisch beschouwt en er commentaren bij formuleert.

Het woord 'post' in postdramatisch theater "is to be understood neither as an epochal

⁷ Lehmann, 1.

⁸ Claire Swyzen en Kurt Vanhoutte, *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater* (Antwerpen: University Press Antwerp, 2011): 205.

⁹ Lehmann, 1.

category, nor simply as a chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past'.¹⁰ Het kan begrepen worden als een fundamentele paradigmaverschuiving in de westerse theatertraditie die te maken heeft met een gewijzigde verhouding tussen drama en theater, noties die eeuwenlang als inwisselbaar werden beschouwd, aldus Lehmann.¹¹ Naast dat Lehmann deze ontwikkelingen ziet in relatie tot het dramatisch theater en de theatergeschiedenis, plaatst hij deze ontwikkelingen in het kader van onze gemediatiseerde samenleving.¹² We zijn van een tekstgebaseerde cultuur naar een mediatijdperk van beelden en geluid gegaan. De komst van de massamedia brengt een context met zich mee "waarin het beeld boodschapper wordt van het nieuwe, een evolutie die door de digitale snelweg exponentieel wordt versterkt en die het theater ertoe aanzet zich opnieuw uit te vinden" zo stellen Swyzen en Vanhoutte.¹³

Van dramatisch naar postdramatisch theater

Lehmann stelt in zijn theorie dat het dramatisch theater gekenmerkt wordt door nabootsing van de werkelijkheid, ofwel mimesis. Deze fictieve, gesloten en illusionaire wereld op podium heeft als doel de toeschouwer een spiegel van de werkelijkheid voor te houden. Het plot is hierbij van groot belang. Deze bestaat uit een lineaire reeks van situaties en gebeurtenissen, die causaal en logisch met elkaar verbonden zijn. Het verloop van deze reeks is vrijwel altijd dat er eerst een verstoring optreedt waardoor een crisis ontstaat. Er wordt een oplossing gevonden voor de crisis wat voor harmonie zorgt. De veroorzaker van de crisis wordt bestraft en vindt een tragisch einde. In deze successieve structuur zien we één centrale handeling/situatie die zich afspeelt op één specifiek moment, aldus Lehmann.¹⁴ Samenhang tussen en eenheid van de verschillende situaties en handelingen zijn van groot belang. In deze successieve structuur waar er sprake is van eenheid en samenhang heerst er een duidelijke hiërarchie tussen theatertekens. In het dramatisch theater staan tekens in dienst van de communicatie tussen personages waarbij voornamelijk het gesproken woord gebruikt wordt als beschrijvend en ordenend middel. "Dramatic theatre is subordinated to the primacy of text", aldus Lehmann.¹⁵ Er heerst een duidelijke hiërarchie tussen tekens: "at the top (...) we find language, diction and gesture and in which visual qualities such as the experience of an architectonic space (...) figure as subordinated aspects".¹⁶ Betekenissen worden via de tekst gecommuniceerd die de toeschouwers vervolgens lineair moeten 'lezen'. De toeschouwers worden geacht zich in te leven en te identificeren met de psychologisch gemotiveerde personages.

Lehmann verwijst in zijn boek naar Peter Szondi's constatering dat zich een 'crisis of drama' afspeelt in de tweede helft van de negentiende eeuw.¹⁷ Deze crisis is volgens Szondi een gevolg van

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, 2.

¹² Ibidem, 1.

¹³ Swyzen en Vanhoutte, 10.

¹⁴ Lehmann, 21, 22.

¹⁵ Ibidem, 21.

¹⁶ Ibidem, 86.

¹⁷ Ibidem, 2, 3.

een crisis in de samenleving. Szondi signaleert een kanteling in het wereldbeeld van de mens dat als gevolg een overgang heeft van het tussenmenselijke naar het intermenselijke, van het uiterlijk waarneembaar conflict tussen mensen naar het innerlijke gevoels- en gedachteleven van het individu.¹⁸ Dramaschrijvers als Tjechov, Ibsen, Strindberg en Maeterlinck poogden volgens Szondi het dramatische theater te 'redden' in de context van deze nieuwe ervaringswereld door nieuwe genres te exploreren (naturalisme, monologen eenakters, existentialistische drama's) en tevens meer aandacht te geven aan de beleving- gevoelswereld, stemmingen en innerlijke crisissen van de afzonderlijke personages.¹⁹ Het werk van Tjechov, Ibsen, Strindberg en Maeterlinck analyseert Szondi als voorbeelden van een drama dat in crisis is geraakt waarin de gesloten dramatische wereld en diens principes van causaliteit en noodzakelijkheid onder druk komt te staan. De schrijvers, zo stelt Szondi, buigen de vormkenmerken van het dramatische theater om. Lehmann erkent dit, maar beargumenteert dat, ondanks de literaire innovaties, in dit 'theater in crisis' tekst nog steeds domineert. Daarnaast is er volgens Lehmann sprake van "representation of a closed-off fictional cosmos, the mimetic staging of a fable".²⁰ De schrijvers blijven vasthouden aan een vorm die voor hen het meest vertrouwd is. Het postdramatisch theater breekt daarentegen, zo beweert Lehmann, definitief met de teksttraditie, de fictieve, gesloten kosmos en de lineaire, logische reeks van gebeurtenissen en handelingen.

In het postdramatische theater is er een gebrek aan eenheid en samenhang.²¹ Het wordt gekenmerkt door fragmentarisering. Fragmentarisering houdt in de meest algemene zin de doorbreking van eenheid in; dit kan bijvoorbeeld gaan om de doorbreking van de eenheid van de tekst, van het beeld, van het kijkperspectief et cetera. Kenmerkend voor het postdramatische theater is verder de a- hiërarchische structuur van tekens, aldus Lehmann.²² Dit houdt in dat gebeurtenissen, situaties en handelingen gekenmerkt worden door relatieve onafhankelijkheid en gelijkwaardigheid ten opzichte van elkaar. De a- hiërarchische structuur van theatertekens heeft als gevolg dat de tekst niet meer de belangrijkste betekenisgever is, maar dat bijvoorbeeld licht, muziek et cetera belangrijke betekenisgevers worden. Volgens Lehmann zijn "all means (...) employed with equal weighting; play, object and language point simultaneously in different directions of meaning and thus encourage a contemplation that is at once relaxed and rapid".²³ Er is sprake van gelijktijdige aanwezigheid van theatrale middelen die ieder hun eigen betekenissen generen. Gebeurtenissen, handelingen en situaties kunnen zich simultaan (re)presenteren.

Overigens kunnen niet alleen gebeurtenissen, handelingen en situaties, maar tevens media simultaan geënceneerd worden. Chiel Kattenbelt spreekt in dit verband van het theater als hypermedium. Het theater als hypermedium is in staat om verschillende media in zich op te nemen zonder zijn eigenheid te verliezen, aldus Kattenbelt in zijn artikel "De rol van technologie in de kunst

¹⁸ Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek: De dialoog van de theaterdramaturg*. (Amsterdam, Utrecht: Uitgeverij International Theatre & Film Books / HKU, 2009):107.

¹⁹ Swyzen en Vanhoutte, 9.

²⁰ Lehmann, 3.

²¹ Dieho, 111.

²² Lehmann, 86.

²³ Ibidem, 87.

van de performer" (2006).²⁴ Kattenbelt stelt dat het theater als enige kunstvorm alle andere kunsten en media in zich op kan nemen zonder zijn eigenheid te verliezen en die van de in opgenomen kunsten en/of media aan te tasten.²⁵

Verschillende elementen die zich gelijktijdig aan de toeschouwer presenteren, zorgen voor een overdaad aan informatie. Een voorbeeld van een maker die dit toepast is Heiner Müller. Lehmann stelt dat Müller "wants to load so much onto the readers and spectators that they cannot possibly process everything".²⁶ Bij een grote dichtheid van tekens in het postdramatische theater kan volgens Lehmann een "form of a complex web" ontstaan.²⁷ Volgens Lehmann domineert het visuele in het web en is er sprake van visuele dramaturgie. Visuele dramaturgie houdt volgens Lehmann niet in "an exclusively visually organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic".²⁸ Disciplines, genres, media, gebeurtenissen, situaties en handelingen lopen door elkaar heen en er ontstaat een ruimte waarin de verschillende elementen in interactie treden. Er ontstaat met andere woorden een netwerk van verschillende elementen die relatief los van elkaar staan en informatiedrager zijn van verschillende betekenissen.

De toeschouwer legt vrij verbanden en maakt associaties tussen de theatrale tekens die informatiedrager zijn van verschillende betekenissen om zodoende een eigen persoonsgebonden 'betekenis' te construeren in de voorstelling. Door de gelijktijdige aanwezigheid van tekens zijn de toeschouwers vrij om te bepalen waar ze hun aandacht op richten. Deze actieve houding aan de kant van de toeschouwer beschrijft Lehmann als "hovering attention".²⁹ Er ontstaat een sfeer van keuzes en beslissingen die de toeschouwer moet maken. De toeschouwer kan gefrustreerd raken als hij zich realiseert dat sommige situaties en gebeurtenissen aan zijn aandacht ontsnappen wat Lehmann de "*limiting character of this freedom*" noemt.³⁰ De toeschouwer zoekt naar een houvast in de overdaad van wat hij ziet. Vanuit dit punt begint hij betekenis toe te kennen aan wat hij ziet, hoort en ervaart. De toeschouwer construeert zijn eigen persoonsgebonden betekenis van de voorstelling. Doordat er een eenduidige sturing van de blik van de toeschouwer vanuit de voorstelling ontbreekt, ontstaat er ruimte voor een individuele 'weg' door de voorstelling. De toeschouwer bouwt naar aanleiding van wat er gebeurt zijn individuele ervaring op "waarbij hij zich laat aanspreken via al zijn zintuigen en nagaat wat er bij hem zelf wordt opgeroepen" aldus Dieho.³¹ De keuze voor een specifiek punt van oriëntatie wordt vermoedelijk ingegeven door het persoonlijke referentiekader van de toeschouwer.³² Door de

²⁴ Kattenbelt, 18.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Lehmann, 87.

²⁷ Ibidem, 110.

²⁸ Ibidem, 93.

²⁹ Ibidem, 87.

³⁰ Ibidem, 88.

³¹ Dieho, 113.

³² Een kritische kanttekening is op zijn plaats. Het is te betwijfelen of de toeschouwer volledig vrij gelaten wordt in het construeren van zijn persoonsgebonden betekenis waarbij hij niet gestuurd wordt in zijn betekenisgeving. In voornamelijk hoofdstuk vier en de eindconclusie zal ik ingaan op montageprincipes in het postdramatisch theater en op wat voor manier deze principes de toeschouwer adresseren. Montage heeft een sturend effect op de constructie van de

simultane structuur kunnen er verschillende sensaties geproduceerd worden bij de toeschouwer. Het kan verbazing of verwarring opwekken of de toeschouwer kan zich bijvoorbeeld gedesoriënteerd voelen door de overlading van tekens.

De gelijktijdige aanwezigheid van tekens en het visuele aspect in het postdramatisch theater kunnen we in de bredere context zien van onze mediamaatschappij. Lehmann geeft aan dat de verspreiding en de alomtegenwoordigheid van media in het alledaagse leven vanaf de jaren zeventig inherent verbonden is met de notie van het postdramatisch theater.³³ We leven in een cultuur van beelden die complex en multimediaal is. Het visuele beeld verschijnt in onze maatschappij meestal integraal met tekst en geluid, zo stelt Anneke Smelik in haar artikel "Mode en de media: van haute couture naar beeldcultuur" (2006).³⁴ We kunnen hier denken aan reclames, modeshows, websites et cetera. Beelden circuleren "in een mondiale mediamaatschappij waarin allerlei genres en media over elkaar heen lopen", aldus Smelik.³⁵ We worden in onze mediamaatschappij overspoeld met deze beelden. Het postdramatische theater weerspiegelt in zekere zin deze ontwikkeling. De actieve houding waarop wordt aangestuurd in het postdramatisch theater kan in verband worden gebracht met de wijze waarop wij ons in onze gemediatiseerde maatschappij verhouden tot de ons omringende beelden. We worden geacht om een actieve houding aan te nemen bij het selecteren en verwerken van al deze beelden in de maatschappij die informatiedragers zijn van verschillende betekenissen.

Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik geïntroduceerd dat het postdramatisch theater zich in zijn taal onderscheidt van het dramatisch theater door fragmentarisering en gelijktijdigheid. Het postdramatisch theater breekt met de eenheid en samenhang van het dramatisch theater en met de successieve structuur. Dit hangt samen met het breken van de illusie van een gesloten fictieve wereld en het activeren van de blik van de toeschouwer. We kunnen de overgang van het dramatisch theater naar het postdramatisch theater die Lehmann beschrijft, daarom veelal begrijpen als een overgang in het denken over principes van ordening en structurering. Dit roept de vraag op of het niet zinvol zou zijn om het postdramatisch theater te bestuderen vanuit het perspectief van montage. Mijn onderzoek kan in dit opzicht als een verdere uitwerking van Lehmann's karakterisering van het postdramatisch theater worden gezien waarbij ik inzoom op een specifiek aspect van het postdramatisch theater, namelijk diens montageprincipes. Montage in relatie tot theater zie ik als het selecteren, ordenen en monteren van scenisch materiaal. Door middel van montage wordt er bepaald in welke volgorde en verbanden de elementen aan de toeschouwer worden gepresenteerd. Volgens Groot Nibbelink is

persoonsgebonden betekenis van de toeschouwer in het werk van verschillende postdramatische makers. Ik zal hier later in mijn thesis op terugkomen.

³³ Lehmann, 22.

³⁴ Anneke Smelik, "Mode en de media: van haute couture naar beeldcultuur" In *De macht van mode. Over ontwerp en betekenis*, red. Jan Brand en José Teunissen (Arnhem: Terra, Artez Press 2006): 153.

³⁵ Ibidem, 153.

montage “onlosmakelijk verbonden met het principe van fragmentarisering”.³⁶ Montage is met andere woorden alleen mogelijk door het bestaan van fragmenten. Bij montage worden verschillende fragmenten, beelden, elementen aan elkaar verbonden op verscheidende manieren, bovendien kunnen deze fragmenten zich, in het bijzonder in het geval van theater als live performance, gelijktijdig manifesteren.

Er zijn een aantal vragen opgekomen na het schrijven van dit hoofdstuk die ik nader wil onderzoeken. Ik heb fragmentarisering en gelijktijdigheid als kenmerken van het postdramatisch theater geïntroduceerd. Dit zegt iets over de manier waarop scenisch materiaal in het postdramatisch theater wordt geordend en gestructureerd. Is het daarom niet relevant om het postdramatisch theater heel nadrukkelijk vanuit het oogpunt van montage te onderzoeken? Zoals ik al eerder benoemde, onder verwijzing naar het theater als hypermedium, kunnen niet alleen verschillende theatrale middelen, maar meer specifiek ook verschillende disciplines en media zich gelijktijdig presenteren in het postdramatisch theater. Dit betekent in principe dat esthetische principes, zoals montageprincipes, van andere media en disciplines zich tevens in het postdramatisch theater kunnen manifesteren. Welke aan andere media ontleende montageprincipes zien we in het postdramatische theater terug?

In mijn volgende hoofdstuk wil ik inzoomen op deze montageprincipes in het postdramatisch theater. Daarbij zal ik niet alleen stil staan bij deze principes, maar ook bij de manier waarop de toeschouwer door deze principes geadresseerd wordt. Postdramatische voorstellingen, zo is met Lehmann duidelijk geworden, kunnen een desoriënterend, verwarrend effect hebben op de toeschouwer en spreken de toeschouwer op een specifieke manier aan. Tijdens het ervaren van een voorstelling wordt de toeschouwer geacht om een actieve houding aan te nemen en naar punten van oriëntatie te zoeken in de gefragmenteerde gelijktijdigheid van elementen. In het volgende hoofdstuk stel ik mijzelf bij de bespreking van concrete voorbeelden steeds de vraag op wat voor specifieke manier de toeschouwer wordt aangesproken. In mijn laatste hoofdstuk zal ik dieper ingaan op het effect van montageprincipes op de adressering van de toeschouwer tijdens de voorstellingen van Boogaardt/van der Schoot.

Verder heb ik benadrukt dat we het postdramatisch theater nadrukkelijk in een context van de gemediatiseerde samenleving en de visuele cultuur moeten zien. We leven in een cultuur waar sprake is van een dominantie van beelden. Geluid en tekst worden gelijktijdig met het beeld gepresenteerd. Deze complexe, multimediale beelden worden tevens vaak gelijktijdig gepresenteerd. Dit kan in verband gebracht worden met het postdramatische theater en meer specifiek, met de principes van ordening en structurering. Het postdramatische kenmerkt zich door gelijktijdigheid van verschillende media, beelden, situaties en handelingen. Hierin domineert het visuele, ofwel het beeld, en is er sprake van visuele dramaturgie, aldus Lehmann. Wat we zien in de maatschappij zien we tevens weerspiegeld in het postdramatische theater. De vraag die opkomt is: Hoe verhouden mijn case studies zich tot de visuele, gemediatiseerde maatschappij? En wat is de relatie tussen de

³⁶ Liesbeth Groot Nibbelink, “Verhevigde werkelijkheid. Over de invloed van video (in theater) op de beeldingsprincipes van theater” (*CHomcom.uvt.nl/e-view/99-1/groot.pdf*, 1999): 2.

principes van montage die worden ingezet en die maatschappij? Dit zal ik onderzoeken in mijn laatste hoofdstuk.

2. Montageprincipes vanuit het perspectief van collage in het postdramatisch theater

Introductie

In dit hoofdstuk zal ik montage in het postdramatisch theater primair bespreken vanuit het perspectief van collage uit de beeldende kunst. De reden hiervoor is dat de typerende kenmerken van het postdramatisch theater, fragmentarisering en gelijktijdigheid, beiden aanwezig zijn in collage. In collage worden verschillende fragmenten/elementen samengebracht in één (visuele) ruimte. Montage had ik ook vanuit het perspectief van film kunnen bespreken. Ik kies hier echter niet voor, omdat in filmmontage gelijktijdigheid niet bestaat (tenzij als een narratieve constructie zoals in het geval van parallel montage) en fragmenten zich altijd na elkaar in plaats van tegelijkertijd manifesteren. Bij filmmontage gaat het tevens vooral om de illusie van beweging die door de montage van fotografische beelden tot stand wordt gebracht, terwijl dit geen aspect is dat een rol speelt in het postdramatisch theater. In mijn onderzoek focus ik me primair op montage in het theater en meer specifiek, vanuit het perspectief van collage in de beeldende kunst. Er is hierbij natuurlijk een verschil tussen collage in de beeldende kunst en in het theater. Het postdramatisch theater kenmerkt zich als een *live performance*. Het hier en nu van verschillende samengebrachte elementen/fragmenten die zich gelijktijdig kunnen presenteren en de uitwisseling tussen performers en toeschouwers die dezelfde tijd delen, markeert de uniciteit van het theater. Als ik over collage in de beeldende kunst spreek, gebruik ik dit als perspectief, ofwel een 'denkraam', dat mij helpt om op een bepaalde manier naar montage in het postdramatisch theater te kijken, namelijk vanuit het idee van fragmentarisering en gelijktijdigheid. Collage in de beeldende kunst manifesteert zich op verschillende manieren. Ik onderscheid hierbij twee aspecten van collage: het samengestelde karakter van collage en multiperspectiviteit. Ik zal bespreken hoe deze aspecten in het postdramatisch theater tot uitdrukking komen waarbij ik onder andere inga op *sampling* in digitale media en decoupage in film.

Ik zal ter illustratie voorbeelden gebruiken uit het werk van postdramatische makers. In mijn vorige hoofdstuk heb ik geïntroduceerd dat fragmentarisering en gelijktijdigheid kenmerkend zijn voor het postdramatisch theater. In dit hoofdstuk zal ik deze kenmerken uitwerken door ze in verband te brengen met montage vanuit het perspectief van collage.

Collage: samenbrengen, verschuiven, toevoegen, herhalen van fragmenten

Het montageprincipe collage is volgens Bürger als eerste te zien in het kubisme, "that movement in modern painting which most consciously destroyed the representational system that had prevailed since the Renaissance".³⁷ Het principe van collage werd gebruikt door beeldende kunstenaars Georges Braque (1892-1963) en Pablo Picasso (1881-1973). Zij worden gezien als de belangrijkste

³⁷ Bürger, 73.

grondleggers van het kubisme. Zowel Picasso als Braque pasten de techniek papier collé toe.³⁸ Er worden “paper cut-out or any other real materials like sand, bits of glass, newspapers or cloth” geknipt en geplakt op het canvas, aldus Wolfram.³⁹ Deze papier collé techniek illustreert in feite wat collage inhoudt. Collage is het knippen en plakken van materiaal uit de fysieke werkelijkheid, aldus Bürger.⁴⁰ Collage werd later niet alleen toegepast door de kubisten, maar ook door dadaïsten, Futuristen en surrealisten op verscheidende manieren in bijvoorbeeld avant-garde performances en de dichtkunst. Dit geeft Wolfram aanleiding om een beschrijving van collage te formuleren die zich niet alleen beperkt tot het canvas. Hij ziet collage als “the chance of bringing together hitherto totally averse elements, images and materials, and allowing them in such autonomy to conspire to new and unprecedented consequences of association”.⁴¹ Wolfram beschrijft hiermee wat collage als nieuwe vorm in de beeldende kunst te bieden heeft.

Bij het vormen van een nieuw ‘geheel’ wordt er volgens Wolfram geen formele eenheid gevormd, noch een organisch geheel in traditionele zin. Bij het nieuwe ‘geheel’ kunnen verschillende elementen ‘samenspannen’ om nieuwe associaties te creëren, aldus Wolfram.⁴² Bovendien stelt Bürger dat de elementen van een collage “could be missing (...) added (...) omitted and neither additions nor omissions would make a significant difference”.⁴³ De elementen zijn geen essentiële onderdelen van een geheel. Elementen kunnen ‘geknipt’ en ‘geplakt’ worden. Elementen kunnen bijvoorbeeld uit de vertrouwde context gehaald worden en geplaatst worden in een nieuwe context met andere elementen. Hierdoor kunnen nieuwe associaties ontstaan. Ook in het postdramatisch theater, zo hebben we gezien, kunnen verscheidende, heterogene elementen bij elkaar gebracht worden, die niet in dienst staan van een groter geheel. Elk element vormt op zich een geheel dat zeer weinig van zijn autonomie afstaat ten behoeve van een totaal.

