



KVS & Toneelhuis

notallwhowanderarelost

Benjamin Verdonck

60'

VAN EN MET / DE ET AVEC / BY & WITH
**BENJAMIN VERDONCK, IWAN VAN VLIERBERGHE,
SVEN ROOFTHOFT, SÉBASTIEN HENDRICKX,
LOUISA VANDERHAEGEN, GRIET STELLAMANS**
PRODUCTIE / PRODUCTION
KVS & TONEELHUIS
COPRODUCTIE / COPRODUCTION / CO-PRODUCTION
KUNSTENFESTIVALDESARTS, STEIRISCHER HERBST (AT), NXTSTP
MET DE STEUN VAN
HET CULTUURPROGRAMMA VAN DE EUROPESE UNIE
AVEC LE SOUTIEN DU
PROGRAMME CULTURE DE L'UNION EUROPÉENNE
WITH THE SUPPORT OF
THE EUROPEAN UNION'S CULTURE PROGRAMME

www.toneelhuis.be

www.kvs.be – T 02 210 11 12

Hoe weinig is genoeg?

Over *notallwhowanderarelost* van Benjamin Verdonck

*All that is gold does not glitter,
Not all those who wander are lost;
The old that is strong does not wither,
Deep roots are not reached by the frost.
From the ashes a fire shall be woken,
A light from the shadows shall spring;
Renewed shall be blade that was broken,
The crownless again shall be king.*

- J.R.R. TOLKIEN

notallwhowanderarelost ontstond uit een oud verlangen van Benjamin Verdonck. Al een aantal jaar loopt de kunstenaar rond met het idee om een 'tafeltoneel' te maken. Dat is een kleine, gemakkelijk te vervoeren constructie voor objectentheater die om het even waar kan worden opgesteld, zowel in een theaterzaal als in een café of een open veld bijvoorbeeld. De oerversie van de voorstelling kreeg vorm in een dergelijk bescheiden bouwwerk. Het miniatuircircus van de Amerikaanse beeldhouwer Alexander Calder (1926-1931) en het kamertoneel van Hieronymus Baron van Slingelandt (1781) golden daarbij als de belangrijkste inspiratiebronnen. De présence van Calder terwijl die zijn figuren van gebogen ijzerdraad allerlei kunstjes liet uitvoeren, sprak Verdonck bijzonder aan. Slingelandts theater op huiskamerformaat fascineerde hem dan weer vanwege zijn techniek. Complexe decorwissels konden er gebeuren in een handomdraai. De houten constructie die de uiteindelijke voorstelling huisvest, valt een stuk groter uit dan verwacht. Met haar voor- en achtertonelen, coulissen en theatertrekken doet ze onmiddellijk aan een schouwburg denken. Die kan de blik in perspectief plaatsen, de aandacht van een focus voorzien. "De gebeurtenis, die uitwaaiert naar alle kanten en onduidelijke contouren heeft, de veelzijdige dingen, de onbepaalde, veelzinnige ruimte," schrijft architectuurtheoreticus Bart Verschaffel, "worden samengenomen en naar één punt, één gezichtspunt gekeerd."

In deze door perspectief getekende ruimte vindt een trage choreografie van voorwerpen plaats. Benjamin Verdonck omschrijft de verschillende bewegingssequensen als "enkele variaties op het thema van het dwalen." Ook in zijn eerdere voorstelling *WEWILLLIVESTORM* (2006) werden de objecten op scène voortbewogen door middel van talloze touwtjes. De archetypische beelden van toen – waaronder een bloem, een boot en een kat – werden in *notallwhowanderarelost* vervangen door eenvoudige geometrische vormen. Verder is het werk minimaal multimediaal. Het bevat een beetje tekst, iets dat zich op de rand tussen geluid en muziek bevindt, een paar lichtstanden, een tiental kleuren en twee goochelkunstjes die de wetten van de zwaartekracht tartten.

