

BELGIË-BELGIQUE

P.B.
9000 GENT X
B/43

Toegelaten gesloten verpakking B/43
Afgiftekantoor Gent X

TIJDSCHRIFT VOOR
THEATERTECHNIEK
THEATERARCHITECTUUR
SCENOGRAPHIE

BASTT

oïstat

PROSCENIUM

vzw BASTT
Azalealaan 30
B-1030 Brussel

Driemaandelijks
Jaargang 7
juni-juli-augustus 2003

27



HYDRA 250 SCAN

EEN BUG : DE PRIJS !!!

- * 250 kringen
- * tot 60 bewegend licht
- * 30 kleurwisselaars
- * 999 pagina's van 24 of 48 subs
- * 999 chasers
- * 999 macros
- * 999 groepen
- * 2 weergaveregisters met Go toets
- * 4 DMX uitgangen
- * 1 DMX ingang
- * 99 banken voor posities
- * 99 banken voor kleuren
- * 99 banken voor gobo's
- * direct toegang tot de banken
- * voorgeprogrammeerde figuren
- * ingebouwd toetsenbord
- * gebruiksvriendelijk
- * RS232, RS485, SMPTE en Midi
- * al 14 toestellen in dienst binnen theater en cultureel centrum

RAADPLEEG ONS VOOR EEN DEMO !!!

MEGALIGHT nv: 13 D Parnassiusgaarde 1050 Brussel
tel: 02/512.05.25 fax:02/512.87.54 E-Mail: info@mega-light.be

Jaargang 7
Nr. 27 - juni 2003

Proscenium is een publicatie van
BASTT
Belgische Associatie
van Scenografen en Theatertechnici vzw
aangesloten bij OISTAT

Secretariaat, redactie,
correspondentie, advertentie
Azalealaan, 30
B-1030 Brussel
tel.: 02 215 08 52
fax: 02 241 44 76
e-mail: proscenium@bastt.be, bastt@bastt.be
website : www.bastt.be

Hoofdredactie
Rose Werckx

Werken mee aan dit nummer

Gregory Ball
Toon Brouwers
Dré Darden
Jean-Claude De Bemels
Xavier de Coster
Luc Dhooghe
Ivo Kersmaekers
Saskia Louwaard
Jerôme Maeckelbergh
Alex Mallems
Guido Snoeck
Elke Van Campenhout
David Vanparrys
Rose Werckx

Cover
Highway 101
Meg Stuart / Damaged Goods
Beeld: Tine Van Aerschot

Druk
Sintjoris - Nevele

Vormgeving
Jo Klaps voor www.brusselslof.be

Prijs per nummer: 5,00 €
Abonnement (4 nrs.): 18,00 €
Bank: 402-5525161-38 van BASTT vzw

Teksten, foto's en illustraties
mogen enkel worden overgenomen
mits voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever.

Verantwoordelijke uitgever
Jacques Berwouts
Kunstenaarsstraat 100
B-9040 Gent

Adverteerders:

AMPTEC Stage Studio Technology - BRIENEN & BAAS - DEE Sound
& Light - EML Productions - JOYSTICK Audio - MEGALIGHT -
PHILIPPO Showlights - PUTMAN Gebroeders - RHINO RIGS - SENN-
HEISER Belux - SERVIOTEC - STAKEBRAND - TTAS - VERBIEST

INHOUD



P.Q. '03

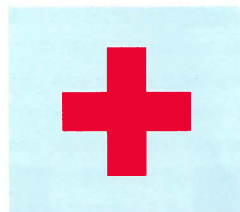
**PRAAGSE QUADRIËNNALE VOOR SCENOGRAFIE EN
THEATERARCHITECTUUR**
*THE PRAGUE QUADRENNIAL OF STAGE DESIGN AND
THEATRE ARCHITECTURE*

05 HISTORIEK van de Belgische deelname
HISTORY of Belgian participation

07 SPACE & DANCE FLANDERS 1999-2003
Een selectie van acht dansvoorstellingen
A selection of eight performances

19 OPLEIDING IN THEATERVORMGEVING:
traditie of vernieuwing?
COURSES IN THEATRE DESIGN:
tradition or innovation?

20 BELGISCHE SCHOLEN OP DE PQ '03
BELGIAN SCHOOLS at the PQ '03



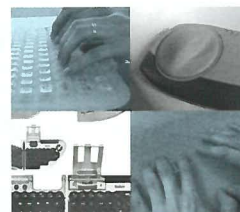
23 Veiligheid
VEILIG, MAAR PIJNLIJK...



25 Licht
**MINIATUUR BELICHTINGSMOGELIJKHEDEN
IN SCHAALMODEL**



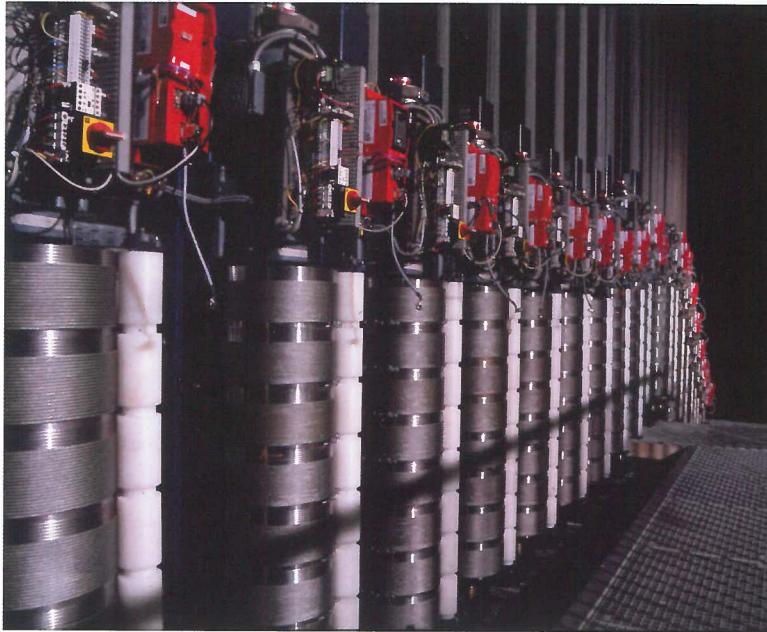
27 Theatertechniek
POLYSTRETCH P5



29 Nieuwe media
JE HANDEN VOL MET HET COMPUTERKLAVIER ...

AULA MAGNA - Louvain - la - Neuve

Elektrische
installaties
voor
belichting
klank
en
automatisering
van
toneel en studio



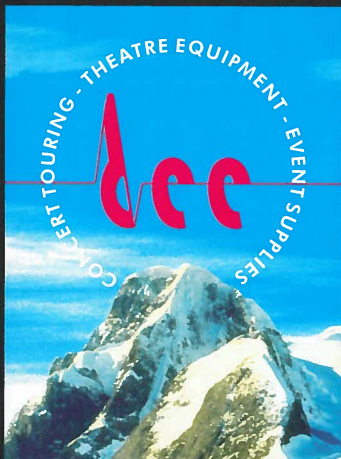
Ontwerp
fabricatie
installatie
en
onderhoud
van
toneelmachinerieën
en
TV studio's

☎ 32 2 511.06.90
📠 32 2 512.57.31

✉ 98 Zennestraat - 1000 Brussel
E - MAIL info@putman.be

Putman

TAKE A RIDE
WITH
DEE SOUND & LIGHT



DEE TRANSPORT SERVICE
MOVING IN ART

RENTING
DEE SOUND & LIGHT
HOEK 76 UNIT 73
B-2850 BOOM
TEL.: ++ 32 3 844 01 92
FAX: ++ 32 3 844 22 49
HTTP://WWW.DEE.BE

TRUCKING
DEE TRANSPORT SERVICE
BOOMSESTEENWEG 400
B-2610 ANTWERP
TEL.: ++ 32 3 825 40 36
FAX: ++ 32 3 830 16 48
HTTP://WWW.DEE.BE

OVER 10 YEARS VARI*LITE EXPERIENCE

EML
Creative Audio & Visual Solutions

EML Productions nv
Oudestraat 147 B-3190 Boortmeerbeek
Tel. 016 61 71 10 - Fax 016 60 88 61
www.eml-productions.com - info@eml-productions.com

EEN HISTORIEK VAN DE BELGISCHE DEELNAME

1967: Aangespoord door het succes van Tsjechoslovaakse scenografen in de jaren '60, nam het Theaterinstituut van Praag het initiatief een internationale tentoonstelling te organiseren met als thema scenografie en theaterarchitectuur. Het was de bedoeling een open forum op te richten om over theatervormgeving van gedachten te wisselen. De Praagse Quadriennale, zoals de tentoonstelling voortaan zou heten, startte in 1967 in volle Praagse Lente. Twintig landen namen er aan deel.

1971: Gezien OISTAT - de Internationale Associatie van Scenografen, Theatertechnici en Theaterarchitecten - haar basis eveneens in Praag had, was het vanzelfsprekend dat de aangesloten nationale verenigingen het ideale aanspreekforum waren. Daarom reageerde het ABSTT (Association Belge de Scénographes et Techniciens de Théâtre) positief op de Praagse uitnodiging en nam deel aan de tweede editie in 1971 onder curatorschap van Serge Creuz.

1975: België behaalde een zilveren medaille voor haar nationale inzending omwille van de kwaliteit van de tentoongestelde ontwerpen van Serge Creuz, Jean-Claude de Bemels en Olivier Strebelle.

1979: Vier jaar later zorgde de Belgische inzending bijna voor een diplomatieke rel. Onze Franstalige vrienden hadden het initiatief genomen om ook het werk van een Vlaming op te nemen in de nationale inzending. Die ontwerper was John Bogaerts die er onder meer zijn theaterbeelden voor *August, August, August* van Pavel Kohout presenteerde. Deze laatste werd echter, door zijn ondertekening van Charta '77, als dissident en dus *persona non grata* beschouwd in Tsjechoslovakije. De PQ-organisatie eiste de verwijdering van zijn werk. Serge Creuz hield echter voet bij stuk en het ontwerp van John bleef op de tentoonstelling. Dit incident belette niet dat België de gouden medaille voor architectuur ontving voor het werk van G. Goelhem en J.P. Gouthière.

1983: Bij de stichting van BASTT in 1981 was een van haar prioriteiten - vermeld onder art. 3 van haar statuten - de Vlaamse scenografen en architecten een internationaal platform te geven door deelname aan de PQ. Tijdens onze eerste theatertechnische dagen in juni 1982, organiseerden wij in het C.C. Strombeek-Bever de tentoonstelling *Scenografie in Vlaanderen sinds 1979*.

Hieruit selecteerde een jury volgende deelnemers: Jacques Berwouts, Werner De Bondt, Luc Dhooghe, Andrei Ivaneanu, Jérôme Maeckelbergh, Ria Verbergt, Deez Verstraete, Rose Werckx. Samen met de Franstaligen - geselecteerd door de

ABSTT - vormden ze één groep op de P.Q. 1983. Er werd tevens een "gentlemen agreement" gesloten. BASTT en ABSTT zouden om beurten de Belgische inzending verzorgen.

Voor deze eerste deelname stelde BASTT een informatiebrochure samen. Ze werd geschreven in het Nederlands en door een beëdigd vertaler vertaald naar het Frans, Engels en Tsjechisch. Collega's die met de auto naar de PQ kwamen, namen deze brochures mee. Aangezien het toen verboden was Westerse literatuur in het land te brengen, wou de Tsjechische grenspolitie de brochure inkijken. Vol trots toonden onze collega's de Tsjechische vertaling. Lezing zorgde echter voor hilariteit langs de kant van de Tsjechen. De vertaler had het woord "Vlaming", in het Tsjechisch Vlam, vertaald als "Flam", wat dronkaard betekent. In de Tsjechische tekst stond dus: "Voor het eerst nemen dronkaards deel aan de PQ".

Dit alles belette niet dat wij bij de sectie architectuur in de prijzen vielen. De OISTAT had een wedstrijd uitgeschreven met als thema "A theatre for touring companies". Uit 836 inzendingen selecteerde men 47 ontwerpen, deze werden naamloos in Praag tentoongesteld en beoordeeld door een internationale jury. Vijf eerste prijzen werden toegekend, waarvan één voor het ontwerp van het *Garagetheater* van het architectenbureau Dhooghe & Werckx.

1987: In de jaren '80 groeide in Vlaanderen de belangstelling voor de theatervormgeving. De selectie voor de PQ '87 was zeker compatibel in vergelijking met de andere landen. Onze stand, een ontwerp van Rose Werckx, werd zeer gewaardeerd en bedacht met een foto in het herdenkingsboek *A Mirror of World Theater* uitgegeven door het Theaterinstituut in Praag.

1991: In perspectief van de PQ '91 organiseerde BASTT een tentoonstelling omtrent Scenografie in C.C. Scharpoord in Knokke-Heist. Een onafhankelijke jury koos vier scenografen die samen met hun Franstalige collega's de Belgische inzending vormden. Deze PQ-uitgave werd een tegenvaller. Het vertrouwde art-nouveau ogende tentoonstellingsgebouw in Praag werd om economische redenen omgewisseld voor het veel te grote Cultuurpaleis. Men moest in dit immense gebouw zoeken naar de verschillende locaties, de scholen werden neergezet in de parkeergarage. Niettegenstaande deze "locatieperikelen" werd het ontwerp van *Oedipus 2000* van de jonge Vlaamse Scenograaf Lut Van Melle door de jury opgemerkt.

1995: De belangstelling van onze Franstalige collega's voor de PQ taande, en beperkte zich voor de volgende uitgave tot een deelname aan de sectie van de scholen.

De Vlaamse stand (ontwerp van Rose Werckx) bestond uit twee luiken: architectuur en scenografie.

Het werk van Jan Fabre, Niek Kortekaas en Jan Versweyeld werd via videobeelden aan het publiek getoond. Langs de wanden, op grote metalen platen hingen foto's van architecturale ingrepen aan de Minardschouwburg, de Muntschouwburg, de Vooruit, de Gentse Opera, de Bourla en het Lunatheater, het geheel overkoepeld door een immens grote "Belgische kip".

De internationale jury bekroonde deze inzending met een zilveren medaille "for its excellent and original presentation of theatre architecture".

1999: Het thema van de PQ '99 luidde: "Toekomstvisie - Jonge scenografie". BASTT selecteerde tien jonge vormgevers waarvan een proefbouw van hun werk werd tentoongesteld in de schaduw van het Theaterfestival in de Vooruit. Nadien werd het geheel mits enkele wijzigingen getoond in Praag. De belangstelling en de waardering in het buitenland voor onze vormgevers groeit gestadig. Gretig werden door bezoekers namen genoteerd en vragen gesteld. De Belgische scholenstand was een mooi voorbeeld van "entente": vijf units vormden de kern van de stand. Elke unit vertegenwoordigde één school die het geheel naar een eigen concept kon invullen. Naast de tentoonstellingen werden ook randactiviteiten georganiseerd. In het Light Lab trok o.a. Eric Raeves, choreograaf, de aandacht met zijn dansvoorstelling *1 wereld*.

Na zo'n overweldigend bad van evenementen, seminaries, tentoonstellingen,... is het een aanrader even Praagse heuvels in te lopen. Een kwestie van de vele beelden en indrukken die deze "spiegel van het wereldtheater" opwekt, te verwerken.

De P.Q. blijft een prachtig initiatief!



Industrial Palace Prague - Location of the PQ, Foto Luc Dhooghe

Literatuur:

Vera Ptackova, Vladimir Adamczyk : *A mirror of world theatre - The Prague Quadrennial 1967-1991* - Theatre Institute Prague 1995 ISBN 80-7008-050-7 english publication
Marie Bilkova, Vera Ptackova, Jiri Hilmera, Vladimir Adamczyk : *A mirror of world theatre II - The Prague Quadrennial 1995-1999* - Theatre Institute Prague 2001 ISBN 80 7008-118-x

BELGIAN PARTICIPATION IN THE PQ A BRIEF HISTORY

1967: Encouraged by the success of Czechoslovakian set designers in the sixties, the Theatre Institute of Prague initiated an international exhibition on the theme of set design and theatre architecture. The aim was to set up an international forum for an exchange of ideas on theatre design. The Prague Quadrennial, as the exhibition came to be known, started in 1967 in the full Prague Spring. Twenty countries participated in it.

1971: Since OISTAT – the International Association of Stage Designers, Theatre Technicians and Theatre Architects – was also based in Prague, the associated national societies were naturally the ideal contact forum. Consequently, the ABSTT (Association Belge de Scénographes et Techniciens de Théâtre) reacted positively to the invitation from Prague and participated in the second edition in 1971 under the guardianship of Serge Creuz.

1975: The high quality of the designs exhibited, by Serge Creuz, Jean-Claude de Bemels and Olivier Strebelle, earned Belgium a silver medal for its national entry.

1979: Four years later, the Belgian entry came close to causing a diplomatic row.

Our French-speaking friends had decided to include the work of a Fleming in the national entry. The designer was John Bogaerts, who presented, amongst other things, his theatre images for *August, August, August* by Pavel Kohout. However, this playwright was regarded as a *persona non grata* and dissident in Czechoslovakia, as a result of his signing Charta '77. The PQ organisation demanded that his work be removed. Serge Creuz stuck to his guns however, and John's design remained in the exhibition. This incident did not prevent Belgium from winning the golden medal for architecture, for the work of G. Goelhem and J.P. Gouthière.

1983: With the founding of BASTT in 1981, one of its priorities – mentioned under article 3 of its statutes – was to provide an international platform for Flemish set designers and architects through participation in the PQ.

During our first theatre technicians' fair in June 1982, we organized the exhibition *Stage Design in Flanders since 1979* at Strombeek Bever Cultural Centre.

From the work exhibited, a jury selected the following participants: Jacques Berwouts, Werner De Bondt, Luc Dhooghe, Andrei Ivaneanu, Jérôme Maeckelbergh, Ria Verbergt, Deez Verstraete and Rose Werckx. Together with French-speaking participants – selected by the ABSTT – they formed one group at the 1983 P.Q.

A 'gentleman's agreement' was also made. BASTT and ABSTT would take turns submitting work for the Belgian entry.

BASTT compiled an information brochure for its first submission. It was written in Dutch and translated into French, English and Czechoslovak by a sworn translator. Colleagues going to the P.Q. by car took the brochures with them. Since it was forbidden to bring Western literature into the country at that time, it was necessary for the Czechoslovak border police to examine the brochure. Our colleagues proudly presented them with the Czechoslovak translation. The reading however, resulted in great hilarity on the part of the Czechoslovak police. The translator had translated the word 'Fleming' as 'Flam', which in Czechoslovak means drunkard. The text in Czechoslovak therefore read: 'for the first time drunkards will be participating in the PQ'.

However, none of this prevented us from winning an award in the architecture section. The OISTAT had organized an exhibition on the theme 'A theatre for touring companies'. A selection of 47 designs was made from 836 entries; these were exhibited anonymously in Prague and judged by an

international jury. Five prizes were awarded, one of which was for the *Garagetheater* design by the Dhooghe & Werckx architects firm.

1987: During the eighties, there was a growing interest in theatre design in Flanders.