Gelijktijdige aanwezigheid van verscheidende, autonome objecten

In de voorstelling *Disisit* (2011, 2012) van de Vlaamse theatermaker en beeldend kunstenaar Benjamin Verdonck zijn verscheidene, autonome objecten bij elkaar gebracht. In de voorstelling verplaatst hij onder andere deze objecten (waardoor nieuwe tevoorschijn komen) en doet er iets mee. In de voorstelling komen steeds nieuwe objecten tevoorschijn en oude worden herschikt naarmate de tijd verstrijkt. “Plots is daar ook een lijk in een doek, een piepschuimbootje dat even later verdrinkt, een rood en groen huisje verscholen in een marionetten bouw pakket en een luchtbuks, waarmee een gat wordt geschoten in een pak sojamelk. Een pakje boter transformeert in een vochtige vulva, een bananenschil in een snor” schrijft Moos van den Broek in haar recensie “Een ode aan het detail” uit

³⁸ Eddie Wolfram, *History of Collage* (Londen: Studio Vista, 1975): 16.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Bürger, 77, 78.

⁴¹ Ibidem, 95.

⁴² Wolfram, 40.

⁴³ Bürger, 80.

2012.⁴⁴ Door voortdurend objecten terug te halen worden eerdere beelden en associaties in herinnering gebracht die meespelen hoe je de objecten op een later moment ervaart als ze gecombineerd worden met andere objecten. De toeschouwer wordt hierbij op een specifieke manier aangesproken door de volgorde van objecten waarop Verdonck zijn aandacht vestigt. Een vogeltje wordt bijvoorbeeld eerst gecombineerd met een doos wat de associatie oproept van een huis of een kooi waarin de vogel woont.



Benjamin Verdonck, *Disisit* (2011)

Daarna wordt de doos gecombineerd met een rode driehoek. De vogel is door zijn eigen snavel, een grote rode driehoek, opgegeten en vervolgens verplaatst. Dit roept de associatie op van een “vadsige Amerikaan die zijn huis uit getakeld wordt, aan een wereld die zichzelf opvreet” volgens Liv Lavenye in haar recensie “Disisit – Benjamin Verdonck” uit 2011.⁴⁵ Ondanks de gelijktijdige aanwezigheid van de objecten is er sprake van een volgorde en een specifiek verloop die bepalend is voor de ervaring van de toeschouwer. Verdonck vestigt zijn aandacht op bepaalde objecten in een specifieke volgorde waardoor hij de toeschouwer stuurt in het vormen van bepaalde associaties. Door de volgorde worden bepaalde relaties of verbanden op de voorgrond geplaatst.



Benjamin Verdonck, *Disisit* (2011)

⁴⁴ Moos van den Broek, “Een ode aan het detail”. *Theaterkrant.nl/recensie/een-ode-aan-het-detail*. 2012.

⁴⁵ Liv Lavenye, “Disisit – Benjamin Verdonck”. *Cobra.be/cm/cobra/podium/1.1153964*. 2011.

Sampling

Het knippen en plakken van verschillend materiaal waardoor er iets nieuws ontstaat, kan zich tevens op een digitale wijze manifesteren bij onder andere geluid. Een fragment gedigitaliseerde muziek/geluid, ofwel een sample, wordt bewerkt en gemixt met andere fragmenten muziek/geluid waardoor er een nieuw nummer ontstaat. Dit kunnen we *sampling* noemen.⁴⁶ Bij het mixen van samples kunnen de samples gelijktijdig of opeenvolgend afgespeeld worden. Bij sampling kan het ook om een simpel gedigitaliseerd geluid gaan dat als startpunt dient en waar andere geluiden/muziek aan worden toegevoegd. Hierdoor ontstaan er verschillende lagen. Deze verschillende vormen van sampling kunnen we onderscheiden. Enerzijds kunnen verschillende samples gecombineerd/gemixt worden en anderzijds kan een sample verder bewerkt worden door andere geluiden/muziekfragmenten toe te voegen.

Regisseur en kunstenaar Peter Greenaway past sampling toe bij zijn theatrale installatie *De Nachtwacht* (2006) in het Rijksmuseum te Amsterdam. Op het schilderij van Rembrandt verschenen driedimensionale geprojecteerde beelden, waarbij alle 34 figuren in het schilderij 'tot leven' komen. Door vervolgens verschillende digitale beeldlagen toe te voegen over andere beeldlagen wordt het schilderij steeds verder en opnieuw bewerkt. Hierdoor transformeert het schilderij in iets nieuws, een dynamisch kunstwerk. Door de figuren 'stemmen' te geven, 'praten' de figuren met elkaar. Stemmen worden gemixt met verscheidende geluidselementen die zich gelijktijdig afspelen, zoals muziek, geroezemoes, een pistoolschot et cetera. Uit dit voorbeeld blijkt dat sampling niet alleen wordt toegepast op het niveau van geluid, maar tevens op het niveau van beeld. Er wordt sampling toegepast door het mixen, bewerken en toevoegen van zowel geluid als beeld.

Door verscheidende geluidsfragmenten en beelden te mixen, bewerken en toe te voegen, ontstaat er een nieuw kunstwerk waardoor nieuwe associaties ontstaan bij Rembrandt's schilderij. Greenaway wil de toeschouwers laten nadenken over wat volgens hem het verhaal achter het schilderij van Rembrandt is. Tijdens het geroezemoes van de figuren op het schilderij is er opeens een schot hoorbaar. Er wordt op digitale wijze een rookpluim op het schilderij 'geplakt' waardoor het schot tevens zichtbaar wordt. Met zijn bewerking van het schilderij wil hij de moord op de uit Frankrijk gevluchte hugenoot Piers Hasselburgh aan het licht brengen. Deze man werd rond 1642 vermoord in Amsterdam door Frans Banning Cocq en luitenant Willem van Ruytenburch, zo stelt Greenaway.⁴⁷ Greenaway wil de toeschouwer op een andere manier naar het schilderij laten kijken. Rembrandt schilderde volgens hem geen gezellig groepsportret, maar een aanklacht tegen de corruptie

⁴⁶ Cedric Engels, *Sampleminds en auteursrecht in de muziekindustrie: technisch-juridische onzekerheid*. Masterproef promotor dr. Depooter Ben (Universiteit Gent: Rechtsgeleerdheid, 2011): 9, 10.

⁴⁷ Arend Evenhuis, "De Nachtwacht' als gezellig groepsportret? Filmer Peter Greenaway weet het zeker en beter: Rembrandts schuttersstuk is een reusachtig complot".

Trouw.nl/tr/nl/4512/Cultuur/archief/article/detail/1700263/2006/06/03/rsquo-De-Nachtwacht-rsquo-als-gezellig-groepsportret-Filmer-Peter-Greenaway-weet-het-zeker-en-beter-Rembrandts-schuttersstuk-is-een-reusachtig-complot.dhtml. 2006.

bewindvoerders van Amsterdam en tegen de moordenaar van de Franse hugenoot in het bijzonder.⁴⁸ Door middel van sampling is het schilderij niet meer een stilstaand beeld, maar krijgt het een narratief, een verhaal. Het komt in beweging. Door middel van de 'digitale laag' op het schilderij komt de inhoudelijke laag van Greenaway's complot theorie tot stand.⁴⁹

Het 'knippen' en 'plakken' van tekstfragmenten

Het is voor hedendaagse postdramatische makers gebruikelijk om zelf divers materiaal bij elkaar te brengen waarbij de verschillende elementen op verscheidende manieren samenspannen. Deze kunnen geknipt en geplakt worden. Dit kan door bovenstaande voorbeelden, maar tevens op het niveau van tekst. Fragmenten kunnen geknipt worden uit bestaande teksten (die bijvoorbeeld ooit als 'eenheid' bedoeld waren) en geplakt worden in een nieuwe postdramatische voorstelling. Een voorbeeld hiervan is de montagevoorstelling *Titus, geen Shakespeare* (1988) van Gerard Jan Rijnders. Rijnders wordt in Nederland als de grondlegger van het montagetheater beschouwd. Hij was een van de eerste die bestaande toneelteksten 'verknipte' en mixte met andere teksten. Voor *Titus, geen Shakespeare* versneed hij fragmenten uit *Titus Andronicus* van Shakespeare (1593,94) met het levensverhaal van de Amerikaanse radiopresentator Alan Berg. Berg liet in zijn uitzendingen luisteraars aan het woord over thema's als geweld en antisemitisme en werd in 1984 vermoord door een neo-nazi.⁵⁰ In de voorstelling zat de presentator vooraan op het toneel met achter hem de verschillende bellers. Geweldsscènes uit *Titus Andronicus* braken steeds op deze gesprekken in.⁵¹

Het stuk van Shakespeare zit vol met haat, wraak, moord en verderf. Titus Andronicus wordt tot nieuwe keizer van Rome gekroond na een veldslag met de Goten. Slechts vier van zijn vijftientig zonen hebben de veldslag overleefd. Uit wraak laat hij de oudste zoon van de koningin van de Goten vermoorden. Het geweld neemt vanaf dit punt in grote mate toe waarbij iedereen wraak op elkaar blijft nemen.⁵² In Shakespeare's stuk zien we haat, verkrachting, geweld en moord. Dit zijn tevens aspecten waarmee Berg geconfronteerd werd in zijn leven.

In *Titus, geen Shakespeare* vertellen de bellers van de radio talkshow ongeremd racistische grappen en wreedheden. De joodse Berg voert in het stuk felle discussies met vooral rechts Amerika die racistische en discriminerende telefoongesprekken met hem voeren tijdens de uitzending. De Shakespeare teksten en de interventies van bellers gingen zich in de loop van de voorstelling steeds meer met elkaar bemoeien. Uiteindelijk wordt Berg doodgeschoten door een Shakespeare personage.⁵³ De toeschouwer wordt uitgenodigd om verbanden te leggen tussen het fysieke geweld van verminking, verkrachting en moord in *Titus Andronicus* en het verbale geweld van onder andere verkrachters en moordenaars waar Berg mee te kampen had in zijn radio talkshow wat uiteindelijk tot

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Theaterinstituut. "TiN Theaterencyclopedie". *Theaterencyclopedie.nl*. 2013.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

zijn dood leidde.

Naast het knippen en plakken van tekstfragmenten uit bestaande teksten, kan de relatieve autonomie van scènes tevens al in het werk zelf besloten liggen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Attempts on her Life* uit 1997 van Martin Crimp. De zeventien scènes in deze tekst hebben gemeenschappelijk dat ze praten over ene Ann (of andere namen die op Ann lijken) die zelf fysiek afwezig blijft in alle scènes. In elke scène wordt er een ander beeld van Ann geschetst. Ze is een auto, een terrorist, een kunstenaar et cetera. De scènes vormen ieder een apart beeld over wie Ann is. Ann blijft hierdoor een mysterieus personage. Door de tegenstrijdige informatie over Ann ontstaat er een gefragmenteerd en verwarrend beeld over haar bij de toeschouwer.

De scènes in *Attempts on her life* hebben geen causaal verband en zijn verhalen op zich. Door het ontbreken van een onderscheidend karakter van scènes vormen scènes op zichzelf staande fragmenten en zijn ze geen noodzakelijk onderdeel van een lineaire narratieve structuur. Hierdoor kunnen scènes weggelaten, verschoven of toegevoegd worden wat collage typeert. Juist door het fragmentarische karakter van de tekst met uiteenlopende verhalen over Ann blijft het personage voor de toeschouwer mysterieus.

Collage in postdramatische theaterteksten contrasteert met het dramatisch theater. Alle scènes in de gesloten dramatische wereld zijn onderworpen aan de principes van causaliteit, eenheid en noodzakelijkheid. Postdramatische theaterteksten kenmerken zich door het ontbreken van een eenduidig narratief en een fragmentarisch karakter.

Herhaling van fragmenten

Zoals eerder beargumenteerd staan de elementen in een collage op zichzelf. Hierdoor kunnen ze, naast weggelaten, verschoven of toegevoegd, tevens opeenvolgend herhaald worden. Hoewel er geen sprake is van gelijktijdigheid komt herhaling als strategie voort uit het idee dat fragmenten op zichzelf staande elementen zijn die op verschillende wijzen geordend kunnen worden. Bij herhaling wordt er temporele montage toegepast, waarbij fragmenten na elkaar geplaatst zijn in de tijd. Radicale herhaling is een strategie van montage die we eveneens in het postdramatische theater kunnen waarnemen. Jan Fabre, een postdramatische maker die vanaf eind jaren zeventig van de vorige eeuw bekendheid kreeg, speelt veelal met herhaling in zijn voorstellingen. Deze herhaling vindt plaats op verschillende niveaus, aldus Emil Hrvatin in zijn boek *Herhaling, waanzin, discipline: het theaterwerk van Jan Fabre* (1994). Ten eerste zien we de gecondenseerde herhaling van bewegingen met stijgende intensiteit en expressiviteit. Deze herhaling is door de fysieke mogelijkheden van de acteurs begrenst. Een voorbeeld hiervan is het langdurig rennen op dezelfde plaats in zijn vier uur durende voorstelling *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1982) die onlangs opnieuw te zien was in Nederland. Hier lijkt het alsof de acteurs op een onzichtbare loopband rennen. De acteurs zweten, lopen rood aan, raken buiten adem en vertragen langzaam het rennen door de fysieke uitputting van het herhaaldelijk rennen op de plaats. Ten tweede zien we de cyclische herhaling van handelingen (het zich aan- en uitkleden bijvoorbeeld bij wisselingen van scènes) waarbij plaats en functie elke keer anders zijn. Ten derde zien we dat een scène meermaals en

getrouw wordt herhaald. Een voorbeeld hiervan is een scène uit *De macht der theaterlijke dwaasheden*. In deze scène dansen vrouwen en vallen vervolgens op de grond. Ze worden opgetild door mannen en naar de voorkant van het podium gebracht waar ze neergelegd worden. De mannen willen de vrouwen zoenen en strelen, maar de vrouwen springen op en dansen weer. Deze scène wordt veelvuldig herhaald. Als laatste zien we de herhaling van eenzelfde handeling door verschillende acteurs, stelt Hrvatin.⁵⁴ Een voorbeeld hiervan in deze voorstelling is wanneer een man en een vrouw elkaar afwisselend een klap in het gezicht geven. Dit is bovendien een re-enactment van een performance uit 1977 van performancekunstenaar Marina Abramovic samen met toentertijd levenspartner Ulay, waardoor er ook op dit niveau sprake is van herhaling. Al deze herhalingen zijn niet 'perfect', maar wijken af en kennen verschillen. "De afwijkingen zijn het resultaat van de onvolmaaktheid van het menselijk lichaam dat niet in staat is één en dezelfde handeling op een volkomen identieke manier te herhalen" aldus Hrvatin.⁵⁵ Dit is in tegenstelling tot film waarbij de mogelijkheid er wel is om een scène letterlijk opnieuw te herhalen bij de montage.

Bij de meeste van deze verschillende strategieën van herhaling zien we dat Fabre op een ervaring van 'duur' aanstuurt bij de toeschouwer. Lehmann stelt dat duur van tijd in het postdramatisch theater niet verbeeld wordt, maar tot ervaring wordt gebracht. Dit noemt hij "durational aesthetic".⁵⁶ De duur van tijd wordt voelbaar gemaakt door de strategie van herhaling. Lehmann is het eens met Hrvatin dat er "no such thing as true repetition" bestaat.⁵⁷ Exacte herhaling van handelingen, scènes, cycli is niet mogelijk door de onvolmaaktheid van het menselijk lichaam. Lehmann voegt echter toe dat de herhaalde waarneming van de toeschouwer ook niet hetzelfde is.⁵⁸ "We always see something different in what we have seen before, therefore, repetition is also capable of producing a new attention punctuated by the memory of the preceding events, *an attention to the little differences*", zo stelt Lehmann.⁵⁹ De toeschouwer richt zich bijvoorbeeld (met tegenzin of niet) op details en verschillen. De toeschouwer wordt zich bewust van zijn eventuele ongeduld, onrust, uithoudingsvermogen, onverschilligheid of onwil wanneer hij zich bij de herhaalde waarneming op details focust.⁶⁰ Het gaat hierbij met andere woorden niet zozeer om de betekenis van de herhaalde gebeurtenis, maar om de betekenis van de herhaalde waarneming van de toeschouwer. De ervaring van de toeschouwer zelf, doordringen van de herinnering aan het voorgaande, wordt tot inhoud gemaakt, stelt Sigrig Merx in haar proefschrift *Beelden van tijd. Op zoek naar de Proustcyclus van Guy Cassiers* (2009).⁶¹

Er is een spel met herhaling en verschil, "waarbij de herinnering aan het voorafgaande als

⁵⁴ Emil Hrvatin, *Herhaling, waanzin, discipline: het theaterwerk van Jan Fabre* (Amsterdam: International Theatre & Film Bo, 1994): 37, 38.

⁵⁵ Ibidem, 67.

⁵⁶ Lehmann, 156.

⁵⁷ Ibidem, 157.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Sigrig Merx, *Beelden van tijd. Op zoek naar de Proustcyclus van Guy Cassiers*. Proefschrift promotor Prof. dr. W.Ch. Uricchio (Universiteit Utrecht, 2009): 165.

een schaduw blijft hangen en zijn rol speelt” bij de toeschouwer, stelt Merx.⁶² De herhaling zorgt voor het geven van nieuwe betekenissen door de toeschouwer. De toeschouwer verschuift zijn focus naar details en verschillen tijdens de herhaling(en). Hierdoor geeft hij aandacht aan andere betekenissen en associaties. Deze verschillende strategieën van herhaling waarbij de notie van ‘verschil’ ontstaat zowel in relatie tot de herhaling zelf als tot de herhaalde waarneming van de toeschouwer hebben invloed op het proces van betekenisgeving door de toeschouwer. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de eerder besproken voorstelling *Disisit* van Verdonck waarbij objecten teruggehaald worden en eerdere beelden en associaties in herinnering worden gebracht. Deze spelen een rol in hoe de objecten op een ander moment worden ervaren. Herhaling als strategie van montage wordt tevens gebruikt op het niveau van muziek bij de voorstelling *Bimbo* van Boogaerdt/van der Schoot. Hier zal ik verder op ingaan in mijn laatste hoofdstuk.

Collage: multiperspectiviteit

Naast het samengestelde karakter van collage, is er een ander aspect wat we met collage in verband kunnen brengen en dat als uitgangspunt kan dienen om naar montage in het postdramatisch theater te kijken. Meer dan het voorgaande aspect, dat vooral met de notie van fragmentarisering in verband kon worden gebracht, hangt dit aspect ook nauw samen met de notie van gelijktijdigheid. In kubistische collages wordt er gebruikgemaakt van verschuivende standpunten, aldus Wolfram.⁶³ Picasso schilderde bijvoorbeeld een vrouw waarbij haar neus naar rechts wijst en haar mond naar links. De modellen of objecten die geschilderd werden, leken op puzzels, kubussen of gebroken spiegels. Braque werkte tevens met kubussen en dergelijke abstracte vormen waarbij hij beoogde om verschillende perspectieven in het kunstwerk te verwerken. Volgens Bürger wordt het streven naar eenheid dat sinds de Renaissance in het representatieve systeem van de beeldende kunst had geheerst, hier losgelaten.⁶⁴ Eenheid in de Renaissance werd onder andere gegenereerd door het gebruik van perspectief. In de schilderkunst van de Renaissance werd de horizon als uitgangspunt genomen. Lijnen die boven en onder de horizon liggen, worden naar een of twee eindpunten op die horizonlijn getekend (de verdwijnpunten), waardoor je een realistische ruimtesuggestie krijgt.⁶⁵ Daarnaast probeerde men dit realisme sterker te maken door met kleur de suggestie van ruimte te wekken: datgene wat op de voorgrond is zie je in heldere kleuren, de kleuren op de achtergrond zijn vager. Dit heet atmosferisch perspectief.⁶⁶ Het lijnperspectief en het atmosferisch perspectief creëerde de illusie van een volledige, en in zichzelf gesloten verbeelde wereld die een directe afspiegeling leek te zijn van de werkelijkheid.

⁶² Ibidem, 191.

⁶³ Wolfram, 15.

⁶⁴ Bürger, 73.

⁶⁵ Marie- Thérèse van de Kamp, “Basisreader KG: Beeldend. Ontwikkelingen in de beeldende kunst in de Renaissance en Barok”. *Expertisecentrum-kunsttheorie.nl*. 2011.

⁶⁶ Ibidem.

We zien een parallel tussen de verschillende perspectieven in kubistische collage en het postdramatisch theater. Het postdramatisch theater breekt met de eenheid van het dramatische theater. De eenheid van de dramatische wereld, zowel de wijze waarop deze in tekst tot uitdrukking werd gebracht als de wijze waarop deze op het toneel werd verbeeld, wordt doorbroken. Zoals we in het werk van de Kubisten zien hoe er verschillende kijkperspectieven binnen het schilderij worden samengebracht, zo zien we hoe in het postdramatisch theater er eveneens wordt gebroken met eenheid van perspectief door het creëren van verschillende perspectieven voor de toeschouwer. Eenheid van perspectief houdt in dat de toeschouwer het totaalbeeld ziet, dat vaak wordt omkaderd en bevestigd door de lijst van het toneel, vanaf zijn vaste positie in het auditorium. De doorbreking van dit kijkperspectief houdt fragmentarisering in. (Gelijktijdige) gebeurtenis(sen) en situatie(s) op podium kunnen door de toeschouwer bekeken worden vanuit verschillende perspectieven en afstanden. De manier waarop dit concreet in het postdramatisch theater vorm krijgt is heel verschillend.

