

T HEATERMAKERS TREKKEN DE STRAAT OP

OVER GEDEELD AUTEURSCAP IN DE PODIUMKUNSTEN

Toneel is geen rechtstreekse aanjager van sociale verandering, het reflecteert slechts over die verandering, betoogt filosoof Kees Vuyk in zijn bijdrage tot de publicatie *Theater en openbaarheid*.¹ Dat boek onderzoekt hoe theater zich op het moment van uitgave, in 2006, verhoudt tot de publieke sfeer. Het belicht daarbij een aantal “klassieke” locatiepraktijken van Vlaamse en Nederlandse gezelschappen zoals Hollandia, de Queeste of Dood Paard. Met “klassiek” bedoel ik: theater dat zich afspeelt buiten de reguliere theaterzaal maar niet gebonden is aan één unieke locatie. Mits wat productionele research kan de voorstelling gemakkelijk verplaatst worden en rondtoeren – de eigenheid van de productie of het auteurschap van de makers wordt door de nieuwe context niet aangetast. Denk, om recente voorbeelden te geven, aan de kringwinkels waarin het Nederlandse collectief De Warme Winkel *Jandergrouwnd* bracht, de bejaardentehuizen waarin de jeugdvoorstelling *Zoutloos* van Studio Orka speelde of zelfs de grondig verbouwde schouwburgen waarin FC Bergman *Van den vos* bracht. De locatie verheft de reflectie over vragen die in onze samenleving aan de orde zijn (consumentisme, burgerlijkheid, de omgang met ouderen...) en voegt er betekenisvolle elementen aan toe, maar ze vormt geen constitutioneel wezenlijk element van de voorstelling.

Ik wil in wat volgt graag ingaan op twee theaterpraktijken van de laatste jaren die, elk vanuit een eigen invalshoek, een intensivering betekenen van dit “klassieke” locatiegebruik. De sitespecifieke performances van Karl Van Welden zetten bedreigende traagheid tegenover een samenleving geobsedeerd door vooruitgang en beweging. Zijn locaties zijn veel meer dan decor of figurant: ze verdiepen het verhaal dat de

EVELYNE COUSSENS

is in 1980 geboren in Gent. Ze studeerde klassieke filologie aan de Universiteit Gent en theaterwetenschappen aan de Universiteit Antwerpen. Als freelance cultuurjournalist schrijft ze onder meer voor *De Morgen*, *Staalkaart*, *rekto:verso* en *Etcetera*. Ze doceert cultuurtheorie aan de Arteveldehogeschool en is eindredacteur van *Etcetera*.

kunstenaar wil vertellen. De praktijken van Jozef Wouters of Simon Allemeersch richten zich dan weer op de locatie als drager van een *sociaal* verhaal. Hun theaterpraktijk jaagt wel degelijk sociale verandering aan. Het gaat Allemeersch en Wouters om het revitaliseren van een teloorgegangene openbaarheid tot een nieuwe plek van onderhandeling. De vraag is welke consequenties deze beide locatiepraktijken hebben voor de autonomie van de makers, en wat dat zegt over de samenleving waarin ze werken.

Dát theater zich buiten de geijkte infrastructuur begeeft, is immers op zich al betekenisvol. Zo lang het zich opsluit in de blackbox, al dan niet voor de *happy few*, zegt dat iets over het bestaan van cultureel-symbolische "klassen" in de samenleving – "*theater is one of our culture's great tools of separation*", zegt activist John Jordan socioloog Pierre Bourdieu daarover na.² De beweging naar buiten betekent per definitie dat theater zoekt naar een groter draagvlak voor zijn bestaan en een nauwere verbinding met de maatschappij. Dat verlangen is geen nieuw fenomeen: de theaterpraktijk heeft zich in de laatste honderd jaar verschillende keren op straat gewaagd. In de jaren zeventig van de vorige eeuw schudde een korte maar intense periode van politiek activistisch theater het ingeslapen burgertoneel wakker. Dit theater zocht in de eerste plaats een oor voor zijn (links-marxistisch geïnspireerde) boodschap. Het hoeft niet te verwonderen dat groepen als Vuile Mong en zijn Vieze Gasten liever op pleinen predikten dan in de schouwburgen. Dat betekent niet dat die pleinen een wezenlijk onderdeel vormden van hun artistieke praktijk – eerder was het de plek waar hun boodschap het sterkst resoneerde en haar gewenste doelpubliek vond. Tijdens de individualiseringsslag van de jaren tachtig en het daarop volgende postmoderne relativisme (socioloog Georg



Saturn III in Istres, een performance/installatie van Karl Van Welden en Verenigde Planeten,
Foto Loic Magnant.

