

Filmer, Andrew en Juliet Rufford. *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2018, 256 p. (ISBN 978 14 7424 800 6)

In *Performing Architectures* brengen Andrew Filmer en Juliet Rufford onderzoekers, docenten en makers uit de performance- en architectuurwereld samen om over de relatie tussen beide disciplines – geconceptualiseerd binnen een pluralistisch veld – na te denken. In de introductie stellen ze een innige verbondenheid tussen performance en architectuur voorop, eerder dan een strikt temporeel onderscheid te onderhouden. Dit resulteert in een opvatting over interdisciplinariteit die verder reikt dan Rosalind Krauss' notie van 'expanded field'. Filmer en Rufford wijzen hier op het 'exploded field', het concept van architectuurtheoretica Jane Rendell waarin de spanning tussen verschillende disciplines opgeheven wordt ten voordele van een bijna cross- of multi-disciplinariteit. Het is een opvatting die overigens sterk doet denken aan Rosalind Krauss' 'post-mediale conditie', die ze uiteenzet in haar *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Dit doet de vraag rijzen of Rendells conceptualisering van het 'exploded field' wel zo radicaal anders is dan Krauss' opvattingen, dan wel gewoon andere nadrukken legt. Hoe het ook zij, het is duidelijk dat deze bundel niet over 'architectuur', 'theater' en 'performance' an sich gaat, maar eerder de complexe gelaagdheid die deze disciplines samen bewerkstelligen. Bernard Tschumi's notie van 'event-space', die architectuur en performance verknoopt en toont dat er geen architectuur zonder activiteit kan bestaan, is niet ver weg.

Het boek is, zoals de ondertitel het zegt, opgedeeld in drie hoofdstukken: projecten, praktijken en pedagogieën. Alles in het meervoud, pluralisme opnieuw op kop, zo blijkt. Filmer en Rufford motiveren de opdeling als volgt:

First, it focuses on theatre *projects*, examining the architecture of contemporary theatre and performance spaces, assessing prevalent ideologies that have shaped theatre design and exploring the changing situation of theatre architecture in urban space. Second, it addresses performance *practices* that closely engage with or critically re-examine techniques to transform or question how we experience and understand the built environment. (Filmer en Rufford 10)

In dit citaat sluimert een lezing die de opdeling als problematisch kan bestempelen. Eerder dan het ‘exploded field’ of zelfs nog maar het ‘expanded field’ lijkt deze immers de radicale andersheid van performance en architectuur te reproduceren. *Projects* bespreekt vooral architectuur, *Practices* performance. Dit echoot wat Rufford stelt in haar eigen bijdrage “Experiments in Interdisciplinary Learning/Teaching”: “Architecture and performance share overlaps of material, concern and practice (...). Yet, they are stubbornly, wonderfully Other” (Rufford 186). Wanneer deze nadruk op ‘Otherness’ – Rufford beschouwt methodologieën die de inherente interdisciplinariteit onderstrepen immers als minder interessant – gekoppeld wordt aan Krauss en Rendell leidt dit tot een (geperverteerd) gebruik van de ene discipline ten voordele van de andere. Ze worden noch als ‘expanded’ of ‘exploded’, noch als ‘Other’ gedacht waardoor enerzijds hun eigenheid en anderzijds hun gemeenschappelijkheid miskend wordt. Het resulteert, mits sterke uitzonderingen, in een hiërarchische machtsverhouding die door de afwezigheid van een expliciete benoeming mogelijks problematische, politieke implicaties heeft. Wat volgt is een analytische review van een selectie van de verschillende bijdragen in *Performing Architectures*, met een focus op de teksten waarin dit spanningsveld manifest aanwezig is.

Projects

In “What Might Be a Nietzschean Architecture” traceert Dorita Hannah op inspirerende wijze het architecturale denken van Nietzsche. Ze doet dit specifiek aan de hand van diens *Der Geburt der Tragödie* en opvattingen over Wagners Festspielhaus (theaterarchitectuur als het voorbeeld par excellence van ‘event-space’). Hannah schetst Nietzsches filosofie als een architecturaal denken, een filosofie die ruimtelijk gedacht wordt. Het is dat wat ze kritisch, helder en concreet toepast op de casus van theaterarchitectuur, wiens machtsmechanisme – de absolute burgerlijke scheiding tussen scène en toeschouwer – zo ondermijnd en gesubverteerd kan worden: “He wished to undermine architecture’s presupposed rationality, stability and disciplinary imperative, revealing its cracks and crevices and, eventually, that ever-present abyss, over and within which theatre could constructively play” (Hannah 27). Deze apollinische scheiding – waar het Festspielhaus paradigmatisch voor is – dient in Nietzsches denken te moeten wijken voor een eerder (dionysische) labyrintische ruimte, een die ervaring en immersie privilegieert boven rationeel overzicht. Het zou resulteren in de ultieme event-space, de ruimte van het koor, waardoor “the constructed environment more in a state of active *becoming* than passive *being*” gezien kan worden. Architectuur en performance worden door Hannah via Nietzsche op een

gelaagde manier bijeengebracht, verbonden, zonder hun eigenheid te negeren. Ze toont dat zowel de verbintenis als de specificiteit van architectuur en performance noodzakelijk zijn om een wederkerige, vruchtbare en kritische relatie te kunnen bewerkstelligen.