De mobilisering van de toeschouwer

Toeschouwers kunnen bijvoorbeeld gevraagd worden om fysiek in beweging te komen tijdens een voorstelling. Ze zijn vrij om zelf hun route te kiezen of krijgen deze aangewezen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij bepaalde installatie voorstellingen en theatrale wandelingen. Een voorbeeld is *Sporenonderzoek* (2005), een voorstelling van Dries Verhoeven. Via een mobiele telefoon staat de toeschouwer in verbinding met een performer, die hem door de ruimte van het (lege) Spoorwegmuseum in Utrecht leidt. De toeschouwer bekijkt de ruimte in het Spoorwegmuseum vanuit verschillende perspectieven en afstanden. Gedurende de wandeling door het museum stelt de performer vragen aan de toeschouwer over een route die hij of zij in de kindertijd vaak heeft afgelegd (bijvoorbeeld de route van de slaapkamer naar de keuken, of van huis naar school). Er wordt tevens gevraagd naar een plaats waar de toeschouwer in de toekomst graag nog eens naartoe zou willen gaan. "Het traject dat de toeschouwer aflegt door het museum wordt een synoniem voor een reis door het eigen verleden en de verbeelde toekomst", aldus Liesbeth Groot Nibbelink in haar artikel "Sporen zoeken. Over de 'politics of location' in *Sporenonderzoek* van Dries Verhoeven" (2009).⁶⁷

Toeschouwers kunnen de ruimte of de voorstelling tevens vanuit verschillende afstanden en perspectieven bekijken als ze van plaats kunnen wisselen in het auditorium. Dit was het geval bij de voorstelling *Mighty Society 7* uit 2010 van Eric de Vroedt. Tijdens deze voorstelling bevond het auditorium zich zowel aan de voorkant van het podium als aan de zijkanten. De toeschouwers konden tijdens de voorstelling van positie wisselen om vanuit een ander perspectief de voorstelling te aanschouwen. Deze voorstelling ging over vier babyboomers, Daniel, Wanda, Rutger en Phil, die samenleven in een huis met ieder een kamer. Daniel gaat er vandoor met een jonge vrouw na een lang huwelijk met Wanda. Wanda weigert te stoppen met werken op de uitgeverij, terwijl ze daar niet meer gewenst en overbodig is geworden. De kunstenaar Rutger is verward en wil nog een laatste

⁶⁷ Liesbeth Groot Nibbelink, "Sporen zoeken. Over de 'politics of location' in *Sporenonderzoek* van Dries Verhoeven" *Theater Topics* 4 (2009): 30.

keer een meesterwerk maken. Phil, het zusje van Rutger, vriendin van Wanda en ex-minnares van Daniel, wil dood. Ze wil haar euthanasie archiveren en regisseren. Ze laat het hele proces naar de dood toe en de dood zelf filmen door Kay, een asielzoeker die tevens in het huis verblijft. De kamers waarin ieder zijn eigen 'privé' leven leidt, kan de toeschouwer afwisselend van dichtbij bekijken. De toeschouwer wordt een voyeur en bekijkt hoe de performers zich aan en uitkleden, wassen, masturberen of seksuele gemeenschap hebben. Het is tevens mogelijk bij postdramatische voorstellingen om de toeschouwer uit te nodigen om uit het auditorium te stappen en plaats te nemen op het podium. De gebeurtenissen/situaties/handelingen op podium bekijkt de toeschouwer met een verschil in afstand en hij wordt deel van wat er op podium gebeurt.

Meerdere perspectieven door video

In het postdramatisch theater kan er tevens gebruik gemaakt worden van film en (*live*) video om toeschouwers verschillende kaders/afstanden/perspectieven te presenteren. Door de inzet van film en video in het theater kan er decoupage, een montageprincipe afkomstig uit film, toegepast worden waarbij de blik (en het denken) van de toeschouwer in beweging komt. Decoupage in film houdt in dat beelden in een bepaalde scène vanuit verschillende camerastandpunten gefilmd worden. Hierdoor krijgen we een filmscène vanuit verschillende kaders (totaalshot, *close-up* et cetera) en vanuit verschillende hoeken te zien. Door de ruimte in een scène te bekijken vanuit verschillende perspectieven en afstanden wordt de ruimte dynamisch. Door deze dynamiek is de filmtoeschouwer, ondanks zijn vaste plaats in de filmzaal, voortdurend in beweging tijdens het kijken naar de film. De toeschouwer identificeert zich met het perspectief van de camera, aldus Groot Nibbelink.⁶⁸ Door de inzet van videobeelden kunnen toeschouwers in het postdramatisch theater tevens theatrale elementen bekijken vanuit verschillende perspectieven en afstanden. Alhoewel decoupage in de enge zin van het woord geen collage is, kunnen we het wel met het principe van collage in verband brengen voor wat betreft de mogelijkheid om een en hetzelfde vanuit verschillende perspectieven te laten zien.

Anders dan het fotografische medium film kan video een live- verslag van gebeurtenissen in de werkelijkheid maken. Het elektronische medium video biedt de mogelijkheid om het geregistreerde beeld gelijktijdig te laten afspelen, zo stelt Groot Nibbelink.⁶⁹ Dit was bijvoorbeeld het geval bij de eerdergenoemde voorstelling *Mighty Society 7*. In deze voorstelling werd voornamelijk Phil live gefilmd door Kay met een handcamera, die haar eigen dood wilde archiveren en regisseren. Kay bewoog zich tevens door de verschillende kamers en filmde de performers van verschillende afstanden en perspectieven. Hij werd door de performers vaak genegeerd of niet opgemerkt. "Met het publiek is hij de buitenstaander, die nergens buiten wordt gehouden", aldus Simone van Saarloos in haar recensie "Het feest van de vergrijzing" (2010).⁷⁰ Het registrerende oog van de camera staat

⁶⁸ Groot Nibbelink, 1999: 5, 8.

⁶⁹ Ibidem, 2,3.

⁷⁰ Simone van Saarloos, "Het feest van de vergrijzing".

Mightysociety.nl/media/recensies_pdf/ms7/1003_breakinwalls.pdf. 2010.

gelijk aan het voyeurisme van Kay en impliciet dat van de toeschouwer. Kay bepaalt voor de toeschouwer op welke afstand en vanuit welk perspectief een (door hem gekozen) gebeurtenis in een kamer wordt bekeken vanuit het oog van de camera. De toeschouwer is echter tevens zonder de video een voyeur. De toeschouwers kunnen van dichtbij (of veraf) de performers bekijken in hun privé leven. De toeschouwer kan van positie wisselen in het auditorium en tevens zelf bepalen op welke gebeurtenis(hen) hij zijn aandacht richt en vanuit welke afstand en perspectief hij deze gebeurtenis(hen) bekijkt. De toeschouwer neemt niet alleen Kay's voyeuristische perspectief over wat op het beeldscherm te zien is en onderdeel is van het totaalbeeld, maar heeft tevens zijn eigen, persoonlijk gekozen, blik.

De blik van de toeschouwer blijft ten eerste dynamisch, omdat de toeschouwer van positie wisselt in het auditorium. Ten tweede blijft de blik van de toeschouwer dynamisch, omdat deze navigeert tussen wat zich fysiek op podium afspeelt en het videobeeld. Ten slotte blijft de blik dynamisch door het dynamische videobeeld zelf. Het gaat hierbij om het in relatie brengen van en het wisselen tussen dat wat er op video te zien is en dat wat zich fysiek op het podium afspeelt waarin de betekenis besloten ligt. "Beiden worden geënceneerd, zijn gelijktijdig aanwezig binnen het theatrale frame en worden ook gelijktijdig ervaren en waargenomen door de toeschouwer", aldus Merx in haar artikel "Theater, video en de kristallisering van tijd" (2009).⁷¹ Op verschillende momenten in de voorstelling wordt Phil gefilmd door Kay in een close-up. In plaats van dat een trillende lip of een traan onderdeel is van een totaalbeeld, wordt de trillende lip of de traan een betekenisvol element door het inzoomen. De emoties worden benadrukt. "Door gebruik te maken van live video kan een detail geselecteerd worden, terwijl tegelijkertijd de absolute beeldgrootte als referentiepunt aanwezig blijft", aldus Groot Nibbelink.⁷² Bij detailopnamen wordt er een gefragmenteerd beeld getoond van het totaalbeeld. Een detailopname wordt door de toeschouwer vaak als intens ervaren. Het roept de associatie van nabijheid en intimiteit op.⁷³ In andere postdramatische voorstellingen kan er tevens sprake zijn van meerdere video opnamen vanuit verschillende perspectieven op een en hetzelfde. Deze worden vervolgens gelijktijdig geprojecteerd op beeldschermen die aanwezig zijn op het podium waardoor het totaalbeeld tevens gefragmentariseerd ervaren wordt.

Kortom, de inzet van video in het theater biedt de mogelijkheid van het construeren van verschillende perspectieven binnen het theatrale kader. Niet alleen betekenen de videobeelden een verdubbeling van het perspectief, maar doordat door middel van decoupage de videobeelden ook in een andere beeldgrootte worden getoond dan de grootte van het toneel, ontstaan er ook verschillende afstanden in het kijken en wordt het kijken in beweging gebracht. Bij het gebruik van live video moet de toeschouwer navigeren tussen het virtuele van de videoprojectie en de actuele, fysiek aanwezige performer die zich gelijktijdig presenteren. Er worden verschillende afstanden en perspectieven gehanteerd op een en hetzelfde.

⁷¹ Sigrid Merx, "Theater, video en de kristallisering van tijd" *Theatre topics* 4 (2009): 64.

⁷² Groot Nibbelink, 1999: 2,3.

⁷³ *Ibidem*.

Conclusie

In collage zoals we dat kennen uit de beeldende kunst, is er zowel sprake van gelijktijdigheid als fragmentarisering. Een collage bestaat uit fragmenten die bij elkaar worden gebracht en niet in dienst staan van een groter geheel. Elk fragment vormt op zich een geheel dat zeer weinig van zijn autonomie afstaat ten behoeve van een totaal. Bij het vormen van een nieuw 'geheel' wordt er geen formele eenheid gevormd, noch een organisch geheel in traditionele zin. Collage kan met dezelfde kenmerken in verband worden gebracht als de typerende kenmerken van het postdramatisch theater en kan daarom als een zinvol perspectief fungeren van waaruit montage in het postdramatisch theater kan worden bestudeerd. In dit hoofdstuk heb ik aan de hand van voorbeelden uit het werk van postdramatische makers besproken dat twee belangrijke aspecten van collage, diens samengestelde karakter en multiperspectiviteit, zich op verschillende manieren kunnen manifesteren in het postdramatisch theater. Voor wat betreft het samengestelde karakter van collage hebben we gezien dat in het postdramatisch theater theatrale elementen vaak onafhankelijk van elkaar gemonteerd zijn in een willekeurige volgorde, waarbij elementen toegevoegd, herhaald en verschoven kunnen worden. Elementen kunnen bijvoorbeeld uit de vertrouwde context gehaald worden en geplaatst worden in een nieuwe context met andere elementen. Hierdoor kunnen in de ervaring van de toeschouwer nieuwe associaties ontstaan. Door herhaling van fragmenten (scènes, sequensen, handelingsreeksen, cycli et cetera) en het terughalen van objecten wordt de toeschouwer geprikkeld om te focussen op bijvoorbeeld details en verschillen. Hierdoor ontstaan nieuwe associaties waarbij de herinnering aan het voorgaande een rol speelt. Door herhaling van fragmenten kan de toeschouwer de tijd als cyclus, als duur of gefragmentariseerd ervaren. De toeschouwer wordt hierbij getest op bijvoorbeeld zijn uithoudingsvermogen, geduld of concentratie.

Voor wat betreft het aspect van multiperspectiviteit hebben we gezien dat de postdramatische toeschouwer de (gelijktijdige) elementen en fragmenten tevens van verschillende afstanden en perspectieven kan bekijken. Multiperspectiviteit ontstaat als de toeschouwer zelf zijn positie kan bepalen of door de voorstelling gevraagd wordt in beweging te komen. Multiperspectiviteit ontstaat tevens door live video en film. Het fysiek in beweging brengen van de toeschouwer en de inzet van live video zijn voorbeelden waarbij er verschillende perspectieven en afstanden gehanteerd worden op een en hetzelfde. Multiperspectiviteit veroorzaakt fragmentarisering van het beeld en/of gefixeerde kijkperspectief. Enerzijds kan de toeschouwer de ruimte gefragmenteerd ervaren door de verschillende afstanden en perspectieven bij live video (decoupage). Anderzijds kan de ervaring van een gefragmenteerde ruimte ontstaan door de fysieke mobiliteit van de toeschouwer waarbij hij de ruimte vanuit verschillende perspectieven en afstanden bekijkt.

Door multiperspectiviteit en het samengestelde karakter van collage kan de toeschouwer de ruimte tevens als dynamisch ervaren en in beweging komen. Enerzijds komt dit door multiperspectiviteit en anderzijds omdat het werk in beweging is. Het denken van de toeschouwer komt door het dynamische werk in beweging door de nieuwe associaties die elke keer ontstaan bij het toevoegen, verschuiven, herhalen of weglaten van elementen. De dynamische toeschouwer wordt echter gestuurd in zijn betekenisgeving door middel van montage is gebleken uit dit hoofdstuk. De

voorbeelden uit het werk van postdramatische makers laten zien dat de toeschouwer gestuurd wordt in zijn betekenisgeving aangezien hij op een bepaalde manier geadresseerd wordt door de montageprincipes. De montageprincipes sturen de toeschouwer in zijn betekenisgeving door bijvoorbeeld de gelijktijdig aanwezige objecten in een bepaalde volgorde te presenteren (zoals bij *Disisit*) waardoor de toeschouwer gestuurd wordt in het maken van bepaalde associaties. Montage kan met andere woorden ingezet worden om de ervaring van de toeschouwer te structureren en de toeschouwer in zijn betekenisgeving te sturen. In mijn analyses van *Bimbo* en *Small World* zal ik uitgebreid en gedetailleerd ingaan op hoe de montageprincipes vanuit het perspectief van collage een sturend effect hebben op de toeschouwers. Dit verbind ik tevens met de inzichten die ik zal opdoen in mijn volgende hoofdstuk over de historische avant-garde.

Lehmann ziet zoals eerder gezegd de historische avant-garde grotendeels als de voorgeschiedenis van het postdramatisch theater.⁷⁴ De vraag is nu of dit in het bijzonder ook geldt voor de montageprincipes zoals die zich in de historische avant-garde ontwikkelden. In mijn volgende hoofdstuk zal ik me daarom specifiek richten op hoe collage zich in de historische avant-garde manifesteerde. Ik onderzoek onder verwijzing naar Bürger, die stelt dat collage het kenmerkende principe van de historische avant-garde is, welke rol het montageprincipe collage speelde als esthetisch procedé in deze periode en vanuit welke overwegingen en met welk effect voor ogen collage werd ingezet. Ik zal ingaan op het effect van shock dat collage volgens Bürger teweegbracht bij het avant-garde publiek.

⁷⁴ Lehmann, 46-51.

3. Collage in de context van de historische avant-garde

Introductie

Lehmann plaatst de tijdsgrens tussen dramatisch en postdramatisch theater in de jaren zeventig van de twintigste eeuw, maar erkent dat bepaalde kenmerken van het postdramatisch theater al eerder te herkennen zijn in de historische avant-garde.⁷⁵ In dit hoofdstuk richt ik me daarom op de avant-garde waarbij ik me specifiek focus op montage. Het postdramatisch theater wordt door Lehmann zoals we hebben gezien nadrukkelijk in de context van de nieuwe media geplaatst. Het postdramatisch theater en de gemediatiseerde maatschappij zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Analoog aan de redenering van Lehmann stelt Lev Manovich in zijn artikel "Avant-garde as Software" (1999) dat collage, zoals deze in de historische avant-garde tot uitdrukking kwam, aan de basis ligt van de logica van nieuwe media.⁷⁶ De avant-garde collage "re-emerged as a "cut and paste" command, the most basic operation one can perform on any computer data. In another example, dynamic windows, pull-down menus, and HTML tables all allow a computer user to work simultaneously with practically unrestricted amounts of information despite the limited surface of the computer screen", aldus Manovich.⁷⁷ Het knippen, plakken en samplen van heterogene elementen (tekstgedeeltes, afbeeldingen et cetera) en het zien van meerdere schermen (bijvoorbeeld een internetsite en Word) gelijktijdig op het computerscherm, kunnen we volgens Manovich dus als hedendaagse vormen van collage zien. Het postdramatisch weerspiegelt niet alleen de gemediatiseerde maatschappij, maar tevens heb ik eerder beargumenteerd dat andere media en hun montageprincipes ingezet kunnen worden in het postdramatisch theater als hypermedium. In deze lijn van redeneren kunnen we ervan uitgaan dat ook de 'cut and paste' logica van de nieuwe media waar Manovich over spreekt via de collage van de avant-garde zijn weg heeft gevonden naar het postdramatisch theater. Dit kunnen we bijvoorbeeld zien in de eerder besproken theatrale installatie *De Nachtwacht* van Peter Greenaway waarbij hij sampling toepast. Hij maakt gebruik van een computer om digitale beelden en geluiden te knippen en te plakken op het schilderij van Rembrandt.

Dit alles geeft mij aanleiding om in het kader van mijn onderzoek naar montageprincipes in het postdramatisch theater terug te gaan naar de avant-garde.⁷⁸ In dit hoofdstuk probeer ik zichtbaar te maken dat principes van gelijktijdigheid en fragmentarisering zich al met name in avant-gardistische werken manifesteren. De historische avant-garde is een verzamelbegrip, dat door kunstcriticus Peter Bürger werd gehanteerd om te verwijzen naar bewegingen als het

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Lev Manovich, "Avant-Garde as Software". HManovich.net/docs/avantgarde_as_software.doc. 1999.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Er zijn verschillende opvattingen en concepten van de avant-garde. Dit maakt het verschijnsel erg breed. Hier komt bij dat er over verschillende tijdsperiodes en landen wordt gesproken. Sommigen, zoals de Roemeense literaire criticus Marino, zien het als een steeds opnieuw opduikend gebeuren en anderen zien avant-gardisme als een romantisch verschijnsel aan het begin van de romantiek (Drijkoningen, 11). Ik beperk me tot de historische avant-garde zoals die door Bürger wordt geformuleerd.

Expressionisme, het Surrealisme, het Dadaïsme en het Futurisme. Ik schrijf dit hoofdstuk nadrukkelijk vanuit het perspectief van Bürger. Hij stelt namelijk dat collage het kenmerkende principe van de historische avant-garde is.⁷⁹ In dit hoofdstuk onderzoek ik welke rol het montageprincipe collage speelde als esthetisch procedé in deze periode volgens Bürger en vanuit welke overwegingen en met welk effect voor ogen collage werd ingezet. Bürger ziet collage als een montage techniek om realiteit en kunst op elkaar te betrekken waardoor deze techniek in zijn benadering maatschappijkritische implicaties heeft. Hij ziet collage met andere woorden als een kritisch procedé dat ingaat tegen de gevestigde conventies van homogeniteit, coherentie en eenheid. In dit hoofdstuk zal ik tevens ingaan op het effect van shock dat collage volgens Bürger teweegbracht bij het avant-garde publiek.

Ik zal in mijn bespreking van Bürger's theorie tevens andere theoretici aanhalen die over de historische avant-garde hebben geschreven. Enerzijds doe ik dit om de context en intentie van avant-garde kunstwerken en de overwegingen van waaruit en omstandigheden waarbinnen collage werd ingezet/ontwikkeld verder uit te lichten en anderzijds om aan te geven dat Bürger's theorie zijn beperkingen kent. Ik verhoud me door middel van deze theoretici kritisch tot Bürger, maar zal tevens beargumenteren waarom Bürger's theorie, ondanks deze kritiek, van belang is voor mijn onderzoek naar montage in het postdramatisch theater.

Collage in de historische avant-garde

De avant-garde kunstenaars hebben een breuk tot stand gebracht in de ontwikkeling van kunst door in opstand te komen tegen de in de burgerlijke maatschappij heersende opvattingen waar het kunstwerk als autonoom werd gezien en door hun pogingen het kunstwerk in de context van de overige sociale praktijken een plaats te geven, aldus Bürger.⁸⁰ In zijn boek stelt Bürger dat de avant-garde kunstenaars van mening zijn dat het dominerende, het wezenlijke kenmerk van de institutionele kunst in de burgerlijke maatschappij de scheiding is tussen de kunst en de praktijk van het maatschappelijk leven.⁸¹ De avant-garde kunstenaars wilden de kunst uit haar isolement verlossen en haar integreren in de praktijk van het maatschappelijk gebeuren.⁸² De institutionele kunst bevindt zich in een ivoren toren, een gouden kooi, waar ze geen sociale functie (behalve ontspanning en vermaak) heeft, zo stelt ook Ferdinand Drijkoningen in zijn boek *Historische avantgarde* (1982).⁸³ "The autonomous status and the concept of the work of art operative in the bourgeois institution of art imply separation from social life. This is essential for an art intending to interpret the world at a distance".⁸⁴ Deze interpretatie van de wereld hield in dat er werd uitgegaan van een geordende, verklaarbare werkelijkheid waar alles in harmonie met elkaar is. Kunst was mimesis, ofwel nabootsing, van deze alledaagse werkelijkheid waarin eenheid en samenhang heerst. De avant-garde kunstenaars deelden

⁷⁹ Bürger, 73 – 80.

⁸⁰ Ibidem, 98.

⁸¹ Ibidem, 49, 50.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ferdinand Drijkoningen, e.d. *Historische avantgarde* (Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1982): 17.

⁸⁴ Bürger, xxxix.

dit beeld van de werkelijkheid echter niet. In de historische avant-garde werd er gebroken met de representatie van de werkelijkheid als een werkelijkheid waarin eenheid en samenhang heersen, zoals zichtbaar werd in de institutionele kunst. De avant-garde kunstenaars streefden naar integratie van kunst en hun veranderde visie op de werkelijkheid. Deze veranderde visie op de werkelijkheid werd mede beïnvloed door de technologische ontwikkelingen in de West-Europese samenleving sinds het einde van de 19^e eeuw. De tot dan toe heersende ervaringen van en opvattingen over tijd en ruimte kwamen op losse schroeven te staan. De eenheid van tijd en ruimte werden radicaal doorbroken. Door fotografie werd het bijvoorbeeld mogelijk om de werkelijkheid vast te leggen in een gefixeerd kader. Er kon letterlijk een fragment uit de ruimte van de werkelijkheid genomen worden. De foto is tevens een vastgesteld beeld uit het verleden. De foto maakte het mogelijk om (andere) ruimtes van een andere tijd te aanschouwen.