notallwhowanderarelost schrijft zich op een eigenzinnige manier in binnen de traditie van de abstracte kunst door die naar een theatrale setting te vertalen. In het begin van de twintigste eeuw maakte de abstracte kunst een scherpe breuk met de representatieve traditie die de westerse kunst sinds de renaissance domineerde. De kunsthistorica Anna Moszynska geeft aan dat er verschillende

graden van abstractie bestaan. Met zijn beroemde *Black suprematic square* (1915) blies Kazimir Malevitsj resoluut de brug tussen de schilderkunst en de waarneembare wereld op. Het zwarte vierkant op het witte doek verwijst louter naar zichzelf. Veel van Alexander Calders abstracte beeldhouwwerken bezitten daarentegen gestileerde gelijkenissen met vormen uit de zintuiglijke werkelijkheid. Zijn 'mobielen' – lichte sculpturen die continu in beweging zijn door de wind of een interne mechaniek – roepen vaak het beeld op van een zwerm vogels of een boomtak met wiegende bladeren. Op zichzelf zijn de geometrische vormen en de kleuren die Benjamin Verdonck in *notallwhowanderarelost* gebruikt, non-representatief. De theatrale omgeving waarin ze zich bevinden, het tijdsverloop waarin ze verschijnen en verdwijnen, de aanwezigheid van tekst en geluid/muziek verleent hen echter narratieve kwaliteiten of symbolische betekenissen. In het hoofd van een toeschouwer kan een kleine driehoek die langzaam voorbijtrekt van cour naar jardin het begin van een verhaal vormen.

Traagheid speelt een cruciale rol in de voorstelling. Het theater lijkt een bevoorrechte plek te zijn om de tijd 'anders' en 'voller' te ervaren dan in het dagelijkse leven. Binnen zijn tijdsfilosofie maakte de Franse denker Henri Bergson (1859-1941) een onderscheid tussen de 'Kloktijd' en de 'Werkelijke Tijd'. Lang werd gedacht dat de numerieke Kloktijd met zijn uren, minuten en seconden wortelt in de wetten van de natuur. Bergson ontmaskerde die tijd als een loutere afspraak die helpt om het menselijke verkeer van alledag in redelijke banen te leiden. De Werkelijke Tijd daarentegen is er een die als duur kan worden ervaren, als een kwaliteit in plaats van een kwantiteit. Hij laat een harmonieuzere verhouding toe tussen de mens en de hem omringende fysieke wereld omdat hij, net als die fysieke wereld zelf, heterogeen is en voortdurend van gedaante verandert. Tijd kan bijvoorbeeld inkrimpen of uitzetten. Kunstbeschouwing is volgens Bergson een van de uitgelezen manieren om contact te maken met de Werkelijke Tijd. Je kunt je echter afvragen of die theorie wel opgaat in onze hedendaagse musea en kunstgalerieën. Daar beslist het publiek doorgaans zelf of en hoelang het bij een kunstwerk stil blijft staan, en recent onderzoek wees uit dat dit meestal bedroevend kort is. In het theater geeft de toeschouwer de controle over zijn tijd deels uit handen. De zachte groepsdruk die van de publiekstribune uitgaat, dwingt hem immers om aandachtig te blijven kijken en luisteren naar het gebeuren op scène. Pas wanneer de verveling of irritatie het kookpunt heeft bereikt, durft hij het aan om weg te gaan. Deze situatie stelt de theatermaker in staat om andere tijdservaringen te exploreren naast de dominante Kloktijd. In *notallwhowanderarelost* voelt de tijd een heel stuk trager aan...

Binnen het werkproces van de voorstelling dook een metafoor op die dat werkproces zelf in een helderder daglicht plaatste. Net als een theebuiltje dat maar een deel van zijn geconcentreerde smaak in het hete water loslaat, kon de rijke verzameling materialen en ideeën die op de werkvloer werd ontwikkeld pas ten volle tot haar recht komen als ze met mate gestalte kreeg in de uiteindelijke voorstelling. De vraag werd gesteld hoe vroeg het 'theebuiltje' uit het 'water' kon worden gehaald. Hoe weinig was al genoeg? Het esthetische principe van de verfijnde armoede bleek een belangrijke leidraad voor het werken aan *notallwhowanderarelost*.

