
De i-pad van Kaspar

Gesprek met regisseur
Guy Cassiers en video-
ontwerper Arjen Klerkx

Erwin Jans

DE WITTE RAAF

Editie 153 september-oktober 2011

(<http://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/121>)

In theatermiddens staat de naam van Guy Cassiers (1960) voor een gesofisticeerd 'multimediaal' theater, dat zich nog het best laat omschrijven als een geraffineerde choreografie van theater, video, beeldende kunst en literatuur. In die zin is het wellicht beter om van een 'intermediaal' theater te spreken: het gaat in Cassiers voorstellingen om de wisselwerking tussen de verschillende media en wat dat zintuiglijk teweegbrengt. Met voorstellingen als de vierdelige *Proust-cyclus* (2002-2004), *Bezonken Rood* (2004), *Mefisto forever* (2006), *Atropa. De wraak van de vrede* (2008), *Onder de Vulkaan* (2009), *De man zonder eigenschappen* (2010) en *Bloed en Rozen. Het lied van Gilles en Jeanne* (2011) raakte zijn intermediale theater ook internationaal bekend.

Camera's, projectieschermen, zendmicrofoons, bewegende lichten... het zijn vertrouwde apparaten in het theateruniversum van Guy Cassiers. Ondanks de prominente aanwezigheid van deze computergestuurde technologie, is Cassiers allesbehalve een technaut. Integendeel zelfs. Wel omringde hij zich met een aantal 'specialisten ter zake', van wie Enrico Bagnoli (lichtontwerp), Peter Missotten (video), Arjen Klerkx (video) en Diederik de Cock (geluid) de belangrijkste zijn. De impact van deze artistieke medewerkers oversteeg en overstijgt ver de louter technische omzetting van de ideeën van de regisseur. Zij zijn in de ware zin van het woord 'vormgevers'.

In onderstaand gesprek met Guy Cassiers zit Arjen Klerkx (1972) mee rond de tafel. Arjen Klerkx is gespecialiseerd in het gebruik van video binnen theatervoorstellingen. Zijn samenwerking met Guy Cassiers begon in Rotterdam, waar deze laatste artistiek directeur was van het ro theater (1999-2006). In die periode deed de computer en de computergestuurde technologie zijn definitieve intrede in het theater van Cassiers. Arjen Klerkx werkte samen met Guy Cassiers voor *De Wespenfabriek* (2000), *The Woman Who Walked Into Doors* (2001), de *Proust-cyclus* (2002-2004), *Hersenschimmen* (2006), *Bezonken Rood* en de opera's *Der fliegende Holländer* (2005) en *Der Ring des Nibelungen* (2009-2013). Daarnaast maakte Klerkx ook video-ontwerpen voor de musicals *Rembrandt De Musical* en *Ciske de Rat*.

Het belang van de visuele technologie in de voorstellingen van Guy Cassiers is wellicht terug te voeren op zijn opleiding als graficus. Hoewel hij zijn interesse nog tijdens zijn studies verlegde naar het theater, zou zijn beeldende vorming

cruciaal blijven voor zijn ontwikkeling als theatermaker. Begin van de jaren 80 begon hij met het maken van performances en voorstellingen, zonder budget, met vrienden van de academie, ver van het bestaande theatercircuit. Drie decennia later is Cassiers artistiek leider van Toneelhuis, het grootste theatergezelschap van Vlaanderen. Toch is hij zijn positie van buitenstaander blijven cultiveren. Niet toevallig was een van zijn eerste voorstellingen *Kaspar* (1982), naar de versie die Peter Handke eind jaren 60 van het Kaspar Hauserverhaal schreef. Handkes Kaspar wordt door een aantal stemmen gedwongen om te leren spreken teneinde een maatschappelijk geïntegreerd subject te worden. De intrede in de taal is bij Handke de essentie van de menswording. Maar Handke maakt ook duidelijk dat taal een machtsmiddel is, en dus een onherroepelijk verlies impliceert. Kaspars nieuwe mondigheid maakt hem net bewust van de waarde van zijn onmondigheid voorheen. Hij is de figuur bij uitstek van wat de Franse filosoof Jean-François Lyotard het ‘onafgestemde’ heeft genoemd, datgene wat nog niet afgestemd is op het functioneren in het systeem. Ook en misschien vooral ten opzichte van het technische en technologische aspect van zijn voorstellingen blijft Cassiers een soort Kaspar, iemand die met moeite het technische alfabet leert en al snel heeft beseft dat hoe meer hij weet, des te meer hij ook verliest. Of ligt het toch niet zo eenvoudig? Is Cassiers’ technische ‘onmondigheid’ misschien niet ook een soort van artistieke strategie?