Door de uitvinding van communicatietechnologieën, zoals de telefoon en de telegraaf, werd er een ervaring van gelijktijdigheid teweeg gebracht. De telegraaf stelde de mens in staat om gebeurtenissen op grote afstand, tegelijk met anderen mee te beleven.⁸⁵ “Zowel de radiotelegraaf als de telefoon resulteerden in een intensivering van de ervaring van het heden, in de vorm van een bijzondere ervaring van nabijheid. De mens kon gebeurtenissen waarvan hij in ruimte gescheiden is toch meebeleven als ware hij erbij aanwezig door technologische bemiddeling”, aldus Merx.⁸⁶ Tevens werd als gevolg van deze technologieën de opvatting en ervaring van tijd als lineair gedeconstrueerd. Tijd werd als simultaan ervaren waarbij verschillende ruimtes die van elkaar gescheiden waren met elkaar werden verbonden. Evenals de telegraaf en de telefoon bracht de film een ervaring van gelijktijdigheid tot stand door van elkaar gescheiden ruimtes met elkaar in verbinding te stellen. Alhoewel een belangrijk verschil tussen de ervaring van gelijktijdigheid zoals deze tot stand wordt gebracht in het telegraferen of telefoneren het aspect van *liveness* is, zo benadrukt Merx.⁸⁷ De filmtoeschouwer ervaart niet met iemand anders in directe verbinding te staan.⁸⁸ Hij is fysiek afwezig in de situatie van gelijktijdigheid. “Het is juist zijn afwezigheid die immersie in de diëgetische wereld van de film mogelijk maakt”, aldus Merx.⁸⁹ Volgens haar kan de ervaring van gelijktijdigheid in deze periode niet los worden gezien van de ervaring van snelheid.⁹⁰ De telegraaf, de telefoon en de film dragen bij aan de structurering van de ervaring van snelheid. “De menselijke communicatie komt in een stroomversnelling terecht”, zo stelt Merx. Journalisten komen snel aan informatie, zaken kunnen telefonisch afgehandeld worden et cetera. Er doet zich een enorme acceleratie van het dagelijks leven voor. Deze acceleratie is tevens een gevolg op de ontwikkelingen van transportmiddelen. “De elkaar in hoog tempo opvolgende transportmiddelen – de fiets, de auto, de trein, de roltrap, de elektrische trein, het vliegtuig – laten in deze periode van de geschiedenis de mens keer op keer ervaren dat het maximum aan snelheid nog niet bereikt is en dragen zo bij aan de vorming van de

⁸⁵ Merx, 53.

⁸⁶ Ibidem, 54

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem, 56.

moderne ervaring van snelheid”, aldus Merx.⁹¹ Al de hier genoemde technologische ontwikkelingen zorgden voor ervaringen van fragmentarisering, gelijktijdigheid en snelheid. Het besef dat de eenheid van tijd en ruimte doorbroken kon worden en het in beweging komen van tijd en ruimte hoorde bij de tijdgeest, zoals bijvoorbeeld ook tot uitdrukking kwam in de tijdsfilosofie van Bergson en de relativiteitstheorie van Einstein.

Deze ‘nieuwe’ gefragmenteerde werkelijkheid weerspiegelde zich in de collagetechnieken die de avant-garde kunstenaars inzetten. De werken van de avant-garde zijn geen voorstellingen van een bestaande werkelijkheid, maar voorstellen tot andere werkelijkheden, waarin indirect de bestaande maatschappelijke werkelijkheid gereflecteerd wordt, aldus Henk Oosterling in zijn artikel “Intermedialiteit”.⁹² In het gefragmenteerde wereldbeeld bestaat er niet één werkelijkheid of waarheid. In plaats daarvan zijn er fragmenten van onsamenhangende werkelijkheden en waarheden, een chaos, waar elke vorm van zekerheid ontbreekt. Volgens Bürger zijn de kubistische collages hier een voorbeeld van. Er wordt letterlijk een element uit de dagelijkse werkelijkheid (bijvoorbeeld een touwtje of een stukje krant) genomen en in de werkelijkheid van het schilderij gebracht. In kubistische collages worden elementen uit de werkelijkheid gelicht en ontdaan van de functie die zij daarin hadden en tot een nieuw ‘geheel’ samengevoegd, aldus Bürger.⁹³ Elk element staat op zichzelf tijdens het gelijktijdig samenspannen met andere elementen waarbij de elementen niet in dienst staan van een geheel. Een centrale betekenis, een hiërarchische structuur en samenhang ontbreken.

Bürger noemt deze collages ‘open’, ofwel non-organisch. Het werk is open in de zin dat elementen weggelaten, toegevoegd, herhaald kunnen worden of van plaats kunnen veranderen. Avant-garde kunstenaars leverden volgens Bürger op deze manier kritiek op de geïnstitutionaliseerde kunst als gesloten en organisch. De elementen van een organisch, gesloten werk “can be understood only through the whole, the whole only through the parts. This means that an anticipating comprehension of the whole guides, and is simultaneously corrected by, the comprehension of the parts. The fundamental precondition for this type of reception is the assumption of a necessary congruence between the meaning of the individual parts and the meaning of the whole” aldus Bürger.⁹⁴ Een kunstwerk is dus gesloten, wanneer geen enkel deel/fragment van het kunstwerk toegevoegd, herhaald of weggelaten kan worden. Een dergelijk gesloten werk vraagt volgens Bürger om een ‘leeswijze’ van de toeschouwer waarbij de delen waaruit het geheel is opgebouwd en het geheel zelf op elkaar worden afgestemd door de toeschouwer. Alle delen waaruit het geheel is opgebouwd zijn noodzakelijk en staan in dienst van een dominante betekenis. De kunstenaars van de historische avant-garde verzetten zich tegen dit organische kunstwerk door middel van het maken van open, non-organisch werk, aldus Bürger.⁹⁵ De avant-garde kunstenaar levert kritiek op de ‘institutie’ kunst, of met andere woorden, op de voorwaarden waaronder een bepaald object een

⁹¹ Ibidem.

⁹² Henk oosterling, “Intermedialiteit” ([HHenkoosterling.nl/pdfs/intermedialiteit.pdf](http://Henkoosterling.nl/pdfs/intermedialiteit.pdf)H. Datum onbekend): 2.

⁹³ Bürger, 77, 78.

⁹⁴ Ibidem, 79, 80.

⁹⁵ Ibidem, 105-107.

'kunstwerk' wordt genoemd, zo stelt Bürger.⁹⁶ De collage vormt hier volgens Bürger bij uitstek het voorbeeld van.⁹⁷

Kritiek op de theorie van Peter Bürger

In de historische avant-garde werd de kubistische collage met andere woorden ingezet als kritisch procedé, aldus Bürger. Middels collage werd er gebroken met de representatie van de werkelijkheid als een werkelijkheid waarin eenheid en samenhang heersen, zoals zichtbaar werd in de institutionele kunst. Het leverde kritiek op de voorwaarden homogeniteit, coherentie en eenheid waaronder een bepaald object een 'kunstwerk' werd genoemd. Volgens Bürger ligt collage daarom aan de basis van de avant-garde.

Niet iedereen deelt echt Bürger's visie dat collage een kritisch procedé is dat erop gericht is om kunst en werkelijkheid op elkaar te betrekken. Clement Greenberg stelt bijvoorbeeld dat de Kubisten met hun collages vooral een onderzoek deden naar 'oppervlak' en dat het hier ging om een radicale schilderkundige vernieuwing. Voor hem staat de avant-garde juist in het teken van de toenemende autonomisering en zelfreflexiviteit van de kunst en ging het er niet zozeer om realiteit op de kunst te betrekken waardoor de avant-garde kunst in zijn ogen geen maatschappijkritische implicaties heeft.⁹⁸

Bürger's benadering van de avant-garde is ook veelvuldig bekritiseerd om zijn beperking. Bürger laat bijvoorbeeld in zijn theorie over de avant-garde, montage in film bewust buiten beschouwing. Hij ziet montage in film namelijk niet als een esthetisch procedé, zoals collage, maar puur als een "technical device given with the medium itself".⁹⁹ Volgens Bürger is de montage van beelden in film niet zo zeer een artistieke techniek, maar inherent verbonden met het medium. "Film is the stringing together of photographic images that because of the speed with which they flow past the eye of the spectator, create the impression of movement", aldus Bürger.¹⁰⁰ Door montage in de

⁹⁶ Ibidem, 29 – 31.

⁹⁷ Het is niet verwonderlijk dat rond de periode van de historische avant-garde tevens diverse toneelschrijvers begonnen te experimenteren met het doorbreken van de geslotenheid van de dramatische tekst. Szondi signaleert een drama dat in crisis is geraakt waarin de gesloten dramatische wereld en diens principes van causaliteit en noodzakelijkheid onder druk komt te staan.

⁹⁸ Voor Clement Greenberg ligt de essentie van de kubistische schilderkunst in de autoreferentiële verhouding tot haar medium. De historische avant-garde is voor Greenberg een tijd van 'groeïend zelfbewustzijn': een teleologische ontwikkeling waarin het breken met de representatie uiteindelijk zal leiden tot zelftransparantie. De kunst voert een transcendentaal onderzoek naar haar eigen grond, essentie en mogelijksvoorwaarden. De betekenis van kunst staat hierbij los van haar context. De 'esthetische waarde' van een werk wordt voor Greenberg in geen geval bepaald door externe factoren als geschiedenis of context, maar is volledig intern aan het werk. De bekommernis om de vorm is voor Greenberg de uiting van het breken met de representatieplicht. De klassieke schilderkunst wordt volgens Greenberg immers getekend door figurativiteit (nabootsing, representatie) en narrativiteit: het beeld werd geacht een bepaald object te illustreren. (Louis Schreel, "Hintermezzo: materialisme, formalisme en semiotisch idealisme". *Louisschreel.wordpress.com*. 2010.)

⁹⁹ Bürger, 73.

¹⁰⁰ Ibidem.

historische avant-garde alleen in verband te brengen met collage vanuit de beeldende kunst, doet hij afbreuk aan het feit dat montage in film, wanneer we kijken naar de avant-gardistische film uit die periode, wel degelijk als een esthetisch procedé gezien kan worden, aldus Dietrich Scheunemann in zijn artikel "On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde" uit het boek *European Avant-garde: New Perspectives* (2000).¹⁰¹ In dit verband noemt Scheunemann bijvoorbeeld de intellectuele montage (ofwel attractie- of ideeënmontage genoemd) van de invloedrijke Russische avant-garde filmmaker en theoreticus Sergei Eisenstein. In deze vorm van montage worden verschillende, inhoudelijk losstaande filmbeelden bij elkaar gebracht. Hierdoor komen er niet-aanschouwelijke concepten, ofwel ideeën, tot stand bij de filmtoeschouwer.¹⁰² "When applied to cinema, montage as a technique of the avant-garde undermines in principle the *continuity style* which main-stream narrative cinema has made its dominant feature", zo beweert Scheunemann.¹⁰³ Montage in de avant-gardistische film kan dus eveneens als esthetisch, kritisch procedé begrepen worden dat inging tegen de gevestigde conventies van homogeniteit, coherentie en eenheid. Bürger kiest er echter voor om dit niet te bespreken.

Ondanks bovenstaande kritiek ga ik in dit onderzoek ook niet in op montage zoals deze zich in (de vroege) film heeft ontwikkeld en kies ik er toch voor om collage als perspectief te kiezen voor mijn onderzoek naar montage in het postdramatisch theater. Dit heeft een aantal redenen. Zoals eerder betoogd in hoofdstuk twee bestaat in filmmontage werkelijke gelijktijdigheid niet (tenzij als een narratieve constructie zoals in het geval van parallel montage) en fragmenten worden altijd na elkaar in plaats van naast elkaar geplaatst. Bij filmmontage gaat het tevens vooral om de illusie van beweging die door de montage van fotografische beelden tot stand wordt gebracht, terwijl dit geen aspect is dat een rol speelt in het postdramatisch theater. Anders dan in filmmontage zijn de typerende kenmerken van het postdramatisch theater, fragmentarisering en gelijktijdigheid, beiden aanwezig in collage. Verschillende elementen worden in dezelfde tijd en ruimte bij elkaar gebracht.¹⁰⁴ Montage in het postdramatisch theater bespreek ik daarom primair vanuit het perspectief van collage uit de beeldende kunst en daarom is ook Bürger's theorie waarin collage als belangrijkste procedé naar voren wordt geschoven van belang om voor mijn onderzoek te gebruiken. Er moet wel opgemerkt worden dat Bürger een enge benadering van collage hanteert. Bürger bespreekt de gelijktijdigheid van fragmenten in kubistische collages, maar hij laat het aspect van multiperspectiviteit buiten beschouwing. In hoofdstuk twee haalde ik Wolfram aan om aan te geven dat er in kubistische collages gebruik wordt gemaakt van meerdere perspectieven. Dit aspect van collage is wel degelijk

¹⁰¹ Dietrich Scheunemann, "On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde" In *European Avant-garde: New Perspectives*, red. Dietrich Scheunemann (Amsterdam: Rodopi B.V. 2000): 30,31.

¹⁰² Dieho, 119, 120.

¹⁰³ Scheunemann, 32.

¹⁰⁴ Er is natuurlijk een verschil tussen collage in de beeldende kunst en in het theater. Het postdramatisch theater kenmerkt zich als een *live performance*. Het hier en nu van verschillende samengebrachte elementen/fragmenten die zich gelijktijdig kunnen presenteren en de uitwisseling tussen performers en toeschouwers die dezelfde tijd delen, markeert de uniciteit van het theater. Collage mist de 'liveness' van theater en dus het aspect van duur.

relevant voor mijn onderzoek naar montageprincipes in het postdramatisch theater.¹⁰⁵

Door de collage eenzijdig in verband te brengen met het Kubisme, laat Bürger niet alleen de film maar ook toepassingen van collage in andere media, bijvoorbeeld de krant, buiten beschouwing. In een kritisch commentaar op Bürger's theorie van de avant-garde spreekt David Banash in zijn artikel "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage" (2004) over de opkomst van (massa)media, in het bijzonder de krant met zijn advertenties en catalogi, die invloed had op de 'uitvinding' van collage als montageprincipe door de kubisten in de historische avant-garde.¹⁰⁶ In de krant als massamedium (sinds 1880 door de uitvinding van de linotype machine) waarin verscheidende advertenties en catalogi te vinden zijn, aldus Banash, zien we dat vele fragmenten samen zijn gebracht als in een collage. In catalogi zijn heterogene elementen samengebracht, zoals "desks, dressers, spoons, jackets, chocolate grinders, drums, tubs, combs, bottles, wrenches, watches, and every other conceivable commodity (...). Rather than putting pen to paper, the creator of advertisements need only select the ready-made illustrations, assemble the illustrations with copy created from ready-made fonts, and arrange the disparate elements into the suitable advertisement", zo stelt Banash.¹⁰⁷ Door de 'uitvinding' van collage toe te schrijven aan het werk van de kubisten (zoals Bürger doet), wordt er tekort gedaan aan de collagetechnieken die zich al eerder voordeden in de krant. "It was in the techniques of advertising, with their reliance on the ready-made and radically abstract forms, that the materials and basic elements of collage first emerged", aldus Banash.¹⁰⁸ Hoewel deze kritiek van Bürger in kaart gebracht moet worden om aan te geven dat hij collage in andere media dan beeldende kunst buiten beschouwing laat, heeft dit geen verdere invloed op mijn onderzoek. Mijn onderzoek richt zich immers niet op de herkomst van collage.

Bürger besteedt in zijn theorie tot slot evenmin aandacht aan avant-garde performance. Naast dat we gelijktijdigheid van elementen aantreffen in kubistische collages, zien we het principe van gelijktijdigheid tevens terug in bijvoorbeeld Futuristische avonden en Dada soirees. De Futuristische *serate* waarin veelvuldig gebruik werd gemaakt van gelijktijdigheid van gebeurtenissen, ofwel fragmenten, die als een collage van losse acts kon worden gezien, "represented a clear break with the conventions and traditions of theatrical culture" zo beweert Günter Berghaus in zijn boek *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies* (2005).¹⁰⁹ Er is hierbij weliswaar een wezenlijk verschil tussen gelijktijdigheid en fragmentarisering zoals die zich in collage in de beeldende

¹⁰⁵ Dit laat zich overigens juist wel met decoupage, een montageprincipe afkomstig uit film, in verband brengen.

Alhoewel decoupage in de enge zin van het woord geen collage is, kunnen we het wel met het principe van collage in verband brengen voor wat betreft de mogelijkheid om een en hetzelfde vanuit verschillende perspectieven te laten zien. Zoals al eerder beargumenteerd, ga ik niet verder in op montage in film, maar richt ik me op montage vanuit het perspectief van collage uit de beeldende kunst. Dit helpt mij om naar montage in het postdramatisch theater te kunnen kijken vanuit het idee van gelijktijdigheid en fragmentarisering.

¹⁰⁶ David Banash, "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage".

Pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.104/14.2banash.txt. 2004.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Günter Berghaus, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies* (New York: Palgrave Macmillan, 2005): 38.

kunst manifesteren en in live avant-garde performances, maar het feit dat beide aspecten zich wel in de performances manifesteren geeft aanleiding om anders dan Bürger hier wel aandacht aan te besteden.

Avant-garde performance

Theater was meestal niet de eerste bekommernis van de avant-garde kunstenaar, aanvankelijk vooral jonge dichters en beeldende kunstenaars, die met deze kunstvorm dan ook weinig voeling hadden, zo stelt Peter Benoy in zijn artikel “De subversieve muze. Eerste theaterexperimenten van Jarry, Maiakovski en Apollinaire” in het boek *Historische avant-garde en het theater in het interbellum* (2011).¹¹⁰ Wel waren de avant-garde kunstenaars bereid theatrale procedés en podia te gebruiken om rechtstreekse provocerende confrontaties met hun publiek aan te gaan, zoals dat tot uiting kwam tijdens de futuristische ‘serates’ en de dadaïstische avonden, aldus Benoy.¹¹¹ Avant-garde kunstenaars uit verschillende disciplines werkten samen en gebruikten het theater als middel om hun werk op een performatieve wijze te tonen. “De aandacht voor de performance komt (...) niet zozeer voort uit een interesse voor theater als kunst discipline, maar uit de bruikbaarheid van de live performance als platform voor de politiek-artistieke intenties van de kunstenaars”, stelt Merx.¹¹² Dit gebeurde bijvoorbeeld in Futuristische avant-garde performances. De Futuristen met hun ‘theater van de gelijktijdigheid’ en hun futuristische avonden (‘serata futurista’) geïnspireerd door het variété theater lieten verschillende acts (schilderen, dans, et cetera) tegelijkertijd opvoeren.¹¹³ Het ‘theater van de gelijktijdigheid’ werd in 1933 uitgeroepen door de futuristen. Daarvoor werd in 1921 het ‘theater van de verrassing’ gesticht door de futuristen, dat door een samenkomen van verschillende media (waaronder film) de toeschouwer moest ontregelen, aldus Merx.¹¹⁴ Dada soirees werden tevens gekenmerkt door vele acts en gebeurtenissen waarbij poëzie voordrachten, expressionistische dans, harde muziek, gedichten en korte toneelstukken tegelijkertijd te zien waren, zo geeft Berghaus aan.¹¹⁵ De performance is door zijn live karakter bij uitstek in staat om verschillende indrukken en media tegelijkertijd te presenteren en de toeschouwer hiermee aan een bombardement van indrukken te onderwerpen, zo stelt Merx.¹¹⁶

De Futuristische avonden en de Dada soirees zijn belangrijke voorbeelden waarbij de (postdramatische) kenmerken van gelijktijdigheid en fragmentarisering terug te zien zijn. Deze live performances werden gekenmerkt door een multidisciplinair karakter. De Futuristische totaalspektakels waarin verschillende media en disciplines samensmolten, kunnen naar mijn mening

¹¹⁰ Peter Benoy, “De subversieve muze. Eerste theaterexperimenten van Jarry, Maiakovski en Apollinaire” In *Historische avant-garde en het theater in het interbellum*, red. Peter Benoy en Jaak van Schoor (Brussel: Academic and Scientific Publishers nv 2011): 45.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Merx, 55.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, 325.

¹¹⁵ Berghaus, 2005: 43.

¹¹⁶ Merx, 55.

begrepen worden als collage door het samenvoegen van heterogene gebeurtenissen/acts, ofwel fragmenten. Door de ruimtelijke montage waarbij fragmenten gelijktijdig gepresenteerd werden, ontstond er een gefragmenteerd totaalbeeld waarbij verschillende 'ruimtes' te zien waren op podium. Er werden niet alleen fragmenten samengevoegd, maar tevens maakte het 'vrije combinatie' principe het mogelijk dat elementen verschoven, weggelaten, toegevoegd et cetera konden worden. Elk fragment staat op zichzelf en staat niet in dienst van een totaal. Een "loose structure and an open format (...) offered plenty of opportunity for improvised acts and ad hoc additions to the advertised programme" bij de Futuristische avonden, aldus Berghaus.¹¹⁷ Bij het vrij combineren, toevoegen, verschuiven et cetera werd er veel geïmproviseerd waarbij vele onbedoelde, ongerichte en/of ongestructureerde gebeurtenissen 'toevallig' plaatsvonden. Dit was niet alleen het geval in het theater, maar ook in bijvoorbeeld avant-gardistische schilderkunst en gedichten. Tristan Tzara, één van de stichters van het Dadaïsme, hanteerde het montageprincipe collage in zijn gedichten om het toeval zijn gang te laten gaan. Dit ging als volgt: "neem willekeurig een krant, kies willekeurig een artikel, knip dat uit; knip elk woord ervan uit en doe ze in een zak; de zak goed schudden; neem, zonder in de zak te kijken, de papersnippers er één voor één uit en plak ze achter elkaar op een blanco vel; wanneer de zak leeg is, is het (nieuwe) 'gedicht' klaar", aldus Tzara (geciteerd door Drijkoningen).¹¹⁸ In plaats van de op mimetische gronden gebaseerde ordening, trad de ordening van het toeval en het spel op. De avant-garde kunstenaar probeerde niet zijn wil aan het door hem gekozen materiaal op te leggen, maar nam er afstand van en reflecteerde erop. Hij volgde niet zijn eigen, maar de wetten van het materiaal. Hij liet het voor zich spreken, schetste alleen een kader en gaf het vrijheid.¹¹⁹ Drijkoningen brengt het toeval in verband met het toen heersende wereldbeeld. Het toeval is het product van een chaos, een onberekenbare en dus dreigende wereld, een doolhof, waarin elke zekerheid ontbreekt.¹²⁰ Er is niet meer één verhaal over de werkelijkheid te vertellen wat ertoe leidt dat kunstenaars deconstructief omgingen met iedere eenheidsvisie op de werkelijkheid wat zich uitwerkte in de montage van kunstwerken vanuit het perspectief van collage. Collage "presupposes the fragmentation of reality" aldus Bürger.¹²¹

Collage: effect

Door de bewuste verwerping van traditionele conventies werd het de toeschouwer moeilijk gemaakt het avant-garde werk te begrijpen. Bürger zegt hierover dat er in het avant-garde kunstwerk geen totale indruk werd gecreëerd die een interpretatie van een betekenis toe zou laten. De toeschouwer kon ook geen beroep doen op de afzonderlijke delen voor een interpretatie van een dominante betekenis aangezien deze delen niet langer ondergeschikt waren aan een dominante betekenis. De weigering van de kunstenaars om een centrale betekenis aan het werk te geven werd ervaren als

¹¹⁷ Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909 – 1944* (New York: Oxford University Press, 1998): 134.