Dat principe wordt gekenmerkt door soberheid, generositeit en nauwkeurigheid en is typerend voor de Japanse theecultuur. In *The Book of Tea* (1906) bracht de kunsthistoricus Kakuzo Okakura de minimale decoratie in de Japanse theekamer in verband met het taoïstische ideaal van de leegte. Volgens Lao Tse, de grondlegger van het taoïsme, kan de realiteit van een kamer "worden gevonden in de lege ruimte die is afgesloten door het dak en de muren, en niet in het dak en de muren zelf." Okakura gaf aan dat de waarde van het weinige schuilt in de kracht van de suggestie. De lege, oningevulde ruimte geeft de verbeelding namelijk vrij spel.

Doorheen de Japanse geschiedenis fungeerde de theekamer als een schuilplaats tegen de kwalijke invloeden van de buitenwereld. Staatslieden en krijgers die zich inzetten voor de eenwording

van het land vonden er de nodige rust en kunstenaars konden er in tijden van militaire dictatuur vrij met elkaar communiceren. Kakuzo Okakura zag er een belangrijke rol voor weggelegd aan het begin van de twintigste eeuw. Net als zijn tijdgenoot Henri Bergson stond hij huiverachtig tegenover de effecten van de industrialisatie op het alledaagse leven: "Tegenwoordig is door de industrialisatie over de hele wereld ware verfijning steeds moeilijker geworden. Hebben wij daarom de theekamer niet harder dan ooit nodig?" Van Benjamin Verdonck's *notallhowanderarelost* lijkt meer dan een eeuw later een gelijkaardig voorstel uit te gaan: hebben wij het theater – als een plek voor focus, aandacht, traagheid, leegte en belangeloze verbeelding – vandaag niet harder dan ooit nodig?

Sébastien Hendrickx

Combien peu est suffisant ?

À propos de *notallhowanderarelost* de Benjamin Verdonck

*Tout ce qui est or ne brille pas,
Tous ceux qui errent ne sont pas perdus ;
Le vieux qui est fort ne dépérit point.
Les racines profondes ne sont pas
atteintes par le gel.
Des cendres, un feu s'éveillera.
Des ombres, une lumière jaillira ;
Renouvelée sera l'épée qui fut brisée,
Le sans-couronne sera de nouveau roi.*

- J.R.R. TOLKIEN

notallhowanderarelost est né d'un ancien désir de Benjamin Verdonck. Depuis quelques années déjà, l'artiste caresse l'idée de réaliser un « théâtre de table », c'est-à-dire une construction réduite, facile à transporter, pour y concevoir un théâtre d'objets que l'on peut monter n'importe où, aussi bien dans une salle de théâtre que dans un café ou sur un terrain en plein air. La version initiale de ce spectacle a pris corps sous forme d'une telle construction modeste. Le cirque en miniature du sculpteur américain Alexander Calder (1926-1931) et le théâtre de chambre du baron Hieronymus van Slingelandt (1781) sont ses deux principales sources d'inspiration. La présence de Calder pendant qu'il fait exécuter toutes sortes de numéros de cirque à ces petits personnages fabriqués de bouts de ficelle (fil de fer, bois, ressorts...) a particulièrement séduit Benjamin Verdonck. Le théâtre au format de chambre de Slingelandt, quant à lui, l'a fasciné par sa technique : des changements de décors assez complexes pouvaient y être effectués en un tour de main. La construction en bois qui accueille le spectacle de Verdonck est finalement plus grande que prévu. Avec son théâtre avant et arrière, ses coulisses, et ses élévateurs, elle fait d'emblée penser à un théâtre. Elle permet de mettre en perspective et de doter l'attention d'un point de mire. « L'événement, qui rayonne dans toutes les directions et dont les contours sont indistincts, les choses aux facettes multiples, l'espace indéterminé aux usages divers », écrit le théoricien de l'architecture Bart Verschaffel, « sont rassemblés et tournés vers un seul point, une seule perspective. » Dans cet espace marqué par la perspective se déroule une lente

chorégraphie d'objets. Benjamin Verdonck définit les différentes séquences de mouvement comme « quelques variations sur le thème de l'errance ». Dans son spectacle *WEWILLLIVESTORM* (2006), les objets sur la scène étaient déplacés au moyen d'innombrables ficelles. Les images archétypales de cette production – dont une fleur, un bateau et un chat – sont remplacées dans *notallhowanderarelost* par des formes géométriques élémentaires. Du reste, l'œuvre est assez minimale et multimédia : elle contient un peu de texte, quelque chose qui se situe entre le son et la musique, quelques jeux d'éclairage, une dizaine de couleurs, et deux tours de magie qui défient la loi de la gravitation universelle.

