

# Spelen met gebouwen

HET GEHEUGEN VAN HET LICHAAM

Pieter T'Jonck over het gebruik van architectuur in het theater.

Zijn er redenen om buiten de black box te spelen?

## Een sluimerend reservoir

Slechts zelden speelt de architectuur van een gebouw vandaag nog een rol van betekenis in een theatervoorstelling. Een gebouw is uiteraard en nagenoeg altijd een conditio sine qua non om een stuk op te voeren, maar uitsluitend in praktische zin. Maar zoals bijvoorbeeld de geschiedenis van de kunstcentra in Vlaanderen aantoonde, heb je bijzonder weinig 'toegevoegde architecturale waarde' nodig om betekenisvol artistiek werk te tonen. Het tegendeel is bijna waar: zoals Wim Cuyvers betoogt in zijn korte essay in het boek *Alles is rustig – Het verhaal van de kunstcentra*, heeft de architectuur haar intrede gedaan in de kunstcentra op het ogenblik dat deze instellingen zich in een identiteitscrisis bevinden omdat hun maatschappelijke positie en de wijze waarop zij zich verkopen, belangrijker is geworden dan de kunst zelf. Met een boutade: als de foyer belangrijker wordt dan de zaal is er iets mis. In de achttiende eeuw is de foyer in de burgerlijke theaters slechts een onbelangrijk aanhangsel bij een zaal die letterlijk het toneel was van een belangrijk maatschappelijk gebeuren. Dat gebeuren verloor veel van zijn kracht in de negentiende eeuw, toen het publiek braaf op zijn stoel bleef zitten. En net op dat ogenblik zie je hoe de foyer explodeert in omvang, hoe de gevels steeds imposanter worden. Iets vergelijkbaars, zij het met een artistiek en maatschappelijk totaal andere inzet, dient zich aan in de twintigste eeuw. Het dominante model van het avant-gardetheater wordt de 'black box', de tegenhanger van de 'white walls' in de beeldende kunsten. Nagenoeg geen enkele grensverleggende tentoonstelling ging ooit door in een 'belangwekkend' museum, wel in onooglijke, haastig wit geschilderde pak-

ruimtes enz. Op dezelfde wijze zochten theatermakers steeds achteraf-ruimtes op om hun werk te maken. Met enige vertraging tegenover de museumboom kan je nu, ook in ons land, een ongeziene bouwwoede in de theaterwereld vaststellen, die niet ogenblikkelijk verklaard wordt door een grensverleggende artistieke activiteit in hetzelfde veld (tenzij een nieuwe generatie, uit het gezicht van de instellingen, aan een nieuwe revolutie aan het werken zou zijn).

Maar zelfs binnen het 'decor' of de 'scenografie' van een voorstelling is de architectuur niet meer aanwezig als een dominant thema. Het illusionistisch decor heeft zelfs zo goed als afgedaan, niet alleen omdat het zo verdomd duur is om te bouwen en zo moeilijk om te transporteren, maar omdat het ook ideologisch en artistiek in een slecht daglicht is komen te staan. Sinds Brecht weten we allemaal dat er iets loos is met het illusionistische van het burgerlijk theater, omdat het zijn mobiliserende kracht haast fataal, zelfs onbewust, misbruikt om de werkelijke condities waarin het stuk staat te verhelen. Het idee van vervreemding betekent onder meer dat je de toeschouwer bewust maakt en houdt van het illusoire, spelmatige karakter van wat hij ziet, zodat hij voor zichzelf kan beredeneren wat er in het stuk op het spel staat. En die maxime is blijven gelden, ook buiten het ideologische kader waar Brecht zelf voor stond. Een sterk voorbeeld van het gebruik van vervreemding als artistiek middel leverde Anne Teresa De Keersmaeker in haar vroegere werk. Als er al een decor aanwezig was, was het er onveranderlijk om op de concrete kwetsbaarheid van de concrete dansers op de scène te wijzen, om het scenische zelf uitdrukkelijk te thematiseren. *Stella* bijvoorbeeld toon-

de in zekere zin eerder de coulissen, het achtertoneel, dan de scène zelf. Het avant-gardetheater is, in toenemende mate, zelf-reflexief geworden: het onderzoekt zijn eigen middelen, ook die van de ruimte waarin het theater zich afspeelt. En zoals bij elk experiment is een beperking van de parameters van het onderzoek van belang om resultaat te kunnen boeken (al is artistiek 'onderzoek' uiteraard slechts tot op zekere hoogte met haar wetenschappelijke evenknie te vergelijken). De black box blijft dan ook een dominant model: een neutrale ruimte waarbinnen met de codes van het theater op de meest vrije manier kan geëxperimenteerd worden. We zijn letterlijk en figuurlijk eeuwen verwijderd van het 'Teatro Olimpico' van Palladio, met het vaste stedelijke decor van Scamozzi, waarin het theater als vanzelfsprekend de architectuur en de stad, in een geïdealiseerde vorm, als zijn natuurlijke biotoop ervoer.