¹¹⁸ Drijkoningen, 41.

¹¹⁹ Ibidem, 40,41

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Bürger, 73.

shock bij de toeschouwer, aldus Bürger.¹²²

De avant-garde kunstenaars wilden het bourgeois publiek, dat trouw bleef aan de traditionele, overheersende conventies, schokken en provoceren. De avant-garde kunstenaar hoopte door de shock die zijn 'betekenisloze' werk produceert, het publiek de aandacht te laten richten op de situatie waarin het zich bevindt en dat de toeschouwer door een dergelijke bewustwording anders gaat handelen en denken, aldus Bürger.¹²³ De toeschouwers moesten niet meer passief, lui en zelfgenoegzaam zijn, maar "out of their supor" komen, aldus Berghaus.¹²⁴ Het *shockeren* en het provoceren zorgde aan de ene kant voor ontzet, agitatie en frustratie bij het publiek. Aan de andere kant wekte het ondermijnende karakter van het avant-garde werk juist fascinatie op. Het ervaren van enerzijds fascinatie en anderzijds weerzin stimuleert toeschouwers om ontvankelijk te worden, zo beweert Oosterling.¹²⁵ De avant-garde kunstenaars hoopten op begrip van het publiek voor hun verzet tegen de institutionele kunst en wilden de ogen van het publiek openen om ze bewust te laten worden van de gefragmenteerde werkelijkheid waar zowel publiek als kunstenaar deel van uitmaken. Op deze manier werd er gestreefd naar het samenkomen van publiek en kunstenaar en publiek en kunst.

Een van de manieren waarop op deze confrontatie werd aangestuurd was door de toeschouwer zekerheid te ontzeggen en verwachtingen te doorbreken. Door geen vaststaand programma te hebben in de Dada soirees en de Futuristische serates, probeerden de avant-garde kunstenaars het publiek elke keer opnieuw te schokken. De gedachtegang heerste bij de avant-garde kunstenaars dat een "different composition of the programme ensured that nobody in the auditorium could remain unaffected by what was presented on stage", zo geeft Berghaus aan.¹²⁶ Hoewel er gespeeld werd met toeval en onvoorspelbaarheid tijdens deze losse programma's, kon de avant-garde kunstenaar na verloop van tijd geen shock meer teweeg brengen bij het publiek, zo is de redenering van Bürger. "As a result of repetition, it changes fundamentally; there is such a thing as expected shock", aldus Bürger.¹²⁷ Het gros van het publiek, stelt Bürger, was bekend met de shock die een avant-garde werk teweeg kon brengen. Toeschouwers kregen dit bijvoorbeeld te horen via voorgaande toeschouwers van Futuristische serates of Dada soirees, ze lazen erover in de krant of hadden dit zelf ervaren tijdens voorstellingbezoeken. Ze waren erop voorbereid, zo beweert Bürger.¹²⁸ De gehanteerde principes en hun vermeende effect werden bekend, vertrouwd en uiteindelijk geïnstitutionaliseerd. De intentie van de avant-garde kunstenaars was om een directe maatschappelijke impact te hebben op hun publiek. Bürger waagt echter te betwijfelen of dit uiteindelijk het geval was.

Bürger meent dat het avant-garde kunstwerk werd geïnstitutionaliseerd. Hij meent dit te kunnen aantonen aan de hand van het *objet trouvé*, een bij toeval gevonden voorwerp, dat iemand

¹²² Ibidem, 80.

¹²³ Ibidem, 80.

¹²⁴ Berghaus, 2005: 33.

¹²⁵ Oosterling, 2.

¹²⁶ Berghaus, 2005: 33.

¹²⁷ Bürger, 81.

¹²⁸ Ibidem.

om persoonlijke redenen mooi of aantrekkelijk vindt.¹²⁹ Een voorbeeld hiervan is de *readymade* "Fountain by R. Mutt" (1917) van de dadaïst Marcel Duchamp, een gesigneerde wc-pot. Een *readymade* houdt in dat een alledaags voorwerp ontheven wordt van zijn functie en geplaatst wordt in een institutie (zoals een museum of galerie) en hierdoor de status krijgt van kunstwerk. Bürger bespreekt hoe Duchamp met dit alledaagse voorwerp zijn afwijzing symboliseert van de institutie kunst waarbij regels/afspraken heersen over wat kunst tot kunst maakt. In de 'post avant-gardistische fase', in de jaren zestig van de 20^e eeuw, werd het objet trouvé onder kunst gerangschikt, terwijl het door de avant-garde kunstenaars juist als 'anti-kunst' was bedoeld, aldus Bürger.¹³⁰ Het werd volgens Bürger een 'autonom' kunstwerk, naast andere kunstwerken in het museum. Volgens Bürger institutionaliseert de neo avant-garde de historische avant-garde als kunst en negeert zo de wezenlijke avant-gardistische bedoelingen.¹³¹

Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik aangegeven wat de beperkingen zijn van de theorie van Bürger. Ondanks dat Bürger zich beperkt tot de Kubisten wat betreft de herkomst van collage en collage zelf en tevens montage in avant-gardistische film buiten beschouwing laat, is zijn theorie van belang voor mijn onderzoek naar montageprincipes in het postdramatisch theater. Zijn benadering van collage als kritisch procedé is voor mij interessant. In zijn theorie stelt Bürger dat Kubisten collage inzetten om kritisch te zijn over de institutionele kunst en de maatschappij waarin deze kunst zich manifesteert en inherent mee verbonden is. De avant-garde kunstenaars verhouden zich kritisch tot de toen heersende maatschappij en die kritiek manifesteert zich esthetisch gezien onder andere in het doorbreken van de eenheid van tijd en ruimte. Dit roept meerdere vragen op: Functioneert montage, in het bijzonder collage, in het postdramatisch theater ook als een kritisch procedé? Immers, het postdramatisch theater staat, zoals besproken in hoofdstuk één, ook in het teken van het doorbreken van de eenheid en geslotenheid van het dramatische theater. En zo ja, hoe uit dit kritische aspect zich concreet? Bürger's theorie roept tevens een aantal vragen op over het effect dat fragmentarisering en gelijktijdigheid in het postdramatisch theater oproepen. Is de ervaring van shock zoals Bürger die beschrijft nog steeds van toepassing op het postdramatisch theater? En brengt collage in het postdramatisch theater überhaupt een ervaring van shock teweeg? De postdramatische toeschouwer, zo maakt Lehmann duidelijk, zoekt actief naar een punt van oriëntatie in wat hij ervaart en beleeft tijdens de voorstelling om voor zichzelf een persoonsgebonden betekenis te construeren waarbij hij zich laat terugwerpen op zijn eigen referentiekader. Door gelijktijdigheid bestaat er geen hiërarchie meer tussen de theatrale tekens en kunnen deze tegelijkertijd informatiedrager zijn van verschillende betekenissen. Het is dan vervolgens aan de toeschouwer om in de voorstelling, die ruimte geeft aan een hoeveelheid van mogelijke betekenissen, zijn eigen individuele weg af te leggen en zelf verbanden te leggen en associaties te maken. Zodoende construeert de toeschouwer zijn

¹²⁹ Ibidem, 57.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, 51 – 54.

eigen persoonsgebonden betekenis. Hierdoor wordt het werk, anders dan in het begin van de historische avant-garde, niet als 'betekenisloos' ervaren, hooguit gaat het om het ontbreken van een eenduidige of vooraf bepaalde betekenis. Het postdramatische publiek 'zoekt' in reactie op het werk ook niet meer naar een centrale betekenis zoals in de historische avant-garde, maar construeert actief zijn eigen persoonlijke betekenis aan de hand van zijn ervaring van de voorstelling. We kunnen hierdoor niet meer spreken over de avant-gardistische shock als reactie op de betekenisloosheid van het werk. Op wat voor manier kan 'shock' dan wel ervaren worden in het postdramatisch theater? Hoe verhoudt het idee van shock zoals Bürger dit begrijpt zich tot het idee van desoriëntatie zoals Lehmann dit omschrijft?

Al deze vragen vormen het vertrekpunt voor het volgende hoofdstuk waarin ik twee postdramatische voorstellingen zal analyseren voor wat betreft de montageprincipes die ze hanteren. Ik richt me daarbij in het bijzonder op aspecten van gelijktijdigheid en fragmentarisering. Welke montageprincipes worden door de makers ingezet? In hoeverre en in welk opzicht kunnen deze als een kritisch procedé worden beschouwd? Brengen deze montageprincipes een ervaring van shock bij het publiek teweeg, en zo ja, in welk opzicht?

4. Boogaerd/van der Schoot

Introductie

In dit hoofdstuk zal ik de voorstellingen *Bimbo* (2011) en *Small World* (2012, 2013) analyseren op het niveau van montageprincipes vanuit het perspectief van collage. Ik stel mezelf hier de vraag: Hoe manifesteren principes van gelijktijdigheid en fragmentarisering zich in deze twee voorstellingen? Ik zal hierbij terugrijpen op de postdramatische montageprincipes die ik in hoofdstuk twee heb besproken. Vanuit welke intentie worden deze principes ingezet door Boogaerd/van der Schoot en op wat voor wijze spreken zij de toeschouwer aan? Ik zal hierbij terugrijpen op Lehmann's analyse over de wijze waarop de postdramatische toeschouwer wordt aangesproken. Aan het eind van mijn analyses zal ik kijken hoe dit alles zich verhoudt tot montageprincipes, inzet en effect van die principes in de historische avant-garde waarbij ik tevens aandacht besteed aan de verschillende cultuurhistorische contexten.

In 2000 studeerde Suzan Boogaerd af aan de Mime Opleiding in Amsterdam. Dit deed ze met de solo voorstelling "Yvonne" die geregisseerd werd door Bianca van der Schoot, die een jaar eerder afstudeerde aan de Mime Opleiding. Niet kort daarna richtten ze hun eigen gezelschap, Boogaerd/van der Schoot, op waarmee ze sindsdien voorstellingen maken. Vanaf augustus 2013 zullen ze voorstellingen maken onder de paraplu van Toneelgroep Oostpool te Arnhem.¹³²

Small World is net als *Bimbo*, onderdeel van de serie *visual statements*, een reeks beeldende voorstellingen van theatergroep Boogaerd/van der Schoot over de rol van de beeldcultuur in het leven van vandaag. De makers, Suzan Boogaerd en Bianca van der Schoot, waren samen met Erika Cederqvist, Marie Groothof en Floor van Leeuwen de performers van zowel *Bimbo* als *Small World*. Deze voorstellingen vormen samen een tweeluik. Hun kritiek richt zich in *Bimbo* op de 'bimboficatie' van de samenleving en in *Small World* op de 'disneyficatie' van de samenleving.¹³³ De term bimboficatie komt van Sunny Bergman. In een epiloog op *Beperkt Houdbaar* (2007), een documentaire waarin ze scherpe kanttekeningen zet bij het huidige schoonheidsideaal waarin plastisch chirurgie steeds normaler wordt, introduceert Sunny Bergman een stichting die Onbeperkt Houdbaar heet en een manifest tegen de bimboficatie. Tijdschriften moeten hun lezeressen waarschuwen voor de schade die *photoshopen* kan toebrengen aan het vrouwelijke zelfbeeld.¹³⁴

Collage: multiperspectiviteit in *Bimbo*

Bimbo is een voorstelling waarbij het publiek naar beeldschermen kijkt waarop te zien is wat zich live achter hen afspeelt. De performers spelen op een vlakke vloer, daaromheen zitten de toeschouwers

¹³² Boogaerd/van der Schoot. "Bvds". *Bvds.nu*. 2013.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Hans Beerekamp, "Het erfgoed van het feminisme". *Weblogs.nrc.nl/media/2007/09/07/het-erfgoed-van-het-feminisme*. 2007.

met hun rug naar het speelvlak toe. De performers worden frontaal gefilmd vanuit een onbewegelijk camera standpunt. Op alle beeldschermen, die voor de toeschouwers geplaatst zijn, is hetzelfde beeld te zien. De voorstelling kenmerkt zich door gelijktijdigheid van live video en actuele, fysiek aanwezige gebeurtenissen. In de voorstelling zien we de bimbo. Een bimbo wordt meestal gezien als een vrouw die dom, sexy en ordinaris is. Ze verschijnt in de voorstelling in verschillende stereotypes, zoals de Barbie, Eva, zwangere vrouw, een vrouw die plastisch chirurgie ondergaat et cetera. De performers transformeren zichzelf elke keer in een nieuw soort bimbo. We zien tevens dat performers zich transformeren in verschillende mannen, zoals de pooier, de rapper, de plastisch chirurg et cetera.



Boogaardt/van der Schoot. *Bimbo* (2011).

Het lichaam van de bimbo dat verschillende transformaties ondergaat in de voorstelling wordt door de inzet van decoupage op een gefragmentariseerde wijze getoond met behulp van video. Wanneer de performers dicht voor de camera bewegen, zien we een close-up van monden, ogen, neuzen, borsten, buik et cetera. De performers brengen zich nadrukkelijk zo in beeld en zorgen er zelf voor dat hun lichaam gefragmentariseerd en in close-up in beeld komt. De camera filmt de performers frontaal, maar als toeschouwer hebben we tevens de keuze om naar achter te kijken om vanuit een

ander perspectief, afstand en kader naar de performers te kijken. Bij het naar achter kijken, zien we de performers van de zijkant. Naast deze twee perspectieven (meekijken vanuit het frontale perspectief van de camera of het naar achterkijken naar de fysieke gebeurtenissen vanuit een ander perspectief) zien we binnen het frontale perspectief van de camera tevens twee verschillende kaders en afstanden. We zien het totaalbeeld of de close-ups op het beeldscherm. Het beeldscherm is dynamisch door de verschillende kaders en afstanden. De postdramatische toeschouwer moet actief zijn waarbij hij een keuze moet maken of hij naar het beeldscherm of naar achteren kijkt. Dit is de eerder besproken “hovering attention” waar Lehmann over spreekt.¹³⁵ In deze voorstelling is hier niet zozeer sprake van door de veelheid van theatrale tekens, maar door de positionering van de toeschouwer. Hij moet een keuze maken of hij naar achter of naar voren kijkt wat hij logischerwijs niet tegelijkertijd kan doen.

Zoals we hebben gezien in hoofdstuk twee kan de ruimte dynamisch worden gemaakt wanneer deze wordt bekeken vanuit verschillende perspectieven, afstanden en kaders.¹³⁶ Door deze dynamiek is de toeschouwer, ondanks zijn vaste plaats, voortdurend in beweging tijdens het kijken en wordt de ruimte als beweeglijk ervaren. Er ontstaat fragmentarisering van het gefixeerde kijkperspectief. De ruimte wordt, naast dynamisch, als gefragmentariseerd ervaren door de gelijktijdigheid van video en fysieke gebeurtenissen op podium waarbij verschillende afstanden, kaders en perspectieven aanwezig zijn.

De close-ups in de voorstelling zorgen voor een uitvergroting van een bepaald lichaamsonderdeel. De vrouw wordt gereduceerd tot een lichaamsonderdeel wat lust oproept. Een voorbeeld hiervan is de tong langs de lippen heen glijden.

¹³⁵ Lehmann, 87.

¹³⁶ Groot Nibbelink, 1999: 5.



Boogaerdt/van der Schoot. *Bimbo* (2011).

Dit kunnen we in de context zien van de beeldcultuur van reclames, videoclip, advertenties et cetera in onze maatschappij. In reclames bijvoorbeeld worden lichaamsonderdelen van vrouwen op een bepaalde manier afgebeeld waardoor lustgevoelens opgewekt worden. Er wordt bijvoorbeeld ingezoomd op de handen van een vrouw die een product strelen in plaats van dat ze het gewoon vasthoudt. Hierdoor wordt de vrouw tot lustobject gemaakt. Het geadverteerde product heeft vaak niets te maken met seks of erotiek, maar probeert de aandacht van de kijker te trekken door de vrouw af te beelden als lustobject.

De performer die naar de camera toe beweegt en zo het totaalbeeld van wat hierachter gelijktijdig te zien is 'blokkeert', zorgt ervoor dat het verkleden, decor veranderen, en make-up aanbrengen van de overige performers 'onzichtbaar' gemaakt wordt. De performers ontnemen met hun lichaam letterlijk het zicht op wat er achter hen aan de hand is. Zij vervangen het totaalbeeld door een close-up van het eigen lichaam. We kunnen hier spreken van een bijzondere vorm van decoupage. Het monteren wordt live door de performer zelf gedaan. Er is sprake van montage 'in' het beeld. Daarbij valt op dat in plaats van dat een close-up leidt tot iets beter en scherper zien dan normaal het geval is, het nu leidt tot iets 'niet zien'. Als toeschouwer blijf je ervan bewust dat de performer het totaalbeeld bewust blokkeert. Juist door dit bewustzijn wordt onze nieuwsgierigheid gewekt over wat de performer verborgen houdt en draaien we ons om. Er is niet alleen sprake van

gelijktijdigheid op het niveau van live en videobeeld, maar tevens binnen het videobeeld wordt de toeschouwer zich ervan bewust door de live montage dat zich 'achter' de close-up nog een andere, gelijktijdige wereld bevindt.

Als toeschouwer moeten we kiezen of we kijken naar wat er 'achter de schermen' gebeurt of dat we kijken naar de (pornografische) uitvergroting op het scherm. We worden hierbij uitgenodigd om ons om te draaien door de nieuwsgierigheid die opgewekt wordt bij de toeschouwer. We zien hierbij niet alleen de kostuum- en decorwisselingen, maar tevens de 'lelijkheid' en het 'ongelikte' van de video clip waar chaos, stress en vermoeidheid heerst.

De performers schermen af wat er achter hen gebeurt, waardoor we als toeschouwer nieuwsgierig worden en achterom kijken. Het publiek kan actief kiezen maar wordt tevens, zoals betoogd, door de voorstelling gestuurd. Door de gelijktijdigheid van videobeelden en de fysieke gebeurtenissen op podium is het mogelijk dat de toeschouwer zowel de bimbo als de constructie van de bimbo afwisselend ziet. Als we dit in de maatschappelijke context bekijken, wordt er gerefereerd aan videoclips en reclames waarbij het bimbo lichaam gemaakt, geconstrueerd en een illusie is. De bewerkte en gefotoshopte pornografische of aan seks ontleende beelden in videoclips en in reclames zijn geconstrueerd. Door de gelijktijdigheid van video en fysieke gebeurtenissen op podium wordt deze betekenis geconstrueerd.

Bij *Bimbo* voelen we enigszins gêne om achterom te kijken naar de performers die zich uitkleden en erotisch poseren en bewegen. We verschuilen ons achter het beeldscherm waar we ongegeneerd naar onze 'vertrouwde' illusie van de media kunnen kijken. Door de inzet van de close-up worden we echter toch nieuwsgierig gemaakt en hierdoor uitgenodigd/geprikkeld om naar achteren te kijken. De toeschouwer kan zich in de voorstelling, ondanks de sturing, blijven focussen op het beeldscherm. Het is echter niet zo dat hij in de 'illusie' van de gelikte wereld van de videoclip kan blijven. De registratie van de fysieke gebeurtenissen op podium laten steeds meer de desillusie van de videoclip zien door uitgelopen make-up, afgezakte *panties* et cetera. Naarmate de voorstelling vordert, worden de beelden van de bimbo op het beeldscherm afstotend en pervers. Zelfs de toeschouwer die zich alleen focust op het beeldscherm wordt geconfronteerd met het afbreken van de illusie van het bimbo lichaam.

In onze hedendaagse cultuur worden we gebombardeerd met beelden van verleidelijke vrouwen, bimbo's en de vrouw als lustobject. Ze zijn te zien in advertenties, posters, videoclips en reclames. De makers kaarten aan dat de beeldcultuur ons vrouwbeeld en tevens onze hele perceptie van de werkelijkheid beïnvloedt. Gevoelens van aantrekking wat doorgaans bij een bimbo geassocieerd worden, wordt in de voorstelling geassocieerd met gevoelens van afstoting en walging. Ons beeld dat we hebben aangenomen van de bimbo in de media en de gevoelens die daarbij 'horen', worden ontregeld. De makers confronteren ons met het feit dat we wel ongegeneerd naar een beeldscherm durven te kijken, maar niet naar achteren. Als we dit breder trekken naar onze hedendaagse cultuur voelen we ons met andere woorden op ons gemak en veilig achter het beeld en laten we ons graag op passieve wijze onderdompelen in de illusionaire wereld van de media. We voelen nu gêne en walging bij het kijken naar de bimbo's in Boogaardt/van der Schoot. Dit zijn niet de gevoelens die normaal bij de bimbo in de media worden opgewekt, die we als werkelijk hebben

aangenomen.