notallhowanderarelost s'inscrit de façon singulière dans la tradition de l'art abstrait en le transposant dans un décor théâtral. Au début du XX^e siècle, l'art abstrait a opéré une rupture majeure avec le mode de représentation qui dominait l'art occidental depuis la Renaissance. L'historienne de l'art Anna Moszynska indique qu'il existe plusieurs degrés d'abstraction. Avec son célèbre *Carré noir sur fond blanc* (1915), Kazimir Malevitch a résolument fait sauter le pont entre l'art pictural et le monde perceptible. Le carré noir sur la toile blanche fait uniquement référence à lui-même. Bon nombre de sculptures abstraites d'Alexander Calder présentent cependant des analogies épurées avec des formes de la réalité sensorielle. Ses « mobiles » – des sculptures légères, continuellement maintenues en mouvement par le vent ou un mécanisme interne – évoquent souvent une volée d'oiseaux ou une branche d'arbre aux feuilles frémissantes. En soi, les formes géométriques et les couleurs qu'utilise Benjamin Verdonck dans *notallhowanderarelost* ne représentent rien. L'espace théâtral et temporel dans lesquelles elles apparaissent et disparaissent, la présence de texte et de son/musique leur confèrent toutefois des qualités narratives ou des sens symboliques. Dans la tête du spectateur, un petit triangle qui passe lentement de la cour au jardin au début du spectacle peut constituer une histoire.

La lenteur joue un rôle crucial dans le spectacle. Le théâtre paraît un lieu privilégié pour vivre le temps « différemment » et « plus pleinement » que dans la vie quotidienne. Dans le cadre de sa philosophie de la durée, le penseur français Henri Bergson (1859-1941) distinguait le temps (le temps physique, abstrait ou temps de l'horloge) de la durée (le temps réel, concret, vécu).

On a longtemps cru que le temps de l'horloge, avec ses heures, ses minutes et ses secondes, était ancré dans les lois de la nature. Bergson a démasqué cette pensée comme pure convention utile à organiser et structurer la circulation humaine au quotidien. Le temps réel par contre est vécu comme une durée, comme une qualité au lieu d'une quantité. Il permet le rapport harmonieux entre l'être humain et le monde physique qui l'entoure, parce que tout comme le monde physique lui-même, il est hétérogène et se métamorphose en permanence. Le temps peut, par exemple, se contracter ou se dilater. La contemplation de l'art est selon Bergson l'une des manières de choix d'entrer en contact avec le temps réel. On peut cependant se demander si cette théorie vaut aussi pour nos musées et galeries d'art d'aujourd'hui. En général, le public décide lui-même le temps qu'il souhaite passer devant une œuvre. Des études récentes ont démontré que ce temps est d'une brièveté navrante. Au théâtre, le spectateur confie le contrôle de son temps en partie à d'autres. La douce pression qui se dégage de la tribune des spectateurs l'incite en effet à regarder et écouter attentivement ce qui se déroule sur scène. Ce n'est que lorsque l'ennui ou l'irritation atteint son paroxysme qu'il ose s'en aller. Cette situation permet au créateur de spectacle de théâtre d'explorer l'expérience du temps au-delà du temps dominant de l'horloge. Dans *notallwhowanderarelost*, le temps semble bien plus lent...