### Allemaal Indiaan

Toch merk je dat theatermakers op dit ogenblik, zelfs met een zekere gretigheid, terug de concrete architectuur gaan opzoeken om werk te maken en/of te presenteren. Een mogelijke verklaring kan zijn dat zij uitgekeken geraakt zijn op de steriliteit van de black box. Een andere, verwante verklaring is dat zij die black box als een beknelling zijn gaan ervaren, een artificieel isolement. Dat het echte leven, de echte sensaties of ervaringen die zij willen tonen, zich overal behalve binnen de muren van het theater bevinden. Het is daarom, binnen hun oeuvre, niet zo verwonderlijk dat *Allemaal Indiaan* van Alain Platel en Arne Sierens op de scène een replica van een sociale woonwijk

toont. Tenslotte, gebouwen hebben, ongeacht de intenties van de makers, een eigenaardig suggestief potentieel: al is het maar in de sporen van vroeger gebruik, in hun proporties, licht-inval, de materialen met hun duidelijke tijdstempel, we ervaren altijd een semiotische en historische gelaagdheid, een zekere stemming zo je wil, die niet 'fake' is, en onvermijdelijk op de gebeurtenissen tussen de muren overgedragen wordt. Je hoeft bijvoorbeeld niet gelovig te zijn om iets sacraals te bespeuren in een kerkgebouw.

### Thierry Salmon

Die zoektocht om 'echte' historische en semiotische diepte binnen te halen was zeker aanwezig bij een van de eerste voorbeelden die ik me herinner: een stuk, zowat op het einde van de jaren '80, van de betreunde Thierry Salmon. Met zijn Ymagier Singulier had hij zijn intrek genomen in een oude manufactuur aan de Zavel in Brussel om een theaterbewerking van een 'gothic novel' te maken. Je werd een soort kasteelzaal binnengeleid waar, op een primitieve scène, een ouderwets stuk schabouwelijk opgevoerd werd. Een stuk in het stuk, zo bleek. Zodra het doek viel, opende zich plots, naast de publieksruimte, een tweede gigantische ruimte waarin je het personeel van het kasteel aan het werk zag. Je was dus lid van een geprivilegieerde kaste die theater keek terwijl anderen werkten. Die rollen werden later omgekeerd als je, na een lange tocht door het gebouw, terecht kwam in een kille kloosterzaal. 'Geef soep aan de bedelaars', hoorde je, terwijl je stond aan te schuiven om een kom soep en een deken in ontvangst te nemen. Tussendoor was je op je tocht door het gebouw bijvoorbeeld ook nog getuige van een zwaardgevecht en moest je even later over het lijk van de verliezer heen stappen. Het stuk bleek, in zijn uiterst concrete encensering, een krachtige poging om je de betekenissen en context van het verhaal aan den lijve te laten ondervinden. Om een soort bloedeloosheid van theateraal experiment te vervangen door zeer directe waarnemingen en ervaringen. Ik zag nooit meer een voorstelling die, om een verhaal en een idee te concretiseren, op zo uitgewerkte manier de beweging door en het gebruik van een gebouw exploiteerde, in al zijn concrete aspecten zoals licht en duister, hitte en koude, hoogte en laagte, benauwdheid en weidsheid. Ongeacht of het experiment erin slaagde om de impliciete betekenissen van de 'gothic novel' echt te verduidelijken, blijft het een gedenkwaardig werk.

### Bêt Noir

Als theatermakers nu bijzondere ruimtes en architectuur opzoeken, dan is de ambitie