De beeldcultuur is zo door en door gemediatiseerd dat de media onze ervaring van de werkelijkheid inblikken, ofwel indammen, zo stelt Anneke Smelik in haar artikel "Op het eerste gezicht. De glijdende grens tussen echt en onecht" (2006).¹³⁷ Boogaerdt/van der Schoot willen de toeschouwers confronteren met hoe de media onze ervaring van de werkelijkheid bepalen. Het wegvallen van het onderscheid tussen werkelijkheid en illusie, fysiek en virtueel, echt en onecht wordt door de makers geproblematiseerd. Door multiperspectiviteit wordt de constructie van de bimbo in het beeldscherm zichtbaar. Het laat zien dat de virtuele bimbo in de media die we als 'echt' aannemen, een illusie is, een onmogelijk ideaalbeeld. Door juist de fysieke, zwetende 'bimbo' met uitgelopen of dikke make-up te tonen in de voorstelling die 'lelijk' is en vermoeid raakt van het harde werken om aan het ideaalbeeld te voldoen van de virtuele, geconstrueerde media bimbo wordt de toeschouwer geconfronteerd met de gevolgen van het problematische wegvallen van werkelijkheid en illusie, fysiek en virtueel. Dit wordt de toeschouwer al in het begin duidelijk als de toeschouwer naar achter kijkt tijdens de close-ups. De toeschouwer ziet hoe de performers het zweet en de uitgelopen make-up wegpoetsen en zich haastig opnieuw mooi maken met pruiken en make-up. Er heerst chaos en stress om er als een bimbo uit te zien. Naarmate de voorstelling vordert, wordt het duidelijk dat de bimbo's in Boogaerdt/van der Schoot niet aan de media bimbo kunnen voldoen. De lelijkheid en chaos van uitgelopen make-up, okselhaar, zweet, afgezakke panties wordt tevens zichtbaar in het beeldscherm. Er wordt gebroken met de illusie van de media. De toeschouwer die de mediabeelden van vrouwen als werkelijk had aangenomen en veilig achter zijn tv scherm de beelden in zich opnam, wordt ruw uit zijn illusie getrokken en ervaart geen gevoelens van aantrekking, maar afstoting, walging en gêne.

Collage: samenbrengen, verschuiven, toevoegen, herhalen van fragmenten

Small World is een voorstelling over de 'disneyficatie' van de samenleving. In *Small World* wordt er anders dan in *Bimbo* geen gebruik gemaakt van verschillende perspectieven, kaders en afstanden. De toeschouwer heeft niet de mogelijkheid om zich te verplaatsen en er wordt geen gebruik gemaakt van live video. De toeschouwer krijgt een totaalbeeld te zien vanuit een gefixeerd perspectief in het auditorium. Het is juist binnen dit totaalbeeld dat gelijktijdigheid en fragmentarisering een rol spelen en dat de associatie met collage, zoals we die kennen uit de beeldende kunst, wordt opgeroepen.

Het podium ziet eruit als een ravage, ofwel een chaos, met kinderspeelgoed, kinderfietsjes, paraplu's, vliegers, kledingstukken, prullaria et cetera. Boven het podium bevindt zich een geraamte van een draaimolen waar slingers aan bevestigd zijn en lichtslangen wisselend aan en uit gaan. *Small World* kan gezien worden als een collage waarin onsamenhangende elementen samengebracht worden waarbij de mogelijkheid bestaat om elementen toe te voegen, te herhalen, te verschuiven of weg te laten. Dit komt op verschillende manieren naar voren.

¹³⁷ Anneke Smelik, "Op het eerste gezicht. De glijdende grens tussen echt en onecht" *Jong Holland. Beeldende kunst en visuele cultuur* 22: 2 (2006): 25.



Boogaardt/van der Schoot. *Small World* (2012, 2013).

Het Disney figuur als collage

In de voorstelling zien we verschillende Disney figuren voorbij komen, zoals de zeemeermin Ariël, de zeven dwergen, Aladdin, Mickey Mouse et cetera. De 'lieflijke' figuren die we herkennen uit de Disney films zijn als zodanig te herkennen, maar worden gelijktijdig gecombineerd met verschillende objecten en kostuums die van buiten de Disney wereld komen. Zo dragen ze afwisselend verontrustende maskers, trainingspakken, sexy kleding, grote neppiemels, pistolen, pruiken, voetbalshirtjes et cetera. Objecten en kostuums worden in de voorstelling gemakkelijk omgewisseld en weggelaten voor andere nieuwe objecten en kostuums. Objecten en kostuums worden tevens opnieuw gebruikt en samengebracht met andere objecten en kostuums waarmee ze niet eerder samengebracht werden. Hierdoor worden de Disney figuren elke keer vervormd en/of getransformeerd tot andere Disney figuren. Er worden tevens Disney figuren met elkaar 'gemixt'. Dit gebeurt als Disney figuren objecten en kostuums gebruiken die geassocieerd worden met andere Disney figuren. Zo draagt de prinses (een figuur uit meerder Disney films) een varkensmasker en lijkt op die manier gecombineerd te worden met de Disney figuren de drie biggetjes.

De figuren worden tevens gelijktijdig 'samengebracht' met typische bewegingen en geplaybackte muziek van de Disney wereld en tevens met bewegingen en geplaybackte muziek die van buiten Disney komen. De zeven dwergen stampen en playbaken op muziek van "Waar is dat feestje? Hier is dat feestje" van de Pita Boys uit 2010 en roepen hierdoor de associatie op van gabbers. Aladdin danst in een trainingspak de *moon walk* waardoor de associatie met Michael

Jackson wordt gelegd en even later playbackt hij "A Whole New World" uit de film "Aladdin" (1992). Door de Disney figuren te combineren en te transformeren met onsamenhangende elementen (objecten, kostuums, bewegingen en geplaybackte muziek) worden verschillende associaties opgeroepen (bijvoorbeeld voetbalhooligans, monsters, moordenaars, prostituees, verkrachters, hangjongeren, terroristen) die continu veranderen gedurende de voorstelling door het elke keer weglaten, toevoegen en herhalen van elementen. De Disney figuren krijgen een onheilspellend karakter, een duistere kant. Dit komt ten eerste omdat Disney figuren met elkaar gemixt worden door middel van verschillende onsamenhangende elementen uit de Disney wereld waardoor er een verontrustend, grimmig nieuw 'Disney' figuur ontstaat, ofwel een 'freak'. Ten tweede omdat Disney figuren gemixt worden met onsamenhangende elementen die niet met Disney geassocieerd worden, maar met 'buiten' Disney en veelal een negatieve lading kennen (drugs, rellen, verkrachting, geweld, terrorisme et cetera).

De veranderlijke objecten, kostuums, bewegingen en geplaybackte muziek van zowel buiten als binnen de Disney wereld zijn onsamenhangende elementen, ofwel fragmenten, die gelijktijdig in samenhang worden gebracht met het Disney figuur. Het Disney figuur is een 'totaal' waarin de fragmenten die ermee in samenhang worden gebracht zelf 'totalen' zijn en niet in dienst staan van het geheel en hierdoor opnieuw gebruikt, weggelaten, toegevoegd en verschoven kunnen worden. Deze wisselende fragmenten zijn gelijktijdig aanwezig samen met het Disney figuur. Het Disney figuur kan hierdoor zelf als een collage begrepen worden.

Het Disney figuur als collage lijkt in eerste instantie met de postmoderne pastiche in verband gebracht te kunnen worden zoals deze door Fredric Jameson is gedefinieerd. Pastiche is het klakkeloos citeren van andere teksten en het toe-eigenen van bepaalde stijlen, genres en vormen, zonder dat daar een ironische, kritische of spottende bedoeling achter zit, aldus Jameson in "Postmodernism and Consumer Society" in het boek *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1984).¹³⁸ Er worden elementen uit vroegere en eigentijdse perioden van kunst en cultuur geknipt en geplakt. "De kunstenaar is in dit opzicht dan ook eerder een knutselaar die materialen en stijlen combineert, herschikt en bewerkt dan een genie wiens werk volledig authentiek is", aldus Merx.¹³⁹ Door het klakkeloos citeren, verwijzen en hergebruiken van elementen, krijgt de postmodernistische knip en plak cultuur een problematische relatie met authenticiteit, zo stelt Smelik.¹⁴⁰ De postmoderne strategie pastiche heeft het kopiëren en citeren tot kunst verheven en authenticiteit naar de vuilnisbak verwezen, beweert Smelik.¹⁴¹ In de voorstelling worden kostuums (bijvoorbeeld maskers van Disney figuren), geplaybackte muziek (van bijvoorbeeld Disney films of de Pita boys), typische bewegingen (van bijvoorbeeld Michael Jackson) uit hun (historische) context gehaald en geplakt in het Disney figuur. Er worden Disney films, liedjes, dansstijlen et cetera geciteerd in de voorstelling. De Disney elementen (kostuums, muziek, objecten) die we te zien krijgen

¹³⁸ Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" In *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern culture*, red. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1984): 15, 16.

¹³⁹ Merx, 62.

¹⁴⁰ Smelik, 25.

¹⁴¹ Ibidem.

in de voorstelling worden tevens uit hun context, de Disney wereld, gehaald. De Disney figuren in de voorstelling die als zodanig ter herkennen zijn, worden in de voorstelling 'freaks', verkrachters, voetbal hooligans, moordenaars, pooiers, et cetera. De Disney figuren worden uit hun context, de Disney wereld (en de rol die ze daar in hadden), gehaald. Dit knippen en plakken is echter in de voorstelling juist niet klakkeloos en dit is waar de vergelijking met de pastiche ophoudt. In de voorstelling werkt het uit de context halen van elementen juist bevreemdend en verontrustend en het lijkt er daarom meer op dat het hier om een 'kritisch' knippen en plakken gaat.

In de afgesloten Disney wereld is alles goed, worden dromen waar en heerst er plezier en pret. Deze wereld lijkt erg veel op de illusionaire, dramatische wereld waarin sprake is van eenheid, samenhang en coherentie. Wij kennen deze mierzoete Disney wereld voornamelijk uit Disney films. Er is niet zozeer sprake van een problematische relatie met authenticiteit aangezien de meeste toeschouwers weten waar de Disney figuren oorspronkelijk gecreëerd zijn, namelijk in de Disney films. Het is juist door deze kennis dat de problematische relatie tussen werkelijk en onwerkelijk aan het licht komt. Boogaardt/van der Schoot willen door middel van collage breken met de illusie van de Disney films; een zoete, simpele, eentonige wereld waarin chaos, diversiteit en donkere kanten ontbreken. De Disney wereld laat een wereld zien die niet echt is. Mensen zijn niet als gepolijste, simpele Disney figuren. Het aannemen van deze wereld als werkelijk is niet verwonderlijk aangezien de media onze ervaring van de werkelijkheid inblikken. De Disney wereld staat voor het op een bepaalde manier benaderen van en kijken naar de wereld alsof er sprake zou zijn van eenheid, samenhang en coherentie.

Van begin tot eind wordt dezelfde obscure Disney wereld getoond waar verschillende Disney figuren zich op verscheidene manieren manifesteren en heerst er continu een duistere sfeer. De Disney figuren zijn veelal gelijktijdig op podium waarbij ze verschillende handelingen verrichten. Mickey Mouse zwaait op de achtergrond, figuren dansen op de voorgrond en klimmen op hekken of/en een Dixi toilet. Gelijktijdigheid van gebeurtenissen en situaties is wat deze voorstelling typeert. Enerzijds door de gelijktijdige aanwezigheid van verschillende gebeurtenissen/situaties en anderzijds door de gelijktijdige aanwezigheid van onsamenhangende elementen in een Disney figuur. De verschillende scènes zijn niet een logische gevolg op elkaar en hangen niet samen. Er wordt nergens naar toegewerkt. Er wordt niet toegewerkt, zoals in de Disney films, naar een 'happy end'. Dit kunnen we groter bekijken waarbij de wereld niet opgevat kan worden als een lineair en gesloten verhaal waar gebeurtenissen zich na elkaar voltrekken. Gebeurtenissen voltrekken zich continu gelijktijdig op plaatsen in de wereld. Er is bovendien geen sprake van een structuur waarbij samenhang, coherentie of eenheid heerst tussen de verschillende gelijktijdige gebeurtenissen op verschillende plaatsen in de wereld.

We ervaren de voorstelling als gefragmenteerd. De totale ruimte ervaren we als gefragmenteerd door de gelijktijdigheid van gebeurtenissen en situaties waardoor meerdere 'ruimtes' ontstaan. We ervaren de Disney figuur als gefragmenteerd, omdat deze samengebracht wordt met veranderlijke, onsamenhangende fragmenten (objecten, kostuums, bewegingen en geplaybackte muziek). Daarnaast ervaren we de voorstelling als geheel gefragmenteerd op het niveau van scènes.

We ervaren de scènes als losstaande fragmenten.¹⁴² De toeschouwer wordt bewust gemaakt dat zijn (eventuele) benadering van de wereld als een plek waar eenheid, samenhang en coherentie heerst een illusie is. In de wereld als gefragmenteerd spelen zich gelijktijdig gebeurtenissen en situaties af. Deze gebeurtenissen zijn zeer divers en uiteenlopend, waarbij pret en plezier zeker niet altijd de boventoon heeft. Op de wereld zien we terrorisme, rellen, verkrachtingen, moorden et cetera. De mensen op de wereld zijn niet simpel en eentonig, maar veranderlijk en complex (net zoals de Disney figuren in de voorstelling).

Herhaling

In beide voorstellingen wordt gebruik gemaakt van de strategie van de herhaling. Hoewel er geen sprake is van gelijktijdigheid komt herhaling als strategie voort uit het idee dat fragmenten op zichzelf staande elementen zijn die op verschillende wijzen geordend kunnen worden. Bij herhaling wordt er temporele montage toegepast, waarbij fragmenten na elkaar geplaatst zijn in de tijd. In *Small World* zien we herhaling op het niveau van bijvoorbeeld bewegingen, cycli en scènes. Voorbeelden zijn het zichtbaar aan- en uitdoen van verschillende kostuums door de performers waarbij plaats en tijd elke keer anders is, maar bijvoorbeeld ook een scène waarin een herhaalde bewegingreeks te zien is van een prinses die doorzeefd wordt met kogels en vervolgens weer opstaat. De herhaling van deze brute daad maakt duidelijk hoe onrealistisch het is dat het Disney figuur uit de Disney wereld nooit echt dood gaat. Voorbeelden zijn Sneeuwitje en Doornroosje. Ze worden in feite vermoord door een oude vrouw/heks, maar dit wordt in de film niet zo genoemd of verbeeld. Ze komen in een eeuwige 'slaap' terecht en worden vervolgens weer wakker gekust worden door de prins. Het Disney figuur in de voorstelling staat telkens weer op nadat ze wordt doodgeschoten. Dit is in feite onmogelijk. Door deze continue herhaling wordt het de toeschouwer in het gezicht geduwd hoe onrealistisch de wereld van Disney is en dat deze niet overeenkomt met de werkelijke wereld.

In *Bimbo* manifesteert herhaling zich op het niveau van de muziek. Er is sprake van sampling, het combineren en/of bewerken van onsamenhangende samples, in de voorstelling. Het nummer van de Amerikaanse rapper Khia "My Neck, My Back (Lick it)", een nummer uit haar album *Thug Misses* (2002), wordt gedurende de hele voorstelling herhaald op verschillende manieren.¹⁴³

Het refrein gaat als volgt:

¹⁴² In *Bimbo* kunnen we niet spreken van scènes die losstaan van elkaar. In *Bimbo* zien we een veelheid van bimbo gedaantes, die een continue stroom van transformaties ondergaan. De toeschouwer is getuige van een langzame aftakeling van de wereld op podium. In het begin zien we pornografische vrouwenbeelden, maar naarmate de voorstelling vordert, worden de beelden lelijker en afstotender. Hetzelfde geldt voor de bewegingen. De bewegingen zijn in het begin pornografisch, maar later worden deze afstotend, gewelddadig en grof. Anders dan in *Small World* zijn de afzonderlijke delen niet verschuifbaar. De beelden en bewegingen zijn op een lineaire manier gemonteerd.

¹⁴³ Het oorspronkelijk nummer van Khia had internationaal succes. Het haalde de top 5 in een hitlijst van Engeland, *HUK Singles Top 75H*, en bleef daar voor 3 weken. Het stond tevens op plaats 14 in de Australische hitlijst *Australia Singles Top 50* (aCharts. "Music Charts – aCharts". *Acharts.us*. 2013).

All you ladies pop your pussy like this. Shake your body: don't stop, don't miss. Just do it, do it, do it, do it, do it now. Lick it good, suck this pussy just like you should. Right now, lick it good. Suck this pussy just like you should: my neck, my back. Lick my pussy and my crack.¹⁴⁴

Het eerste couplet heeft tevens dezelfde erotische lading:

First you gotta put your neck into it. Don't stop, just do it, do it. Then, you roll your tongue. From the crack back to the front. Then you suck it all till I shake and cum, nigga. Make sure I keep busting nuts, nigga. All over your face and stuff. Slow head, show me so much love. The best head comes from a thug. The dick good: thick, big and long. Slow thumping till the crack of dawn. On the X, making faces and stuff. Through the night, making so much love. Dead sleep when the sun comes up.¹⁴⁵

Dit nummer wordt bewerkt afgespeeld tijdens de voorstelling. Zo wordt het nummer bijvoorbeeld soms zeer traag afgespeeld en er worden andere geluiden, zoals gehijg en gekreun aan het nummer toegevoegd. Door het erotische nummer van Khia te bewerken met gekreun en gehijg wordt het pornogehalte van het nummer extra benadrukt. De vrouw wordt pornografisch gemaakt.

Een andere manier waarop sampling wordt toegepast is als de zanger Richard Cheese de tekst gebruikt van rapper Khia om er zijn eigen draai aan te geven. Door de bewerking van het nummer met zijn eigen stem en een andere melodie ontstaat er een nieuw nummer. Door verschillende bewerkingen van het oorspronkelijk nummer ontstaan er verschillende nieuwe nummers. We kunnen deze nummers als opzichzelfstaande fragmenten zien. Deze kunnen bijvoorbeeld herhaald worden (wat ook gebeurt in de voorstelling) en er kunnen nieuwe bewerkingen aan Khia's nummer toegevoegd worden.

Door de herhaling van het bewerkte nummer van Khia wordt er aangestuurd op een ervaring van duur bij de toeschouwer. In hoofdstuk twee heb ik betoogd dat Lehmann stelt dat duur van tijd in het postdramatisch theater niet verbeeld wordt, maar tot ervaring wordt gebracht. Dit noemt hij "durational aesthetic".¹⁴⁶ De duur van tijd wordt voelbaar gemaakt door de strategie van het montageprincipe herhaling. Het gaat om de betekenis van de herhaalde waarneming van de toeschouwer. Met andere woorden wordt de ervaring van de toeschouwer zelf, doordrongen van de herinnering aan het voorgaande, tot inhoud gemaakt, stelt Merx.¹⁴⁷ De ervaring van de toeschouwer bij het luisteren naar de herhaling van verschillende versies van het heftige nummer van Khia is er een van uitputting. De toeschouwer wordt getest op zijn uithoudingsvermogen. Het de hele voorstelling lang horen van dezelfde erotische teksten en het focussen op de verschillen en variaties van het herhaalde nummer werkt uitputtend. Je raakt tevens 'afgestompt'. De perverse en pornografische teksten worden zo vaak herhaald dat zij hun betekenis lijken te verliezen. Op een gegeven moment weet je als toeschouwer niet meer waar je naar luistert. Dit is tevens wat herhaling

¹⁴⁴ Songteksten. "Khia – My Neck, My Back". *Songteksten.nl/songteksten/40109*. 2013.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Lehmann, 156.

¹⁴⁷ Merx, 165.

teweeg kan brengen. Naarmate de teksten langer herhaald worden, ontstaat er ergernis of boosheid bij de toeschouwer. De eindeloze herhaling zorgt ervoor dat de toeschouwer mogelijkwerwijs door een scala aan emoties, gedachten en reacties heen gaat.

Niet alleen de toeschouwer raakt uitgeput. De toeschouwers zien hoe de performers letterlijk steeds meer uitgeput raken door het continu (erotisch) bewegen en het snelle omkleden. Terwijl de muziek maar doorgaat, moeten zij zich voortdurend presenteren. We zien hoe de performers bij herhaling voor de camera verschijnen. Als we dit linken naar de maatschappij kunnen we stellen dat niet alleen de vrouwen in videoclips en reclames uitgeput raken van het continu in stand houden van het 'perfecte' sexy vrouwbeeld, maar ook de vrouwelijke toeschouwer die kijkt naar de beelden op televisie. Het werkt uitputtend om te willen voldoen aan een illusionair ideaal vrouwbeeld zoals de media het schetsen, maar dit niet te kunnen verwezenlijken. Naast het feit dat de nieuwsgierigheid van de toeschouwer naar het totaalbeeld achter de close-up ervoor zorgt dat hij naar achter kijkt, zorgt tevens uitputting ervoor dat de toeschouwer omkijkt. Door de constante eindeloze herhaling van pornografische teksten, beat en pornografische beelden raakt de toeschouwer uitgeput en kijkt hij mogelijkwerwijs naar achteren om de stroom van eindeloze herhaling te doorbreken. De uitputting is echter tevens daar te zien. We zien hoe de vrouwen uitgeput raken van het performen. Niet alleen van het performen, maar tevens raken ze uitgeput van het voorbereiden op het performen. In de gelijktijdige wereld achter de close-up en buiten het bereik van de camera heerst chaos en uitputting doordat de performer zich opnieuw en opnieuw moet voorbereiden om zich te kunnen presenteren voor de camera. De toeschouwer die naar achter kijkt ziet dus tevens de uitputting die ontstaat bij de performer tijdens het voorbereiden. Het laat zien dat zowel het creëren /construeren van de bimbo als het performen als bimbo voor de camera uitputtend is. Door naar achteren te kijken 'ontsnapt' de toeschouwer niet aan de wereld van het scherm en ook niet aan de uitputting die hij ervaart, integendeel. De toeschouwer wordt juist met de neus op de feiten gedrukt hoe zwaar het is om enerzijds de bimbo te creëren en anderzijds om de bimbo in stand te houden.