Au cours du processus de création du spectacle a surgi une métaphore qui a mis ce processus lui-même en lumière : à l'instar d'un sachet de thé qui ne dégagerait qu'une partie de son arôme concentré dans l'eau chaude, l'abondante collection de matériels rassemblés et la profusion d'idées développées ne pouvaient être mis en valeur qu'en leur donnant corps « avec mesure » dans le spectacle final. La question s'est alors posée :

comment retirer le sachet de thé de l'eau chaude ? Combien peu est suffisant ? Le principe esthétique de l'épure s'est dès lors révélé le fil conducteur de la création de *notallwhowanderarelost*. Ce principe se caractérise par la sobriété, la générosité et la précision ; des qualités typiques de la culture du thé au Japon. Dans *Le livre du thé* (1906), l'historien de l'art Kakuzō Okakura établit le lien entre la décoration minimale de la chambre de thé au Japon et l'idéal taoïste du vide. Selon Lao-Tseu, le fondateur du taoïsme, « Ce n'est qu'au sein du vide que demeure l'essentiel. La réalité d'une chambre, par exemple, se découvre dans l'espace vide défini par les murs et le plafond eux-mêmes. » Okakura a indiqué que la valeur du peu réside dans la force de suggestion. Le vide, l'espace non rempli donne libre cours à l'imagination.

À travers l'histoire du Japon, la chambre de thé a fait office de refuge contre les influences néfastes du monde extérieur. Chefs d'État et guerriers engagés dans l'unification du pays y trouvaient la quiétude nécessaire et les artistes pouvaient y communiquer librement en temps de dictature militaire. Kakuzō Okakura lui attribuait un rôle important au début du XX^e siècle. Tout comme son contemporain Henri Bergson, il était sceptique face aux effets de l'industrialisation sur la vie quotidienne : « Aujourd'hui, et ce sur toute notre planète, l'industrialisme rend le véritable raffinement toujours plus inaccessible. Jamais l'homme n'a eu autant besoin de la chambre de thé ! » Plus d'un siècle plus tard, le spectacle *notallwhowanderarelost* de Benjamin Verdonck paraît partir d'une proposition analogue : Avons-nous jamais eu autant besoin qu'aujourd'hui du théâtre en tant que lieu de concentration, d'attention, de vide et d'imagination désintéressée ?

Sébastien Hendrickx

Traduit en français par Isabelle Grynberg

How little is enough?

About *notallwhowanderarelost* by Benjamin Verdonck

*All that is gold does not glitter,
Not all those who wander are lost;
The old that is strong does not wither,
Deep roots are not reached by the frost.
From the ashes a fire shall be woken,
A light from the shadows shall spring;
Renewed shall be blade that was broken,
The crownless again shall be king.*

- J.R.R. TOLKIEN

notallwhowanderarelost emerged from an old yearning of Benjamin Verdonck's. For several years now, the artist has lived with the notion of making a 'mobile theatre', a small, easy-to-transport structure for 'object theatre' that can be positioned anywhere, be it in a theatre, a café, or an open field, for example. The original version of the show took shape in a suitably modest building. The miniature circus of American sculptor Alexander Calder (1926-1931), and the chamber play of Hieronymus Baron van Slingelandt (1781), thereby served as the most important sources of inspiration. Calder's composure while

letting those figures of bent wire perform all kinds of tricks, was of particular appeal to Verdonck. Slingelandt's home theatre format fascinated him further, again because of his technique. Complex scene changes could happen in a single instant. The wooden structure that houses the final presentation is a bit bigger than expected. With its front and backstage, wings, and guy-wires, it directly calls to mind a theatre. That can put the glance in perspective, provide a focus for the attention. "The occurrence, which spreads out in all directions and has indistinct contours; the many-sided things; the uncertain, multisensory space", writes architectural theorist Bart Verschaffel, "is taken together and directed toward one point, a viewpoint."