Guy Cassiers: Ik heb nooit een pc gehad. Sinds kort heb ik wel een i-pad. Die i-pad heeft mijn werk veel overzichtelijker gemaakt. Veel misverstanden en overlappings in mijn agenda worden nu vermeden, omdat mijn i-pad aangesloten is op de server van Toneelhuis. Ik lees de kranten op mijn i-pad. Ik ontvang de belangrijkste e-mails die mij via Toneelhuis worden doorgestuurd. Dat is van groot belang, zeker wanneer ik op reis ben. Maar de computer is voor mij tot op dit ogenblik uitsluitend een techniek om informatie te ontvangen, niet om te communiceren. Mijn technisch vocabularium is erg beperkt. Ik zou dat kunnen leren, maar ik weet niet of het mijn verbeelding zou stimuleren. Ik ben me natuurlijk bewust van de steeds intenser wordende technische en technologische omgeving waarin we leven. Ik kijk met verwondering en ook met een zekere verbijstering naar de computer en naar allerlei technische apparaten. Ik begrijp niet hoe ze werken. Ik heb er absoluut geen greep op. Het is voor mij vaak één grote ongedifferentieerde massa. Misschien is dat de reden waarom ik liever niet via de computer communiceer. Ik geef de voorkeur aan een gesprek. Zelfs schrijven, telefoneren en sms'en vermijd ik zoveel mogelijk. Ik stoot soms op onbegrip omdat veel mensen 24/7 online zijn en verwachten dat anderen dat ook zijn. Ik ontvang informatie, maar zelf antwoorden doe ik niet. Dat gebeurt via mijn medewerkers. Ik wil geen communicatie via het internet. Waar ik mijn i-pad wel meer en meer voor gebruik, is om muziek te zoeken en te beluisteren. Vroeger was ik afhankelijk van mijn bezoeken aan de platenwinkel, van lectuur van tijdschriften of van advies van vrienden en kennissen; nu surf ik over het net van de ene componist naar de andere. En laat ik me leiden door wat de zoekmachines me brengen.

Erwin Jans: *De Nederlandse filosoof Henk Oosterling schrijft ergens dat elk medium begint als bevrijding en eindigt als probleem. Hij zegt dat een medium volwassen wordt op het ogenblik dat het zijn schepper overmeestert en*

verslaaft. Kijk jij zo aan tegen de techniek?

G.C.: Ik kan het alleen maar eens zijn met Henk Oosterling. De informatie die me zo rijkelijk wordt aangeboden als ik naar muziek zoek, roept bij mij ook heel wat vragen op. Wie selecteert dat allemaal voor mij? Welke manipulaties en welke belangen gaan daarachter schuil? Volgens welke hiërarchie en volgens welke logica wordt de informatie opgebouwd? Ik stel me die vragen, maar kan er natuurlijk geen antwoord op geven.

E.J.: *Ken je het verhaal van de directeur die ontslagen wordt en nauwelijks weet hoe een telefoon of een koffiemachine werkt omdat zijn secretaresses jarenlang alles voor hem gedaan hebben? Heb je daar geen schrik voor?*

G.C.: Ik moet toegeven dat ik zo wel een beetje ben. Het is een vorm van luxe om niet met de techniek bezig te moeten zijn. Als artistiek directeur en regisseur heb ik een groep medewerkers rond mij die mij helpt en voor mij opzoekt wat ik nodig heb. Ik kan me volledig op het artistieke en op het organisatorische concentreren. De praktische vertaling gebeurt steeds door anderen.