The standard of the selection for the PQ '87 was definitely comparable to those of other countries. Our stand, designed by Rose Werckx, was greatly appreciated and honoured with a photograph in the commemorative book *A Mirror of World Theatre*, published by the Theatre Institute in Prague.

1991: With the PQ '91 in mind, BASTT organised an exhibition on Stage Design at the Scharpoord Cultural Centre in Knokke-Heist. An independent jury selected four designers who formed the Belgian entry together with their French-speaking colleagues. This edition of the PQ proved to be a disappointment. For financial reasons, the familiar art nouveau-style exhibition centre in Prague had been exchanged for the far too large Palace of Culture building. Visitors had to try and find the different locations in this immense building, and the schools were dumped in the car park. Despite all the ups and downs regarding the location, the jury mentioned the *Dedipus 2000* design by the young Flemish set designer Lut Van Melle.

1995: Our French-speaking colleagues' interest in the PQ faded, and for the following edition their submission was limited to the schools section.

The Flemish stand (design by Rose Werckx) comprised two sections: architecture and stage design.

Work by Jan Fabre, Niek Kortekaas and Jan Versweyeld was shown to the public on video. Photos of architectural modifications to the Minardschouwburg, the Munt-schouwburg, the Vooruit, the Opera in Ghent, the Bourla and the Lunateater, were mounted on large metal panels and hung on the walls, and the whole coordinated by a gigantic Belgian chicken.

The jury awarded this entry a silver medal 'for its excellent and original presentation of theatre architecture'.

1999: The theme of the PQ '99 was: 'Vision of the future – Young stage design'. BASTT selected ten young designers and exhibited a trial construction of their work in the wings of the Theatre Festival at the Vooruit. Except for a few adaptations, the whole was then exhibited in Prague. There was steadily increasing interest in and appreciation of our designers abroad. Visitors avidly asked questions and noted down names.

The Belgian schools stand was a good example of 'entente': the stand as a whole comprised five units. Each unit represented one school, which was allowed to fill it according to its own concept.

In addition to the exhibitions, there were also fringe activities. In the Light Lab, the choreographer Eric Raevs drew a lot of attention with his dance performance *1 Wereld*. Having been exposed to such an awe-inspiring wave of events, seminars and exhibitions, it is a good idea to go walking in the hills of Prague. Here you will be able to absorb the numerous images and impressions that this 'mirror of the theatre world' has produced.

The PQ continues to be a marvellous initiative!

DRÉ DARDEN

Bibliography:

Vera Ptackova, Vladimir Adamczyk : *A Mirror of World Theatre – The Prague Quadrennial 1967 – 1991* – Theatre Institute Prague, 1995, ISBN 80-7008-050-7, English publication

Marie Bilkova, Vera Ptackova, Jiri Hilmera, Vladimir Adamczyk : *A Mirror of World Theatre II – The Prague Quadrennial 1995-1999* – Theatre Institute Prague, 2001, ISBN 80 7008-118-x

1983



1987



1995



1999





SPACE & DANCE

FLANDERS 1999-2003

“ De ruimte is de verborgen weergave van de beweging, en de beweging is de zichtbare weergave van de ruimte” (Rudolf von Laban).

Bewegingstheater stond mee aan de wieg van de vernieuwing van de theatervormgeving in de twintigste eeuw, zowel in het zoeken naar nieuwe verhoudingen tussen toeschouwer en performer, de materialisering en abstrahering van het gebeuren, en het relateren van de ruimte aan de beweging.

Sinds het experiment van Emile Jacques-Dalcroze en Adolphe Appia in Hellerau (1911-1914) volgden de vernieuwingen elkaar op, van Oscar Schlemmer (Bauhaus) over Rudolf von Laban en Akaravo tijdens het Interbellum, tot Trisha Brown en William Forsythe na de tweede wereldoorlog.

Vanaf de jaren tachtig heeft het architectuurdenken bij het bewegingstheater ook in Vlaanderen vaste voet gekregen. *Mikrokosmos* van Anne Teresa De Keersmaeker, in de Universiteitsbibliotheek (Henry Van de Velde) in Gent, en

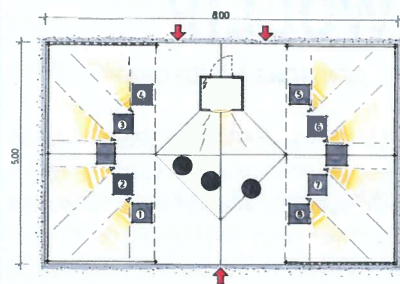
Jan Fabres acht uur durende productie *Theater zoals te verwachten en te voorzien*, zijn hiervan de voorlopers. Organisaties als Klapstuk in Leuven en De Beweeging in Antwerpen hebben die trend gestimuleerd.

Hoe vandaag - na bijna een eeuw experiment rond architectuur en beweging - choreografen in Vlaanderen met de ruimte omgaan, willen we tonen op deze Praagse Quadriënnale.

Het uitgangspunt hierbij is dat er geen choreografen maar wel voorstellingen geselecteerd worden, en dit op basis van kwaliteit en verscheidenheid.

Het accent ligt op de verhouding tussen de ruimte en de choreografie. De tentoongestelde werken tonen aan hoe ontwerpers een kwaliteitsvolle scenische ruimte weten te bedenken die een nieuwe dynamische relatie teweegbrengt tussen onderwerp en personage.

Rose Werckx



SPACE - DANCE

Stand, *Space & Dance* - grondplan, Ontwerp Rose Werckx

“The space is the hidden reflection of the movement, and the movement is the visible reflection of the space”.
(Rudolf von Laban)

The theatre of movement was among the sources of the renewal of stage design that took place in the twentieth century, by way of its quest for new relationships between the audience and performers, in its materialisation and abstraction of what occurred on stage, and by relating the space to the movement. Since the experiments carried out by Emile Jacques-Dalcroze and Adolphe Appia in Hellerau (1911-14), there has been an unending process of innovation, from Oscar Schlemmer (Bauhaus) through Rudolf von Laban and Akaravo (between the wars), to Trisha Brown and William Forsythe after the Second World War. Starting in the nineteen-eighties, architectural thinking has gained a foothold in movement theatre in Flanders too. Anne Teresa De Keersmaecker's *Mikrokosmos* in the University Library in Ghent (a building by Henry Van de Velde) and Jan Fabre's eight-hour *Theatre as was to be expected and foreseen* were the pioneers in this respect.

Such organisations as Klapstuk in Leuven and De Beweeging in Antwerp stimulated this trend.

What we would like to show at this Prague Quadrennial is how - after almost a century of experiment on architecture and movement - choreographers in Flanders today handle space.

Performances rather than choreographers have been selected, on the basis of quality and variety.

The emphasis is on the relationship between the space and the choreography.

The works exhibited demonstrate the way designers are able to conceive a high-quality scenic space that brings about a new and dynamic relationship between theme and character.

SELECTIE/ SELECTION

SWOLLIP

Alexander Baervoets

FOI

Sidi Larbi Cherkaoui

DRUMMING

Anne-Teresa De Keersmaeker

DO YOU BELIEVE IN GRAVITY?

DO YOU TRUST THE PILOT?

Thomas Hauert

2 SNELHEDEN

Eric Raeves

HIGHWAY 101

Meg Stuart

INASMUCH AS LIFE IS BORROWED

Wim Vandekeybus

MOST RECENT

Marc Vanrunxt

SWOLLIP

HET SCÈNISCHE LANDSCHAP

In zijn laatste voorstelling *Swollip*, gooide choreograaf Alexander Baervoets de ruimte volledig open. De afbakening tussen publiek en performer werd opgeheven. Op de vloer lagen enkel her en der kussens verspreid, die het zitcomfort moesten garanderen, maar die eveneens werden ingezet als multifunctionele "props" in de voorstelling. Bovendien was de kijker verplicht zijn positie regelmatig aan te passen aan de onvoorspelbare trajecten van de rondtollende dansers.

Swollip is niet meteen een "typische" voorstelling in het traject van Alexander Baervoets.

Zijn verschillende voorstellingen hebben elk hun eigen ruimtelijke gevoeligheid en invulling. Van de eerste choreografieën, die bij voorkeur bij daglicht in de dansstudio werden vertolkt, tot het meer theatrale *Schauet Doch* in de klassieke theatersetting of het performance-karakter van *Room 201*, dat zich afspeelt op een matras in het centrum van het rondom zittende publiek.

Toch zijn er enkele lijnen te trekken in de ruimtegevoeligheid van al deze voorstellingen. Alle worden ze gekenmerkt door een open, dynamisch scènebeeld. Een ruimtebegrip dat doorloopt buiten de grenzen van het speelvlak.

Dans is in de choreografieën van Baervoets een uitdrukkelijk driedimensionale kunst. Zijn scènebeelden zijn nooit frontaal of vlak geconstrueerd. Het zijn beweeglijke en rekbare beelden. De focus ligt op het lichaam, dat zich beweegt in een soort "landschap" waarin de menselijke figuur wordt geabstraheerd. Het is een ruimte waar je in en uit kan stappen. Een harmonische omgeving, die zich inspireert op de asymmetrie van de Engelse tuinen. Een landschap dat zich in het wandelen steeds anders toont.

Het ruimtegebruik is dan ook een dynamisch proces. In *Swollip* is de ruimte niet gefocust. De blik vertekent de eigen perceptie van het gebeuren. Het is een plek die groeit en verdwijnt. Hierin verwijst Baervoets naar het werk van Merce Cunningham, waarin de danser zelf de ruimte bepaalt. Hij beweegt zich dan ook niet in een statisch gegeven, maar in een omgeving in constante flux.

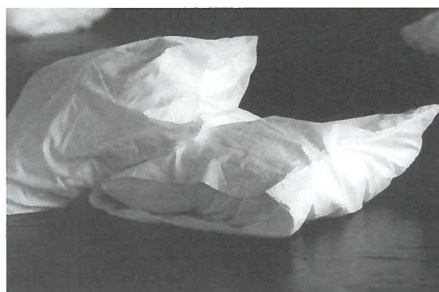
Schauet Doch speelt dan weer op een voortdurend herhaalde diagonaal. Toch lijkt de voorstelling voortdurend door te lopen, als waren de diagonalen slechts fragmenten in een lange doorlopende lijn. Het is de psychologische ruimte die door elke danser kan worden uitgezet. In zijn volgende voorstelling *Blind*, zal de ruimte worden afgelijnd door het niet-zijn, waardoor de huid de speelplek aflijnt.

Wat ontstaat in de confrontatie van lichaam en speelvlak, zijn dan ook organische patronen. De choreografieën van Baervoets worden niet mathematisch uitgetekend. De chaos van een voorstelling als *Swollip* ontwikkelt zich niet vanuit een van tevoren opgezet plan. Volgens Baervoets verloopt de perceptie van een lichaam niet via driehoeken en cirkels, maar door de waarneming van een organische entiteit en persoonlijkheid. En het is dat proces dat op gang moet worden gebracht.

Belangrijk is het ontbreken van hiërarchie in het speelvlak. De ruimte wordt intuïtief ingenomen en nooit voorzien van markeringen. Wanneer we in *Schauet Doch* een tapijt zien opduiken, dat functioneert als speelplek voor de solo's, is dit eerder een architecturaal gegeven dat zijn plek vindt vanuit de ruimtelijke beperking van het speelvlak.

In *Swollip* krijgt de lichtontwerper vlak voor de eerste voorstelling de vrijheid zijn lichtpylonen in de ruimte te plaatsen. Het is een ingreep die het werk veel scherper maakt, en die door de choreograaf volledig uit handen wordt gegeven.

Elke Van Campenhout



SWOLLIP

Chor.: Alexander Baervoets

Prod.: Kunst/Werk

Première: 05.05.2002

THE LANDSCAPE OF THE STAGE

In his last production, *Swollip*, the choreographer Alexander Baervoets opened out the stage completely by removing the boundary line separating audience and performer. Cushions scattered on the floor ensured comfortable seating as well as serving as multifunctional props during the performance. In addition to this, the spectators were constantly forced to adapt their position to the unpredictable route of the gyrating dancers.

Swollip is not what one would describe as a typical performance in Alexander Baervoets' career. Each of his performances has its own awareness and interpretation of space. This applies to his very early choreographies, which were preferably performed in daylight in the dance studios, the more theatrical *Schauet Doch* in the classical theatre setting and the more performance character of *Room 201*, which was performed on a mattress placed in the centre with the audience seated around it.

However, certain lines are distinguishable in the spatial awareness of all these performances. All of them are characterised by an open, dynamic stage design; a concept of space that extends beyond the limits of the stage area.

In Baervoets' choreographic work, dance is a distinct three-dimensional art. His design is never constructed frontally or flat, and is lively and elastic. The focus is on the body that moves in a sort of 'landscape', and in which the human figure is abstract. It is a space you can step into or out of, a harmonious environment inspired by the asymmetry of English gardens. As you walk through it, the landscape changes constantly.

The use of space is therefore a dynamic process. In *Swollip* the space is unfocused. The view distorts one's own perception of what is happening. It is an area that develops and disappears. Here Baervoets refers to the work of Merce Cunningham, in which space is determined by the dancer himself. Consequently, he does not move in a static concept, but in an environment in constant flux.

Schauet Doch on the other hand, is performed on a diagonal that is constantly repeated. However, the performance appears to be continuous, as if the diagonals were only fragments in a long uninterrupted line. This is the psychological space, which can be expanded by every dancer. In his next performance, *Blind*, space is defined by non-being, so that the skin defines the performance area.

The confrontation between body and performance area produces organic patterns. Baervoets' choreographies are not mathematically drafted. The chaos of a performance like *Swollip* does not develop from a predefined plan. In Baervoets' view, the perception of a body does not take place through triangles and circles, but through the observation of an organic entity and personality. And it is this process that must be set in motion.

An important element is the lack of hierarchy in the performance area. Space is intuitively occupied and never marked out. The carpet which functions as a stage area for the solos in *Schauet Doch* is more of an architectural element that acquires its position through the spatial limitation of the stage area. In *Swollip* the lighting designer was given the opportunity to place his lighting towers in the space just before the first performance. It is an intervention which gives the work an added focus and one which is wholly relinquished by the choreographer.



foto's Mirjam Devriendt

FOI

Chor.: Sidi Larbi Cherkaoui

Prod.: Les Ballets C de la B

Première: 18.03.2003

THE ECLECTIC SHELTER OF SYMBOLS

Sidi Larbi Cherkaoui has already shown himself to be a talented choreographer in *Rien de Rien*, his very first full-length performance. In his performances he uses a highly expressive vocabulary of movement, thus linking choreography to powerful theatrical commitment, word to music and movement to image. Cherkaoui's choreographic works transcend any form of compartmentalized thinking. In the same way that he uses elements from hip-hop, classical ballet, flamenco or simply everyday life in his dance, his design is composed of different elements that are often highly symbolic. Consequently, it is difficult to interpret the stage area neutrally. It is rarely based on a purely formal combination of materials and positions. It is a stage setting that is clearly open to interpretation. A space that tells its own story, together with language, music and dance.

Foi also takes place in a very distinct stage setting. The floors and walls appear to be made of cement. An irrefutable statement that clearly defines the stage area and forcibly positions the design. The walls approach one another diagonally, so that the whole stage area is focused on a narrow, high gap in the rear wall on the left. It is the only escape route but it appears to lead back to the stage area again. The set is like a prison, an underground cellar, an air-raid shelter after the Flood.

It is a highly static statement in which the choreography is firmly encapsulated. A second important element of the stage set is the presence of the Capilla Flamenco ensemble. The ensemble performs live and is seated in a recess above the stage area on the right. In the context of the performance, in which use is made of 14th-century polyphonic music from both a religious and popular context, professional singers and musicians form the noble elite in contrast to the dilettante dancers. They look down on what is happening like the masters and guardians of the stage, and this renders the contained quality of what takes place on stage even more stifling.

As in Sidi Larbi Cherkaoui's other performances, the space is highly charged with meaning. The high wall serves as a street wall, to which photos of missing persons have been attached, as a wailing wall for a prayer session that is very Arabic in character, and as an obstacle into which the dancers keep colliding. It is a space which constantly changes through the imaginations of the performers and through the associations evoked by the highly expressive theatre work.

In the design of Foi there is no sign of spatial blurring. There is no outside to refer to. There is only the here and now of the performance. If the symbolic colour of the scenery does evoke any external frame of reference, this is destroyed once again by emphatically placing the various symbols on the same level. As in *Rien de Rien* or *d'Avant*, a great many props are used in Foi. In *d'Avant* use is made of crucifixes and demonstration banners, photos of missing persons and religious symbols. These objects give the stage area meaning and make it universal. The theatrical event places every religion (foi) in a field of exchangeable interpretation.

An organic play of movement and interactions develops within the powerfully angular shape of the stage setting. Their position within the space gives a charge to the content of the movements. The design is also based on a highly narrative starting point and this renders the spatial division between audience and performers necessary. The performance can be viewed frontally and plays on the image as a conceived entity of meaning.



FOI

DE ECLECTISCHE SCHUIKELDER VAN SYMBOLEN

Sidi Larbi Cherkaoui profileerde zich al van bij zijn eerste avondvullende voorstelling *Rien de Rien* als een getalenteerd choreograaf. Zijn voorstellingen maken gebruik van een zeer beeldende bewegingstaal, die choreografie koppelt aan een sterk theatrale inzet, woord aan muziek, en beweging aan beeld. De choreografieën van Cherkaoui gaan voorbij aan elke vorm van hokjesdenken. Zoals hij in zijn dans elementen gebruikt uit hiphop, klassiek ballet, flamenco of gewoon het alledaagse leven, is ook zijn scenografie samengesteld uit uiteenlopende, vaak erg symbolisch geladen elementen. Het speelvlak kan dan ook moeilijk neutraal worden gelezen. Zelden gaat het om een puur vormelijk spel van materialen en posities. Het is een decor dat zich nadrukkelijk laat lezen. Een ruimte die haar eigen verhaal vertelt in samenspraak met de taal, de muziek en de dans.

Ook *Foi* speelt zich af in een nadrukkelijk aanwezig decor. Vloer en muren lijken uit cement gegoten. Een onwrikbaar statement dat het speelvlak uitdrukkelijk aflijnt, en de scenografie dwingend positioneert. De muren lopen schuin op elkaar toe, waardoor het hele speelvlak is gericht op een smalle hoge spleet in de linkerachterwand, de enige ontsnappingsweg die echter opnieuw op het speelvlak blijkt uit te geven. Een decor als een gevangenis, een onderaardse kelder, een schuilkelder na de zondvloed.

Het is een erg statisch statement dat de choreografie nadrukkelijk inkapselt. Een tweede belangrijk decorelement is de aanwezigheid van het Capilla Flamenco ensemble. Het live aanwezige ensemble zit opgesteld in een nis rechts boven het speelvlak. In de context van

de voorstelling die gebruik maakt van 14^{de} eeuwse polyfone muziek uit zowel een religieuze als een populaire context, functioneren de professionele zangers en muzikanten als de adellijke elite tegenover de dilettante dansers. Ze kijken neer op het gebeuren als de beheersers en bewakers van het podium, wat de geslotenheid van het scènegebeuren nog verstikkender maakt.