Bimbo en Small World in de context van de spektakelmaatschappij

Naar aanleiding van de analyses kunnen we stellen dat Boogaardt/van der Schoot kritisch zijn op de hedendaagse beeldcultuur die onze perceptie van de werkelijkheid beïnvloedt. De makers willen de illusie, die ons door de media wordt voorgeschoteld, ontmantelen. Dit geeft mij aanleiding om de voorstellingen nadrukkelijk in de context van de spektakelmaatschappij te plaatsen. De theorie van de spektakelmaatschappij wordt door Guy Debord als eerste geïntroduceerd in zijn boek *De spektakelmaatschappij* uit 1967. Met het spektakel doelde Debord op de maatschappelijke verhouding tussen personen, die bemiddeld wordt door een spervuur aan beelden. Achter die beelden gaat geen enkele werkelijkheid schuil, aldus Debord.¹⁴⁸ Het onderscheid tussen werkelijkheid en de representaties ervan valt weg. De beelden in de spektakelmaatschappij refereren niet meer

¹⁴⁸ Guy Debord, *De Spektakelmaatschappij*. 1967. Online vertaling van *La Société du Spectacle*. 1976. <http://www.marxists.org/nederlands/debord/1967/1967spektakel.htm>.

naar iets werkelijks, aldus Debord.¹⁴⁹ Oppervlakkige beelden circuleren waarbij beelden onophoudelijk en uitsluitend naar elkaar verwijzen, aldus Smelik.¹⁵⁰ In de spektakelmaatschappij valt het onderscheid weg tussen echt en onecht, werkelijkheid en illusie. Debord is van mening dat de opkomende mediamaatschappij ervoor zorgt dat het leven steeds meer geregeerd wordt door schijn en spektakel.¹⁵¹ De werkelijkheid transformeert onder het geweld van de media, zo stelt Smelik. “De alomtegenwoordigheid van de media maakt de werkelijkheid tot een simulacrum; een schijnvertoning. In het simulacrum is het verschil tussen ‘zijn’ en ‘schijn’ opgeheven. (...) Media reflecteren de werkelijkheid niet, maar construeren die”, benadrukt Smelik.

In de voorstellingen zijn de makers kritisch over de beeldcultuur die niet meer naar iets werkelijks refereert. We zien de beelden echter veelal als werkelijk als gevolg van onze spektakelmaatschappij. Er wordt in *Small World* gebroken met de illusionaire perfecte Disney wereld uit de films waarin eenheid en samenhang heerst. Er wordt in *Bimbo* radicaal gebroken met het vertrouwde, bekende vrouwbeeld die de media ons voorschotelen. De beelden in de media (van vrouwen en Disney figuren) bepalen grotendeels onze perceptie van de werkelijkheid. De voorstellingen van Boogaerdt/van der Schoot zijn kritisch over de spektakelmaatschappij. Net als Debord zien ze de spektakelmaatschappij als een negatief begrip en verhouden ze zich kritisch tot de maatschappij. Door multiperspectiviteit in de voorstelling *Bimbo* wordt de constructie van de media bimbo in kaart gebracht. Dit beeld van de bimbo nemen wij veelal aan als werkelijk. Boogaerdt/van der Schoot kaarten aan dat de media dit beeld van de bimbo geconstrueerd hebben en daarmee tevens onze werkelijkheid construeren. Ze uiten zich kritisch over de spektakelmaatschappij waarin we gebombardeerd worden met dit illusionaire bimbo beeld door de toeschouwer letterlijk en figuurlijk vanuit een ander perspectief naar de bimbo te laten kijken.

Het publiek laten kijken vanuit een ander perspectief werd overigens tevens door Debord gedaan. Debord was de leider van de Situationisten, een late avant-garde beweging van 1957 tot en met 1972.¹⁵² In de late jaren vijftig en vroege jaren zestig verenigden de Situationisten politiek activisme en speels experiment in de zogenaamde *dérives*. Dit zijn dagen- of nachtenlange zwerftochten door Parijs, langs braakliggende terreinen, nachtkroegen en Arabische buitenwijken. Het waren omzwervingen die een ander gezicht van de stad openbaarden: chaotisch en onvoorspelbaar.¹⁵³ De toeschouwers keken letterlijk vanuit een ander perspectief naar de stad in hun wandeling. Dit andere perspectief, maar dan op de bimbo, wordt tevens geopenbaard in *Bimbo*.

Er wordt tevens op figuurlijke wijze een ander perspectief of een ander gezicht geopenbaard in zowel *Bimbo* als *Small World*. De makers laten de andere kant zien van de bimbo en de Disney wereld met zijn figuren. Ze laten de lelijkheid, het ‘ongelikte’, en de vermoeidheid zien van de bimbo en de duistere, diverse kant van de Disney wereld met zijn figuren. De montageprincipes spelen hierbij een cruciale rol. Het Disney figuur is zelf een collage door het samengestelde karakter van

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Smelik, 26.

¹⁵¹ Debord, <http://www.marxists.org/nederlands/debord/1967/1967spektakel.htm>.

¹⁵² Kunstbus, “Kunstbus – Guy Debord”. Kunstbus.nl/kunst/guy+debord.html. Datum onbekend.

¹⁵³ Ibidem.

fragmenten die in het Disney figuur zijn samengebracht. Het Disney figuur uit de Disney wereld verliest hierdoor zijn eentonigheid en simpele karakter en wordt duister, divers en veranderlijk. In *Bimbo* wordt de toeschouwer door middel van eindeloze herhaling (van variaties van Khia's nummer en pornografische beelden) en close-ups geprikkeld en gestuurd om naar achteren te kijken. Er wordt hierbij veelal een beroep gedaan op de toeschouwers nieuwsgierigheid en uitputting. Als de toeschouwer naar achter kijkt, wordt de constructie van de bimbo getoond wat gepaard gaat met vermoeidheid, chaos, stress en uitputting aan de kant van de performers. Gelijktijdigheid wordt hier ingezet als een strategie waarmee de constructie van de werkelijkheid zichtbaar wordt gemaakt.

Conclusie

Montage vanuit het perspectief van collage in de voorstellingen van Boogaerdt/van der Schoot kunnen als een kritisch procedé gezien worden, net zoals Bürger dat stelt ten aanzien van collage ten tijde van de historische avant-garde. In het werk van Boogaerdt/van der Schoot komt hun maatschappijkritische mentaliteit door middel van montage vanuit het perspectief van collage tot uiting. Het maatschappijkritische aspect is tevens in het werk van de kubistische collages te vinden, aldus Bürger. Net als de avant-garde kunstenaar willen Boogaerdt/van der Schoot niet de alledaagse werkelijkheid tonen aan het publiek, maar zijn er kritisch over. Ze zien de bimbo lichamen in de media en hoe deze gepresenteerd worden als een illusie. Hetzelfde geldt voor de Disney wereld. Dit is volgens Boogaerdt/van der Schoot een illusie; een zoete, simpele, eentonige nepwereld waarin chaos, diversiteit en donkere kanten ontbreken. Ze willen de toeschouwers terugbrengen naar de 'echte' werkelijkheid door middel van hun toepassingen van montage vanuit het perspectief van collage. In *Bimbo* uit zich dit onder andere door de constructie van het 'werkelijke' lichaam naar het bimbo lichaam te laten zien en in *Small World* uit zich dit door te breken met de Disney wereld die we kennen uit verhalen. In beide gevallen worden hiertoe principes van montage ingezet. Net als de avant-garde kunstenaars, die agressiviteit en provocatie in hun werk niet uit de weg gingen, willen Boogaerdt/van der Schoot het publiek confronteren met de situatie waarin ze zich bevinden en willen ze de ogen van het publiek openen.

In de historische avant-garde werd er gebroken met de representatie van de werkelijkheid als een werkelijkheid waarin eenheid en samenhang heersen, zoals zichtbaar werd in de institutionele kunst. Er werd een andere benadering van de werkelijkheid voorgesteld waarbij waarheid en eenheidsvisies op de werkelijkheid niet langer heersten. Dit gefragmenteerde wereldbeeld werd mede bepaald door technologische ontwikkelingen, nieuwe theorievorming en de veranderde tijdsgeest die ervaringen van en opvattingen over tijd en ruimte op losse schroeven zetten. Boogaerdt/van der Schoot stellen tevens voor om te breken met de werkelijkheid die we kennen, maar vanzelfsprekend leven we in een andere culturele context dan ten tijde van de avant-garde. Onze hedendaagse werkelijkheid is een spektakelmaatschappij en door en door gemediatiseerd. De beelden in de media (van bijvoorbeeld vrouwen en Disney figuren) bepalen grotendeels onze perceptie van de werkelijkheid. Door in de voorstellingen de desillusie te laten zien van de Disney wereld en de bimbo wordt er gebroken met de mediawerkelijkheid en wordt de 'echte' werkelijkheid achter de Disney

wereld en de bimbo getoond. Zowel de avant-garde kunstenaar als Boogaerdt/van der Schoot verzetten zich tegen representatie. De avant-garde kunstenaars hadden kritiek op de wijze waarop de institutionele kunst zich tot de werkelijkheid verhoudt en deze verbeeldt en Boogaerdt/van der Schoot verzetten zich tegen representatie in de massamedia en de populaire cultuur. Opvallend verschil hierbij is dat de avant-garde kunstenaars ernaar streefden om het onderscheid tussen kunst en werkelijkheid op te heffen en de kunst in het leven te plaatsen, terwijl Boogaerdt/van der Schoot aankaarten dat het onderscheid tussen representatie en werkelijkheid in onze gemediatiseerde maatschappij juist problematisch is geworden en dat kunst juist wordt ingezet om dat onderscheid weer zichtbaar te maken. Juist door het blootleggen van de constructie van media representaties van de bimbo en de Disney wereld komen we weer dichterbij de werkelijkheid.

De benaderingswijze van avant-garde publiek en postdramatisch theaterpubliek verschilt tevens. Het avant-garde publiek heeft de neiging om het avant-garde werk als collage te 'lezen' en naar een centrale betekenis te zoeken. De toeschouwer kan de centrale betekenis vervolgens niet vinden door enerzijds de weigering van de kunstenaar om betekenis te geven aan het werk en anderzijds omdat collage zich typeert door verschillende, afzonderlijke betekenissen die niet in dienst staan van een centrale betekenis. De toeschouwer was niet gewend aan gelijktijdigheid en fragmentarisering van elementen. Dit ervaart de toeschouwer als 'shock'. Door herhaling van de toepassing van het montageprincipe collage in avant-garde kunstwerken raakte het publiek bekend met nieuwe eenheidsdoorbrekende ordeningsprincipes en werd het volgens Bürger geïnstitutionaliseerd. We kunnen veronderstellen dat gezien de hedendaagse gefragmentariseerde en gemediatiseerde wereld (waarin gelijktijdigheid van media een grote rol speelt in) het postdramatisch werk (waar gelijktijdigheid van theatrale elementen te zien zijn) niet langer als radicaal wordt ervaren. Het postdramatische theater dat gekenmerkt wordt door fragmentarisering en gelijktijdigheid zijn vandaag de dag vermoedelijk niet langer schokkend en dat dit aspect van het postdramatisch theater dan ook niet primair als provocerend hoeft te worden ervaren. We zijn eraan gewend door onze gemediatiseerde maatschappij. De avant-garde toeschouwer "die getraind moet worden in het verwerken van een veelvoud aan gelijktijdige zintuiglijke shocks waaraan zijn perceptie door de acceleratie van het moderne leven onderhevig is, daar lijken we te kunnen stellen dat de mens uit de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw zijn training heeft voltooid. De gelijktijdige aanwezigheid van beelden, geluiden en teksten is voor hen die nu opgroeien geen reden meer om in shock te raken. De mens van nu is in staat om de indrukken van verschillende media te verwerken, te bewerken en in een zinvol verband te plaatsen", aldus Merx.¹⁵⁴

Het postdramatisch theaterpubliek 'ervaart' de voorstelling waarbij hij actief keuzes maakt waar hij zich op wil richten tijdens de gelijktijdigheid van gebeurtenissen/situaties. Tijdens deze ervaring laat hij zich aanspreken via al zijn zintuigen. Dit kan als gevolg hebben dat hij punten van oriëntatie 'verliest' en vervolgens opnieuw moet zoeken.

Persoonlijk was ik tijdens de voorstellingbezoeken van Boogaerdt/van der Schoot veelal gedesoriënteerd. Ik was vaak gedesoriënteerd tijdens het keuzes maken waar te kijken door de gelijktijdigheid van gebeurtenissen. Mijn hoorzintuig werd veelal overladen door het volume van de

¹⁵⁴ Merx, 70.

muziek en door (eindeloze) herhaling met variaties van Khia's nummer tijdens *Bimbo* waardoor ik mijn concentratie verloor. De geur van mierzoete suikerspin in de voorstelling *Small World* bleef gedurende de voorstelling hangen aangezien het publiek de suikerspinnen consumeerde tijdens de voorstelling. De geur leidde me soms af van de gebeurtenissen op podium. Als ik me dan vervolgens weer op de gebeurtenissen concentreerde, kreeg ik het gevoel iets gemist te hebben wat een desoriënterend effect op me had. Doordat er aanspraak gemaakt werd op meerdere zintuigen verloor ik vaak mijn concentratie tijdens de voorstellingen waarbij ik vervolgens het kijken (waarbij ik actief keuzes maakte) naar één van de gelijktijdige gebeurtenissen moest 'hervatten'. Dit 'verliezen' en 'opnieuw zoeken' naar punten van oriëntatie werkte veelal desoriënterend.

Dit kan voor 'shock' zorgen in de vorm van desoriëntatie tijdens de voorstelling. Dit komt door de gelijktijdigheid van gebeurtenissen waarbij meerdere zintuigen aangesproken worden en je bewust wordt gemaakt van je aanwezigheid als toeschouwer. Door vervolgens oriëntatie punten te vinden, kan de toeschouwer een persoonsgebonden betekenis genereren. De mogelijkheid bestaat echter dat hij gestuurd wordt in zijn betekenisgeving door de montageprincipes vanuit het perspectief van collage. Dit hebben we bijvoorbeeld gezien in *Bimbo* waarbij de toeschouwer onder andere aangesproken wordt op zijn nieuwsgierigheid tijdens de close-ups wat hem prikkelt om naar achteren te kijken. Vervolgens wordt hij geconfronteerd met de constructie van de bimbo en de chaos, vermoeidheid, stress die hiermee gepaard gaat. De makers sturen de toeschouwer in zijn betekenisgeving door middel van montage.

In de postdramatische voorstellingen *Bimbo* en *Small World* is er sprake van montage vanuit het perspectief van collage die ingezet wordt om het publiek te sturen in hun betekenisgeving. Dit staat in tegenstelling met de avant-garde kunstenaar die afstand neemt van zijn eigen werk en weigert om een betekenis te communiceren naar het publiek of die zich in ieder geval verzet tegen een eenduidig idee van wat betekenis is.

Eindconclusie

In deze afsluitende conclusie zal ik teruggrijpen naar de belangrijkste inzichten die mijn onderzoek naar montage in het postdramatisch theater heeft opgeleverd. Ik zal hierbij terugverwijzen naar mijn hoofdvraag en deelvragen. Ik breng de inzichten met elkaar in samenhang waarbij ik reflecteer op hoe deze inzichten zich tot elkaar verhouden. Ik probeer hierbij tevens duidelijk te maken wat mijn onderzoek oplevert voor de theaterwetenschap. Tot slot zal ik de (nieuwe) vragen benoemen die deze inzichten oproepen, maar zal tevens aandacht geven aan de kritische kanttekeningen die mijn onderzoek oproept.

Mijn onderzoek kan gezien worden als een verdere uitwerking van Lehmann's karakterisering van het postdramatisch theater waarbij ik ingezoomd heb op een specifiek aspect, namelijk op de montageprincipes van het postdramatisch theater. Dit draagt bij aan het discours van het postdramatisch theater en tevens aan het discours van montage, of meer specifiek, montage in het postdramatisch theater. In dit opzicht levert mijn onderzoek een bijdrage aan de theaterwetenschap. Het levert een bijdrage omdat het een verdere uitwerking en verfijning is van het paradigma van Lehmann. Aan de hand van mijn deelvragen bespreek ik concreter welke inzichten de voorbeelden uit het werk van postdramatische makers (en dan voornamelijk mijn casussen) en het onderzoek naar de historische avant-garde hebben geleverd in het denken over montage in postdramatisch theater en zodoende dus hebben bijgedragen aan de theaterwetenschap. Ik ben mijn onderzoek gestart met de vraag: Welke rol speelt montage in het postdramatisch theater? Om een antwoord te vormen op mijn hoofdvraag zal ik eerst ingaan op de verschillende deelvragen die ik in mijn inleiding heb geformuleerd.

Welke montageprincipes kunnen we in het postdramatisch theater onderscheiden?

Het postdramatisch theater onderscheidt zich in zijn taal van het dramatisch theater door fragmentarisering en gelijktijdigheid. Om onderzoek te doen naar montage in het postdramatisch theater heb ik ervoor gekozen om dit primair te doen vanuit het perspectief van collage uit de beeldende kunst. De reden hiervoor is dat de typerende kenmerken van het postdramatisch theater, fragmentarisering en gelijktijdigheid, beiden aanwezig zijn in collage. Ik heb twee aspecten van collage besproken, namelijk het samengestelde karakter van collage en multiperspectiviteit. Bij het samengestelde karakter van collage zien we dat deze vorm van collage nauw samenhangt met de notie van fragmentarisering. Fragmenten binnen collage zijn opzichzelfstaande elementen die verschoven, verplaatst, weggelaten of herhaald kunnen worden. Ik heb verschillende voorbeelden uit het werk van postdramatische makers aangehaald waarbij ik inging op verschillende soorten fragmenten, zoals objecten, tekst, geluid, beelden, die samengebracht waren. Dit kon bijvoorbeeld door sampling, een montageprincipe die we onder collage kunnen scharen. Fragmenten kunnen ook radicaal herhaald worden. Hoewel er geen sprake is van gelijktijdigheid komt herhaling als strategie voort uit het idee dat fragmenten op zichzelf staande elementen zijn die op verschillende wijzen

geordend kunnen worden.

Meer dan het samengestelde karakter van collage, dat vooral met de notie van fragmentarisering in verband kon worden gebracht, hangt het andere aspect van collage, multiperspectiviteit, ook nauw samen met de notie van gelijktijdigheid. Er wordt gebroken met eenheid van perspectief door het creëren van verschillende perspectieven voor de toeschouwer. De doorbreking van een gefixeerd kijkperspectief houdt fragmentarisering in. (Gelijktijdige) gebeurtenis(sen) en situatie(s) op podium kunnen door de toeschouwer bekeken worden vanuit verschillende perspectieven, afstanden en kaders. In het postdramatisch theater kan dit vorm krijgen door de toeschouwer bijvoorbeeld fysiek in beweging te brengen of door het gebruik van live video en film. De inzet van video in het theater biedt de mogelijkheid van het construeren van verschillende perspectieven binnen het theatrale kader. Deze perspectieven (waarop verschillende afstanden en kaders van toepassing kunnen zijn) zijn gelijktijdig in het theatrale kader aanwezig. Er is sprake van zowel gelijktijdigheid van perspectieven als van video en fysieke (gelijktijdige) gebeurtenissen. Enerzijds kan de toeschouwer de ruimte gefragmenteerd ervaren door de verschillende afstanden en perspectieven bij live video (decoupage). Anderzijds kan de ervaring van een gefragmenteerde ruimte ontstaan door de fysieke mobiliteit van de toeschouwer waarbij hij de ruimte vanuit verschillende perspectieven en afstanden bekijkt. Alhoewel decoupage in de enge zin van het woord geen collage is, kunnen we het wel met het principe van collage in verband brengen voor wat betreft de mogelijkheid om een en hetzelfde vanuit verschillende perspectieven, kaders en afstanden te laten zien. Doordat het postdramatisch theater zich kenmerkt door fragmentarisering en gelijktijdigheid kunnen we het postdramatisch theater veelal begrijpen in termen van montage vanuit het perspectief van collage.

Wat betekent de inzet van montageprincipes voor de adressering van de toeschouwer in het postdramatisch theater?

De aspecten van collage (multiperspectiviteit en het samengestelde karakter), van waaruit we de montage in het postdramatisch theater kunnen begrijpen, brengen de toeschouwer in beweging. Bij het samengestelde karakter van collage komt het denken van de toeschouwer door het dynamische werk in beweging door de nieuwe associaties die elke keer ontstaan bij het toevoegen, verschuiven, herhalen of weglaten van fragmenten waarbij de herinnering aan het voorgaande zijn rol speelt. Zijn blik blijft in beweging, aangezien de toeschouwer zijn individuele weg aflegt in de voorstelling en een keuze moet maken waar hij zijn aandacht op richt bij de gelijktijdige presentatie van gebeurtenissen en situaties. Bij multiperspectiviteit komt de blik, meer dan bij het samengestelde karakter van collage, in beweging. Niet alleen blijft de blik dynamisch door de individuele weg die de toeschouwer aflegt tijdens de gelijktijdige presentatie van elementen, maar tevens wordt de blik en het denken van de toeschouwer dynamisch als hij van positie kan wisselen en/of in beweging kan blijven gedurende de voorstelling of tijdens theatrale wandelingen/installaties. De blik en het denken van de toeschouwer wordt tevens dynamisch als deze kan navigeren tussen wat zich fysiek op podium afspeelt en het videobeeld. Tenslotte blijft de blik en het denken dynamisch door het dynamische

videobeeld zelf. Het gaat hierbij om het in relatie brengen van en het wisselen tussen dat wat er op video te zien is en dat wat zich fysiek op het podium afspeelt waarin de betekenis besloten ligt.