Simmel noemt het “de normering van het ik door het ik”) verdwijnt theater weer meer binnenskamers – ieder doet het zijne, en iedereen vindt dat prima: leven en laten leven.

Met het nieuwe millennium is het postmodernisme zijn hoogtijdagen voorbij. De theatersector schrikt wakker uit zijn wat doorgeschoten modernistische droom van artistieke autonomie, en merkt dat er nog maar weinig publiek in de zalen zit. Het (cultuur)beleid vaart sinds de eeuwwisseling steeds uitdrukkelijker een neoliberale koers van cijfermatig denken, en stelt toenemend strenge prioriteiten rond participatie en publieksbereik. Maar ook intrinsiek groeit de behoefte om het theater opnieuw wezenlijk te verbinden met de maatschappij – de jonge Nederlandse theatermaker Eric de Vroedt (bekend van de tiendelige *mightysociety*-reeks)³ munt er de term “nieuw geëngageerd theater” voor. Het mag dan ook niet verbazen dat theater opnieuw uit zijn kot komt. Het verschil met de jaren zeventig is dat de locatie dit keer méér is dan een klankkast voor een boodschap – met dank aan de vormelijke ontwikkelingen uit de jaren tachtig. De plek zelf, en vaak ook zijn bewoners of gebruikers, worden actieve medespelers in het verhaal van de maker. Die intensivering van het locatiegebruik betekent in sommige gevallen zelfs dat de theatermakers een deel van hun artistieke eigenaarschap afstaan aan de context, die mede het slagen of falen van hun werk

bepaalt. En als kunst reflecteert over sociale verandering, zoals Vuyk aangeeft, wat betekent deze sterk gedeelde vorm van kunst dan?

SITESPECIFIEK THEATER

Afgezien van het verlangen naar de aansluiting met de samenleving is er nog een factor die theater "buiten zijn doos" jaagt: kunstenaarsprofielen worden steeds meer hybride. Behalve theatermakers betreden nu ook architecten, vormgevers en beeldend kunstenaars het terrein van de podiumkunsten. Hun vanzelfsprekende interesse voor ruimtelijkheid leidt tot *sitespecifiek* theater.⁴ Verschil met het "klassieke" locatietheater is het feit dat maakproces en locatie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De performance of voorstelling kan onmogelijk op een andere locatie herhaald worden, en indien dat wel gebeurt, moet zij opnieuw "op maat" gecreëerd worden. Als vanzelf sluipt het woordje "performance" binnen, want vaak gaat het om acties die balanceren tussen theater en beeldende kunst: theater omwille van de duidelijke begrenzing in de tijd, beeldende kunst omwille van een "lange adem": de traagheid, het ontbreken van directe dramatische actie.

Karl Van Welden (*1980) is zo'n maker die balanceert tussen theater en beeldende kunst. Zijn *Saturn* is een sitespecifiek project dat past in een ruimere reeks *Verenigde Planeten*, tevens de naam van Van Weldens organisatie. De naam is in één adem ook een programmaverklaring. Elke projectreeks die Van Welden ontwikkelt, draagt de naam van een planeet en zet in op een bepaalde verhouding tot het publiek. Zo is *Mercury* een reeks "klassieke" voorstellingen, *Mars* een serie video-installaties/performances, *Pluto* een één-op-éénvoorstelling in een kijkbox. Alle cycli samen bevragen de verhouding van de kleine mens tot de grootsheid van het heelal, maar op een vormelijk niveau dagen ze ook het onderscheid uit tussen theater, beeldende en multimediale kunst. *Saturn* is een performancereeks waarin de toeschouwer achtereenvolgens plaatsneemt in acht kijkboxen die in cirkelvorm op een hoogte in het landschap zijn geplaatst. Door de verrekijkers observeert hij de performers, die zich kilometers verderop in het landschap bevinden. Het begrip "landschap" heeft binnen *Saturn* verschillende invullingen: *Saturn I* plaatst de performers in een rurale omgeving, *Saturn II* in het drukke stadsgewoel, *Saturn III* in de verlaten *outskirts* van een stad. De uitkijkpost is als een foucaultiaans panopticon van waaruit de almachtige toeschouwer kijkt, spiedt, controleert. De performers staan eenvoudigweg in het landschap, of voeren repetitieve handelingen uit: ze lopen een trap op en af, draaien om hun as, graven met een spade een gat in de grond. Door hun "verdikking" in de tijd lijken de tableaux eeuwig te duren. Een subtiel verhaal slingert zich door deze taferelen, maar Van Welden dringt geen interpretatie op. De dramaturgie is open. De toeschouwers betreden de boxen in de volgorde die zij zelf willen, en blijven er net zo lang zij willen.