vaak heel wat geringer. Een recent voorbeeld is Jan Decortès *Bêt Noir*. Hij speelde het in Brussel in de imposante feestzaal – met een gigantisch gewelfd plafond – van een leegstaand industriepand, in Leuven in de mooie, al even indrukwekkende, negentiende-eeuwse hall van de als monument geklasseerde school 6 (nu de Freinetschool De Appeltuyn), en in Rotterdam in de Van Nelle-fabriek, ook weer een monument, maar dan van twintigste-eeuwse industriebouw. 'Doet' Decortès dan iets met die ruimtes? Het antwoord is in eerste instantie neen. Toch is de keuze van de ruimtes niet toevallig. Met hun overdonderende dimensies en holle klank verpletteren ze de actie. De mensen die we zien acteren, tonen hun nietigheid, nog vooraleer dat op een of andere wijze in de regie of de tekst moet aangegeven worden. Samen met de primitieve, kindse taal, begrijp je zo haast onmiddellijk dat de personages die we zien tragisch zijn: ze zijn de speelbal van elementen waar ze geen vat op hebben, en die hen ondanks henzelf in het onheil storten. In feite berusten heel veel locatieprojecten op een vergelijkbaar effect, dat ik hier voor het gemak het zeepkisteffect noem. Zoals je op een zeepkist kan plaatsnemen om boven je publiek te staan en dus meer indruk te maken (of gewoon beter verstaanbaar te zijn), kan je de aura van een gebouw gebruiken om je theatrale actie gratis van vele bijkomende betekenissen en overtuigingskracht te voorzien. Dat kan zelfs werken als er geen thematische band is tussen het gebouw en het opgevoerde stuk. Gebouwen 'praten' immers niet uit zichzelf (en voor zover ze dat iconografisch gesproken wel doen, zijn we meestal niet in staat dat programma af te lezen) maar blijken, zoals gezegd, vaak in staat een zekere stemming te verwekken. Het voorbeeld van *Bêt Noir* is ook in dit opzicht interessant: het toont de relatieve autonomie van locatie en theaterstuk. Nu eens een feestzaal, dan een school, ten slotte een fabriek. Het enige wat deze ruimtes gemeenschappelijk hebben is hun imposante karakter.

### Steve Paxton

Hoewel ik *Bêt Noir* een erg geslaagd werkstuk vond, leek net dit aspect van het werk mij iets te gemakkelijk. Is het immers niet denkbaar om met gebouwen iets anders te doen dan vergelijkbare zeepkisteffecten te sorteren of op een toch nogal simpele manier het echte leven naar binnen te smokkelen? Enkele kunstenaars hebben dat bij herhaling gedaan en zo getoond tot welke mogelijke kruisbestuivingen het contact tussen theater en architectuur kan leiden. In het begin van de jaren '90 maakte Steve Paxton zo *AVE NUE* in de oude Daillykazerne aan de Leuvensesteenweg in Schaarbeek.

Het materiaal voor de dans was ontleend aan de sport. Wat de voorstelling echter werkelijk opzienbarend maakte, was de keuze van de ruimte en de manier waarop die ingezet werd. Paxton gebruikte een zeer lange kazernegang die door portieken in regelmatige traveeën verdeeld was. Bij aanvang van de voorstelling merkte je niets van de lengte van die gang, omdat je plaats nam op een podium dat dicht tegen het ene uiteinde van de gang geplaatst was. Pas als de voorstelling al even gaande was, kwam je tot de vaststelling dat dit podium zeer langzaam achteruit bewoog tegenover de gang. Zo merkte je ook op dat elk portiek in een andere kleur, met een lichte gradatie van portiek naar portiek, geschilderd was. Hoe verder het podium wegschoof, hoe meer je ook oog kreeg voor de perspectiefwerking van deze gang en voor het verkleinend effect die ze had op de dansactie. Als dans de kunst is om lichamen in de ruimte te laten bewegen, dan was het aspect ruimte, in al zijn concrete dimensies zoals materiaal, ritmering, kleur, licht hier plots zeer nadrukkelijk aanwezig als onderzoeksobject, via het gebruik van bestaande architectuur. De voorstelling maakte je op onovertroffen wijze bewust van de impact van gebouwen op de waarneming van het menselijk lichaam.

### Discordia

Nog sterker is de manier waarop Jan Joris Lamers heel vaak de ruimtes waarin hij speelt manipuleert. In de hoogtijdagen van zijn Maatschappij Discordia speelde het gezelschap met de regelmaat van de klok in de oude zaal van 't Stuc op de campus in de Van Evenstraat, een zaal die nooit bedoeld was als theaterzaal, maar als feest- en vergaderzaal, met grote glaspuien langs beide langszijden van de zaal. Terwijl de meeste groepen die de zaal bespeelden als vanzelfsprekend deze wanden behingen met zwarte doeken, om zo de black box tenminste visueel (akoestisch was onmogelijk) te realiseren, schepte Discordia er gaandeweg genoeg in om de zaal 'à l'état brut', zonder gordijnen, te bespelen, en zelfs verlichting op het terras voor de zaal te plaatsen. Conceptueel kan je deze daad bijvoorbeeld duiden als het openen van het theater voor de invloeden van buitenaf, als het opheffen van de scheiding tussen het echte leven en het theater, begrepen als een onecht gebeuren aan gene zijde van de scène. Dat leidde tot vrij komische momenten, als de acteurs bijvoorbeeld naakt acteerden, en het eerder de toevallige passanten buiten waren die zich betrappt voelden als ze naar binnen keken dan omgekeerd. Maar gaandeweg gebeurde iets meer: Lamers en zijn groep, sowieso kampioenen van de onorthodoxe belichting, begonnen gebruik te maken van de