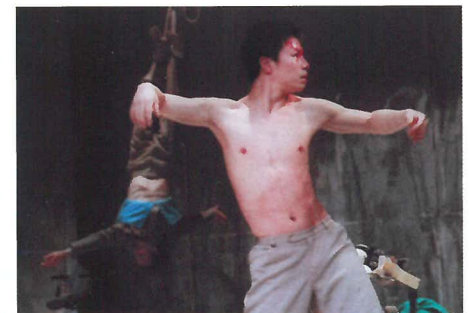
Net als in de vorige voorstellingen van Sidi Larbi Cherkaoui is de ruimte sterk betekenisgeladen. De hoge muur doet zowel dienst als straatmuur, waarop de foto van vermisten wordt aangeplakt, als klaagmuur voor een Arabisch aandoende gebedssessie, als obstakel waar de dansers zich op te pletter lopen. Het is een ruimte die zich voortdurend transformeert doorheen de verbeelding van de aanwezige performers, door de associaties die het sterk beeldende theater oproept.

In de scenografie van *Foi* is geen sprake van ruimtevervaging. Er is geen buiten waarnaar kan worden verwezen. Er is enkel het hier en nu van de voorstelling. Als de symbolische inkleuring van het decor dan al een extern referentiekader oproept, wordt deze doorverwijzing door het nadrukkelijke op één lijn plaatsen van de verschillende symbolen opnieuw te niet gedaan. Net als in *Rien de Rien* of *d'Avant* worden ook in *Foi* heel wat accessoires gebruikt. In *d'Avant* wordt gespeeld met kruisbeelden en betogingsbanners, met foto's van vermisten en religieuze symbolen. Het zijn objecten die de speelplek zowel betekenen als universeel maken. Het theatrale gebeuren plaatst elk geloof (foi) in een veld van inwisselbare betekenisgeving. Binnen de uitdrukkelijk hoekige vormgeving van het decor, ontspint zich een organisch spel van beweging en interactie. Alleen al door hun positionering binnen de ruimte, wordt de beweging inhoudelijk geladen. De scenografie gaat dan ook uit van een sterk narratief uitgangspunt, waardoor de ruimtelijke scheiding tussen publiek en performers noodzakelijk wordt. Het is een voorstelling die zich frontaal laat lezen, en speelt op het beeld als geconcipieerd geheel van betekenis.

Elke Van Campenhout



foto's Frans Brood



DRUMMING

VORM ALS INSPIRATOR

Anne-Teresa De Keersmaeker startte haar carrière als een van de grote gangmakers van de Vlaamse golf. In '81 brak haar debuut-duet *Fase* op muziek van Steve Reich internationaal alle grenzen open voor de Belgische dansscène. Haar werk evolueerde van een strak choreografeerd ritmisch bewegingsspel naar een veel persoonlijker en theateraler gegeven. Sinds enkele jaren is haar compagnie Rosas vast verbonden aan de nationale opera De Munt in Brussel.

Sinds enige tijd doet zij beroep op Jan Versweyveld als vaste scenograaf. Versweyveld verdiende zijn sporen reeds in het theatercircuit als vaste medewerker van onder andere Ivo Van Hove bij het Zuidelijk Toneel. Zijn werk getuigt van een grote mate van communicatie tussen maker en vormgever. In het geval van de samenwerking rond *Drumming*, met Anne-Teresa De Keersmaeker, resulteerde de voorafgaande gesprekken en repetities in een scenografie die de choreografie zowel ondersteunt als onder spanning zet.

Het scènebeeld van *Drumming* functioneert in meerdere lagen. Onder de éénmetergrens is er sprake van een dynamisch scènebeeld. De dansvloer is een beweeglijk gegeven, omdat één zwarte rol de monochrome dansscène doorbreekt. Hierdoor ontstaat een visuele spanning, een wereld die tegelijkertijd verschijnt en verdwijnt. Zoals het doorlopende stuk balletvloer het begin en ook het einde suggereert van een nieuwe cyclus. Het zijn deze subtiele verschillen die aanzetten tot beweging.

Deze scenische elementen staan haaks op de geometrische patronen die in de choreografie worden uitgezet. Waar De Keersmaeker vaak gebruikt maakt van quasi-organische patronen als de spiraal, werken de strakke ruimte-indelingen van de choreografie als een spanningsveld. Wat boven de éénmetergrens uitstijgt, bevindt zich in het statische veld. Waar het aardse grondoppervlak de dagdagelijkse menselijkheid belichaamt, staat het hogere niveau voor de lucht, het spirituele element waarin geen verandering plaatsgrijpt, maar alles hetzelfde blijft. Het is in deze tegenstelling dat het Aristotelische zich profileert tegenover het Platonische. Het aardse zich positioneert tegenover de onveranderlijkheid van de Ideeën.

Jan Versweyveld profileert zich als een intuïtief ontwerper. Volgens hem gaat het in vormgeving om een zesde zintuig. Vanuit het gezamenlijk parcours dat door de choreograaf en de vormgever wordt afgelegd, ontstaat een semantische ruimte, die zich pas achteraf laat betekenen. Het is de zoektocht naar een

gemeenschappelijke taal die zich in dit project zichtbaar maakt.

Het speelvlak beperkt zich bij *Drumming* strikt tot het innerlijke van de voorstelling. De theatrale ruimte is een nieuwe omgeving, een nieuwe realiteit, die nog nooit eerder heeft bestaan. Het is een ruimte die functioneert als een kunstwerk: binnen zijn eigen logica, binnen zijn eigen kader. Bij iedere scenografie ontstaan nieuwe combinaties van bestaande elementen. Het is een vormgeving die zich niet meet aan een bestaande realiteit, die geen illusie tracht te belichamen. Het is een realiteit die zichzelf creëert binnen de limieten van de tijd en ruimte van de voorstelling. Het scènebeeld van *Drumming* baseert zich, zoals wel vaker bij de voorstellingen van Rosas, op één of meerdere welbepaalde kleuren. Oranje en wit. Kleuren die zich niet onmiddellijk laten smaken. Als een parfum dat zich maar beetje bij beetje laat kennen. Volgens Versweyveld werkt ook deze keuze als een uitdaging voor zowel choreografe als dansers. Als een speelveld voor creatie en betekenis.

Het is een vormelijk ontwerp dat natuur en cultuur met elkaar verbindt. De macrokosmos van het scenografische principe, met de organische natuur van de rekwisieten. In *Drumming* zijn het de kleine voetjes die de rollen balletvloer in balans houden. Het zijn elementen die op natuurlijke manier hun weg hebben gevonden binnen het scenografisch dispositief. De afgelijnde macro-omgeving, ondersteund door microkosmische elementen, zoals in een landschap een boom zijn plaats vindt en het geheel tot leven brengt.

Elke Van Campenhout



foto's Herman Sorgeloos

DRUMMING

Chor.: Anne-Teresa De Keersmaeker

Scen.: Jan Versweyveld

Prod.: Rosas / La Monnaie Brussels

Première : 07.08.1998 Vienna

FORM AS INSPIRATION

Anne-Teresa De Keersmaeker started her career as one of the great innovators of the Flemish wave. In '81 her debut duet *Fase*, based on music by Steve Reich, broke open all the international boundaries for the Belgian dance world. Her work evolved from a simply choreographed rhythmic play of movement to something far more personal and theatrical. For some years now, her company Rosas has been permanently associated with the national La Monnaie opera house in Brussels.

For many years she has worked together with Jan Versweyveld as a permanent stage designer. Versweyveld had already made a name for himself in the theatre circuit as a full-time member of staff with Ivo Van Hove and the Zuidelijk Toneel, among others. His work shows a high level of communication between the dramatist and the designer. The collaboration with Anne-Teresa De Keersmaeker on *Drumming*, and the preliminary discussions and rehearsals that were a part of it, resulted in a design that both supports and heightens the tension of the choreography.

The stage design of *Drumming* operates in different layers. Below the one-metre line we have a dynamic view of the stage. The fact that one black roll of dance mat breaks through the monochrome setting, makes the dance floor a lively element. This creates a visual tension, a world that appears and disappears simultaneously. Just as the continuous section of the ballet floor suggests both the beginning and end of a new cycle. All these subtle differences create movement. At the same time, these scenic elements contrast with the geometric patterns set out in the choreography. Wherever De Keersmaeker makes extensive use of seemingly organic patterns such as the spiral, the simple spatial divisions of the choreography become a field of tension.

Everything that extends beyond the one-metre line is situated in the static field. Whereas the earthly surface of the ground embodies everyday humanity, the higher level represents the sky, the spiritual element, where there is no change and everything stays the same. It is in this contrast that Aristotle shows himself as being opposed to Platonic ideas. The earthly as opposed to the immutability of Ideas.

Jan Versweyveld is clearly an intuitive designer. In his view, a sixth sense is the most important element in the design. Out of the common course followed by the choreographer and designer, arises a semantic space which only later allows itself to be given meaning. In this project, we are conscious of the search for a common vocabulary.

In *Drummer*, the stage area is strictly confined to the inside of the performance. The theatrical space is a new environment, a new reality that has never existed before. It is the space that functions as a work of art: with its own logic, in its own context. Each image of the set produces new combinations of existing elements. As a design it does not comply with any existing reality and does not attempt to embody an illusion. It is a reality that creates itself within the limits of the time and space of the performance.

As in many Rosas productions, in *Drumming* the design is based on one or more very specific colours. Orange and white. These colours do not immediately appeal to everyone. They are like a perfume that gradually grows on you. According to Versweyveld, this choice of colours was also a challenge for both the choreographer and the dancers; they formed a playground for creation and meaning.

This formal design links nature and culture, the macrocosm of the principle of stage design and the organic nature of the stage props. In *Drumming*, the rolls of ballet mat are counterbalanced by the small feet. These elements have been used very naturally in the design system. The clearly defined macro environment, supported by the microcosmic elements that present themselves. Just like a tree that finds its place in a landscape and brings the whole to life.

DO YOU BELIEVE IN GRAVITY? DO YOU TRUST THE PILOT?

Chor.: Thomas Hauert
Scen.: Simon Siegmann
Prod.: Cie Zoo
Première: 04.04.2001

THE MINIMALISM OF FORM AND COLOUR

Compagnie Zoo stands for intelligence and transparent choreographic pieces in which the body with all its modifications occupies a central place. Thomas Hauert's performances are characterized by a great compositional power, in which improvisation is all-important, as well as a great deal of humour and Simon Siegmann's recognisable stage designs.

In *Do you believe in gravity*, Siegmann opted for a dynamic division of space. A stage concept of light that appears out of the dark and then vanishes. Clusters of overlapping geometric shapes appear next to a simple, round, red rug. Circles and squares intersect one another and thus acquire an unequal density. A layered structure of light in which Hauert attempts to find his way. At a certain point in *Verosimile* the lighting plan even starts to function independently. In the absence of the dancers, the lighting plan is shown in reverse order and speeded up. It is a question of memories, a dramaturgy of lighting that manifests itself independently of the dance as a guiding, constructive element of the performance.

This is contrasted with the simple structure of the stage area. The musician is positioned on the left forestage and Hauert more centrally upstage. This option is determined by the dynamism of the view. Because the spectator views the stage according to a repetitive system. From downstage left, to upstage right, in the same way one has been taught to perceive a text.

We also see this apparent simplicity in the group performance *Verosimile*, for which Siegmann lays several bands of coloured dance floor one behind the other. The pattern of horizontal stripes created in this way exudes an incredibly cheerful air, reminiscent of the bright colours of the circus. The green, yellow and blue of the dance floor fits in perfectly with the lightness of the choreography and the use of Italian pop songs.

A striking element of the design is the rolls of ballet floor that have only been unrolled as far as the dance floor extends. The ends of the rolls lie waiting on the perimeter, and this gives the whole stage set a very temporary feel. A fleeting moment between get-in and get-out. It is an operation in which we see the transience of the dance itself. Siegmann creates strictly-defined spaces which are largely filled by the lighting. The dance makes its mark on the space and the light grows in the designer's mind. The spaces that develop are not illusionistic. The stage designer adheres to a technical minimalism that shows itself in all its materiality. The movement develops from basic concepts such as colour, form and size. Or from the choreographic construction itself. For example, he uses the 300 taped markers for the dancers to construct a special decorative element that becomes an integral part of the larger whole.

The spaces are not focused on detailed presentation. There are either no accessories, or else they take the place of the set itself by their repetition. A single stage image comprising 300 chairs or 3000 bottles of Evian. In which the object presents itself as an object.

Initially the whole theatrical space develops from the black box of the computer. It is a very graphic detail, which is subsequently delineated in the three dimensions of the space. It is a method of working which generates unexpected options. A virtual space that constructs itself as easily as it disappears into nothing.



DO YOU BELIEVE IN GRAVITY? DO YOU TRUST THE PILOT?

HET MINIMALISME VAN VORM EN KLEUR

Compagnie Zoo staat voor intelligente, transparante choreografieën, waarin het lichaam in al zijn modificaties centraal staat. De voorstellingen van Thomas Hauert worden gekenmerkt door een groot compositorisch vermogen - met een centrale plaats voor de improvisatie - maar ook door een flinke dosis humor en door de herkenbare scènebeelden van Simon Siegmann.

Voor *Do you believe in gravity* koos Siegmann voor een dynamische ruimte-opdeling. Een scenografisch lichtconcept dat uit het duister opduikt en vervolgens weer verdwijnt. Naast een eenvoudig rond rood tapijtje verschijnen clusters van overlappende geometrische figuren; cirkels en vierkanten die in elkaar haken en een ongelijke dichtheid meekrijgen, een laag op laag gestapelde lichtstructuur waarin het lichaam van Hauert zijn weg zoekt.

In de voorstelling *Verosimile* gaat het lichtplan op een bepaald moment zelfs autonoom functioneren. Gedurende de afwezigheid van de dansers wordt het lichtplan in omgekeerde volgorde en versneld getoond. Het is een spel met herinnering, een dramaturgie van de belichting, die zich onafhankelijk van de dans manifesteert als richtend constructief element.

Daartegenover staat de eenvoudige opstelling op het speelvlak. De muzikant staat links vooraan, Thomas meer centraal achteraan. Het is een keuze die bepaald wordt door de dynamiek van de blik. Omdat de toeschouwer het podium leest volgens een steeds terugkerend systeem. Van links vooraan, naar rechts achteraan, net zoals je hebt geleerd een tekst te percipiëren.

Een zelfde ogenschijnlijke eenvoud vinden we ook terug in de groepsvoorstelling *Verosimile*, waarvoor Siegmann verschillende banen gekleurde dansvloer achter elkaar legt. Het horizontale strepenpatroon dat op die manier ontstaat heeft iets ongelofelijk vrolijks, als de felle kleuren van het circus. Het groen, geel, blauw van de dansvloer sluit naadloos aan bij de lichtheid van de choreografie, en bij het gebruik van de Italiaanse popsongs.

Opvallend in het scènebeeld is dat de rollen balletvloer enkel zijn uitgerold tot zover de dansvloer reikt. Aan het einde ligt het einde van de rol te wachten. Waardoor de hele scenografie iets bijzonder tijdelijks krijgt. Een vluchtig moment tussen opbouwen en afbreken. Het is een ingreep waarin het vluchtige

van de dans zelf zich toont.

Siegmann maakt sterk afgebakende ruimtes, die in grote mate door het licht worden ingevuld. De dans schrijft zich in de ruimte in, het licht ontstaat in het hoofd van de ontwerper. Het zijn geen illusionistische ruimtes. De scenograaf houdt zich aan een technisch minimalisme dat zich toont in zijn materialiteit. De beweging ontstaat uit basale begrippen als kleur, vorm, grootte. Of uit het gegeven van de choreografische constructie. Zo construeert hij uit de 300 getapete aanduidingen voor de dansers een heel eigen decorelement dat integraal deel uitmaakt van het grotere geheel.

Het zijn ruimtes die niet op detaillering in inkleding zijn gericht. Accessoires ontbreken, of nemen door herhaling de plaats van het decor in. Een scènebeeld van 300 stoelen, of 3000 flessen Evian, waarbij het object zich toont als object.

In eerste instantie ontstaat de hele theatrale ruimte uit de zwarte doos van de computer. Het is een zeer grafisch gegeven, dat zich achteraf uittekent in de drie dimensies van de ruimte. Het is een manier van werken die onverwachte keuzes genereert. Een virtuele ruimte die zichzelf even makkelijk construeert als in het niets verdwijnt.

Elke Van Campenhout



foto's Caroline Minjolle



2 SNELHEDEN

DE IDEALE BLIK VAN DE TOESCHOUWER

Het choreografische werk van Eric Raeves is altijd zeer beeldend geweest. In zijn eerste voorstellingen vertaalt zijn voorkeur voor het sculpturale lichaam zich in erg statische choreografieën, die minimaal gebruikt maakten van de ruimte, waarin haast extreem langzame bewegingsfrasen worden uitgezet. Deze eerste producties vertalen de rigoureuze vraagstelling van de choreograaf naar de identiteit van dans. Wat is choreografie meer dan het uitzetten van een driehoeksverhouding tussen tijd, ruimte en kracht? Bij elke nieuwe voorstelling, concentreert hij zich op een van deze elementen. Het trage ritme dwingt de dansers tot precisie, het abstraheert hun lichaam in de blik van de toeschouwer tot een veel enigmatische vorm, dan die van de danser zelf. Bovendien benadrukt de verlangzaming van het dansen de beweging. Tot die onontkoombaarlijk aan de kijker wordt opgedrongen.

De consequentie van deze methode is, dat Raeves in zijn choreografieën op zoek gaat naar de ideale positie van waaruit zijn voorstelling moet worden bekeken.

Met *2 snelheden* gaat Raeves nog een stapje verder. Op een speelvlak van 15 bij 15 meter, plaatst hij drie dansers. Het publiek wordt aan zijn lot overgelaten, en de vijfenzeventig toeschouwers kunnen zich tijdens de voorstelling naar behoeven verplaatsen, en hun eigen ideale positie opzoeken.

De dynamiek van de ruimte zit bij Raeves dan ook niet in de snelheid, waarmee de perceptie de ruimte doet exploderen. De dynamiek komt voort uit de continuïteit van de bewegingsstroom en uit het mobiel geplaatste publiek, dat doorheen de eigen verplaatsing steeds opnieuw andere ruimtes, andere invalshoeken, en andere bewegingen percipieert.

Toch zijn de meeste voorstellingen van Raeves idealiter vanuit één perspectief opgebouwd. Vanuit het oog van de maker die frontaal voor de danser plaatsneemt. Het werk van de choreograaf vertoont dan ook een grote voorkeur voor symmetrie. De ruimte wordt opgebouwd vanuit het lichaam van de danser. En die danser is maar binnen bepaalde afstandsgrenzen optimaal te bekijken. De ruimte tussen de danser en de kijker moet groot genoeg zijn, opdat het lichaam zijn concreetheid kan verliezen in een abstracte kunstmatigheid. Tegelijkertijd moet de toeschouwer dicht genoeg zitten om het fysieke van het danserslijf te kunnen ervaren: de textuur van de huid, de aanwezigheid van een levend lichaam. De performers zijn om die reden ook vaak naakt. Bijgevolg kunnen zijn voorstellingen niet overal getoond worden. In het geval van *2 snelheden* wordt dit al onmogelijk gemaakt

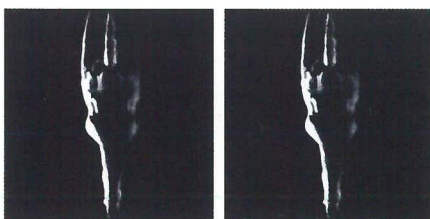
door de vereiste afmetingen van het speelvlak. Maar ook andere voorstellingen blijken al gauw een problematische verhouding met de speelruimte aan te gaan.