De trage, verstilde beelden zijn meer dan mooie plaatjes. Er is iets ontregelends aan de acties van de performers, er gaat een dreiging van uit, alsof hun onverstoorbare bezigheden de blik van de beschouwer in zijn gezicht terugkaatsen. In de weidse natuurlandschappen richten hun futiele handelingen de aandacht op de nietigheid van elk streven ten aanzien van die grote, zwijgende planeet. In het vaak verloederde niemandsland tussen stad en platteland lijkt hun eenzame aanwezigheid wel een vertelheid, de "restwaarde" van een samenleving die zich in paniek heeft teruggetrokken, en enkele leden is vergeten. In de hectiek van de stad zijn hun trage bewegingen misschien nog het meest confronterend; ze doordringen de kijker van het feit dat er in onze samenleving nauwelijks tijd en ruimte is voor stilstand. Alles blijft draaien. De planeet zelf, maar ook de mens die haar bewoont en die zich links en rechts van de performers verder haast in een bestel waar beweging – winst en groei – primordiaal zijn geworden.

Stilstand is een politiek gegeven, en de activistische impact ervan wordt in de verfeget door de angst en weerstand die de performers oproepen – stilstand is *bedreigend*, zo blijkt. Verschillende keren in de looptijd van *Saturn* wordt Van Welden door de plaatselijke ordediensten gecontacteerd, omdat ongeruste buurtbewoners het verdacht vinden dat iemand op een openbare plek *aanwezig* is – gewoon, zomaar, doelloos. Eén keer kan ternauwernood vermeden worden dat een performer opgepakt wordt. Van Welden: "Voor ons is de openbare ruimte een plek waarin mensen zich van a naar b begeven. Doelloos zijn wordt beschouwd als gevaarlijk. Terwijl mijn performers geen doel hebben, tenzij dan misschien een bewustzijn creëren rond het feit dat je niet altijd een doel moet hebben." Het geeft evenzeer te denken dat de performers zelden rechtstreeks werden aangesproken op hun aanwezigheid. Wantrouwige passanten kiezen netjes de bevoegde ordediensten in te lichten. In hoeverre zijn gezondheid en veiligheid in de openbare ruimte voor ons een obsessie geworden?

EXPERIMENTEREN MET SOCIALE INTERACTIE

Van Weldens verhaal bewijst hoe delicaat het werken in de openbare ruimte is, een plek "die aan niemand in het bijzonder toekomt en waar mensen vanuit de beslotenheid van hun particuliere leven samenkomen om elkaar in vrijheid te ontmoeten".⁵ De openbaarheid is per definitie een politieke ruimte, en elke artistieke interventie in deze ruimte kan niet anders dan politiek geladen zijn – los van de vraag of de kunstenaar expliciet een statement wil maken. Daarnaast is elke publieke plek onderhevig aan haar eigen logica en regels, die door haar gebruikers worden bepaald. Wie aan die regels morrelt, zal dus de onderhandeling daarover met de gebruikers moeten aangaan.

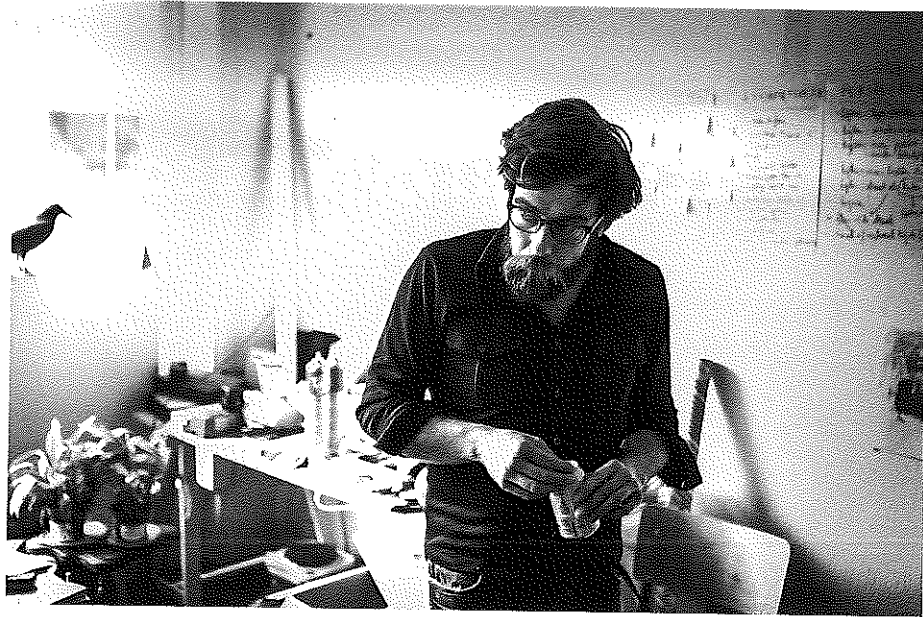
Wie dat eveneens ondervond, is Jozef Wouters (*1986). Wouters is een van de jonge kunstenaars die gevraagd werd om deel te nemen aan *Tok Toc Knock*, het ambitieuze