glasvlakken om, door uitgekende belichtings-schema's de glaspartijen ook al eens als spiegel of als 'one-way-mirror' te gebruiken. Hun act werd een spel met het gebouw in de meest elementaire betekenis van het woord spel. Door hun activiteit werd het gebouw losgeweekt uit zijn vastgeroeste gebruiken en voorstellingen om een onvermoed instrument te worden in een spel van verschuivende betekenissen over binnen en buiten, opaak en transparant. Niet door iets toe te voegen aan wat voorhanden was, maar door het voorhandene te negeren in zijn evidente gebruiksmogelijkheden en te exploreren op al zijn zintuiglijke mogelijkheden, hoe pover die op het eerste gezicht ook mochten lijken. Merkwaaardig genoeg waren zij zo, bijna op hetzelfde ogenblik als Dan Graham, op terloopse wijze voorlopers van de glas-rage die het architectuurbedrijf op dit ogenblik tekent. Het grote verschil met het courante gebruik van gebouwen in theatervoorstellingen is dat deze ingrepen hyperspecifiek waren: er was gewoon geen tweede theaterzaal in Vlaanderen, en wellicht ook Nederland, die deze manipulaties toeliet. Ze vormden gewoon een extra, in situ bedachte betekenislaag voor het theatrale werk die de voorstellingen onvergetelijk maakte.

Het zegt iets over de sensibiliteit van een theatermaker die zichzelf niet wil herhalen, maar steeds op nieuwe wijzen wil blijven spelen met de elementen van een voorstelling, ook de ruimte dus. Dat bleek nog eens toen het gezelschap in 1998-99 weer te gast was in 't Stuc in Leuven, deze keer in de Zuilenzaal aan de Naamsestraat. Dit oud chemielabo heeft, net als de zaal op de campus, grote ramen aan beide lange zijden, maar is van veel oudere datum. De muren zijn zwaar, de draagstructuur van fijne gietijzeren kolommen is nadrukkelijk aanwezig, ook al zijn de tectonische geledingen van het gebouw onder een dikke laag witte verf weggeschilderd en wordt het plafond ontsierd door zware verluchtungskokers. Vrijwel onaangeroerd is echter de eiken parketvloer van de zaal, door het vele gebruik sterk verweerd en met vele vlekken sporen van eertijds gemorste chemische agentia. Je gaat er gewoonlijk achteloos aan voorbij, maar voor de gelegenheid had Lamers een klein vierkant van dit parket volledig opgeschoond en terug opgeboend. Je zag nog steeds hoe oud het wel was, maar de vloer herwon iets van zijn oude luister. Het spel als middel om het meest troosteloze een nieuwe glans te geven. Die aandacht voor de concrete aspecten van de ruimte en de zorgvuldige voorbereiding van de speelplek zelf, vormden het onderwerp van Lamers' inleidende praatje, waarbij hij boeken ter hand nam die hij op een oude ingebouwde kast uit-



Ave Nue - Steve Paxton (Kaaitheater 1985) / Frans Pans

gestald had. Hij had, alweer, de ruimte naar zijn hand gezet. Op een andere manier dan in de zaal aan de Van Evenstraat, maar met een gelijkaardig effect. Met een zelfde oog voor de zintuiglijke aspecten van een ruimte en de manier waarop die ingezet kunnen worden om het eigen spel te versterken. In dit geval: door een bijzondere toewijding aan het concrete moment en de concrete plaats tastbaar en zichtbaar te maken, en in een beweging de kwaliteiten van de ruimte zelf te onderstrepen.

Als theater en architectuur elkaar kunnen bevruchten buiten de gebaande en overgeleverde paden van de bestaande theatergebouwen, of buiten de hype van de locatieprojecten, dan lijkt het mij wel te zijn op de wijze die door Paxton en Lamers aangegeven werd. Architectuur is in deze verhouding een sluimerend reservoir van zintuiglijke en ruimtelijke middelen, die erop wachten om ontdekt te worden. Ze kunnen dan, net zoals het acteren zelf, ingezet worden als een middel om het abstracte schema dat een tekst of een regie bij aanvang is, werkelijkheid en slagkracht te geven, om er een

beeld van te maken dat voor zichzelf spreekt en niet iets anders illustreert. Als een theatermaker die weerstand van een bestaande omgeving niet wil verdisconteren in zijn spel is er geen reden om buiten de bestaande black box te treden. Is er misschien zelfs geen sprake meer van spel, hier en nu.