E.J.: *Benader je de techniek nu niet erg instrumenteel?*

G.C.: Misschien wel. Maar ik heb nooit iets gemaakt vanuit een technische interesse. Techniek is voor mij een vorm van vertaling. Ik wil voor mezelf de vrijheid behouden om in beelden te denken. Ik vertaal die beelden niet technisch. Zoals gezegd beheers ik die technieken niet en streef ik daar ook niet naar. Ik verhoud me in mijn voorstellingen wel tot de technologie, maar mijn voorstellingen gaan niet over technologie. De camera's, de projectieschermen, de bewegende lichten, de zendmicrofoons, de computer: dat hele technische arsenaal maakt intussen integraal deel uit van de theatertaal die ik in de loop der jaren heb ontwikkeld. Ik zit nu in de repetitiefase van *Het mystieke huwelijk*, het tweede deel van *De man zonder eigenschappen*. Ik zal bijvoorbeeld niet eerst nagaan hoeveel camera's we technisch aankunnen. Ik wil vooral stimulerende spelomstandigheden creëren en vragen stellen als: wat als we zes camera's tegelijk bedienen? Wat levert dat aan spelpotentieel op? Het is aan mensen als Arjen om me te wijzen op de mogelijkheden of de onmogelijkheden van een dergelijk voorstel... Dat gaat dan zo een tijdje heen en weer. Ik raak op mijn beurt geïnspireerd door de technische voorstellen van Arjen en anderen. Vaak is een onmogelijkheid het vertrekpunt voor de ontwikkeling van nieuwe creativiteit.

A.K.: Bij de vergaderingen over de *Ring* van Wagner bijvoorbeeld, zitten Enrico Bagnoli, Kurt d'Haeseleer en ikzelf met open computer rond de tafel. Guy zit er met zijn papieren, zijn rudimentaire schetsen en zijn aantekeningen, meestal nog in potlood. Guy zit nooit zelf achter een computer. Maar ik merk wel dat hij steeds meer geïnteresseerd raakt in een digitale manier van visualiseren.

G.C.: Tijdens de voorbereiding van de *Ring* hebben we inderdaad veel gebruikgemaakt van computervisualisaties om zicht te krijgen op de scenografie. Maar bij het werken aan *De man zonder eigenschappen* maak ik ook gebruik van een schaalmodel van het toneel. De computer blijft voor mij een ambigu medium. Voor bepaalde beelden in de enscenering van Wagner heb

ik me laten inspireren door foto's van Burtinsky. Om zijn werk beter te leren kennen heb ik in Berlijn een boek gekocht. Ik heb (nog) niet de reflex om op het internet te gaan surfen. Wel vraag ik aan Arjen of Kurt om me beelden door te sturen die ik dan op mijn i-pad bekijk. Arjen heeft gelijk, mijn scripts staan inderdaad vol aantekeningen met potlood. Het zijn aantekeningen die ik tijdens de repetities maak: over het acteren, over het licht, de kostuums etcetera. Nadat ik die opmerkingen heb doorgegeven, gom ik ze uit, maar op zo'n manier dat ik ze nog kan lezen. Mijn scripts zijn lagen van weggegomde opmerkingen. Dat kan ik niet met de computer. Wellicht heeft ook dat te maken met mijn behoefte aan fysiek contact. Theater is voor mij in de eerste plaats een fysieke dialoog, al lijken mijn voorstellingen zelf dat tegen te spreken. Daarin spreken acteurs vaak niet tegen elkaar, maar in een camera of tegen het geprojecteerde beeld van een andere acteur. Dat is inderdaad een paradox. Op de academie miste ik het fysieke contact en de dialoog. Er werd van je verwacht dat je je eigen idee over de wereld kon poneren. En dat vond ik niet in mezelf. Ik vind dat alleen in dialoog met anderen. Ik probeer nog altijd wijzer te worden van het gesprek dat ik heb met andere kunstenaars. De techniek is langzaam deel gaan uitmaken van dat gesprek.

E.J.: *De visuele technologie heeft de mogelijkheden van de scène enorm uitgebreid. Bijna alles is nu mogelijk.*

A.K.: Ik heb gemerkt dat veel theaterregisseurs effectief zo redeneren. Onder invloed van wat er in de film en de commercials gebeurt, denken ze snel dat alles mogelijk is. En gemakkelijk. *Computergraphics* zijn zo in de film geïntegreerd dat het lijkt alsof alles kan. Maar het gaat om ontzettend dure en arbeidsintensieve technieken die in een theatercontext gewoonweg niet haalbaar zijn.