Een voorbeeld van eventueel Nietzscheaanse architectuur die Hannah in haar bijdrage aanhaalt, wordt door Evelyn Furquim Werneck Lima verder uitgewerkt. In “Factory, Street and Theatre in Brazil: Two Theatres by Lina Bo Bardi” focust ze immers op Bo Bardi’s SESC Pompeia Factory en haar Oficina Theater. Ze analyseert beide theaters binnen het marxistisch denkkader dat Bo Bardi in haar affiniteit met Gramsci, Freire en Boal hanteert, respectievelijk de noties van de nationaal-populaire wil, de pedagogie van de onderdrukte en het theater van de onderdrukte. Door in haar architecturale analyse een politiek discours te traceren, toont Lima de complexe betekenislagen van Bo Bardi’s architectuur. De houten stoelen in beide theaters zijn zo paradigmatisch voor de opvatting dat theater een intellectuele, eerder dan een ontspannende activiteit is. De sterke aanwezigheid van het vroegere fabrieksgebouw in SESC Factory (door het beton en baksteen bijvoorbeeld) zou een lezing genereren van een theatergebouw dat samenwerking propageert tussen verschillende klassen (nationaal-populaire wil). De langwerpige vorm van het Oficina Theater evoceert de straat en dus opnieuw een sociale ruimte waar verschillende klassen in samenkomen. De stellingen waar de tribunes mee gebouwd zijn in het laatstgenoemde theater creëren dan weer een minder stabiele temporaliteit van een architectuur die dicht bij performance komt. Lima’s uiteenzetting ontwijkt echter een essentiële kritische noot. In haar conclusie stelt ze dat “space functions dramaturgically to frame and shape the events that are staged within them” (Lima 48). Het uitblijven van een uitweiding, aan de hand van Tschumi’s *Violence of Architecture* zoals dit gebeurt in de bijdrage van Cathy Turner en Mike Pearson “Living Between Architectures” bijvoorbeeld, stelt de vraag wat er binnen deze specifieke architecturale context met repertoire in theater en performance zou moeten gebeuren. Eisen Bo Bardi’s theaters enkel in situ werk? Moet performance er stevast buigen voor haar architectuur? De architectuur lijkt in dit discours bijna de functie van dictatoriaal ‘active being’ (dit in tegenstelling tot Nietzsches ‘active becoming’ waar architectuur ook gesubverteerd kan worden) op te nemen. Dit hoeft an sich geen probleem te zijn, maar wel als een uitstap naar, of een kanttekening over, de rol en het agency van performance die binnen architectuur geweerd wordt.

Het is een probleem dat ook in de bijdrage van architect Breg Horemans en theatermaker Gert-Jan Stam “KHOR II: An Architecture-as-Theatre Project by TAAT” aanwezig lijkt te zijn. Ze zetten de dramaturgische lijn van hun project uiteen door het script van het paviljoen te tonen als was het een soort regieboek. Het evenement bestaat uit drie delen: BUILD, waarbij het paviljoen gebouwd dient te worden volgens een strikte code, PLAY, waar de deelnemers zelf een theaterstuk spelen, opnieuw volgens een (losser) script en SHARE, waar er ‘slechts’ een aanzet gegeven wordt naar een gesprek (noem het performance) over hoe een ‘community’ bewerkstelligt kan worden. De bijdrage weert elke vorm van reflectie, ten voordele van een nadruk op beleving. Dit mag echter geen kritische houding uitsluiten, iets wat hier jammer genoeg wel op ten minste twee niveaus gebeurt. Allereerst mist er een vormelijke, architecturale analyse van het paviljoen, waardoor die vrijblijvend lijkt; en ten tweede mist een algemene kritische houding ten opzichte van de dramaturgie van KHOR II. Wat deze immers lijkt te doen is het reproduceren van, opnieuw, de disciplinerende macht van de architectuur net door het strakke script dat pas naarmate de voorstelling performatiever wordt een lossere karakter krijgt. Opnieuw legt de architectuur - hier zelfs misschien de architect zelf - een disciplinerende structuur op en lijkt zo de subversieve kwaliteiten van performance te reduceren, ten voordele van haar eigen veronderstelde superioriteit.