In tegenstelling tot sommige andere choreografen, gaat Eric Raeves voor zijn choreografieën niet uit van geometrische figuren. Zijn bewegingen ontstaan vanuit beelden in zijn hoofd, die hij zo goed en zo kwaad als mogelijk in de ruimte probeert uit te zetten. Het werk is vaak zeer concreet op het lichaam van de danser geënt, waardoor de beweging zich moeilijk laat vastleggen. Vanuit deze werkwijze wordt langzaam het bevreedende van het lichaam zichtbaar.

Dit wordt onder meer bewerkstelligd door een sterk perspectivische aanpak. Een man beweegt bijvoorbeeld op grote hoogte op een glazen tafel, waardoor zijn lichaam in het kijken wordt vervormd. Het bewegende lichaam wordt gekanteld en plat gelegd, om de beweging haar vanzelfsprekendheid te ontnemen. Om diezelfde reden gebruikt de choreograaf ook opvallend weinig licht in zijn voorstellingen. Door het verminderen van de zichtbaarheid, krijgen de uitgelichte details een veel groter belang. Als een beeldhouwer isoleert hij bepaalde lichaamsdelen, die vervolgens verschijnen als autonome entiteiten. De choreografie speelt zich op dat moment niet zozeer af in de ruimte, maar binnen het lichaam van de danser zelf. De gebruikte videobeelden hebben een gelijkaardige functie: ze worden ingezet als alternatieve belichting, of voor het creëren van nieuwe contexten voor de getoonde beelden. De belichting kan in het werk van Raeves bij momenten zelf beschouwd worden als het kostuum van de danser, die zijn naaktheid in de in het detailistische oplichten verliest.

Eigenlijk spelen de meeste voorstellingen van Eric Raeves zich af in een zorgvuldig afgebakende ruime, in een geïdealiseerd perspectief, waaraan de toeschouwer niet kan ontsnappen. Maar tegelijkertijd bewoont de choreografie een nog veel intiemere ruimte: dat van het lichaam van de danser zelf, in al zijn dubbelzinnige abstractie en concrete aanwezigheid.

Elke Van Campenhout



foto's Bart Michielsen

2 SPEEDS

Chor.: Eric Raeves

Scen.: Stefan Franck

Prod.: Eric Raeves

Première: 14.11.2000

THE SPECTATOR'S IDEAL VIEW

The choreographic work of Eric Raeves has always been very expressive. In his early performances, he translated his preference for the sculptural body into highly static choreographic pieces where minimal use is made of the space in which extremely slow phrases of movement are set out. These first productions translate the choreographer's vigorous questioning of the nature of dance. Choreography is no more than setting out a three-point relationship between time, space and strength. In every new performance, his search focuses on one of these elements. The slow rhythm forces the dancers to be precise, to make their bodies abstract in the eyes of the spectator, into a far more enigmatic form than that of the dancer himself. Moreover, slowing down the dancers emphasises the movement, until it is unavoidably thrust upon the spectator.

The result of this method is that in his choreographic work, Raeves seeks the ideal position from which his performances must be viewed. With *2 speeds*, Raeves takes things even further. He places three dancers on a stage area of 15 by 15 metres. The audience is left to fend for itself and the 75 spectators must move about during the performance and seek their own ideal positions.

In Raeves' work therefore, the dynamism of space does not lie in the speed with which the perception causes the space to explode. The dynamic element lies in the continuity of the flow of movement, as well as in the view of the audience that has been rendered mobile; by moving about, it constantly precipitates new spaces, new lines of approach and new movements.

However, most of Raeves' performances are ideally constructed from a single perspective, from the eye of the maker who positions himself directly in front of the dancers. Consequently, the work of the choreographer also shows a great preference for symmetry. Space is built up on the basis of the dancer's body. And the dancer can only be viewed optimally within certain distances. The space between the dancer and the spectator must be great enough to make the concreteness of the body disappear in an abstract artificiality. At the same time the spectator must be sitting near enough to experience the physical aspect of the dancer's body: the texture of the skin, the presence of a living body. This is why the performers are often naked.

Consequently, his performances cannot be held everywhere. In the case of *2 speeds*, this is already impossible due to the required size of the stage area. However, other performances also experience difficulties regarding the stage area.

Unlike other choreographers, Eric Raeves does not base his choreographic work on geometrical patterns. His movements are based on images in his mind, which he then attempts to set out as best he can in space. The work is often clearly grafted onto the dancer's body, which makes the movement very difficult to fix. With this method of working, the odd quality of the body gradually becomes visible.

This is also achieved by way of a highly perspective approach. For example, a man moves on a very high glass table, so that the view of his body becomes deformed. The moving body is tilted and flattened thus removing the naturalness of the movement.

This explains why the choreographer uses very little light in his performances. By reducing visibility, the highlighted details acquire greater significance. Like a sculptor, he isolates certain parts of the body, which then appear as independent entities. At this point, the choreography does not so much take place in space as in the dancer's body. The use of video images has a similar function: they are used as alternative lighting, or for creating new contexts for the images shown. At times one can even see the lighting in Raeves' work as the costume of the dancer, whose nakedness disappears in the highlighting of details.

One could say that most of Eric Raeves' performances take place in a carefully defined space, in an idealised perspective from which the spectator cannot escape. At the same time however, the choreography occupies a far more intimate space: that of the body of the dancer himself, with all its ambiguous abstraction and physical presence.

HIGHWAY 101

Chor.: Meg Stuart
Scen.: Stephan Pucher
Prod.: Damaged Goods
Première: 15.03.2000

ARCHITECTURE AS VIEW-BOX, THE CITY IN MOVEMENT

Meg Stuart created her first choreographic works in New York in the eighties. In 1991 she made her mark on the Belgian dance world with *Disfigure Study*, her first full-length performance. Stuart makes dance that is pure, intense and uncompromising. She makes no use of elegant bodies producing coquettish movements, but creates forceful images with a physicality that is often staggering. As a choreographer, Meg Stuart has never simply limited herself to dance. She has worked together with artists such as Ann Hamilton, Bruce Mau, Gary Hill and Lawrence Malstaf; her work has been exhibited at the former Museum of Contemporary Art in Ghent and at the Documenta X exhibition in Kassel. Each of these performances posed new questions. What is dance? How does one look at a body in a performance? How does dance relate to the audience? How does the space affect the treatment?

The much talked-about location performance *Highway 101* examined these questions at length. At various places in Europe, Stuart chose a space in which the architecture was allowed to play a role. The main theme was the relationship between the audience and the performer. In this performance she worked very closely with a director and a video film-maker. This not only opened up all the boundaries separating the audience and the performer, but also the lines separating the different disciplines.

The performance has been mounted in Vienna, Rotterdam, Brussels and Paris in a range of non-theatrical spaces; old factory buildings, the public spaces in arts centres. The spectator follows a route through the various spaces in each of which he is confronted once again with the image of the performer, the physical presence of the dancer and his own inescapable responsibility within the whole. Sofas and standard lamps are arranged in a large hall. The spectators and the performers are seated in amongst each other, thus creating a greater intimacy. Nevertheless, the dance remains self-involved and almost distant.

The image of the motorway is that of a thoroughfare through space. A place situated between two destinations. It is an indefinable area which, for the occasion, has been transformed into a stage for unexpected confrontations and encounters. However, the element of anonymity remains unavoidable.

The dynamism of the performance is generated by the forced displacement of the spectator. He moves in an open space without beginning or end. Through passages, stairwells, sitting rooms and hangars he makes his own clusters of meaning and association. In principle, the imaginative space he enters is infinite. This is not just because the physical boundaries of the performance area appear to be undefined. Just as the boundaries between spectator and performer are non-existent, *Highway 101* is also a location project, a performance that extends to the city surrounding it. It is a story about urban theatricality.

However, the entire route of *Highway 101* is literally interwoven with views through to other spaces. Glass walls, the illuminated windows that are visible from the stairwell of the Raffinerie in Brussels, etc. However, in the video images we see a completely different domain. The video does not necessarily refer only to another space of theatrical imagination, but also to another moment in time. It takes us through time. In which we encounter ourselves in the same space which, in the meantime, has redrawn itself. *Highway 101* opens a self-involved world of reference and shifts in meaning.

It is also a performance in which nothing is what it seems. A factory building becomes a theatre space, seated on a comfortable chair you are approached by performers, the vaguely abstract video images turn out to be a public recording and the choreographer an artist.

HIGHWAY 101

DE ARCHITECTUUR ALS DOORKIJK, DE STAD IN BEWEGING

Meg Stuart maakte haar eerste choreografieën in New York in de jaren tachtig. In 1991 markeerde ze de Belgische dansscène met haar eerste avondvullende voorstelling *Disfigure Study*. Meg Stuart maakt pure, heftige, compromisloze dans. Bij haar geen kokette bewegingen van elegante lichamen, maar dwingende beelden van een soms onthutsende lijfelijheid. Als choreografe heeft Meg Stuart zich nooit beperkt tot dans. Ze werkte samen met de beeldende kunstenaars Ann Hamilton, Bruce Mau, Gary Hill en Lawrence Malstaf; haar werk was te zien in het voormalige Gentse Museum voor Hedendaagse Kunst en op Documenta X in Kassel. Deze voorstellingen stelden telkens opnieuw nieuwe vragen. Wat is dans? Hoe kijk je naar een lichaam in een voorstelling? Hoe verhoudt de dans zich tot het publiek? Hoe wordt een handeling beïnvloed door de ruimte?

De veelbesproken locatievoorstelling *Highway 101* ging daarin erg ver. Op verschillende plaatsen in Europa koos Stuart een ruimte waarvan ze de architectuur een rol liet spelen. Van de verhouding tussen publiek en uitvoerder maakte ze een centraal thema. Voor deze voorstelling werkte ze nauw samen met een regisseur en een videomaker. Waardoor niet alleen de grenzen tussen publiek en performer werden opgeblazen, maar ook de scheidslijnen tussen de verschillende disciplines. In Wenen, Rotterdam, Brussel en Parijs speelde de voorstelling telkens in andere niet-theatrale ruimtes: oude fabriekspanden, of de publieke ruimtes van een kunstencentrum.

Doorheen de verschillende ruimtes legt de toeschouwer een parcours af, waarin hij steeds opnieuw wordt geconfronteerd met het beeld van de performer, de fysieke aanwezigheid van de danser, en zijn eigen onontkoombare verantwoordelijkheid binnen het gebeuren. In een grote hal staan sofa's en schemerlampjes opgesteld. Publiek en performers zitten door elkaar heen, waardoor een grote intimiteit wordt gecreëerd. Toch blijft de dans zelfbetrokken, en haast afstandelijk. Het beeld van de snelweg is dat van een doorgangruimte. Een plek tussen twee bestemmingen. Het is een onbestemd gebied, dat voor de gelegenheid wordt omgevormd tot een scène voor onverwachte confrontaties en ontmoetingen. Maar de gegeven anonimiteit blijft onontwikkbaar.

De dynamiek van de voorstelling komt voort uit de gedwongen verplaatsing van de toeschouwers. Hij verplaatst zich in een open

ruimte zonder begin of einde. Doorheen gangen, traphallen, salons en hangars maakt hij zijn eigen clusters van betekenis en associatie. De verbeeldingsruimte die hij betreedt is in principe oneindig. Niet alleen omdat de fysieke afbakening van de speelplek ongedefinieerd lijkt. Net als de grenzen tussen toeschouwer en performer onbestaande is, is *Highway 101* even goed een locatieproject, als een voorstelling die zich uitstrekt tot de stad die haar omringt. Een verhaal over de scenografie van de stad.

Maar ook letterlijk is het hele parcours van *Highway 101* doorweven met doorkijkjes naar ander ruimtes. Glazen tussenwanden, de verlichte ramen die zichtbaar zijn van op de traphal van de Brusselse Raffinerie,... In de videobeelden toont zich echter nog een heel ander onbekend veld. De video verwijst niet noodzakelijk enkel naar een andere ruimte van theatrale verbeelding, maar ook naar een ander moment. Hij neemt ons mee in de tijd. Waarin we onszelf tegenkomen in dezelfde ruimte, die zich in tussentijd heeft herbete-kend. *Highway 101* opent een zelfbetrokken wereld van doorverwijzing en betekenisverschuiving.

Het is dan ook een voorstelling waarin niets is wat het lijkt. Een fabriekspand wordt een theaterruimte, in een gezellige sofa word je door performers aangeklampt, het vage abstracte videobeeld blijkt een publieksopname, en de choreograaf een beeldend kunstenaar.

Elke Van Campenhout



foto Chris Van Der Burgh



foto Maria Ziegelböck

INASMUCH AS LIFE IS BORROWED

TUSSEN HEMEL EN AARDE

Waar de voorstellingen van Wim Vandekeybus in de beginjaren zich vooral concentreren op een puur fysiek spel van risico en dynamische beweging, ontstaat in het latere werk een gelaagde theatrale werkelijkheid. In de voorstellingen wordt vaak gebruik gemaakt van niet-dansante elementen als videoprojectie of tekst. Het is een theatrale werkelijkheid die ontstaat vanuit een imaginair beeld. Het decor ontstaat beetje bij beetje vanuit de repetities, vanuit het lichaam van de dansers zelf.

In *Inasmuch as life is borrowed* weerspiegelt de scenografie het uitgangspunt van de voorstelling zelf. In de videobeelden zien we een kind dat geboren wordt, een oude man die sterft. Leven en dood, niet in tijd, maar in ruimte van elkaar gescheiden. De videobeelden verbeelden op een andere manier wat de dansers voelbaar maken. Bij aanvang hangen de performers als lege omhulsels aan vleeshaken. Hun lichamen als levende getuigen van leven en dood.

In de scenografie is een duidelijke scheiding aangebracht op niveaus van perceptie. In de hoogte speelt het spirituele, maar ook het negatieve. Het rode doek getuigt van het bloed, de fysieke, vleselijke component van de voorstelling. De film speelt zich af boven het hoofd van de spelers, als vertolkte hij hun gedachten. Een man ziet zichzelf lopen als kind, zijn eigen veroudering, zijn eigen sterven. In de scenografie wordt een zelfde idee achtereenvolgens verwoordt door scènebeeld, video en beweging.

In *Blush* functioneert een in repen opgedeeld videoscherm als doorgangsruijme tussen het binnen en buiten van het speelvlak. De ruimte wordt opengetrokken door de verbeelding van het achterliggende. De zwemmende performers in de film, worden vervoegd door de life aanwezige performers.

Vandekeybus gaat in zijn scenografie uit van duidelijke principes. Wie waar opkomt, of wat je wilt vertellen, bepaalt de indeling van de ruimte. Zo komt de "goede" figuur steeds aan de linkerkant te staan en de "slechte" rechts. Meer dan door het uitzetten van geometrische figuren, wordt de ruimte betekend door transparante onderscheidingen zoals voor/achter, of links/rechts. Het is een organische ruimte, die zichzelf haar eigen wetten oplegt. Bij iedere voorstelling opnieuw wordt gezocht naar een persoonlijke "gulden snede", een eigen vorm van harmonie. In *Bereft of a Blissful Union* gaat de scenografie bijvoorbeeld uit van een vogelkooi. Deze Bird Cage is

het begin en eindpunt van alle beweging. Alle dansers vertrekken vanuit dit punt en keren er naar terug. Daarnaast is een diagonaal uitgezet in de ruimte, die het speelvlak in twee stukken verdeelt. Boven de diagonaal zijn de lichamen tot vliegen in staat. Aan de overkant komen ze in de zwaartekracht terecht. Afhankelijk van hun plaats in het parcours van en naar de Bird Cage zweven of wankelen de performers. Tollen ze rond hun eigen gravitatie, of zoeken ze vol gratie de hoogte op. Het is een imaginair landschap dat zichzelf in de beweging zichtbaar maakt. Een mythologie die zich steeds opnieuw laat schrijven.

Waar de theatrale speelruimte de grens doorbreekt met het publieke veld, gebeurt dit in alle subtiliteit. De performers van *Blush* die zich momentaan onder het publiek begeven, en naar het podium terugkeren. De performer in *Immer das Selbe Gelogen*, die zijn vest naar de toeschouwers gooit, en haar een half uur later opnieuw opeist.

Het buiten van het speelvlak wordt eerder met de belichting opnieuw in de voorstelling binnengebracht. Door het gebruik van straatlampen bijvoorbeeld, of ander oneigen theaterlicht. Hierdoor functioneert het licht als object, als een pertinente aanwezigheid op het podium. De belichting is de ultieme theatertruc voor het tonen zowel als het verbergen. Het uitlichten van de ene lichaamshelft verbergt de andere. Doorheen kleurveranderingen of veranderde lichtstanden verschijnen steeds weer andere lijven op het speelvlak. De scenografie als ultieme theatrale illusie.

Elke Van Campenhout



foto's Wolfgang Kirchner/Ultima Vez

INASMUCH AS LIFE IS BORROWED

Chor.: Wim Vandekeybus

Scen.: Wim Vandekeybus

Prod.: Ultima Vez

Première: 26.04.2000

BETWEEN HEAVEN AND EARTH

Whereas the performances from early in Wim Vandekeybus' career are mainly concentrated on a purely physical matter of risk and dynamic movement, in his later work we see a layered theatrical reality develop. In these performances, much use is made of non-dance elements such as video projections and text. This theatrical reality is based on an imaginary image. The stage set gradually develops out of the rehearsals and the dancers' bodies.

In *Inasmuch as life is borrowed*, the design mirrors the fundamental principle of the performance itself. In the video images we see a child being born and an old man dying. Life and death, separated not by time but by space. The video images express in a different way what the dancers render palpable. It starts with the dancers hanging like empty shells on a meat hook. Their bodies bear living testimony to life and death.

In the design there is a clear division with regard to levels of perception. In the height there is the spiritual as well as what is negative. The red cloth represents the blood, the physical, fleshly component of the performance. The film is shown above the heads of the actors as it translates their thoughts. One man sees himself as a child walking, his own ageing process and his own death. In the design a similar idea is then expressed by way of stage image, video and movement.

In *Blush* a video screen is divided into strips and serves as a passageway between the inside and outside of the stage area. The area is opened out by the image of what lies behind. The swimming performers in the film are joined by the live performers on stage. In his design, Vandekeybus starts out from clear principles. The spatial arrangement is determined by who comes on stage where, or what it is you want to say. The 'good' figure, for example, always stands on the left and the 'bad' figure on the right. The space is marked more by transparent distinctions such as front/rear and right/left than by setting out geometrical shapes. In each performance, there is an attempt to find a new 'golden section', a personal form of harmony. In *Bereft of a Blissful Union* for example, the design is based on a birdcage. This bird cage is the start and finish of every movement. All the dancers start out from this point and return to it. Moreover, a diagonal has been set out in the space dividing the stage area into two. Above the diagonal, the bodies are able to fly. On the other side, they find themselves in the gravitational force. Depending on where they are on the route to and from the bird cage, the performers float or wobble. They spin around their own gravity or gracefully seek the heights. It is an imaginary landscape that makes itself visible in the movement. A mythology that allows itself to be written over and over again.