G.C.: Mijn vertrekpunt is en blijft de tekst, die ik vanuit verschillende oogpunten probeer te analyseren. Ik probeer vanuit zoveel mogelijk disciplines naar de tekst te kijken: beeld, geluid, muziek, tekst, projectie, lichamen... De (visuele) technologie heeft voor mij fundamenteel te maken met weglaten. Dat kan vreemd klinken omdat techniek over het algemeen geassocieerd wordt met meer, met overvloed. Voor mij gaat het om weglaten. Dat is me voor het eerst duidelijk geworden bij de voorstelling *Rotjoch* (1998). De voorstelling is gebaseerd op de roman *The Butcher Boy* (1992) van Patrick McCabe en vertelt het verhaal van een jongen die langzaam tot een verschrikkelijke moord gedreven wordt. In de encenering is slechts één acteur aanwezig, het hoofdpersonage. De andere personages zijn er niet fysiek. Ze worden aanwezig gesteld door de visualisering van hun uitspraken, in de vorm van geprojecteerde woorden. De keuze voor die vorm werd niet bepaald door de technische mogelijkheden die voorhanden waren, maar vanuit een inhoudelijke analyse van het isolement dat de jongen tot moorden brengt. Door zijn isolement begrijpt hij zijn omgeving niet. We zochten naar een vorm waarin hij letterlijk alleen zou staan. We wilden de verbeelding van de toeschouwer aanspreken door alleen maar de woorden te tonen en hem er de stem bij te laten verzinnen. Zoals dat ook in het stripverhaal gebeurt. Of in een poëziebundel als *Bezette Stad* van Paul van Ostaijen. Door het manipuleren van de typografie ga je de woorden horen. Dat principe hebben we verder uitgewerkt in *The Woman Who Walked Into Doors*, waarin de personages ook gekarakteriseerd worden door een bewegende typografie. Ik denk dat dit voorbeeld de essentie raakt van wat

ik probeer te bereiken met techniek en technologie in het theater. Ik probeer de perceptie van de toeschouwer te heroriënteren door de zintuigen tegen elkaar uit te spelen. Ik ontkoppel de zintuigen: wat er getoond wordt, moet niet worden verteld; wat het geluid vertelt, moet het woord niet meer zeggen. Ik vertel graag het verhaal van de Chinese keizer die een schilderij van een waterval cadeau kreeg, maar het schilderij na enkele weken aan de schenker liet terugbezorgen met de mededeling dat het geruis van het water hem uit zijn slaap hield. Het oog door het oor hersensibiliseren en omgekeerd. Dat is voor mij de betekenis van ‘inter-‘ in ‘intermedialiteit’. Ik ben met het stripverhaal, de televisie en de film grootgebracht. Dat zijn zeer belangrijke media voor onze manier van kijken. Toch ben ik in mijn voorstellingen niet bezig met mediakritiek.

A.K.: De periode in Rotterdam is cruciaal geweest omdat zich daar een geleidelijke overgang van analoog naar digitaal voltrokken heeft in de technische omkadering van het werk van Guy. Een belangrijk moment was de *Proust*-cyclus (2002-2004). We hebben toen een ‘mediaserver’ laten ontwikkelen. Je kan de mediaserver beschouwen als het fotoshopprogramma voor video. Het is een computer die snel beelden kan afspelen en bewerken – uitsneden maken, kleuren veranderen, allerlei vervormende effecten teweegbrengen etcetera. Je kan er ook livebeelden mee bewerken, iets wat met analoge techniek niet mogelijk is. Die mediaserver heeft in de *Proust*-voorstellingen projecties over drie schermen mogelijk gemaakt. Echt digitaal zijn we gegaan in *Atropa. De wraak van de vrede* (2008). De mediaserver die we nu hebben laat bijvoorbeeld toe om lagen van beelden over elkaar te leggen. Bij *Atropa* zijn het beelden van rook, bliksem, ruis... die op elkaar gelegd worden en live bijgesteld worden, zoals ook het geluid en het licht live kunnen worden aangepast. De mediaserver is een uiterst geschikt apparaat voor de voorstellingen van Guy. Er zijn zeer weinig computerprogramma’s speciaal geschreven voor video binnen het theater. We moeten dus veel uitproberen. Maar ik denk dat Guy geen voorstellingen meer kan maken zonder mediaserver. Die zit intussen in zijn voorstellingen ingebakken.

E.J.: *Hoe werken jullie concreet? Hoeveel techniek is aanwezig bij het begin van de repetities?*

G.C.: Ik wil dat er vanaf het begin zoveel mogelijk techniek aanwezig is: camera’s, projecties, monitoren, muziek... De repetitieruimte moet een soort van speeltuin worden voor de acteurs en de technici. Het gaat om een gezamenlijk opbouwen van ervaringen, waardoor zich een gemeenschappelijke taal ontwikkelt. Ook al zie je de technicus niet tijdens de voorstelling, hij bepaalt mee het ritme ervan. De technicus achter de knoppen schildert mee aan de voorstellingen. De dialoog tussen acteurs en technici is de motor van mijn producties. Over die relatie heb ik de afgelopen twintig jaar natuurlijk veel geleerd. Ik weet nu hoe bepalend de technische omstandigheden zijn voor het artistieke werkproces.