De dynamische toeschouwer wordt door middel van de specifieke inzet van montageprincipes vanuit het perspectief van collage in de voorstelling gestuurd in zijn betekenisgeving. Door de gelijktijdige aanwezigheid van video en fysieke gebeurtenissen kan de constructie van wat op videobeeld te zien is zichtbaar worden (zoals in *Bimbo*) waarbij de toeschouwer in zijn betekenisgeving gestuurd wordt en de illusie van het videobeeld aangekaart wordt. Door middel van decoupage kunnen er bijvoorbeeld uitdrukkingen in het gezicht of lichaamsonderdelen benadrukt worden door close-ups. Hierdoor wordt er nadruk gelegd op emoties (zoals in *Mighty Society 7*) of wordt het lichaam gereduceerd tot een onderdeel wat bijvoorbeeld lust op kan roepen (zoals in *Bimbo*) waarbij de toeschouwer gestuurd wordt in het geven van bepaalde betekenissen. Bij het samengestelde karakter van collage kan de volgorde waarin fragmenten getoond worden invloed hebben op de associaties die opgeroepen worden bij de toeschouwer (zoals in *Disisit*). Het citeren van fragmenten waarbij de fragmenten uit hun context worden gehaald en samengebracht worden met andere fragmenten, kan tevens om een kritisch knippen en plakken gaan. Ze worden samengebracht met andere fragmenten om op een bepaalde (vaak kritische) betekenis aan te sturen (zoals in *Small World*) bij de toeschouwer of om de toeschouwer bepaalde verbanden te laten leggen (zoals in *Titus, geen Shakespeare*). De toeschouwer kan tevens gestuurd worden door herhaling van fragmenten waarbij er aangestuurd wordt op bijvoorbeeld een ervaring van duur of uitputting wat ertoe leidt dat toeschouwers geprikkeld worden om hun blik op een andere gelijktijdige gebeurtenis te richten (zoals in *Bimbo*) of/en zich juist te richten op het spel van herhaling en verschil (door bijvoorbeeld sampling) waarin bepaalde betekenissen verscholen zitten.

Na bovenstaande kan ik kort concluderen dat de verschillende aspecten van collage leiden tot dynamische toeschouwers. Montage vanuit het perspectief van collage geeft inzicht in hoe fragmentarisering en gelijktijdigheid in het postdramatische theater begrepen kunnen worden als een manier om de toeschouwers te dynamiseren waarbij ze tevens gestuurd worden in hun betekenisgeving.

Vanuit welke intentie worden montageprincipes ingezet in het postdramatisch theater?

Gelijktijdigheid van fysieke gebeurtenissen en live video kan ingezet worden om de 'achterkant' van iets te laten zien, om te tonen wat normaal onzichtbaar is (zoals in *Bimbo*). Gelijktijdigheid wordt in *Bimbo* ingezet als een strategie waarmee de constructie van de media bimbo (die we als werkelijk aannemen) zichtbaar wordt gemaakt. Fragmentarisering in bijvoorbeeld het Disney figuur in *Small World* kan onsamenhangendheid, chaos, diversiteit en heterogeniteit laten zien. Fragmentarisering in *Small World* wordt met andere woorden ingezet om de donkere, complexe kant van het Disney figuur te laten zien en te breken met de illusie van de perfecte Disney wereld waarin eenheid, samenhang en coherentie heerst. Gelijktijdigheid en fragmentarisering worden ingezet om de toeschouwer te sturen in zijn betekenisgeving.

Hoewel de dynamische toeschouwer door gelijktijdigheid van fragmenten zijn individuele weg kan afleggen in de voorstelling wordt hij tevens gestuurd in zijn betekenisgeving door principes van structurering en ordening (bijvoorbeeld herhaling, volgorde van fragmenten, sampling en decoupage). In het werk van postdramatische theatermakers, waaronder Boogaardt/van der Schoot, wordt de toeschouwer op een specifieke manier aangesproken door de montageprincipes vanuit het perspectief van collage waardoor hij gestuurd wordt in zijn betekenisgeving. Zowel fragmentarisering als gelijktijdigheid in het werk van postdramatische theatermakers kunnen gezien worden als aspecten waarin een kritisch potentieel besloten ligt. Door middel van gelijktijdigheid en fragmentarisering kan de postdramatische theatermaker de toeschouwer sturen in zijn betekenisgeving en kan de maker zijn kritische ideeën communiceren naar de toeschouwer. In het werk van Boogaardt/van der Schoot zien we zowel gelijktijdigheid (wat vooral samenhangt met multiperspectiviteit) als fragmentarisering (wat vooral samenhangt met het samengestelde karakter) die we beiden kunnen zien als aspecten van collage waarin een kritisch potentieel besloten ligt. Dit kritische aspect uit zich in het werk van Boogaardt/van der Schoot door het blootleggen en bevragen van ons mediabeeld. Ze verhouden zich kritisch tot de gemediatiseerde maatschappij, ofwel de spektakelmaatschappij.

Hoe verhoudt de rol van montage in het postdramatisch theater zich tot de rol die montage speelde in de historische avant-garde en in hoeverre kan de historische avant-garde als een perspectief dienen van waaruit montage in het postdramatisch theater begrepen kan worden?

De avant-garde toeschouwer raakte in shock door het niet kunnen toekennen van een centrale betekenis aan het avant-garde kunstwerk en de onwennigheid met de gelijktijdigheid van fragmenten. De postdramatische toeschouwer is eerder gedesoriënteerd door de gelijktijdigheid van theatrale elementen die een beroep doen op verschillende zintuigen. In zijn dagelijks leven in de gemediatiseerde maatschappij wordt de postdramatische toeschouwer tevens overweldigd met gelijktijdigheid van multimediale beelden die informatiedragers zijn van verschillende betekenissen. We worden geacht om een actieve houding aan te nemen bij het selecteren en verwerken van deze beelden. De postdramatische toeschouwer is door de gemediatiseerde samenleving getraind om met de desoriëntatie tijdens voorstellingen om te gaan. Hij selecteert en verwerkt de verschillende (vaak tegenstrijdige) informatie, legt verbanden en maakt associaties en construeert zodoende betekenissen waarbij hij een beroep doet op zijn eigen referentiekader. Boogaardt/van der Schoot zetten echter montage in vanuit het perspectief van collage als kritisch procedé in hun voorstellingen om commentaar te leveren op onze hedendaagse spektakelmaatschappij die door en door gemediatiseerd is. Ze verhouden zich kritisch tot de visuele, gemediatiseerde maatschappij. Ze sturen de toeschouwer in zijn betekenisgeving door middel van montage om deze kritiek naar voren te laten komen. De avant-garde kunstenaar stuurt het publiek niet in hun betekenisgeving, maar verzet zich juist tegen het eenduidige idee van een centrale betekenis. Ze zetten echter wel collage in als kritisch

procedé waar ze commentaar leveren op het instituut kunst volgens Bürger en de wijze waarop deze kunst zich tot de werkelijkheid verhoudt en verbeeldt. Montage vanuit het perspectief van collage in postdramatische theatervoorstellingen (waaronder die van Boogaardt/van der Schoot) kunnen als een kritisch procedé gezien worden, net zoals Bürger dat stelt ten aanzien van collage ten tijde van de historische avant-garde.

Bürger bespreekt echter niet multiperspectiviteit als een aspect van collage wat nauw samenhangt met gelijktijdigheid. Hij spreekt voornamelijk over het aspect van fragmentarisering in collage. Hij bespreekt het samengestelde karakter van collage waarin fragmenten uit de fysieke werkelijkheid zijn gehaald en samengebracht zijn als een 'geheel'. Mijn onderzoek is een toevoeging aan Bürger's theorie dat tevens gelijktijdigheid (gekoppeld aan het idee van multiperspectiviteit) gezien kan worden als een aspect van collage waarin een kritisch potentieel verscholen zit. In dit opzicht levert mijn onderzoek een bijdrage aan de theaterwetenschap. Een ander inzicht wat een bijdrage kan leveren aan de theaterwetenschap is dat ik Bürger's theorie heb ingezet om collage in avant-garde performance te bespreken. Dit doet hij zelf niet. Ik heb besproken dat de Dada soirees en de Futuristische avonden als vormen van collage gezien kunnen worden door de heterogene acts en gebeurtenissen die inhoudelijk los van elkaar samengebracht werden. Ik heb zowel Bürger's theorie over het effect van shock door collage als zijn benadering van collage als een kritisch procedé betrokken op avant-garde performances. Ondanks dat Bürger performance niet bespreekt, kon ik zijn theorie inzetten om te bespreken dat avant-garde kunstenaars tevens door middel van performance het publiek wilde shockeren en performance gebruikten als kritisch procedé. De theorie van Bürger over collage in de historische avant-garde bleek tevens zinvol te zijn om te gebruiken voor hedendaagse postdramatische voorstellingen. Avant-garde kunstenaars gebruikten collage als een kritisch procedé net als dat hedendaagse postdramatische theatermakers montage vanuit het perspectief van collage inzetten als kritisch procedé. Bürger's benadering van collage is zinvol geweest voor mijn onderzoek naar montage in (zowel avant-garde als postdramatische) performance. In meer algemenere zin kan ik stellen dat dit onderzoek een bijdrage levert aan de connectie van performance met de historische avant-garde, in het bijzonder collage. In mijn onderzoek heb ik montage in het postdramatisch theater besproken in termen van gelijktijdigheid en fragmentarisering, waarbij ik het postdramatisch theater in een traditie van collage heb geplaatst.

Welke rol speelt montage in het postdramatisch theater?

In het antwoord op mijn vorige deelvraag gaf ik al aan dat de avant-garde kunstenaars collage niet inzetten om de toeschouwer te sturen. Ze weigerden juist om de toeschouwer te sturen en nemen afstand van hun werk. Van sturing door middel van montage vanuit het perspectief van collage is echter wel sprake in de besproken voorbeelden van het werk van postdramatische makers. Montage vanuit het perspectief van collage toont aan dat het fragmentarische karakter van postdramatisch theater en het aspect van gelijktijdigheid niet zozeer betekenisloosheid communiceert, maar dat deze montage juist sterk op een specifieke betekenis aanstuurt. In andere woorden, door de montageprincipes van *Bimbo* en *Small World* te begrijpen vanuit het perspectief van collage binnen

de beeldende kunst, wordt duidelijk dat er in de montage van deze voorstellingen juist sprake is van fragmenten die wel aansturen op een dominante betekenis, namelijk het perspectief dat Boogaerdt/van der Schoot wenst te geven over de media in de maatschappij. De sturing van de postdramatische toeschouwer door montage vanuit het perspectief van collage sluit hierdoor niet aan met hoe collage in de historische avant-garde gehanteerd werd. Montage vanuit het perspectief van collage levert voor de theaterwetenschap een zinvolle benadering op om op dit niveau voorstellingen te analyseren. Het maakt namelijk zichtbaar in hoeverre fragmentarisering en gelijktijdigheid de toeschouwer sturen in zijn betekenisgeving.

Beperkingen onderzoek en vervolgonderzoek

Mijn onderzoek kent zijn beperkingen en roept vragen op. In mijn onderzoek ben ik bijvoorbeeld niet verder ingegaan op montage in avant-garde film (wat volgens Scheunemann eveneens als een esthetisch, kritisch procedé gezien kon worden). Mijn hoofdstuk over de historische avant-garde kan hierdoor niet als een onderzoek gezien worden waarbij ik grondig inga op en een overzicht geef van de montageprincipes die gebruikt werden door historische avant-garde kunstenaars. Dit komt ten eerste omdat het onderzoek van deze thesis zich hoofdzakelijk richt op montage in het postdramatisch theater en minder op zijn historische context, de historische avant-garde. De andere reden houdt in dat montage van het postdramatisch theater begrepen kan worden vanuit het perspectief van collage wat ertoe heeft geleid dat ik me specifiek heb gericht op hoe collage zich manifesteert in de historische avant-garde. Hierdoor ben ik niet verder ingegaan op montage in avant-garde film. In een vervolgonderzoek kan de montage in avant-garde film wel in kaart worden gebracht om zodoende dieper onderzoek te doen naar de montageprincipes die gebruikt werden ten tijde van de historische avant-garde. Een inzicht die dit onderzoek mogelijk kan opleveren is dat niet alleen collage als het kenmerkende montageprincipe van de historische avant-garde gezien kan worden, maar tevens de montage in film.

Ik heb over een aantal andere zaken geen uitspraak kunnen doen in mijn onderzoek. In mijn onderzoek heb ik maar twee voorstellingen uitvoerig geanalyseerd op het niveau van montageprincipes vanuit het perspectief van collage en het is de vraag of dit werk als exemplarisch gezien kan worden voor het postdramatisch theater. Het postdramatisch theater is immers niet een eenduidig iets, maar manifesteert zich, zoals Lehmann in zijn boek duidelijk maakt, in vele verschillende vormen. In mijn onderzoek heb ik aangetoond dat Boogaerdt/van der Schoot enerzijds montage vanuit het perspectief van collage inzetten als kritisch procedé en anderzijds dat deze montageprincipes een sturend effect hebben op de toeschouwer. Ik kan echter niet aantonen of deze twee verschillende aspecten altijd hand in hand gaan in het postdramatisch theater. Kan montage vanuit het perspectief van montage altijd als kritisch procedé gezien worden en heeft deze inzet van montage tevens altijd een sturend effect op de betekenisgeving van de toeschouwer? Immers, de avant-garde kunstenaars laten zien dat deze twee aspecten wel los van elkaar gezien kunnen worden. Zij zetten collage in als kritisch procedé waarbij ze zich juist afzetten tegen eventuele sturing. Ze willen de betekenisgeving van de toeschouwer juist niet aansturen door middel van montage. Om

uitspraak te doen of montage vanuit het perspectief van collage altijd als kritisch procedé wordt ingezet en dat deze tevens altijd een sturende werking heeft op de toeschouwer vergt aanzienlijk meer analyses van verschillende postdramatische voorstellingen. In dit onderzoek heb ik zoals gezegd twee voorstellingen uitvoerig geanalyseerd wat ertoe leidt dat ik hier geen uitspraak over kan doen. Dit kan als suggestie dienen voor een groter vervolgonderzoek. Het zou de moeite waard zijn om andere postdramatische voorstellingen vanuit hetzelfde perspectief als in mijn onderzoek uiteengezet te gaan bekijken, om zo beter te kunnen duiden of en hoe montageprincipes binnen het postdramatisch theater ingezet kunnen worden als kritische procedé.

In dit vervolgonderzoek zouden eventueel de volgende vragen gesteld kunnen worden: In hoeverre kunnen we montage vanuit het perspectief van collage zien als een kritisch procedé in het postdramatisch theater? Ondanks mijn beperkte casus heb ik hier al wel antwoord op gegeven in mijn onderzoek. In zowel fragmentarisering (wat nauw verbonden is met het samengestelde karakter van collage) als gelijktijdigheid (wat gekoppeld is aan het idee van multiperspectiviteit) ligt een kritisch potentieel. Het vergt meer onderzoek om uitspraak te doen of montage in het postdramatisch theater altijd als kritisch procedé wordt ingezet. Als dit het geval is: Wordt de toeschouwer hier tevens altijd gestuurd in zijn betekenisgeving? Als montage vanuit het perspectief van collage niet als kritisch procedé ingezet zou worden, op wat voor manier wordt montage dan ingezet in het postdramatisch theater? In deze thesis heb ik andere benaderingen van collage (dan als kritisch procedé) buiten beschouwing gelaten wat als een beperking gezien kan worden van mijn onderzoek. In een vervolgonderzoek naar montage in het postdramatisch theater kan er onderzoek gedaan worden naar andere benaderingen van montage. In hetzelfde vervolgonderzoek kan dan tevens onderzocht worden in hoeverre er sprake is van sturing in de betekenisgeving van de toeschouwer bij deze andere benaderingen van montage vanuit het perspectief van collage. Hopelijk geeft mijn onderzoek voor nu enerzijds ingangen om verder na te denken over montage in het postdramatisch theater en anderzijds een zinvol perspectief om naar montage in het postdramatisch theater te kijken.

Dankwoord

Ik ben ontzettend dankbaar voor de intensieve begeleiding van mijn begeleider, Sigrid Merx. Zonder haar was deze thesis nooit tot stand gekomen. Ze heeft me enorm goed begeleid met haar kritische blik en hierdoor het beste uit mij gehaald als MA Theaterwetenschap student. Haar directheid en uitgebreide feedback overweldigde me vaak enorm, maar uiteindelijk heeft het geleid tot een resultaat waar ik volledig achter sta en trots op ben.

Literatuur

aCharts. "Music Charts – aCharts". *Acharts.us*. 2013. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Banash, David. "From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage". *Pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.104/14.2banash.txt*. 2004. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Beerekamp, Hans. "Het erfgoed van het feminisme". *Weblogs.nrc.nl/media/2007/09/07/het-erfgoed-van-het-feminisme*. 2007. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Benoy, Peter. "De subversieve muze. Eerste theaterexperimenten van Jarry, Maiakovski en Apollinaire" In *Historische avant-garde en het theater in het interbellum*, geredigeerd door Peter Benoy en Jaak van Schoor (Brussel: Academic and Scientific Publishers nv 2011): 45 – 58.

Berghaus, Günter. *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre 1909 – 1944*. New York: Oxford University Press, 1998.

Boogaerdt/van der Schoot. "Bvds". *Bvds.nu*. 2013. Laatst geraadpleegd op 6 juli 2013.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Vert. Michael Shaw. Manchester: Manchester PV, 1984.

Debord, Guy. *De Spektakelmaatschappij*. 1967. Online vertaling van *La Société du Spectacle*. 1976. <http://www.marxists.org/nederlands/debord/1967/1967spektakel.htm>.

Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek: De dialoog van de theaterdramaturg*. Amsterdam, Utrecht: Uitgeverij International Theatre & Film Books / HKU, 2009.

Drijkoningen, Ferdinand, e.d. *Historische avantgarde*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1982.

Engels, Cedric. *Sampleminds en auteursrecht in de muziekindustrie: technisch-juridische onzekerheid*. Masterproef promotor dr. Depooter Ben. Universiteit Gent: Rechtsgeleerdheid, 2011.

Evenhuis, Arend. "'De Nachtwacht' als gezellig groepsportret? Filmer Peter Greenaway weet het zeker en beter: Rembrandts schuttersstuk is een reusachtig complot". *Trouw.nl/tr/nl/4512/Cultuur/archief/article/detail/1700263/2006/06/03/rsquo-De-Nachtwacht-rsquo-als-gezellig-groepsportret-Filmer-Peter-Greenaway-weet-het-zeker-en-beter-Rembrandts-schuttersstuk-is-een-reusachtig-complot.dhtml*. 2006. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Groot Nibbelink, Liesbeth. "Sporen zoeken. Over de 'politics of location' in *Sporenonderzoek* van Dries Verhoeven" *Theater Topics* 4 (2009): 26 – 37.

Groot Nibbelink, Liesbeth. "Verhevigde werkelijkheid. Over de invloed van video (in theater) op de verbeeldingsprincipes van theater". 1999. *Comcom.uvt.nl/e-view/99-1/groot.pdf*. Laatste geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Hrvatín, Emil. *Herhaling, waanzin, discipline: het theaterwerk van Jan Fabre*. Amsterdam: International Theatre & Film Bo, 1994.

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society" In *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern culture*, geredigeerd door Hal Foster (Seattle: Bay Press 1984): 13-29.

Kattenbelt, Chiel. "De rol van technologie in de kunst van de performer" In *Theater & Technologie*, 2e ed., geredigeerd door Henk Havens, Chiel Kattenbelt, Eric de Ruijter e.a. (Amsterdam: Toneelacademie Maastricht/ Theater Instituut Nederland 2007): 12- 33.

Kunstbus. "Kunstbus – Guy Debord". *Kunstbus.nl/kunst/guy+debord.html*. Datum onbekend. Laatste geraadpleegd 1 augustus 2013.

Lavenye, Liv. "Disisit – Benjamin Verdonck". *Cobra.be/cm/cobra/podium/1.1153964*. 2011. Laatste geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munzby. New York: Routledge, 2006.

Manovich, Lev. "Avant-Garde as Software". *Manovich.net/docs/avantgarde_as_software.doc*. 1999. Laatste geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Merx, Sigrid. *Beelden van tijd. Op zoek naar de Proustcyclus van Guy Cassiers*. Proefschrift promotor Prof. dr. W.Ch. Uricchio. Universiteit Utrecht, 2009.

Merx, Sigrid. "Theater, video en de kristallisering van tijd" *Theatre topics* 4 (2009): 61-70.

Oosterling, Henk. "Intermedialiteit". *Henkoosterling.nl/pdfs/intermedialiteit.pdf*. Datum onbekend. Laatste geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Scheunemann, Dietrich, "On Photography and Painting. Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde" In *European Avant-garde: New Perspectives*, geredigeerd door Dietrich Scheunemann (Amsterdam: Rodopi B.V. 2000): 15-48.

Schreel, Louis. "Intermezzo: materialisme, formalisme en semiotisch idealisme".

Louisschreel.wordpress.com. 2010. Laatst geraadpleegd 1 augustus 2013.

Smelik, Anneke. "Mode en de media: van haute couture naar beeldcultuur" In *De macht van mode. Over ontwerp en betekenis*, geredigeerd door Jan Brand en José Teunissen (Arnhem: Terra, Artez Press 2006): 152 – 171.

Smelik, Anneke. "Op het eerste gezicht. De glijdende grens tussen echt en onecht" *Jong Holland. Beeldende kunst en visuele cultuur* 22: 2 (2006): 24-29.

Songteksten. "Khia – My Neck, My Back". *Songteksten.nl/songteksten/40109*. 2013. Laatst geraadpleegd 1 augustus 2013.

Swyzen, Claire en Kurt Vanhoute. *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Antwerpen: University Press Antwerp, 2011.

Theaterinstituut. "TiN Theaterencyclopedie". *Theaterencyclopedie.nl*. 2013. Laatst geraadpleegd 1 augustus 2013.

Van de Kamp, Marie- Thérèse, "Basisreader KG: Beeldend. Ontwikkelingen in de beeldende kunst in de Renaissance en Barok". *Expertisecentrum-kunsttheorie.nl*. 2011. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Van den Broek, Moos. "Een ode aan het detail". *Theaterkrant.nl/recensie/een-ode-aan-het-detail*. 2012. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Van Saarloos, Simone. "Het feest van de vergrijzing".

Mightysociety.nl/media/recensies_pdf/ms7/1003_breakinwalls.pdf. 2010. Laatst geraadpleegd op 1 augustus 2013.

Wolfram, Eddie. *History of Collage*. Londen: Studio Vista, 1975.