This occurs very subtly where the stage area breaks through into the public domain. The performers in *Blush* who briefly mingle with the audience and then return to the stage. The performer in *Immer das Selbe Gelogen* who throws his jacket into the audience, only to claim it back half an hour later.

The outside of the stage area is brought back into the performance by the use of lighting more than anything else. By using streetlights for example, or other light not native to theatre. Consequently, the light functions as an object, as a pertinent presence on stage. The lighting is the ultimate theatre trick for revealing as well as concealing. Highlighting one half of the body conceals the other half. As a result of changing colours or changing light positions different bodies appear on the stage area. Stage design as the ultimate theatrical illusion.



MOST RECENT

Chor.: Marc Vanrunxt

Scen.: Koenraad Dedobbeleer

Prod.: Kunst/Werk

Première: 10.05.2002

MAN-SIZED SPACE

When you ask Marc Vanrunxt about his concept of space, you soon encounter the doctrine of Laban. Laban's twenty-cornered construction lays down every direction and combination for movement. Space is divided up into areas, points and lines. The Laban system is to movement what the alphabet is to language, or scales to music: it is the foundation on which one can build. It is the means that makes it possible for expressing oneself harmoniously in space.

In Vanrunxt's work, the view of the stage is always related to the human body. There is no literal stage setting. The scenery is simple, almost Spartan. In *Some problems of Space Perception*, a silver floor covers the dance mat beneath it. The silver lies in a position that deviates slightly from the under-floor, leaving a piece of the dance floor visible. The tension of this difference produces a field of questions. About inside and outside, about presence and absence.

In *Most Recent*, the set designer persuaded the choreographer to allow the audience to sit in a circle around the performance, so that the whole performance situation became decentralized; this had very real consequences for the choreography. This construction gave rise to a flexible concept of time. The experience of every member of the audience was linked to the physical proximity of the performers in the adjacent chair, or on the dance floor right in front of them. This produced a temporal memory of the performance that was different for each spectator.

With the exception of this latter experiment, Marc Vanrunxt's work feels most at home in a classical theatre situation. He sees the black box as the ideal setting for his performances. This may be associated with a certain degree of perfectionism, which requires a carefully constructed choreography that is precise and can be seen in all its fullness. Deviating from the classical theatre arrangement presupposes decentralization and a loss of control over the whole; this can have an adverse effect on quality.

Moreover, Vanrunxt creates space on the basis of his own favourite position — that of spectator. The spectator who disconnects from his own body during the performance and relaxes comfortably in his seat, just as the spectator in the cinema loses himself in the play of light.

The performance which plays most clearly on the choreographer's perception of space is probably anthropomorphic. First of all, it was Vanrunxt's aim to create a space which at the end of the performance would be crumpled up together, reduced to nothing. White pieces of paper were attached to a black background and floor. At every performance this first layer would be gradually danced to pieces. Sometimes at the start, sometimes later in the evening.

However, this first idea of crumpling up the white top layer proved to be aesthetically disappointing. It became far more effective when the tears which had appeared in the top layer were allowed to do their work in all their suggestiveness. As if the dancing were gradually creating an opening to another side, a side at the rear which had not been visible before.

Vanrunxt is fascinated by this idea: the rear side or the other side. As a human, one is curious about the reverse side of things, of life. But once you have actually seen this other side, it turns out to be surprisingly similar to the front. It is a question that expresses itself in costumes worn inside out. But also in tears, which cause pain while at the same time creating an opening to the other side.

As a choreographer, Marc Vanrunxt entertains strong holistic ideas about the performance. Different elements such as movement, set, light and music are irrevocably linked to one another, and cannot possibly come into being independently. It is a delicate fusion of ingredients, which can only develop from one fundamental idea.

Consequently, Vanrunxt's work appears to be very organically constructed. It is a performing activity which is more alienating than confrontational. It questions more than it postulates. It is a theatricality which develops from a deceptive simplicity to a complex versatility, which, like the mirror ball in *Most Recent*, disperses thinking in every possible direction.

MOST RECENT

DE RUIMTE OP MENSENMAAT

Wanneer je Marc Vanrunxt naar zijn ruimtebegrip vraagt, kom je onmiddellijk bij de leer van Laban terecht. In de twintighoekige constructie van Laban worden alle richtingen en combinaties voor beweging vastgelegd. De ruimte wordt opgedeeld in vlakken, punten en lijnen. Het Laban-systeem is voor de beweging, wat het alfabet is voor de taal, of de toonladder voor het muzikale: het is de basis waarop kan worden gebouwd. Het is het middel dat het mogelijk maakt zich op een harmonische manier uit te drukken in de ruimte.

In het werk van Vanrunxt staat het scènebeeld altijd in verhouding tot het menselijke lichaam. Van een decor is in letterlijke zin geen sprake. Het scènebeeld is eenvoudig, bijna Spartaans te noemen. In *Some problems of Space Perception* bedekt een zilveren vloer de onderliggende dansgrond. Het zilver ligt in een lichtjes afwijkende positie van de ondergrond, waardoor een stukje van de dansvloer zichtbaar wordt. Uit de spanning van die afwijking ontstaat een veld van vraagstellingen. Over het binnen en het buiten, over aan- en afwezigheid.

In *Most Recent* overtuigde de scenograaf de choreograaf om het publiek rondom de voorstelling te laten plaatsnemen, waardoor de hele performance situatie werd gedecentraliseerd, hetgeen reële repercussies had op de choreografie. Uit deze constructie ontstond een flexibel tijdsbegrip. De beleving van elk van de toeschouwers was gelinkt aan de fysieke nabijheid van de performers in de stoel naast, of op de dansvloer vlak voor hem, waardoor bij elk van de kijkers een ander temporele herinnering aan de voorstelling achterbleef.

Met uitzondering van dit laatste experiment, voelt het werk van Marc Vanrunxt zich echter het beste thuis in een klassieke theatersituatie. De black box blijft voor hem de ideale setting voor zijn voorstellingen. Dit hangt wellicht samen met een zeker perfectionisme, dat vereist dat een zorgvuldig opgebouwde choreografie ook nauwkeurig, en in al zijn volledigheid moet kunnen bekeken worden. De afwijking van de klassieke theateropstelling veronderstelt decentralisatie en een verlies aan controle over het geheel, hetgeen mogelijk ook tot kwaliteitsverlies kan leiden.

Bovendien schept Vanrunxt de ruimte vanuit zijn eigen geliefkoosde houding als kijker. De toeschouwer die tijdens de voorstelling zijn eigen lichaam uitschakelt, comfortabel wegzinkt, zoals de toeschouwer in de filmzaal zich in het lichtspel verliest.

Antropomorf is waarschijnlijk de voorstelling die het duidelijkst op het ruimtebewustzijn van de choreograaf speelt. In eerste instantie wilde Vanrunxt een ruimte creëren, die aan het einde van de voorstelling zou worden ineengefrommeld, herleid tot niets. Tegen een zwarte achter- en ondergrond werden repen wit papier bevestigd. Bij elke voorstelling werd deze eerste laag stukje bij beetje kapot gedanst. Soms van bij aanvang, soms later in de avond.

Het eerste idee, om de witte bovenlaag bijeen te proppen, bleek echter esthetisch teleurstellend. Veel interessanter werd het wanneer de scheurtjes die in de bovenlaag ontstonden in al hun suggestiviteit hun werk konden doen. Alsof doorheen het dansen langzaam een opening werd gecreëerd naar een andere kant, een achterkant, die voorheen niet zichtbaar was.

Het is een idee dat Vanrunxt fascineert: de achterkant of de andere kant. Als mens ben je steeds benieuwd naar de andere kant van dingen, van het leven. Maar wanneer je eenmaal deze achterkant hebt aanschouwd, blijkt die verbazend dicht bij de voorkant te staan. Het is een vraagstelling die zich uit in binnenstebuiten gekeerde kostuums. Maar dus ook in de scheurtjes, die de ruimte pijn doen, en tegelijkertijd een opening creëren naar de andere kant.

Als choreograaf houdt Vanrunxt er een sterk holistisch idee over de voorstelling op na. Verschillende elementen als beweging, decor, licht en muziek, zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, en kunnen onmogelijk onafhankelijk van elkaar ontstaan. Het is een delicate fusie van ingrediënten, die alleen maar vanuit één duidelijk basisidee kan ontstaan.

Het werk van Vanrunxt is dan ook steeds zeer organisch opgebouwd. Het is een vorm van performance die eerder bevreedt dan confronteert. Eerder bevraagt, dan poneert. Het is een vorm van theatraliteit die zich in zijn bedrieglijke eenvoud ontplooit tot een complexe veelzijdigheid, die het denken, net als de discobal in *Most Recent*, in alle mogelijke richtingen verstrooit.

Elke Van Campenhout



foto Raymond Mallentjer



foto Mirjam Devriendt

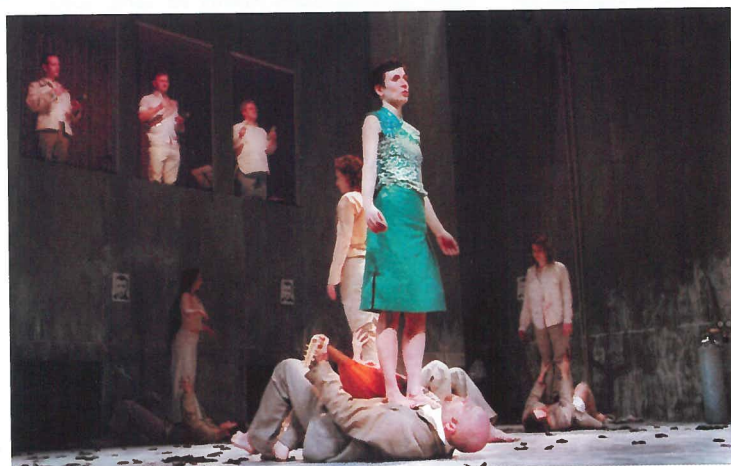


foto Frans Brood



foto Herman Sorgeloos

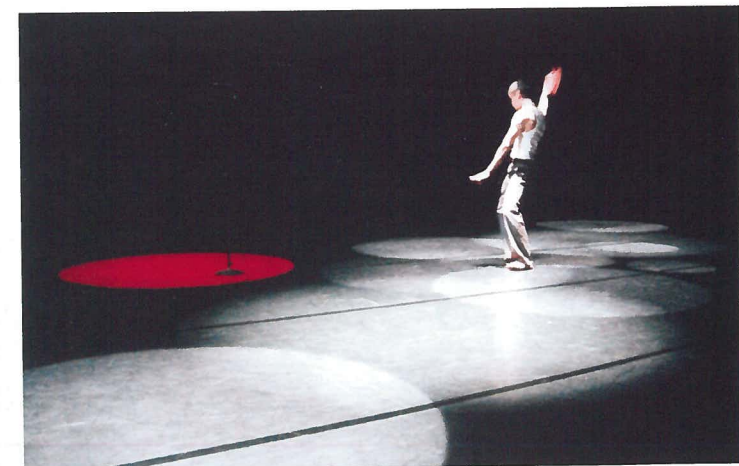


foto Caroline Minjolle

SWOLLIP Alexander Baervoets

Chor.: Alexander Baervoets

Prod.: Kunst/Werk

Première: 05.05.2002

Info: cderycle@kunst-werk.be

FOI Sidi Larbi Cherkaoui

Chor.: Sidi Larbi Cherkaoui

Prod.: Les Ballets C de la B

Première: 18.03.2003

Info: info@lesballetscdelab.be



DRUMMING Anne-Teresa De Keersmaeker

Chor.: Anne-Teresa De Keersmaeker

Scen.: Jan Versweyveld

Prod.: Rosas / La Monnaie Brussels

Première: 07.08.1998 Vienna

Info: mail@rosas.be

http://www.rosas.be

DO YOU BELIEVE IN GRAVITY? DO YOU TRUST THE PILOT? Thomas Hauert

Chor.: Thomas Hauert

Scen.: Simon Siegmann

Prod.: Cie Zoo

Première: 04.04.2001

Info: zoo_ruth@yahoo.com

2 SNELHEDEN

Eric Raeves

Chor.: Eric Raeves

Scen.: Stefan Franck

Prod.: Eric Raeves

Première: 14.11.2000

Info: ericraeves@hotmail.com



foto Bart Michielsens

HIGHWAY 101

Meg Stuart

Chor.: Meg Stuart

Scen.: Stephan Pucher

Prod.: Damaged Goods

Première: 15.03.2000

info: info@damagedgoods.be

http:// www.damagedgoods.be



foto Maria Ziegelböck

INASMUCH AS LIFE IS BORROWED

Wim Vandekeybus

Chor.: Wim Vandekeybus

Scen.: Wim Vandekeybus

Prod.: Ultima Vez

Première: 26.04.2000

Info: karen@ultimavez.com

http://www.ultimavez.com



foto Wolfgang Kirchner/ Ultima Vez

MOST RECENT

Marc Vanrunxt

Chor.: Marc Vanrunxt

Scen.: Koenraad Dedobbeleer

Prod.: Kunst/Werk

Première: 10.05.2002

Info: cderycke@kunst-werk.be



foto Raymond Mallentjier

Joystick

JOYSTICK AUDIO

Advies en Verkoop alle Pro Audio merken
NIEUW!!!

STUDIO BOX

Modular Acoustic Booths

Geluidsdichte repetitieruimte, regie, studio
een ruimte op maat, klein of groot
modulair, eenvoudige stofvrije plaatsing op één dag



Recente realisaties CC Ter Dilt Bornem, 2 Reel Rotterdam

contacteer:

Raf Lenssens

Joystick audio Luchterenstraat 25 A 9031 Drogenen

Tel: 09/2363718 Fax: 09/2363719

GSM: 0475/669849 joystick@skynet.be

www.joystick.be

THEATRE
FILM
T.V.
DISCO
LASER
RIGGING
AUDIO
CASES
STAGING
SOUND

CONSULTANCY
DESIGN
PRODUCTION

PHILIPPO

Showlights

Antwerpsesteenweg 334
2500 Lier - Belgium
Tel.: + 32 3 491 91 70
Fax: + 32 3 489 05 62
E-mail: info@philippo.com
URL: www.philippo.com

SALES & RENTAL

SERVIOTEC BVBA

Specialist in UW volledige theateruitrusting,
zowel voor nieuwbouw als voor kleine of grote
renovaties.

Wij bieden U geïntegreerd of afzonderlijk :

**metalen draag structuren,
loopbruggen,
beweegbare podia,
elektrische trekken : van prijsgunstige tot
snelle computer gestuurde systemen...**

Als ook de volledige textiel en onderdelen :

**doeken,
horizonts,
dans tapijt,...**

Aarzel niet voor vrijblijvende inlichtingen
en raadgevingen.

Brugsesteenweg 545 Tel + (32) 51 24 00 96
B-8800 Roeselare Fax + (32) 51 21 04 92

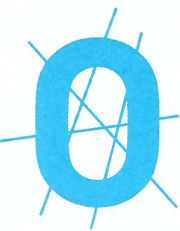
Stakebrand B.V.B.A.

Technische toneelinstallaties

Het moederbedrijf
Stakebrand B.V.
heeft in
Nederland,
ruime ervaring
en een rijke
historie
in de theatertechniek.

De installaties
voldoen
aan
de huidige
eisen,
inzake
theatertechniek
en
veiligheid

Stakebrand B.V.B.A.
Technische Toneelinstallaties
Poderrijs 80
3930 Hamont Achel
Tel: 011-667894
Fax 011-667895
E-mail: j.h.stakebrand@skynet.be



OPLEIDING IN THEATERVORMGEVING

TRADITIE OF VERNIEUWING?

Toen ik in de jaren zestig op een overzichtstentoonstelling van Henry Moore in het Kröller Muller Museum naar een beeldje stond te kijken was ik verrast toen een zaalwachter naar me toe kwam en zegde: "Je moet het beeld aanraken en er over schrijven, zo voel je hoe de kunstenaar het gemaakt heeft". Dit soort interactie duidt op de noodzaak van het reconstrueren van het creatieproces om de intenties van de kunstenaar te kunnen begrijpen.

De kunstopleidingen in België zijn historisch opgedeeld in twee groepen, naargelang ze betrekking hebben op kunstuitingen die zich hoofdzakelijk in de tijd of in de ruimte afspelen. Tot de eerste groep behoren de conservatoria voor Muziek, Dans en Woord, tot de tweede groep de academies en hogescholen voor Beeldende Kunsten en Architectuur.

Deze opdeling komt voort uit de negentiende eeuwse visie over de hiërarchie in de kunsten. De aankleding van het toneel behoorde tot het domein van de Toegepaste Kunsten, werd niet beschouwd als essentieel voor de woordkunstenaar, de musicus of de danser, maar was louter illustratief en om de toeschouwer te behagen.

In de loop van de twintigste eeuw evolueerden de podiumkunsten en ging het beeld een essentieel en autonoom onderdeel vormen van de voorstelling. Er ontstonden overlappings waarbij het woord soms geluid of beweging werd, of – sterker nog – het beeld geluid produceerde en muziek de ruimte afbakende. Noch de overheid, noch de inrichtende machten hebben met deze evolutie rekening gehouden... Omdat men de actualiteit niet volgde, of bij gebrek aan interesse? Gelukkig was er in 1926 toch een begenadigd minister van nationale opvoeding en cultuur, Kamiel Huysmans, die de bekende architect Henry Van de Velde liet overkomen uit Nederland waar hij toen projecten realiseerde. Hij kreeg de opdracht in Brussel – in de Abdij van Terkameren – een Nationale Hogere Kunstschool op te richten naar het model van het Bauhaus in Duitsland.

Naast een aantal modernistische architecten (Bourgeois, Eggerix, Huib Hoste, Brunfaut,...) en beeldende kunstenaars, trok hij ook Herman Teirlinck aan voor het opstarten van een theaterwerkplaats. Herman Teirlinck was schrijver en regisseur, ontwierp zelf decors voor zijn stukken en behoorde tot de avantgarde in de Vlaamse theaterwereld.

De hervorming van de staatstructuur in de tweede helft van de twintigste eeuw – in combinatie met het democratiseringsproces dat leidde tot grote studentenaantallen, de oprichting van autonome hogescholen en de toenemende techniciteit en complexiteit van de media – heeft ertoe geleid dat de opleidingen meer en meer opgedeeld werden volgens statuut en ondergebracht op verschillende locaties. Dit ging ten koste van de onderlinge communicatie.

Zo onderschatte men bijvoorbeeld het belang voor een student architect om bij het betreden van de leslokalen geconfronteerd te worden met een beeldhouwer die een beeld kapt uit hout of steen, een fotograaf die opnames maakt van een ruimtelijke installatie, of waarom niet – een fuga van Bach als achtergrondmuziek in het atelier.

Tot op vandaag lijkt men te vergeten dat creatieve kunstvormen maar kunnen aangeleerd worden in dialoog met het alledaagse leven en de andere media.

Dit is des te meer het geval als men het heeft over theatervormgeving.

Scenografie omvat immers twee essentiële aspecten, de ruimte of de architectuur als drager van het gebeuren, en de invulling ervan in de tijd.