A.K.: Ik merk dat in veel theatervoorstellingen de videobeelden later zijn toegevoegd. Daardoor worden ze gadgets. Dat heeft ook te maken met het feit dat het om dure processen gaat en om ingehuurd materiaal. Hoe langer dat moet gehuurd worden, hoe duurder.

G.C.: Afgezien van de mediaserver, wat een duur en complex apparaat is, is

onze technische uitrusting vrij eenvoudig. Onze camera's zijn bijvoorbeeld niet zo gesofisticeerd. Het gaat mij ook veel meer om het effect van de techniek dan om de techniek zelf. En effecten kan je soms bereiken met simpele trucjes. Ik herinner me hoe ik in het ro theater in Rotterdam van niks ben begonnen. Per voorstelling werd beslist wat we zouden aankopen. Zo hebben we onze kennis en onze expertise opgebouwd. De voorstellingen waren en zijn nog steeds onze leerschool. Ik zoek naar een organische band met de techniek. Tijdens het repetitieproces kunnen spel en techniek naar elkaar toegroeien.

A.K.: Het zijn de acteur en zijn spel die het gebruik van de camera moeten bepalen. Dat resultaat bekom je alleen maar door een langdurige interactie. Een acteur mag niet gedwongen worden om te technisch te denken, want dan wordt alles te perfect, te afgelikt.

G.C.: Ik speel graag met de spanning tussen livebeelden en opgenomen beelden. Mijn ervaring met de camera gaat terug tot in mijn kinderjaren. Mijn vader, Jef Cassiers, was regisseur bij de BRT. Ik heb hem heel veel livetelevisie zien maken. Dat gebeurt nu nauwelijks nog. Op zondagnamiddag tijdens de opnames van *Binnen en Buiten* heb ik de spanning van het livemoment leren kennen. Ik wist hoe mijn vader thuis een lied tien, twintig keer had beluisterd en dan de camerastandpunten uitstekende voor de liveopnames. Dat gebeurde in heel kleine studio's, maar de impact ervan was enorm omdat heel Vlaanderen ernaar keek. Tijdens de repetities vertrek ik van een aantal basisideeën. Theater is voor mij de vrijheid om daarmee te gaan spelen, om nieuwe ideeën te ontdekken en verrast te worden door onverwachte mogelijkheden. De acteur krijgt in mijn voorstellingen de verantwoordelijkheid van een regisseur over een deel van zijn eigen mise-en-scène. Aan de hand van kleine monitors op het toneel kan hij zijn projectie aanpassen en corrigeren.

A.K.: Toch kan hij als acteur het eindresultaat nooit echt zien.

G.C.: Dat klopt. Hij moet erop vertrouwen dat de vormgevers weten wat ze doen. Op een bepaalde manier legt hij zijn beeld en zijn stem in de handen van de beeld- en de geluidstechnici. Dat vraagt inderdaad aanpassing. Vaak worden techniek en technologie geassocieerd met steriliteit, afstandelijkheid en kilheid. Het hangt ervan af hoe je ermee omgaat. Elektrisch licht kan warm, maar evengoed koud zijn. Er valt volgens mij nog veel te ontdekken. We staan pas aan het begin. De techniek ontwikkelt zich zeer snel. Onze 'research & development' zit ingebakken in de tien weken repetitie die we hebben. Wij hebben niet de mogelijkheid om een zelfstandige onderzoeksafdeling op te richten. Vaak ontdekken we iets dat we pas in de daaropvolgende voorstelling kunnen gebruiken omdat de tijd ontbreekt om te experimenteren.