Aankondigend beeld van Jozef Wouters' tentoonstelling *All Problems Can Never Be Solved* tijdens het *Tok Toc Knock*-festival van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel, Foto Danny Willems / KVS.

stadsproject van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg dat het hele seizoen 2012-2013 overspande.⁶ Drie keer trok de KVS met een groep kunstenaars drie Brusselse wijken in, om er een festival op te zetten. De opdracht aan de makers luidde dat er geen opdracht was, behalve deze: "Tracht te begrijpen waar je bent en vanuit dat begrip iets te maken wat betekenis heeft voor jezelf, voor de mensen uit de buurt en voor toeschouwers van buitenaf."⁷ De eerste wijk waar de KVS-groep landde, was de Modelwijk, een modernistische woonwijk uit de jaren vijftig, ontworpen door architect Renaat Braem. Jozef Wouters, naast theatermaker ook architect, was voor *All Problems Can Never Be Solved* neergestreken op het centrale plein van deze wijk, waar dagelijks tweeduizend mensen langskomen.

Hoewel hij de officiële toestemming had om daar te zijn, besliste de buurt er anders over. Er ontstond wrevel over Wouters' prominente aanwezigheid, een "bezetting" die niet symbolisch was onderhandeld, en door de sociaal-etnisch zeer gemengde bewonersgroep werd ervaren als een (blank) indringen. *Tok Toc Knock*-coördinator Willy Thomas: "Toen het conflict ontstond, heeft Jozef er onmiddellijk voor gekozen om zich terug te trekken in zijn werkappartement in een van de blokken. Dat bleek achteraf de enige juiste keuze te zijn."⁸ Het conflict doofde uit, maar er gebeurde meer dan dat. Rond het appartement waarin Wouters zich had teruggetrokken ontstond een



Simon Allemeersch, Foto Danny Willems.

aanzuigefect: het private atelier werd een “openbaar” werkatelier waar de kunstenaar, geholpen door de jongeren van het plein, begon te bouwen aan een verzameling utopische maquettes. Vijftig maquettes maakte de spontaan gemengde ploeg, vijftig oplossingen voor soms concrete en soms filosofische problemen van de Modelwijk. Die maquettes vormden uiteindelijk de tentoonstelling *All Problems Can Never Be Solved*. Indien Jozef Wouters op het plein zou zijn gebleven, zou zijn aanwezigheid onderwerp geworden zijn van zijn creatie en hijzelf de gevangene van zijn onderwerp. Nu gebeurde het omgekeerde: zijn persoonlijke ruimte werd een publieke ruimte.

Die omkering is precies wat de Nederlandse filosoof Henk Oosterling de interessantste vorm van kunst in de openbare ruimte vindt: kunst die openbare ruimte *creëert*, “interventies vanuit het besef dat kunst niet meer om het eindresultaat draait, maar om het proces dat de openbare ruimte creëert. [...] De kunstenaar fungeert daar als ‘netwerker’: hij brengt in de openbare ruimte interacties teweeg die buiten de kunst niet mogelijk zouden zijn.”⁹ Ook Simon Allemeersch’ project in de Gentse Rabottorens, waarover in *Ons Erfdeel* 4/2013 werd bericht¹⁰, vervulde een dergelijke functie. Allemeersch creëerde met zijn kunstenaarsatelier in de Rabottorens een plek die als draaischijf kon fungeren voor de dromen, verlangens, meningen en verhalen van de bewoners. Meer dan twee jaar verbleef de kunstenaar zelf in de torens en hij slaagde er

gaandeweg in om van zijn atelier een heterotopie te maken: een plek waar iets anders mogelijk was dan in de grauwe, alledaagse realiteit.