In this space drawn in perspective, a slow choreography of objects takes place. Benjamin Verdonck describes the various movement sequences as "some variations on the theme of wandering". In his earlier performance, *WEWILLLIVESTORM* (2006), the objects on stage were propelled by means of countless strings. The archetypal images of the past – including a flower, a boat, a cat – were replaced in *notallwhowanderarelost* by simple geometric shapes. Moreover, the work is minimally multimedial. It contains a bit of text, something that finds itself on the border between sound and music, a few standing lights, ten colours, and two magic tricks that defy the laws of gravity.

notallwhowanderarelost is enrolled, in a unique way, in the tradition of abstract art, through its translation into a theatrical setting. In the early 20th century, abstract art made a sharp break with the representational tradition that had dominated Western art since the Renaissance. Art historian Anna Moszynska indicates that there are different degrees of abstraction. With his famous *Black suprematic square* (1915), Kazimir Malevich resolutely blew-up the bridge between the art of painting and the perceptible world. The black square on the white canvas refers merely to itself. By contrast, many of Alexander Calder's abstract sculptures possess similarities with stylised forms of sensory reality. His mobiles – light sculptures that are continuously in motion by the wind or an internal mechanism – often evoke the image of a flock of birds or a tree branch with swaying leaves. In themselves, the geometric shapes and colours Benjamin Verdonck uses in *notallwhowanderarelost*, are non-representational. However, the theatrical environment in which they are located, the course of time in which they appear and disappear, the presence of text and sound/music, lends them narrative qualities or symbolic meanings. In the spectator's head, a small triangle that slowly passes-by from courtyard to garden can mark the beginning of a story.

Slowness plays a crucial role in the performance. The theatre seems to be a privileged place to be for experiencing time 'differently' and 'fuller' than in everyday life. Within his philosophy of time, French thinker Henri Bergson (1859-1941) made a distinction between 'clock time' and 'real time'. It was thought that numerical clock time, with its hours, minutes, and seconds, is rooted in the laws of nature. Bergson unmasked it as a mere arrangement that helps everyday human locomotion run on a reasonable course. Actual time, on the other hand, is something that is experienced as 'duration', as a quality instead of a quantity. It allows a more harmonious relationship between man and his surrounding physical world, because it, like the physical world, is heterogeneous and constantly changing form. Time can, for example, shrink or expand. Art appreciation, according to Bergson, is one of the perfect ways to make contact with real time. You may, however, wonder whether that theory can be absorbed in our contemporary museums and art galleries. The public generally decide for themselves whether and how long they stand quietly in front of a work, and recent research has shown that it is usually woefully short. In the theatre, the spectator lets the control of his time partly pass out of his hands. The gentle group pressure that emanates from the stands, after all, forces him to remain watching and listening intently

to what is happening on stage. Only when boredom or irritation has reached boiling point, does he dare to make an exit. In this situation, the theatre maker is able to explore other experiences of time than the dominant clock time. In *notallwhowanderarelost*, time feels a whole lot slower...

Within the working process of the performance, a metaphor popped up that placed the working process itself in a brighter light. Like a teabag that only releases a portion of its concentrated flavour into the hot water, the rich collection of materials and ideas that were developed in the workplace only fully come into their own as they take shape in moderation in the final presentation. The question was asked how early the 'teabag' could be taken out of the 'water'. How much was enough? The aesthetic principle of refined poverty was an important guideline for working on *notallwhowanderarelost*. That principle is characterised by sobriety, generosity, and accuracy, and is typical of the Japanese tea culture. In *The Book of Tea* (1906), art historian Okakura Kakuzo linked the minimal decoration inside the Japanese tearoom with the Taoist ideal of emptiness. According to Lao-Tse, the founder of Taoism, "The reality of a room... was to be found in the vacant space enclosed by the roof and walls, not in the roof and walls themselves." Okakura indicated that the value of the small lies in the power of suggestion. The empty, unfilled space gives the imagination free rein.

Throughout Japanese history, the tearoom has served as a shelter from the bad influences of the outside world. Statesmen and warriors, committed to the unification of the country, found there the necessary rest, and artists were able to communicate with each other freely in times of military dictatorship. Kakuzo Okakura had an important role to play at the beginning of the 20th century. Like his contemporary, Henri Bergson, he was reluctant as to the effects of industrialisation on everyday life: "Nowadays industrialism is making true refinement more and more difficult all the world over. Do we not need the tea-room more than ever?" Benjamin Verdonck's *notallwhowanderarelost*, seems, more than a century later, to exude a similar proposal: today, is the theatre – as a place for focus, attention, slowness, emptiness, and disinterested imagination – not needed more than ever.

Sébastien Hendrickx
Translated to English by Jodie Hruby