E.J.: *Denk je anders sinds je de technologie en de computer in je voorstellingen integreert?*

G.C.: Ik denk veel vrijer dan voorheen. Het besef dat veel, zo niet alles mogelijk is, maakt komaf met iedere censuur. Mijn verbeelding heeft geen beperkingen. Medewerkers zoals Arjen moeten mij maar de grenzen aangeven. De techniek heeft me geholpen in het ontwikkelen van bepaalde speltechnieken. Door het gebruik van zendmicrofoons kan een acteur veel 'kleiner' spelen en fluisteren. De liveprojecties van het gezicht van een acteur laten dan weer toe dat iedere kleine beweging van de ogen een betekenis krijgt. Zonder die

technologie zou ik me nooit aan bepaalde voorstellingen hebben gewaagd. Ik zou bijvoorbeeld de *Proust*-cyclus nooit hebben kunnen maken. De technologie heeft me geholpen om literatuur voor het theater te bewerken. Je kan het *Proust*-script niet lezen als een traditionele theatertekst. Dat script krijgt zijn betekenis in samenhang met de visuele technologie. De technologie is sturend voor de dramaturgie van mijn voorstellingen.

E.J.: *Zijn jullie optimistisch over de toenemende plaats van de ICT, niet alleen in het theater, maar ook in het dagelijkse leven?*

G.C.: Door de computer gaan we onze hersenen op een andere manier gebruiken. Omdat we zoveel informatie op de computer kunnen opslaan, slaan we die niet meer in onze hersenen op. Creativiteit is voor mij het hergebruiken en combineren van de informatie die je hebt geïnternaliseerd, die je in jezelf hebt opgeslagen. Maar hoe kan je creatief zijn als zoveel informatie buiten jezelf opgeslagen ligt? Die vraag stel ik me wel eens met betrekking tot de volgende generaties. Het is een van de grote spanningen van de toekomst: de keuze tussen leren hoe je tot informatie komt of leren hoe je informatie opslaat.

A.K.: Het is een oud verhaal. De rekenmachine versus het hoofdrekenen. De gps versus het geografische bewustzijn. Wat gaan we doen in de toekomst: alleen maar pijltjes volgen? Alles evolueert ontzettend snel. Het is nauwelijks te overzien. Er ontstaan veel specialismen. Ik probeer op de hoogte te blijven van wat er in de visuele technologie gebeurt: VJ, Motion Graphics... Ik hou ook in de gaten wat er in de popmuziek gebeurt omdat daar veel geld zit om nieuwe technieken uit te proberen. Er zijn op dit ogenblik niet minder dan vijftien verschillende soorten lichttafels. Ik kan nog veel begrijpen, maar niet alles meer zelf bedienen.

G.C.: Tegelijkertijd zie je ook bepaalde dingen naar elkaar toegroeien. Ik denk bijvoorbeeld aan licht en video. Ik denk dat binnen enkele jaren één iemand verantwoordelijk zal zijn voor beide media.

A.K.: Het geheel wordt steeds complexer en dus ook kwetsbaarder. Ik merk dat een jongere generatie steeds onbevangener met de techniek omgaat. Zij kennen een aantal problemen niet meer omdat de computers veel stabiel geworden zijn. Ik merk dat ik veel voorzichtiger ben dan zij.

G.C.: Onze zintuigen zijn cruciaal voor het opslaan van informatie. De Griekse filosofen maakten wandelingen door de stad en aan iedere steen en ieder gebouw dat ze tegenkwamen, koppelden zij verhalen of redeneringen. In gedachten maakten zij die wandelingen opnieuw en door de visuele markers herinnerden ze zich de ermee verbonden verhalen. Het is het principe van het theater van het geheugen. Ik zou willen dat het theater opnieuw een rol kan spelen in het aan elkaar koppelen van het zintuiglijke en het inhoudelijke. Ik wil dat de technologie die ik hanteer de theaterruimte doet ademen, waardoor het publiek uiteindelijk dingen gaat zien die er niet zijn. En hier spreek ik mezelf misschien tegen. Ik zei dat het mij om het fysieke ging. Maar uiteindelijk gaat het mij in het theater wellicht om een ervaring van wat niet uitspreekbaar, niet hoorbaar en niet zichtbaar is. Eerder dan een 'werk' is theater 'een werking' die tijdens iedere opvoering opnieuw plaatsvindt tussen tijd, ruimte, tekst, media, acteurs en toeschouwers. Die werking heeft te maken met het respecteren van iedere discipline afzonderlijk: het beeld, het geluid, het licht, de taal, het

lichaam... Door de relaties ertussen te intensifiëren – en hierbij is de techniek essentieel – wil ik de creativiteit van de individuele toeschouwer stimuleren. Uiteindelijk gaat het me dus om wat er in zijn hoofd gebeurt. Daar komt de voorstelling pas echt tot stand.

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be

(mailto:info@dewitteraaf.be)