In “The Play of Place: Producing Space and Theatre near Mumbai” zet architect Himanshu Burte een genuanceerdere, pluralistische, doch kritische analyse van de performanceruimte Big House van The Company Theatre uiteen. Aan de hand van Henri Lefebvres opvatting dat in het dagelijkse leven ware creatie ontstaat en zijn conceptualisering van ruimte als iets dat steeds geproduceerd wordt - zij het architecturaal, zij het theatraal - analyseert Burte de residentie van The Company Theatre, die overigens zowel leefruimte als performance- en creatieruimte is, en hun activiteit *samen* als een geplooid organisme. Dit ongetwijfeld door Burtes dialectisch begrip van ‘plaats’ als particulier aspect van de sociale ‘ruimte’. Plaats wordt dan een ‘site’ waarin een ‘protocol’ geldt en die (subversief) ‘gepraktiseerd’ kan worden. Door deze begrippen dynamisch ten opzichte van elkaar te plaatsen kan Burte de relatie tussen Big House en The Company Theatre als wederkerig conceptualiseren. Architectuur beïnvloedt er het betekenisproces in de performance en de performance kan de getemporaliseerde architectuur subverteren (de keuken wordt bijvoorbeeld buiten het basisvolume geplaatst, aangezien deze te veel lawaai maakte). Architectuur en performance worden er zowel als ‘active becomings’ op elkaar gelegd als in een spanningsverhouding

gedacht wat resulteert in een pluralistisch ‘more-than’, om het met Erin Manning te stellen. Praktijk boven vorm, of nog: “Architecture, and disappointment, was lost to view in the play of place” (Burte 82).

Practices

Deze kritische spanningen die de architectuur-performance machtsverhoudingen constitueren worden in het bundel voor het eerst expliciet gethematiseerd in de bijdrage van Cathy Turner en Mike Pearson “Living Between Architectures: Inhabiting Clifford McLucas’s Built Scenography”. Ze traceren deze (onoplosbare) spanningen doorheen het maakproces van de voorstelling *Prydain: The Impossibility of Britishness* van het theatergezelschap Brith Gof, een samenwerking tussen Mike Pearson en designer-architect Clifford McLucas. Turner en Pearson analyseren in hun bijdrage het werkproces van *Prydain*, de voorstelling zelf en de resulterende breuk tussen Pearson en McLucas aan de hand van Bernard Tschumi’s conceptualisering van de inherent gewelddadige relatie tussen architectuur en performance. Het is een clash tussen de benadering van McLucas die de voorstelling als een architecturaal systeem benadert waarbij alles architectuur wordt: van scenografie tot de organisatie van het publiek, van dramaturgie tot performer (die McLucas als een van de vele ‘building blocks’ beschouwt) en die van Pearson die vanuit ‘ervaring’ vertrekt. De politieke impact van deze twee machtsvectoren, zoals Tschumi ze noemt, wordt duidelijk in de resonantie met *Prydain* aangezien dit het spanningsveld tussen ‘Britsheid’ als architecturale ordenende kracht en de performatieve ‘Welsh experience’ thematiseert. Turner en Pearson traceren de (politieke) impact van het miskennen van de machtsverhouding die tussen architectuur en performance bestaat: kolonialisme, politieke oppressie, of zoals ze het zelf zeggen: “Human skin, volatile, suffering, unpredictable and individual, would not, finally, be synonymous with, or subject to the same ordering logic as wall, text or diagram” (Turner en Pearson 107). Op deze manier wordt de kritiek die in andere bijdragen mist op een scherpe doch genuanceerde manier blootgelegd.

Pedagogies

In Juliet Ruffords “Towards a Tectonics of Devised Performance: Experiments in Interdisciplinary Learning/Teaching” komen zoals gesteld de spanningen tussen de benadering die de gemeenschappelijkheid van performance en architectuur benadrukken of ze als elkaars ‘Other’ conceptualiseren aan bod. Rufford hangt de laatste aan waardoor ze het introduceren van architecturale concepten in haar eigen performanceonderwijs als een radicale subversieve handeling kan zien. Het