Beide aspecten dienen gerelateerd te worden aan het concept van de voorstelling en de interpretatie van het tekstmateriaal. De acteur zal het uitgangspunt van de scenograaf veruitwendingen, terwijl de scenograaf een antwoord geeft op het dramatisch gebeuren van de voorstelling. Bij het bedenken van de vormgeving is de scenograaf een beetje acteur, terwijl in de voorstelling de acteur tegelijk de manipulator is van het beeld. Dit vraagt een actieve kennis van elkaars spelregels en technieken. Het onderscheid tussen de media vervaagt, techniek en kunst versmelten tot één geheel.

Het wordt tijd om zich te bezinnen over nieuwe samenwerkingsverbanden of netwerken tussen de verschillende hogescholen van dramatische kunsten, muziek, dans, audiovisuele kunsten, architectuur en beeldende kunsten, licht-, geluid- en theatertechnieken, met een duidelijk profiel voor scenografie, parallel aan dit van dramaturgie, tekst- en scenarioschrijven.

Luc Dhooghe

COURSES IN THEATRE DESIGN: TRADITION OR INNOVATION?

During the sixties I visited a retrospective exhibition by Henry Moore in the Kröller Muller Museum. I was standing looking at a small statue when one of the attendants approached me and said 'You must touch the statue and stroke it; then you will feel how the sculptor made it'. This type of interaction shows you how necessary it is to reconstruct the creative process, if you are to understand the artist's intentions. Art courses in Belgium are historically divided into two groups, depending on whether they are concerned with forms of artistic expression based in time or in space. The first group comprises the conservatories of music, dance and word, and the second group, the academies and colleges of art and architecture.

This division is based on the nineteenth-century view of hierarchy in the arts. Stage design is in the domain of the applied arts, and was not considered essential for the writer, the musician or the dancer, but merely illustrative, and aimed at pleasing the spectator.

The twentieth century saw the evolution of the performing arts; the image gradually became an essential and independent element of the performance. There was an overlap, so that the word sometimes became sound or movement, or indeed, the image produced sound and music defined space. Neither the government nor the organising authorities responded to this evolution. Was it because they did not keep abreast of the times, or was it simply a lack of interest? Fortunately, in 1926 there was an inspired minister of education and culture, Kamiel Huysmans, who invited the well-known Dutch architect Henry Van de Velde to visit Belgium, where he completed several projects. For instance, he was commissioned to found a National College of Art based on the principle of the Bauhaus in Germany, in the Abbey of Terkameren in Brussels.

In addition to a number of modernist architects (Bourgeois, Eggerix, Huib Hoste, Brunfaut, etc.) and artists, he also enlisted Herman Teirlinck to start a theatre workshop. Herman Teirlinck was a writer and director, who designed sets for his theatre work and was a member of the avant-garde in the Flemish theatre world.

The reform of the structure of government in the second half of the twentieth century – in combination with the democratisation process resulting in large numbers of students, the founding of independent colleges and the increasingly technical nature and complexity of the media – increasingly resulted in courses being divided up and housed at different locations. This had an adverse effect on internal communication. For instance, it was no longer considered important for a student of architecture, on entering the classrooms, to be confronted with a sculptor carving a work out of wood or stone, a photographer taking photographs for a spatial installation, or even hearing a fugue by Bach as background music in the studio.

Even today, people appear to have forgotten that creative art forms can be learned in dialogue with everyday life and other media.

This is even more true in the case of theatre design.

Stage set design comprises two essential aspects; space or architecture as support for the event, and its interpretation in time.

Both aspects should be related to the concept of the performance and the interpretation of the textual material. The actor will externalise the set designer's point of departure, while the set designer will find an answer to the dramatic elements of the performance. In devising the design, the designer is something of an actor, while in the performance, the actor is also the manipulator of the image. This requires an active knowledge of one another's rules and techniques. The distinction between the media becomes blurred, and technique and art merge into one.

The time has come to consider new forms of collaboration or networks between the different colleges of the dramatic arts, music, dance, audiovisual arts, architecture and art, techniques of light, sound and theatre, with a clear profile for stage design, parallel to that of dramaturgy, scriptwriting and scenario-writing.

DE BELGISCHE SCHOLEN OP DE PRAAGSE QUADRIËNNALE: EEN THEATRAAL CONCEPT

De stand van de Belgische opleidingen in Theatervormgeving is het resultaat van een ontwerpwedstrijd georganiseerd door BASTT.

Aan de studenten van de deelnemende scholen werd gevraagd een globaal concept te bedenken, dat rekening houdt met een gelijkwaardige vertegenwoordiging van de zes opleidingen en een maximale vrijheid biedt inzake pedagogische invulling.

Voor de technische uitwerking ging men uit van een minimum materiaalgebruik voor een maximale utiliteit, dit in verband met transport, montage en budget.

Het was niet eenvoudig om op de beperkte oppervlakte van 25 m² al deze aspecten met elkaar te verzoenen.

In november 2002 werd de jury geconfronteerd met 17 verrassende ontwerpen.

Het werd een nek-aan-nek race tussen de "fotocabines" van Steven Brys (DKO - Antwerpen) en het "3D-boek" van Nicolas Stevens en Matthieu Sartenaer (La Cambre - Brussel).

Na verdere uitwerking van beide ontwerpen koos de jury op 7 januari 2003 definitief voor het 3D-boek omwille van het participatieve karakter, de compactheid en de link naar het theater. De zoldering met op en neer beweegbare ingebouwde plateaus voor het tentoonstellen van maquettes, objecten, kostuums, enzovoort - in relatie met het grote boek eronder waarin de toeschouwers kunnen bladeren om informatie te verkrijgen over de pedagogie van de betreffende scholen - vertolkt de idee van "theateropleiding" en geeft de scholen toch de mogelijkheid tot vrije interpretatie.

Wij zijn alvast benieuwd naar de reacties van de bezoekers van de PQ.

THE BELGIAN SCHOOLS AT THE PRAGUE QUADRENNIAL: a theatrical concept

The stand for the Belgian stage design courses is the result of a design competition organised by BASTT.

The students at the schools participating were asked to design an overall concept that took account of equal representation of the six courses and offered the greatest freedom with regard to educational content.

As far as its technical execution is concerned, it was based on the minimal use of materials for maximum functionality, with transport, assembly and budget in mind.

It was not simple to reconcile all these aspects with each other on the limited floor area of 25 sq m.

In November 2002 the jury was faced with 17 surprising designs.

It ended up with Steven Brys' 'photo cabins' (DKO, Antwerp) and Nicolas Stevens and Matthieu Sartenaer's '3-D book' (La Cambre, Brussels) running neck and neck.

After additional work on the two designs, on 7th January 2003 the jury finally chose the 3-D book because it encouraged participation, was compact and had links with theatre. The ceiling has built-in platforms that move up and down and display models, objects, costumes and so on, and in relation to the large book beneath it, in which the visitors can browse to find information about the teaching in the various schools, it conveys the idea of a 'stage course' while still giving the schools the possibility of free interpretation.

We are certainly curious to see the reactions of the visitors to the PQ.

ECOLE DE SCÉNOGRAPHIE Institut Saint-Luc Bruxelles

La scénographie est l'art de la formalisation globale d'un espace de représentation théâtrale, mais pas uniquement. Tout travail de mise en forme d'une pensée sur l'espace en tant que lieu de représentation relève en effet de la scénographie. C'est pourquoi celle-ci déborde de plus en plus souvent du domaine strictement théâtral vers des champs qui mettent en jeu le concept de *représentation* : expositions, musées, espaces publics - partout où l'espace est perçu comme producteur de sens.

Le scénographe est responsable de l'aspect spatial et visuel d'un spectacle, dans sa globalité. Création d'un décor pour une mise en scène, aménagement de tout un espace pour un spectacle, conception d'un lieu de spectacle : l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance diverses.

L'enseignement de l'Ecole de Scénographie Saint-Luc, qui existe depuis 1984, résulte de cette conception. Elle forme des scénographes possédant des connaissances approfondies en matière de conception, de fonctionnement et de réalisation du lieu de spectacle dans son acception la plus étendue : théâtre, bien sûr, mais aussi music-hall, concert, animation, télévision, cinéma, mais encore musée, exposition,

publicité, architecture, urbanisme, ...

La base de notre enseignement demeure cependant le théâtre, car c'est là que les rapports entre sens et espace sont à la fois les plus complexes et les plus compréhensibles. Trois grands axes structurent ainsi la formation : (1) l'espace du théâtre, son histoire, sa représentation, son expression; (2) la technique des décors, des costumes, des lumières et de sons; (3) la dramaturgie, les rapports entre texte et jeu.

L'atelier de composition constitue la base de la formation. La part de celui-ci dans l'horaire des cours croît d'année en année. Les connaissances et compétences enseignées dans les autres cours y sont intégrés au fur et à mesure de leur acquisition. Outre des cours constituant les bases d'une pratique artistique (croquis, dessin de costumes, dessin de plans) et d'une culture théâtrale (philosophie du théâtre, littérature, histoire du vêtement, histoire de l'espace scénique, iconographie, théorie de la scénographie), d'autres cours (technologie des matériaux, construction, acoustique, son, éclairage, lumière, sécurité) ont pour but de permettre au futur scénographe d'être à même de dialoguer avec les autres métiers du spectacle avec lesquels il sera amené à collaborer.

Les exigences auxquelles les étudiants doivent satisfaire à la fin de chaque année se rapprochent progressivement des conditions réelles de l'exercice de la profession.



Sophie Carlier, *La tempête* -W. Shakespeare, Foto Marc Doutrepont

La formation s'étend sur trois années, à raison de 12 heures par semaine, en horaire décalé. La réussite des trois années d'études est sanctionnée par un diplôme de Gradué en Scénographie, reconnu par le Ministère de la Communauté Française de Belgique.

Cours Techniques et Professionnels St-Luc

School of Stage Design

Rue d'Irlande, 57

B-1060 Brussels

Tel. : +32 2 537 36 45

Fax : +32 2 537 00 63

E-mail : xdc@swing.be

Co-ordinator : Xavier de Coster

EXPERIMENTEEL ATELIER SCENOGRAPHIE.

Koninklijke Academie
voor Schone Kunsten Antwerpen.

In september 2001 startte in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten een 3-jarige opleiding scenografie in het deeltijds kunst- en onderwijs. De opleiding wil aansluiten bij het alomvattender verhaalt van de podiumkunsten en de cruciale rol van vormgeving hierin.

Theater is een plek geworden waarin verschillende kunst disciplines met elkaar in confrontatie gaan. Installatiekunst, videokunst en architectuur zijn slechts een paar van de elementen die het hedendaags scènebeeld bepalen. Het zoeken en benoemen van de ruimte waarin een voorstelling zich vandaag afspeelt, is voor de theatervormgever een steeds moeilijker en boeiender taak. Enerzijds houdt de scenograaf een vinger aan de pols; de podiumkunst is immers een levende kunst waardoor culturele en artistieke ontwikkelingen die in de maatschappij plaats vinden, onmiddellijk worden gereflecteerd in theater/ dans/opera, en dus

ook in het scènebeeld. Anderzijds zijn de podiumkunsten gestoeld op een lange traditie, waarbij gedurende vele eeuwen het ene vorm-experiment tot het andere leidde, en zich gaandeweg een vocabularium van theatrale codes en tekens ontwikkelde. Om het hoofd te kunnen bieden aan dit complexe spel van vernieuwing en traditie, is een toegespitste opleiding een vereiste geworden.



Steven Brys, *Medea - Euripides*, © DKO

De opleiding zal gedurende de drie jaar zoveel mogelijk facetten van de scenografie belichten. In de praktijklessen scenografie wordt het volledige traject van het theaterontwerp behan-

deld, van het ontwerpen op schaal tot het ontwikkelen van een lichtplan. Via workshops en samenwerkingen met andere theateropleidingen krijgt de student een eerste ervaring op en rond de scène.

De theorievakken dramaturgie en theatergeschiedenis werken complementair en zullen inhoudelijk de lessen scenografie aanvullen en ondersteunen.

Op deze manier wil de opleiding een antwoord zijn op de complexiteit en de veelomvattendheid van het medium en wil in de eerste plaats een aansluiting zoeken bij een hedendaagse theaterrealiteit. De lessen zijn gespreid over drie avonden, twee uur theorie per week en acht uur praktijk gespreid over twee avonden.

De leerlingen moeten minstens achttien jaar zijn. Er vind een ingangsproof plaats begin september.

DKO

Atelier of Scenography
Blindestraat, 7 B-2000 Antwerp
Tel. : +32 3 213 71 60
E-mail : kaska.dko@wanadoo.be
Co-ordinator : Saskia Louwaard

L'ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS VISUELS

La Cambre - Bruxelles

La scénographie est encore très peu connue du grand public. Les spectateurs imaginent difficilement la somme de travail que l'équipe a dû fournir pour monter un spectacle. Equipe composée de spécialistes de disciplines différentes (metteurs en scène, scénographe, comédiens, régisseurs, éclairagistes, machinistes, maquilleurs, constructeurs, couturières, ...). Le scénographe est chargé de concevoir tous les éléments visuels du spectacle (décors, accessoires, costumes, maquillages, ...) pour cela, il doit maîtriser lui-même un grand nombre de disciplines non seulement créatives mais également techniques.

L'enseignement de la scénographie dans l'école participe de la prospection permanente sans ignorer des bases considérées comme essentielles. Car l'invention visuelle au service d'un spectacle sous-entend à la fois, une culture et une impulsion poétiques, une analyse rigoureuse et des connaissances pratiques. Le scénographe doit être un plasticien pluridisciplinaire. C'est pourquoi l'atelier de scénographie fait partie d'une Ecole Supérieure des Arts Visuels (18 ateliers d'arts plastiques différents).

L'approche, l'analyse, l'étude de la théorie comme de la pratique passent par le filtre révélateur personnel de chaque individu.

L'éventail des possibilités est vaste: depuis les grands ouvrages lyriques jusqu'au théâtre de marionnettes en passant par les tragédies antiques, les comédies classiques ou les travaux contemporains. Il faut se baser sur les perspectives du théâtre de demain ou imaginer ce que sera le théâtre de demain, celui qui est à faire

encore et dont on ignore les mouvances.

D'autres domaines où le scénographe joue de plus en plus un rôle important sont envisagés au cours des études : scénographies d'exposition, installations, cinéma, télévision, ...

Contenu et organisation des études (5 années)
Pour entrer à l'atelier de scénographie, une épreuve d'admission est impérative afin d'approcher la personnalité du candidat, ses motivations, sa connaissance du théâtre contemporain, ainsi que ses potentialités créatrices.

Matière: Outre des cours fondamentaux (morphologie de l'être vivant, perspective, couleurs, formes, informatique) et des cours de culture générale (histoire de la photographie, histoire de la pensée visuelle et symbolique, questions et certitudes du monde contemporain, littérature, histoire de l'art, histoire du cinéma, anthropologie culturelle, actualités sur l'art), il y a évidemment des cours spécifiques à la scénographie: dessin de plans et techniques théâtrales, technologie des tissus et notions de couture spécifiques au théâtre, histoire du théâtre, pratique du dessin de costume - modèle vivant, histoire de la mode et du costume, techniques scénographiques, techniques et pratique du maquillage, techniques et pratique de l'éclairage, techniques et pratique des marionnettes

Pratique: Chaque année les étudiants conçoivent des scénographies pour des textes théâtraux d'époques et de styles différents; conception, réalisation de la maquette, projets de costumes, en confrontation avec un metteur en scène professionnel tout au long de l'année.

Ils effectuent des stages dans un atelier de construction décor ou costumes, ou assistent un scé-

nographe sur un spectacle professionnel. Ils font la conception et la réalisation de la scénographie et/ou des costumes d'exercices d'étudiants comédiens ou pour des théâtres amateurs.

L'étudiant au cours de la 5^{ème} année doit proposer et élaborer un projet personnel. L'étudiant doit par la création et la concrétisation de ce projet montrer au jury qu'il est prêt à affronter le monde professionnel.

Sa personnalité créative pourra s'affirmer par le choix du sujet et la façon dont il l'aura traité. Chaque étudiant aura donc eu au cours de ses études un aperçu multiple des pratiques scénographiques et son évolution aura été suivie personnellement par le chef d'atelier pour l'aider à comprendre ses motivations, à compléter ses manques, à développer ses qualités et à affirmer sa personnalité artistique.

Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre

Atelier of Scenography
Abbaye de la Cambre, 21
B-1000 Brussels
Tel. : +32 2 648 96 19
E-mail : jc.debemels@periactes.be
www.lacambre.be
Co-ordinator : Jean-Claude de Bemels



Nicolas Stevens (2^{ème} année), *Parade Zinneke* 2000 Brussels,
© La Cambre

SCENOGRAFIE AAN DE GEÏNTEGREERDE OPLEIDING VOOR DRAMATISCH KUNSTEN RITS Erasmushogeschool Brussel

Scenografie is een geïntegreerd vak binnen de opleiding voor regie, spel en podiumtechnieken, zodat er een wisselwerking kan ontstaan tussen kunst en techniek, concept en realisatie. Zo speelt het leerproces zich in hoofdzaak af in een werkplaats onder de vorm van gemeenschappelijke workshops en in directe confrontatie met de theaterrealiteit.

Gastprofessoren zorgen voor de begeleiding zodat theater immer actueel blijft.

Dit laat toe om in een eerste fase hoofdzakelijk op ware grootte te werken, waardoor aspecten als ruimtelijke verhoudingen, materiaaleigenschappen, constructie en assemblage, belichting, maar ook manipulatie, energie en beweging als samenhangende componenten kunnen besproken worden.

In een latere fase, naarmate de complexiteit van de opdrachten toeneemt, wordt overgegaan tot het ontwikkelen van schaalmodellen, tekeningen en technische details. Gelijktijdig zorgen collegies en lezingen, alsmede artistieke, historische en technische vakken voor een ruime theoretische onderbouw.

Het atelier staat centraal en tracht de nodige ruimte (empty space) te creëren waarbinnen de studenten hun artistieke visie en identiteit kunnen ontwikkelen bij hun onderzoek naar wat het vandaag betekent 'theatermaker' te zijn.

De opleiding kiest voor de theatermaker als scheppend kunstenaar en individu.

Zo zal de theatervormgever meer zijn dan de persoon die zich bezig houdt met het (functioneel) invullen van een scènebeeld, maar beoogt hij dezelfde autonomie als dewelke aan de theaterschrijftuur gegeven wordt, als spel- en reflectiemateriaal.

Het studieprogramma scenografie maakt deel uit van de vierjarige opleiding in dramatische kunsten (regie, spel en podiumassistentie). De basisvakken zijn gemeenschappelijk en de student kan een keuze maken binnen de aanwezige opties.