Deze theaterpaktijken doen méér dan reflecteren over wat er vandaag aan de hand is. Ze proberen, door een directe en relatief langdurige aanwezigheid buiten de theaterzaal, een concreet verschil te maken. De relatieve vrijblijvendheid van het locatietheater uit de eerste jaren van het nieuwe millennium heeft bij deze makers een zeer ver gedreven activistische invulling gekregen. Niet toevallig kiezen zij de stad als werkterrein – het is in de stad dat de grote politieke en maatschappelijke uitdagingen van de toekomst plaatsvinden. Van dat besef zijn steeds meer makers doordrongen: Lotte van den Berg, die met *Pleinvrees* de winkelstraten onveilig maakt; Benjamin Verdonck, die Antwerpen tijdens zijn *Kalender*-project 365 keer verraste; Ann Van de Vyvere, die in Brussel *urban safari's* organiseert. Enzovoort.

GEDEELD THEATER

Projecten als die van Wouters of Allemeersch worden snel herkend als “politiek” en “maatschappelijk geëngageerd”. Dat betekent niet dat het werk van Van Welden, die vanuit een meer vormelijke invalshoek met de ruimte omgaat, dat niet is. Waar de eersten kiezen voor de directheid van hun aanwezigheid, kiest Van Welden voor reflectieve afstand. Hij laat de locatie zelf spreken, of hij gebruikt haar als een spiegel, zodat de toeschouwers *tot zichzelf* spreken. Belangrijker is dat de relatie tussen de locatie en de maker de afgelopen jaren wezenlijk veranderd is. In tegenstelling tot vroeger, toen theatermakers in een autoritaire verhouding tot hun omgeving die omgeving *gebruikten*, laat deze generatie zich *zelf* gebruiken door de locatie en haar passanten. De locatie of de bewoners van die locatie verkrijgen mede-eigenaarschap over het artistieke werk. Dat is een veel radicalere (en minder ideologisch eenduidige) vorm van politiek theater dan wat in de jaren zeventig gebeurde. Allemeersch verwoordt het zo: “Ik heb moeite met de idee van een romantisch kunstenaarschap, waarbij alles uit het ik zou ontstaan. Mijn artistieke verlangen kan toch nooit losstaan van zijn context? Hoe gek zou het zijn om te geloven dat ik puur vanuit mezelf kan spreken? Niemand kan dat. Er is geen spreken zonder de ander.”¹¹ Hij citeert nog Rimbaud: “De kunstenaar is degene die andere stemmen door zich laat spreken.” De inzet van dit locatietheater 2.0 is de dialectiek tussen wat de kunstenaar zelf wil vertellen en wat de context aan hem opdringt. Zijn deze praktijken de voorlopers van een maatschappij waarin delen belangrijker is dan hebben? Dat zou een mooi vooruitzicht zijn.

Noten

- 1 KEES VUYK, "Een onbepaalde ruimte. De betekenis van het toneel voor de samenleving", in: *Theater en openbaarheid*, TIN/Toneelacademie Maastricht, 2006, pp. 52-73.
- 2 JOHN JORDAN, "Is Art Enough?", in: *Courant 107*, November 2013-januari 2014, p. 14.
- 3 Het werk van Eric de Vroedt kwam mede aan bod in: JOS NIJHOF, "Zoals het zich voordoet in je droom. De actualiteit in het Nederlandse theater", in: *Ons Erfdeel*, jaargang 55 (2012), nr. 2, pp. 80-89.
- 4 Over de term bestaat geen eensgezindheid. Locatietheater en sitespecifiek theater worden geregeld door elkaar gebruikt, of vervangen door landschapstheater, landschapskunst, *site specific art*... Voor de duidelijkheid zal ik locatietheater en sitespecifiek theater gebruiken zoals aangegeven.
- 5 KEES VUYK, *ibid.*, p. 55.
- 6 MIA VAERMAN, "Context en verlangen. Scenograaf en beeldend kunstenaar Jozef Wouters", in: *Ons Erfdeel*, jaargang 56 (2013), nr. 2, pp. 125-127.
- 7 EVELYNE COUSSENS, "Het was nu of nooit", interview met Willy Thomas in: *Etcetera 134*, september 2013, p. 20.
- 8 EVELYNE COUSSENS, *ibid.*, p. 21.
- 9 WOUTER HILLAERT & TOM VIAENE, "De kunstenaar als publiek werker. Een gesprek met Henk Oosterling", in: *rekto:verso* nr. 54, november-december 2012, via rektoverso.be.
- 10 EVELYNE COUSSENS, "Het verlangen naar tekst. De onderhandelingen van Simon Allemeersch", in: *Ons Erfdeel*, jaargang 56 (2013), nr. 4, pp. 122-124.
- 11 EVELYNE COUSSENS, "Roem is een serie misverstanden", interview met Simon Allemeersch in: *De Morgen*, 25 augustus 2012.