is echter net die veronderstelde radicaliteit die de mogelijke subversiviteit van haar argument wat doet wankelen. Zo bespreekt ze *The Viewpoints Book* van Anne Bogart en Tina Landau dat in 2005 voor het eerst geprint werd – de versie die Rufford citeert, dateert van 2014 –, maar vermeldt ze niet dat deze praktijk reeds terug te voeren is naar choreografe Mary Overlie in de jaren 1970. Het zou de radicaliteit verzachten. Verder zindert in de gehele tekst de artificialiteit van het schisma dat Rufford hanteert. Zijn niet de praktijk van choreografe Trisha Brown, die in 1971 met o.a. *Roof Piece* met het stedelijk weefsel ging dansen, de eerste regel van John Cages *Ten Rules for Students en Teachers* (“Find a place you trust, and then try trusting it for a while”) en zelfs de evolutie van het hofballet naar het academische ballet, die onder meer te maken heeft met de verandering van de theaterarchitectuur, allen symptomatisch voor de inherente interdisciplinariteit die de podiumkunsten hebben in hun gebondenheid aan ruimte en architectuur? En is het niet net de essentie van het postdramatisch theater, waar Rufford sterk op focust, dat het deze geplooidheid aantoont door alle fragmenten binnen performance evenwaardig te maken en dus ook de architectuur gelijkschakelt aan het lichaam? Jammer, want door te pretenderen dat ze interdisciplinariteit introduceert, eerder dan die als inherent aanwezig te onderstrepen, haalt Rufford de ontegensprekelijke waarde en het belang van deze geplooidde pedagogie onderuit. Ze heeft immers gelijk wanneer ze zegt dat een architecturaal denken (bijvoorbeeld in dramaturgie en opbouw van de performance) het resultaat kan verhelder en verstevigen. Meer nog: het is zelfs wanneer ze iets heel eigen aan architectuuronderwijs binnen dat van performance trekt - de *charrette* - dat de tekst erg problematisch wordt. *Charrette* is binnen het architectuurdiscours een erg gecontesteerd concept geworden. De “short, sharp exercises in intuitive form-making” (Rufford 178) zijn immers vaker wel dan niet de oorzaak van de bovenmenselijke werkdruk en het verlies van slaap en sociaal leven bij de architectuurstudent doordat deze onderwijsvorm vele, elkaar snel opvolgende, deadlines verwacht. De pijnlijke afwezigheid van deze discussie genereert een focus op de kwaliteit van het werk dat studenten afleveren dat hun mentale gezondheid buiten beschouwing laat. Burn-outs, depressies en zelfs suïcide komen hallucinant veel voor in het kunstenunderwijs. Hoewel de kwaliteit van het werk ontegensprekelijk belangrijk is, mag dit niet ten koste gaan van de student zelf. Deze pregnante problematieken aanraken, zou Ruffords tekst minder problematisch maken en de waarde van haar pedagogisch model onderstrepen.

Architectuurtheoretica Beth Weinstein maakt een omgekeerde beweging in haar bijdrage “Bringing Performance into Architectural Pedagogy”. Aan de hand van werk van John McKenzie (*Perform or Else*), Michel de Certeau en diens conceptualisering van de ‘ruimte’ als een gepraktiseerde ‘plaats’ en het werk van Erin Manning en Brian Massumi rond het denken in beweging, bespreekt Weinstein verschillende pedagogische casussen. Allen introduceren ze expliciet de notie van *ervaring*, *beweging* en *temporaliteit* binnen een architecturaal ontwerpdiscours, noties die inherent aan de architectuur zijn, maar door de koppeling aan performance onderstreept en uitgelicht worden. Door zelf performances te maken, op schaal 1:1, in realtime en met dansstudenten te werken bijvoorbeeld strijken de studenten het scopisch regime (maquettes, plannen, tekeningen) dat regeert binnen de architectuurproductie tegen de haren in. Het is deze beweging die de mogelijkheid van het ontwrichten van dominante architectuurconcepties actualiseert, of toch op zijn minst met zich mee draagt. De architect wordt in deze pedagogische modellen niet gezien als een afstandelijke maker-god (zoals dit in de maquettepraktijk wel het geval is), maar als performer binnen het ontwerp en dus ontdaan van haar dictatoriale positie. Er wordt van binnenuit naar buiten ontworpen, niet omgekeerd. Weinsteins pedagogische praktijk is er een die de inherente geplooidheid van architectuur met performance tot haar centrale bezorgdheid brengt, zonder hun respectievelijke eigenheid uit het oog te verliezen. Een interne ontmoeting met de Ander die wederzijdse expansie, kritiek en zelfs subversie mogelijk maakt: lichaam boven oog en “space-making actions, not spatializing actions” (Bronet en Schumacher in Weinstein 197).

In het algemeen manoeuvreert *Performing Architectures* de complexe gelaagdheid die de verschillende stemmen binnen het veld tussen architectuur en performance genereren. Kritische reflectie en nuance ontstaan in de koppeling van individuele bijdragen die elkaar op die manier verrijken, wat echter vrijblijvend blijft doordat deze onderlinge wisselwerking niet geëxpliciteerd wordt. Dit zorgt ervoor dat het vervallen in hiërarchische machtsrelaties als problematisch gelezen kan worden. Kortom: *Performing Architectures* is een noodzakelijke bundel in het hedendaagse architectuur- en performancediscours waarin de al te simplistische ontvouwingen van de architectuur-performance nexus in sommige bijdragen opnieuw productief geplooid kunnen worden wanneer die naast, op en onder elkaar gelegd worden.

ELIAS D’HOLLANDER