Erasmus Hogeschool Brussel

Departement RITS, Section Dramatic Arts

Dansaertstraat 70, B-1000 Brussels

Tel. : +32 2 507 14 11

Fax : +32 2 507 14 56

E-mail : rits.dkrs@yucom.be,

<http://corporate.skynet.be/rits>

Guest-professor Scenography : Luc Dhooghe

Co-ordinator Technical Theatre : Chris Van Goethem



Workshop Scenography 2003, *Ajax - Sophocles*, Foto Luc Dhooghe

OPLEIDING BEELDDE KUNST

Optie Mode-, textiel- en toneelkostuumontwerpen Theaterkostuumontwerpen

Profiel

Om in de discussies met podiumkunstenaars de eigen ideeën te kunnen accentueren, moet de kostuumontwerper eigen dramaturgische analyses kunnen maken van het uit te voeren project. Hij slaagt hierin door via onderzoek en documentatie, dramaturgische concepten te ontwikkelen en om te zetten in persoonlijke artistieke ontwerpen.

Kostuumontwerpen worden niet enkel op papier gemaakt, maar moeten ook in de praktijk worden uitgevoerd.

Door de eigen ontwerpen ook zelf te realiseren, verwerft de student een beter inzicht in zowel de begrenzingen als de mogelijkheden van deze kunstdiscipline.

Tekenen, computertechnologie en scenografie ondersteunen zijn fantasie en zijn originaliteit. De opleiding maakt een veelvuldig gebruik van de projectvorm. Door het meewerken aan projecten en voorstellingen van verwante opleidingen binnen de hogeschool of via stages bij professionele gezelschappen, wordt de praktijk niet alleen dicht bij de student gebracht, maar wordt ook de realiteit van het hele theaterbedrijf geïntegreerd in de opleiding.

Studieprogramma

Kandidaturen

In de kandidaturen verwerven de studenten een basiskennis van dramaturgie en kunst- en theatergeschiedenis. Daarnaast dienen ze diverse praktische en technische vaardigheden te verwerven zoals coupe, uitvoering, drapage. Tekenen en schilderen zijn elementaire basisvakken van de optie, die erop gericht is de student als plastisch kunstenaar zijn eigen visie op het ontwerpen en uitvoeren van theatrale kostuums te helpen realiseren. De diverse studieonderdelen komen samen in projecten. Van een analyse van de tekst of de muziek, over het formuleren van een eigen visie, naar ontwerp-tekenen en de uiteindelijke uitvoering van de kostuums. Zowel voor het ontwerpen als voor de uitvoering, wordt er geleerd te werken binnen bepaalde tijdschema's.

Meestergraden

In de meestergraden wordt de opleiding toegespitst op een verdieping van de verworven kennis en vaardigheden, en aangevuld met een aantal praktijkstages. Tijdens het eerste meesterjaar worden minimaal drie atelierklare projecten gevraagd, waarvan er ten minste één werkelijk zal uitgevoerd worden in samenwerking met een podiumkunstenopleiding of een organisatie voor film, televisie of podiumkunsten. In het tweede meesterjaar wordt een groot belang gehecht aan het volgen van stages in het beroepsveld, en wordt het eindexamen voorbereid met minimaal drie stages of projecten waarvan één eindproject.

Lesgevers

Marnik Baert, Toon Brouwers (coördinator), Mariëlla Devos, Alex Mallems, Linda Ruttelynck, Veerle Windels, Lies van Assche, Frieda Dauphin, Jaak vande Velde

Hogeschool Antwerpen

Departement of Audiovisueel and Fine Arts

Theatre Costume Design

Mutsaertstraat, 31

B-2000 Antwerp

Tel.: +32 3 232 41 61

Fax : +32 3 232 81 17

Co-ordinator : Toon Brouwers

Contact : mariella.devos@pandora.be



Violette Van Hoorebeeke, *Macbeth*, Opera van Verdi

POPOK

Posthogeschool voor Podiumkunsten - Theatervormgeving

Theatervormgeving is binnen de hedendaagse podiumkunsten uitgegroeid tot een essentiële artistieke component. De scenograaf voegt door een eigenzinnige interpretatie vaak een betekenisdragende beeldtaal toe aan de voorstelling. Hij fungeert vandaag als klankbord, als tegenstem, als schepper van nieuwe, onverwachte ruimtes.

De Posthogeschool voor Podiumkunsten wil met zijn opleiding Theatervormgeving jonge, aankomende vormgevers inzicht bieden in deze ontwikkelingen en zoekt daarom aansluiting bij wat er in de theaterpraktijk vandaag aan de orde is, maar wil ook onderzoek stimuleren naar nieuwe vormen. Het unieke concept van deze opleiding is dat de studenten rechtstreeks geconfronteerd worden met topscenografen als Niek Kortekaas, Johan Daenen of Benoit Dugardyn in een volwassen meester-leerling verhouding. Atelierwerking aan concrete ontwerpprojecten staat centraal. Zowel theater, dans als opera komen aan bod.

Verder biedt de opleiding een intensieve dramaturgische omkadering en een stevige theore-

tische onderbouw. De opleiding duurt 1 kalenderjaar en concentreert zich op 1 lesdag (vrijdag) per week. Een grondige selectieproef

selecteert kandidaten met een vooropleiding op hogeschoolniveau (architecten, interieurvormgevers, kostuumontwerpers, beeldende kunstenaars, enzovoort) op theaterbagage, talent en vaardigheden. Het werkjaar wordt afgesloten met een tentoonstelling in deSingel, artistieke partner van POPOK. Deze expositie fungeert als visitekaart naar de theaterpraktijk waar deze opleiding een onmiddellijke aansluiting mee zoekt.

POPOK

Postgraduate School for Performing Arts -
Stage Design

p/a de Singel

Jan Van Rijswijcklaan, 155,

B-2018 Antwerp

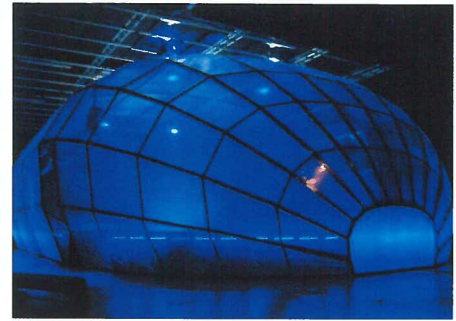
Tel. : +32 3 242 89 60

Tel. : +32 496 41 29 09

Fax : +32 3 242 89 69

E-mail : theatervormgeving@popok.be

Co-ordinator : Alex Mallems



Jan Strobbe, *Lits jumeaux*, © Popok



Geert Peymen, *Woyzeck* - Büchner, © Popok



VEILIG, MAAR PIJNLIJK...

In hoever moeten veiligheidsnormen bij podiumtechnieken rigoureuus worden opgevolgd? Kan het dat een voorstelling om een "futiliteit" over veiligheid wordt afgelast? Wie neemt de beslissing om het publiek naar huis te sturen? Moet ik onnodige risico's nemen om toch bij dat spotje te komen? Moet ik een helm dragen? Hoe schat ik het risico in? In welke mate ben ik voor mezelf verantwoordelijk? Hoe ver gaat die verantwoordelijkheid t.o.v. mijn collega's? Tot ik de 100 moet bellen? Ga ik omwille van twee minuten tijdswinst een leven lang pijn verbijten?

Enkele voorbeelden uit de praktijk:

Iemand wil snel nog enkele onder spanning staande draden aansluiten. Alles is goed geïsoleerd..., maar de ellebogen die tegen een ijzer stoten, zijn dat niet. Resultaat: geëlektrocuteerd.

Iemand werkt alleen, op een (goedgekeurde) stelling in een verlaten cultureel centrum.

Door omstandigheden kantelt de stelling. De man in kwestie kan nog net met zijn GSM iemand om hulp bellen. Uiteindelijk blijft hij verlamd vanaf de heupen.

Iemand heeft vermoedende dagen achter de rug. Er moet snel omgebouwd worden naar de volgende voorstelling. Hij zit op de rand van de

orkestbak en vraagt zich af of hij erin springt of de lange weg via de trap zal nemen. Hij kiest de eerste oplossing en is drie dagen werkonbekwaam; maar belangrijker: hij heeft een week lang pijn.

Een directeur ziet op het podium een ijzeren takel rakelings naast een theatertechneuc vallen. Hij staat er op dat voortaan een helm gedragen wordt. "Ik denk er niet aan!" Maar wie heeft gelijk? Ik zie zo mijn collega Storme, van de Muntshouwborg al uit zijn vel springen...

Het gaat me in feite niet strikt om de veiligheid. Het gaat me wel om de pijn, smart en zelfverwijt achteraf. Veiligheid is belangrijk, maar met collega's die met de veiligheidsnormen zwaaien en ze strikt willen toepassen als camouflage voor luiheid, ben ik het niet eens. Als ik dat zou willen, kan ik een voorstelling vijf minuten voor aanvang laten afblazen uit veiligheidsoverwegingen. Dat kan, zelfs als ik de hele dag de tijd heb gehad om elk mogelijk euvel te voorkomen. Ik kan, als ik wil, veel last verkopen over een futiliteit. Hoe ver kun je daarin gaan? Waar het me in wezen om gaat, is in hoever ik mezelf in gevaar breng in bepaalde omstandigheden. Besef ik wel ten volle, als ik reikhalzend,



net iets te gewaagd, naar een spotje tast, dat ik binnen de twee seconden voor de rest van mijn dagen...

En dan hebben we het nog niet over of ik nog voldoende geld zal krijgen om te leven, om mijn huis te laten ombouwen, zodat alles bereikbaar wordt met een rolstoel, of mijn relatie misschien niet stuk loopt, ...

We doen allemaal wel eens vreemde dingen. Maar op een keer... die schreeuw... die ijzige stilte...

Misschien moeten we veiligheid ernstig nemen om onszelf en collega's te behoeden voor een rolstoel. Misschien moeten we wat minder macho zijn?

Een collega in volledige veiligheidsuitrusting met ARAB en CAO onder de arm staat belachelijk, maar een gemotiveerde theatertechneuc in een rolstoel... Nee, bespaar ons dat.

Wees voorzichtig. Dat zeggen alle moeders...

Er over blijven praten en er elkaar attent op maken, dat voorkomt veel leed.

Noot van de redactie :

Dit artikel is geschreven naar aanleiding van een ernstig ongeval in het C.C. Bonheiden.

Wij wensen via deze weg onze collega veel sterkte.

VAKBEURS THEATERTECHNIEK

Dé ontmoetingsplaats voor iedereen die meer wil weten over de technische faciliteiten rond podiumkunsten en zakelijke evenementen zoals licht, geluid, trekkenwanden, tribunes, hijstechnieken, theatertextiel, meubilair etc.
Vrije toegang voor bezoekers!

Reserveer uw plaats
op de beursvloer



Op www.vakbeurs-theatertechniek.nl vindt u alle informatie over deze beurs. Voor zowel bezoeker als standhouder. Bel voor meer info met het Secretariaat: (071) 301 05 94 of stuur een e-mail: info@vakbeurs-theatertechniek.nl

9e Vakbeurs Theatertechniek 26, 27 en 28 januari 2004, Statenhof, Den Haag

T R E F P U N T | V O O R | P R O F E S S I O N A L S



**HIJSTECHNIEK: TRAININGEN
RIGGING: ADVIES & ONTWERP
TREKKEN, KLIMTAKEL & TRUSS
TRUSS: KEURINGEN & INSPECTIE**

'Door Ervaring Hijser'

Drs. RINUS BAKKER

DOLLARD 300 9204 CZ DRACHTEN

Tel: +31 (0) 512 - 547 475

Mob: +31 (0) 6 - 532 88 4 77

Fax: +31 (0)512 - 547 815

E-mail: bakker.walda@planet.nl

Is ontsnapping mogelijk aan Murphy's Law?
Cursus volgen?
Vraag naar het programma 2002-2003





MINIATUUR BELICHTINGSMOGELIJKHEDEN IN SCHAALMODEL

Als scenograaf heb ik menig uur doorgebracht met pogingen om een theatermaquette belicht te krijgen, van halogeen lampjes tot fietslampen, prutsend met lensjes, stukjes kleurfilter en zwart papier om lichtbundeltjes te krijgen waar het moest, dromend van mogelijkheden voor lichtchangements en projecties. Dit alles om een sfeerbeeld te kunnen communiceren in het werkproces van een theaterontwerp.

Ook vanuit het standpunt van de theatertech-
niek zou een middel om een belichting te
bespreken en ermee te experimenteren welkom
zijn, zonder daarom een theaterzaal te moeten
innemen. In Nederland bestaat al een tijdje de
mogelijkheid om dit op een zeer realistische
wijze te doen in een schaal van 1/4. Helaas is
het net zo duur om een schaalmodel op 1/4 te
maken als het uiteindelijke decor voor de pro-
ductie zelf.

Op de "Annual Conference & Stage Expo" van
onze Amerikaanse zustervereniging USITT, van
19 tot 22 maart, in Minneapolis werd ik aange-
naam verrast door twee bedrijven die op basis
van glasvezel een miniatuur theaterbelichting
hebben gerealiseerd.

Mini-Luxlab

Professor Stan Kaye van de University of
Florida, Department of Theatre and Dance, ont-
dekt de mogelijkheden van een glasvezel
belichtingssysteem, ontworpen door de firma
Luxam voor de belichting van artefacten in
musea. Zij werken samen om een pakket samen
te stellen voor theaterbelichting in schaalmo-
dellen.

Het is nu mogelijk om in het voorbereidend
werk van een theaterproductie met een schaal-
model te demonstreren hoe een belichting er in
werkelijkheid kan uitzien. Dit met miniatuur
lichtbronnen, van super narrow van 5 graden
tot 36 graden, die kunnen worden gefocust,
afgeflapt, van een kleurenfilter voorzien. Een
projector voor gobo's, met afsnijmessen, een
"lightstick" voor ciclo of horizon. Alle licht-
bronnen kunnen worden gemonteerd op buizen
van 3/8". De buizenstructuur is niet voorzien in
de voorgestelde pakketten maar moet men zelf
over en rond het schaalmodel bouwen. De
lichtbron is een MR16 lamp op een 12V
transformator die kan worden gedimd. Een UV
filter en haast geen warmteontwikkeling in de
lichtstraal. Men kan zelf de kleurtemperatuur
kiezen waarmee wordt gewerkt. Zij gebruikten
nu een 5200K lamp om "cool beams" te simule-
ren. De gepolijste acryl vezels zitten in een

zwart omhulsel voor een gemakkelijke en scho-
ne installatie. Naast de vaste lengtes in de ver-
schillende pakketten kunnen de vezels ook op
bestelling op lengte worden versneden.

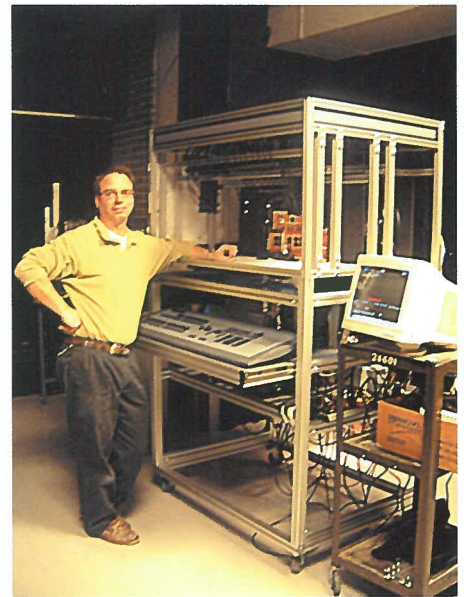
Lightbox

Charles Kirby, een lichtontwerper uit New York,
zag in een juwelenwinkel in Soho de kostbaar-
heden door glasvezeloptiek uitgelicht. "Thema-
tics", een groep ontwerpers in New York,
die naast theater, opera, film en televisie ook
voor de industrie, showrooms en promotiecam-
pagnes werkt, werkte onder leiding van Charles
Kirby samen met Pinpoint Fiber Optics om tot
hun "Lightbox" oplossing te komen. Lightbox
gaat verder in miniatuur theatertech-
niek, daar de voorgestelde pakketten naast dim-
mers, lichtorgel en belichtingssoftware ook nog
een buizenstructuur meeleverd, met trekken-
wand! Het is mogelijk om met dit systeem een
belichting voor te bereiden en dan ter plaatse



het volledige lichtontwerp in te voeren. Het
meest voor de hand liggende voordeel: er kan
heel wat vooraf worden uitgeprobeerd en afge-
voerd, "try and error" zonder extra kosten. Het
systeem is ook uitermate geschikt om les te
geven. De studenten kunnen vertrouwd worden
gemaakt met dezelfde key strokes en dezelfde
protocollen van een lichtorgel "on stage".
Beiden zeer attractief, maar duur en nog duur-
der, althans op het eerste zicht. Het is mogelijk
met dimmers en lichtorgel van het theater zelf
te werken, maar dan verliest men de mogelijk-

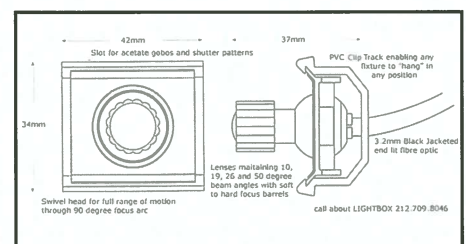
JERÔME MAECKELBERGH



heid om net op gelijk welke locatie een belich-
ting te kunnen uitproberen of voorbereiden.
Het geheel zit namelijk in een uitschuifbare
flightcase. Lightbox heeft drie standaardpak-
ketten, maar een lightbox kan ook naar de
juiste maat van een bestaande ruimte worden
gemaakt.

Kosten

Bij de Luxam versie start de prijs van een
"Starter Kit" aan \$695 (1 lichtgenerator, glas-
vezel voor 10 lichtpunten, 10 Micro lichtarma-
tuurtjes, bevestigingsgereedschap, barndoors,
kleurfilterhouders en een eenvoudige alumi-
nium houder) tot een "Performing Arts Center Kit
voor \$9.950 (8 lichtgenerators met 12 Mini's,
50 Micro's, 2 gobo projectors, lightsticks en



KMS 105
Vocalist
Microphone

Neumann ...is all you need

Neumann's KMS105, a supercardioid, Live performance vocal microphone. The legendary Neumann Sound now finds its way onto the live stage as well. By employing a unique 4-layer acoustic filter, the KMS105 minimizes popping and wind noise, and with special mechanical and electrical filters, handling noise is virtually eliminated.



...now on stage

Georg Neumann GmbH | Berlin



Sennheiser Belux bvba

Brusselsesteenweg 496, bus 1 - 1731 Zellik

Tel: 02/466.44.10 Fax: 02/466.49.20 - E-mail: info@sennheiser.be

Sennheiser Nederland bv

Televisieweg 62 - 1322 AM Almere-Nederland

Tel: 036/535.84.44 Fax: 036/535.84.99 - E-mail: info@sennheiser.nl

www.sennheiser.com

TTAS studiebureau voor theatertechnieken

Blekerijstraat 87, 9000 Gent

Tel. 32 (0)9 233 79 30 - Fax. 32 (0)9 224 15 31

E-mail info@ttas.be - internet www.ttas.be

TTAS bvba

Theater Technieken Advies & Studie



ontwerp & uitvoeringsstudie van

- theatertechnieken
- scène en auditorium
- decor
- haalbaarheid

toneeltoeren Beursschouwburg Brussel

tijdschrift over theater, dans

etcetera ●●●

alle info en meer:
<http://etcetera.vgc.be>

een dimming systeem).

Lightbox "lite" start bij \$12.500 (12 x 19°, 12 x 26° en 12 x 50° lichtarmatuurjes; 12 analoge dimmers in de control console; 4 garelen voor een cluster van 12 vezels en 12 "Honeycombs" die ontworpen zijn om van 1 tot 12 vezels te bedienen; 24 Rosco dichroïcs met houders; 12 vellen met kleine gobo's; een aluminium 20x20 kader; een grid van 6 barren en zijtrek met een gezamenlijk in te stellen hoogte; 2 horizon-elementen; control een Dove 6 kanalen met dimmers; buitenmaten 27" breed, 18" hoog en 18" diep) en gaat over een \$24.350 versie naar een \$46.225 exemplaar (56 x 19°, 72 26° en 36 x 50° lichtarmatuurjes, 4 MR11 voor brede wash, 2 projec-



tiespots met afsnijmessen en instelbare lichthoek en hard en zacht focus; 36 DMX512 dimmers met een 250w per lichtbron capaciteit; 36 250w lichtbronnen met 36 tuigen met een telefoon-patchbord; 48 Rosco dichroïcs met houders, 48 geprepareerde gobo-houders; een aluminium 30x30 kader met wielen verschuifbare plastic zijwanden; 12 lichttrekken en zijtrekken met afzonderlijk instelbare hoogtes; horizon van 48" op 20" met een CycBox met 4 kleuren-circuits; elektronisch Theater Controls' 24/48 express; een draaischijf, 6 poten en fries-sets en 24 dekortrekken; buitenmaten 48" breed, 86" hoog en 36" diep) Al bij al lijkt de Luxam uitvoering geschikt voor de zelfstandige professional die zelf nog wat moet kunnen knutselen, en is de Lightbox eerder geschikt voor een groot productiehuis of gezelschap met een "sleutel op de deur" oplossing. Aanschaffkosten kunnen eventueel worden gerecupereerd met verhuur aan derden. De Lightbox kan ook een goede investering zijn voor een opleidingscentrum dat geen ruimte heeft om in een reële theatersituatie te werken. Lightbox zal aanwezig zijn in de workshops van Scenofest tijdens de PQ'03 van 12 tot 29 Juni 2003 in Praag. ●

Verdere informatie:

Prof. Kaye <stankaye@ufl.edu>
www.luxam.com
www.seelightbox.com
www.oistat.nl/pq03/index.html

P POLYSTRETCH P5

IVO KERMAEKERS

Steeds vaker worden verschillende nieuwe stoffen gebruikt in decoratieve toepassingen.

Door het inkrimpen van budgetten worden stoffen een mooi en aantrekkelijk alternatief tegenover bekledingen in harde materialen met dikwijls veel installatie en afwerkingsarbeid. Bovendien laat breedgeweven textiel toe om snel grote oppervlakten te bekleden, terwijl de evolutie in technisch textiel heel wat nieuwe mogelijkheden biedt.

Hieronder bespreken we even de mogelijkheden van Polystretch P5.

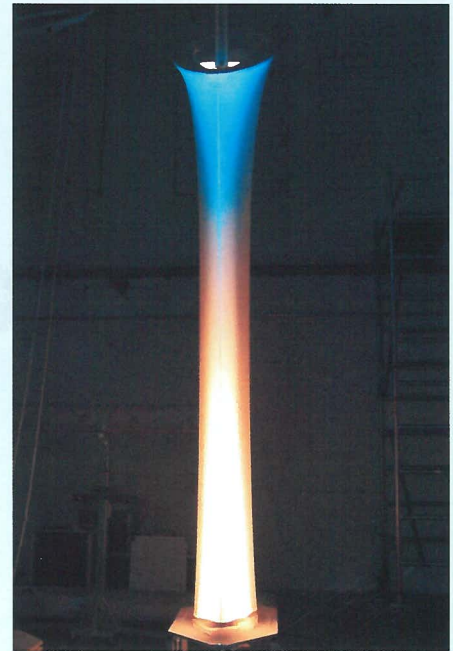
Dit produkt wordt vooral gekenmerkt door zijn enorme elasticiteit. Een vierkante meter stof (100x100cm) kan je in één richting uitrekken tot 225 cm of in twee richtingen rekken tot 175 cm x 175 cm. De elastische eigenschappen van het doek zorgen ervoor dat tussen de ophangpunten steeds een mooie curve ontstaat. Hoe je ook trekt, het blijft steeds een sierlijke lijn. Je kan hierdoor je decor als het ware aanpasbaar gaan maken aan zalen met verschillende afmetingen.

Je kan aanspannen vanuit de hoekpunten maar ook vanuit een punt in het textielvlak.

Dit laat toe ook driedimensionaal te werken. Wanneer je niet meer trekt, keert de stof terug naar de oorspronkelijke afmetingen. Bovendien kan je er gaten in knippen die niet hoeven afgewerkt te worden. De stof blijft verbluffend sterk. Zelfs een gat kan je uitrekken!!

Een prettige bijkomende eigenschap is dat het materiaal heel goed licht opneemt. Het lijkt alsof de stofstructuur het licht verder meeneemt. Daarom is Polystretch ook zo populair bij lichtontwerpers die er graag lichtsculpturen mee bouwen.

De stof is 215 cm breed, bestaat in 15 kleuren



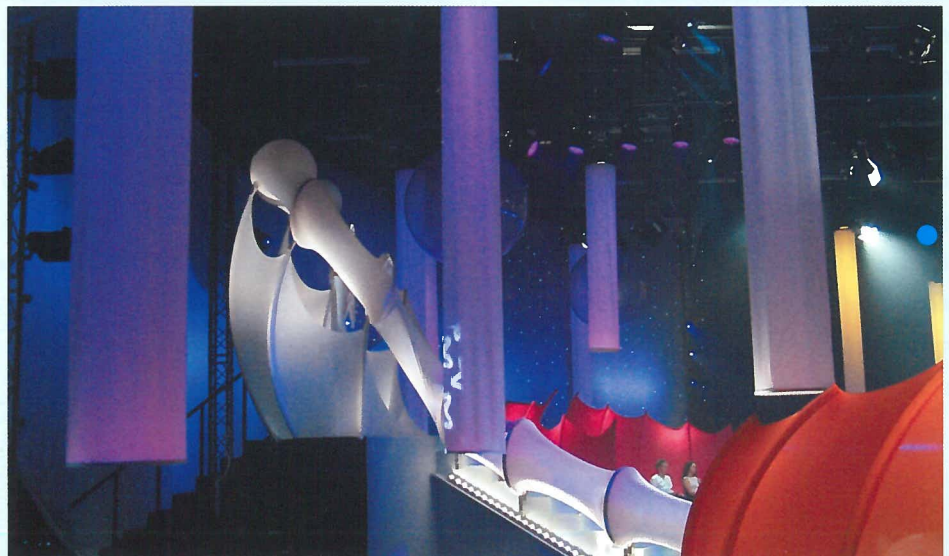
© Pandora

en is te confectioneren.

Afwerking met elastische velcro maakt het mogelijk de stof rond aluminium structuren te spannen.

In het decor van de "De drie biggetjes" van Studio 100 werden Polystretch zuilen gebruikt als een abstract bos. Elke boom was van binnenuit belicht met een schijnwerper met color changer. Hierdoor werd het mogelijk om hetzelfde bos op verschillende manieren te laten verschijnen.

Polystretch is een interessant materiaal, zoveel is zeker. Nu is het een kwestie je fantasie de vrije loop te laten en de talrijke creatieve mogelijkheden van deze stof te benutten. ●



© Pandora



UNLIMITED POSSIBILITIES

Sennheiser is a household name for the highest quality professional sound systems available world-wide. With its incomparable range of cordless microphone systems, Sennheiser offers unlimited possibilities.

For live music, theatre and radio and TV broadcasts, Sennheiser provides exceptionally reliable and flexible performance in the most professional manner. The most advanced bodypack transmitters, discreet clip-on microphones, camera receivers for TV productions, modular multi-

channel systems, and of course cordless in-the-ear receivers. Sennheiser offers the absolute highest quality in this area, as witnessed by the numerous awards it has won for its products.

But it's not just this unequalled product range that has taken Sennheiser to the top. Customers also draw great benefit from the project advice and technical support on offer. In this way, you can be certain that the Sennheiser equipment you purchase is the perfect match for your specific wishes.

And above all, don't worry a single moment about the frequencies to use. Whatever your requirements, Sennheiser will take care of them for you.

Just about every musical and theatre production on the planet makes use of Sennheiser audio systems. Throughout the world, countless stage artists, theatres and congress centres have chosen Sennheiser.

Sennheiser - when it's got to work

 **SENNHEISER**

Sennheiser Nederland BV, Tel: +31(0)36 535 84 44, Fax: +31(0)535 84 99, E-mail: info@sennheiser.nl
Sennheiser Belux bvba, Tel: +32(0)2/466 44 10, Fax: +32(0)2/466 49 20, E-mail: info@sennheiser.be



JE HANDENVOL MET HET COMPUTERKLAVIER ...



JAN STRICKX

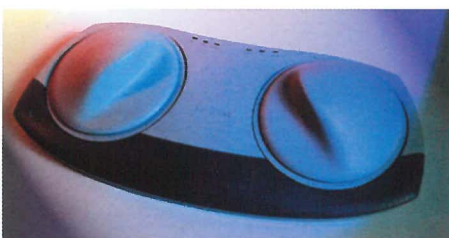
17 april, dag van de secretaresse. De dag dat ik dit artikel in een vaste vorm goot, was ideaal om af en toe eens weg te dommelen in een of ander fantasietje. Inderdaad, het bekijken van alle mogelijke types klavieren die op de markt beschikbaar zijn om aan te sluiten op uw computer is overweldigend en bepaalde vormen doen je onmiddellijk wegdromen. Zo kan ik mij levendig inbeelden dat zowel baas als secretaresse wel eens heel verwonderd zouden staan bij de aanblik van hun nieuwste aanwinst, een computer met een OrbiTouch-klavier. Dit klavier heeft op het eerste gezicht meer weer weg van een achtergebleven beha ... maatje "handen vol".

ORBITOUCH klavier met boezem

Tikkeltje flauw, maar we hebben het moeilijk om niet aan een paar cyberborsten te denken bij het zien van deze OrbiTouch, het klavier-met-bulten. Het gaat hier echter allerminst over een Virtual Reality-seksspeeltje; wel over een revolutionair stukje technologie dat de redding kan brengen voor de miljoenen slachtoffers van *repetitive strain injury*. In medische termen spreekt men liever van RSI.

(Van een nieuwe kwaal is zeker geen sprake. Al in de middeleeuwen kloegen monniken die veel manuscripten moesten overschrijven over een vermoeide hand. Die zogenaamde schrijfkrampe is nu in een moderne versie teruggekeerd.)

Een toetsenbord kun je dit futuristische computerbedieningspaneel eigenlijk niet meer noemen: de toetsen zijn namelijk vervangen door twee ergonomisch gevormde bulten die perfect in je handen passen en die je bedient door ermee te schuiven.



Muis overbodig

Het vereist wel enige oefening om deze totaal andere typtechniek onder de knie te krijgen, en de prijs (meer dan 695,00 EURO) is ook niet om te lachen. Maar volgens Keybowl, de producent die tien jaar investeerde in de ontwikkeling van de OrbiTouch, loont het wel degelijk de moeite. Het toetsenloze klavier, dat polsen en vingers minimaal belast en een muis overbodig maakt, zou niet alleen de ontwikkeling van RSI voorkomen maar ook probleemloos computergebruik mogelijk maken voor mensen die er al mee kampen.

Bron : <http://www.www.keybowl.com>
<http://www.www.keyalt.com/kkeybrdp.htm>

Wie iets meer over RSI wil weten kan de vol-

gende site raadplegen :
<http://www.repetitive-strain-injury.com>

Op de site :
<http://www.fellowes.com/store/index.cfm?selectProductCategory=84,1,83> vind je ook muizen met een hart van gel, waardoor hij meegeeft en prettig in de hand ligt. Op die manier zouden de spieren en pezen minder belast worden, en dit is dan weer goed voor RSI-patiënten.

FLOATING ARMSTM™ Typen vanuit je luie stoel

Dit unieke toetsenbord laat de arm, pols en hand rusten in een natuurlijke positie op de armleuningen van de stoel waardoor de werkhouding optimaal is en deze ledematen maar ook de rug, nek en het hoofd zoveel mogelijk onbelast laat. Het toetsenbord bestaat uit twee delen, wordt aan de stoelleuning bevestigd en kan eenvoudig in vele werkposities gebracht worden, het hoofddoel is namelijk het bevorderen van het comfort .

Bron: <http://www.backshop.box.nl/NL/prodstoel.html>

SIEMENS ERGO DELTA

Het Ergo Delta Keyboard betekent typen met een natuurlijke stand van de handen. Het keyboard heeft de vorm van een deltavleugel en is nauwkeurig en individueel instelbaar tot een hoek van 30 graden. Het heeft een geïntegreerde (verwijderbare) handpalmsteun. Handpalmkussens en een apart numeriek toetsenbord zijn als accessoire verkrijgbaar. Voor Macgebruikers één nadeel: het klavier is compatibel via een interface, en dit betekent een meerprijs !

Bron : <http://www.backshop.box.nl/NL/prodergodelta.html>



DATAHAND

Het DataHand keyboard is ontworpen om de handen en polsen in een zo natuurlijk mogelijke positie te houden tijdens het invoerwerk. In tegenstelling tot andere keyboards vergt de DataHand maar een zeer beperkte spieractie van de vingers.



Terwijl de hand en pols neutraal zijn, bewegen alleen de vingers en de duim in iedere positie die maar gewenst is. De DataHand is volledig instelbaar en geschikt voor PC's en Macintosh (ADB) zonder bijkomende hardware en software. Ook deze nieuwe manier van werken vergt enige tijd van gewenning maar zal op den duur het gewenste resultaat en de gewenste efficiency geven.

Bron: <http://www.www.datahand.com>

MALTRON

Ergonomisch toetsenbord voor éénhandigen

Dit is een speciaal toetsenbord voor mensen die alleen nog met een hand kunnen typen. Zowel linkshandige als rechtshandige modellen zijn verkrijgbaar.

Bron: <http://www.backshop.box.nl/NL/prodmaltron.html>



COMFORT™

De drie secties op het keyboard kunnen onafhankelijk van elkaar gebruikt worden. Het grote voordeel is dat deze secties van 0 tot 90 graden omhoog gezet kunnen worden ter bevordering van een natuurlijke werkhouding.

Bron: <http://www.backshop.box.nl/NL/prodcomfort.html>
<http://www.keyalt.com/keyboards/ergomagic.htm>



MINI KEYBOARDS voor laptopgebruikers

Mini keyboards zijn ideaal om de houding te verbeteren bij veelvuldig laptopgebruik. De laptop moet gezien worden als desktop met een apart keyboard, een separate muis en een verhoger voor het beeldscherm.



De mini keyboards zijn smal, plat, licht en hierdoor uitstekend samen in een laptoptas op te bergen.

Ondanks de vormgeving is het gebruik van een mini keyboard in combinatie met muis en verhoger een stuk beter voor de algemene werkhouding dan het werken aan een laptop zonder dit alles.

Bij veel tekstinput en langdurig laptopgebruik is een in breedte en hoogte verstelbaar keyboard te prefereren boven een mini keyboard !

Bron: <http://www.backshop.box.nl/NL/prodminikeyb.html>

LIGHT MY FIRE

Soms hoef je er niet te veel woorden aan vuil te maken. Na glow-in-the-dark badschuim, nu glow-in-the-dark keyboards. Nog enkel in aquamarijn, straks in alle kleuren van de regenboog. Het keyboard is minder vermoeiend voor de ogen dan een extra lichtje bij de pc, en zorgt voor een (blauwig) sfeertje. Zo wordt ook aan minder-goed-zienden gedacht !

Prijs: ong. 100,00 EURO

KINESIS EVOLUTION

Dit toetsenbord is in twee delen aan verstelbare bureau-arm te bevestigen waardoor vele, ook verticale posities kunnen worden aangenomen.

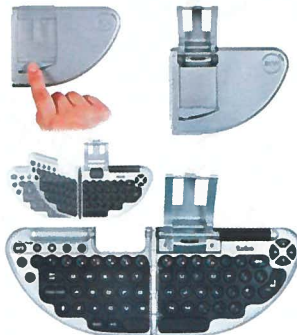


Dit toetsenbord is programmeerbaar, en heeft een ingebouwd touchpad voor de muisfunctie (zowel links/rechts als beiden zijn mogelijk)

Bron: <http://www.keyalt.com/keyboards/kinesisevolution.htm>

SLIMLINEKEYBOARD voor Palms en iPacs

Het Slimline keyboard is bijna zo cool als de Palms en iPacs waar het mee werkt. Het qwerty keyboard is gemaakt om 'on the road' de tekstinput te verzorgen. Dan moet je wel eerst de twee stukken uit het draagtasje halen en weer in mekaar klikken.



Daarna kun je de houder voor de pda openklappen en het ziel-uit-je-lijf-typen kan beginnen.

Het toestel heeft alle nodige shortcuts, programmeerbare knoppen en een D-pad. Je pda zal zich nooit meer alleen voelen !

Bron: <http://www.dxmarket.com/saitek/products/DK1D.html>

VKB

Typen op een virtueel klavier

's Morgens gewekt worden door een zoemende wekker en eventjes kijken naar de zoldering hoe laat het is. Dit is een bekend beeld, de tijd geprojecteerd op de wanden van onze woning. Minder gekend is een geprojecteerd klavier waarop je lustig kan tokkelen. Het is zeker en vast plaatsbesparend en overal inzetbaar.

Het virtuele toetsenbord, dat VKB samen met partner Siemens presenteerde op de Cebitbeurs 2002, zou een ideale aanvulling zijn voor een mobiele telefoon, notebook of pda. Het toen getoonde prototype met sensor en projector was net iets groter dan een luciferdoosje.

Bron: <http://www.mobilemag.com/content/100/102/C1004/>



World famous acoustics at Flagey Gebouw. Then and now.



The great concert hall of the Belgium broadcasting company at Flagey Gebouw in Bruxelles was renowned for providing classical music within a legendary acoustical environment. Hence, it was seventy years ago that the standard was defined for the new sound reinforcement system required during a somewhat more recent restoration. The system manufacturer d&b audiotechnik was the chosen supplier, providing system quality and flexibility through a combination of loudspeakers to meet this seasoned standard. When amplification of the program is required two columns each consisting of five d&b C3 line array modules and one C7-TOP, supplemented by an under balcony delay of one CI 8 loudspeaker per side, and four floor coupled C7-SUBs, provide sufficient

al reproduction to all 800 seats. Alternatively when screening of a 35 mm film is required, the system can be adjusted to a „cinema configuration“, complete with sixteen E3 loudspeakers providing the surround sound. The planning of this very specific electroacoustic concept, the systematic realization of the sound reinforcement system and the project support is all provided by a system partner who knows how to cater for today's world famous acoustical spaces.

AMPTEC
e & studio technology

Helstraat 25
3500 Hasselt
BELGIUM

Tel.+32-11-28 14 58
Fax+32-11-28 14 59
www.amptec.be
e-mail: sales@amptec.be



d&b
audiotechnik



kwiteit op hoogte
la qualité en hauteur

hoogwerkers

nacelles
élévatrices

montageliften
nacelles

www.alplift.be