

telijke reeks middelen staat de theatermaker hiervoor ter beschikking, maar hoe hij tot een resultaat komt en hoe het op de kijker inwerkt is nooit een proces dat zuiver intellectueel te beschrijven valt. Als kijker of als criticus stel je bij een werkelijk geslaagde voorstelling meestal alleen maar vast dat je met je mond vol tanden staat, dat elke poging tot duiding vooral gestamel oplevert. En dat terwijl je er toch rotsvast van overtuigd bent in het zien iets begrepen te hebben. (Het enige voordeel van slechte voorstellingen is inderdaad dat je zonder haperen kan formuleren wat er slecht aan is, maar dat is een magere troost natuurlijk). Want om een soort denkend zien gaat het in theater. Een denkend zien dat op gang gebracht wordt door dit steeds weer pakkende beeld van letterlijk echte lichamen in een letterlijk echte situatie. Helaas wordt het echte van de theatrale situatie maar al te vaak verduisterd door gewoontes van de kijkers en de spelers en drogvoorstellingen waarmee de acteur zelf het zicht op zijn concrete aanwezigheid versluiert, ook en zelfs vooral wanneer het erop lijkt dat hij op uiterst intense manier acteert, 'opgaat in zijn rol'. Meestal gaat hij net daardoor niet in op de concrete gegevens van de situatie. Theater is een van die plaatsen waar echt vals is en vals echt, en op die paradox drijft deze kunstvorm. Een rechtstreeks gevolg van die directheid en lichamelijkheid is ook een onvermijdelijke subversiviteit. Shakespeare lezen is een ding, als een figuur als King Lear van vlees en bloed wordt, komt de hele tragiek en absurditeit van de vader/koning, als het goed is, plots rechtstreeks op je huid te zitten.

Maar al wat rond de voorstelling zit, heeft het niet noodzakelijk op die onmiddellijkheid en nog minder op die subversie begrepen. Op een elementair niveau zijn theaterhuizen en producenten vooral begaan met de productie en de verkoop van kant-en-klare voorstellingen, en voorts met de continuering van hun werking. Naast het officiële discours van theatrale kwaliteit is er dus ook altijd een werkelijke praktijk van harde cijfers en beschikbare middelen. Dat is geen verwijt, het is gewoon een vaststelling. Theater is in het officiële discours nog steeds vaagweg deel van de hogere cultuur en als dusdanig verbonden met een oud 'Bildungs-idee', blijkt in de praktijk meer en meer te circuleren in een globaal aanbod van een cultuur- en amusementsindustrie en gaat, in niet onbelangrijke mate, ook over geld en jobs. (Het onderscheid hogere-lagere cultuur is ondertussen wel in brede kring afgezworen, maar dat heeft mijns inziens minder te maken met het feit dat er een steeds sterkere wederzijdse doordringing is tussen beide gebieden – dat is

een moderne mythe die ontkennt dat die doordringing altijd al in meerdere of mindere mate aan de orde was – maar met de ideologische inkleding van de simpele realiteit dat beide consumptieproducten geworden zijn in een amusements-economie). Op een ogenblik dat er dan theaters gebouwd moeten worden, gaan we nog een stapje verder. Dan wordt theater plots een factor in de strategische positionering van een stad en een regio, zoals de onthullende speeches bij de eerstesteenlegging van 't Stuc in Leuven onlangs zonneklaar demonstreerden. En alweer, daar is wellicht allemaal niets op tegen, maar het staat nogal ver af van wat de specifieke inzet van een theatervoorstelling, en dus haar plaatsbehoefte, zou kunnen zijn.

Zoals de steeds weer lezenswaardige Peter Brook in *The empty space* uiteenzet: 'I have had many abortive discussions with architects building new theatres – trying vainly to find words with which to communicate my own conviction that it is not a question of good buildings and bad. (...) In other forms of architecture, there is a relationship between conscious, articulate design and good functioning, but as for theatres, the problem of design cannot start logically. It is not a matter of saying analytically what are the requirements, how best they can be organized – this will usually bring into existence a tame, conventional, often cold hall. The science of theatre-building must come from what it is that brings about the most vivid relationship between people. (...) If we find that dung is a good fertilizer, it is no good being squeamish; if the theatre seems to need a certain crude element, this must be accepted as part of its natural soil.'¹

Brook breekt een lans voor theaters die de theatermaker en de toeschouwer naar zijn hand kan zetten, die ideologisch niet of niet topzwaar bezet zijn. Dat is helaas voor de meeste theaters wel het geval, zoals ik vroeger al uiteenzette in *Het wanhopig verlangen naar stedelijkheid*.² (Een bedenking: onlangs is de Vooruit definitief gerestaureerd verklaard en meteen het podium geworden van een ministeriële speech. Merkwaardig genoeg – of net niet? – is het dezelfde overheid die door haar regelgeving het café van de Vooruit de nek heeft omgedraaid en zo het levendige, informele trefcentrum, waar stedelijkheid een concrete vorm kreeg, terugbracht tot de vaak troosteloze leegte die de lokalen kenmerkte vooraleer het huidige kunstencentrum er zijn tenten opsloeg. Van bevolkingsparticipatie en gemeenschapsvorming gesproken!)

Het heeft dan weinig belang of de oude ideologische betekenissen van een gebouw overwoekerd zijn door nieuwe, zoals Marvin Carl-

son uiteenzet in *Places of Performance – The Semiotics of Theatre Architecture*,³ als het gevolg is dat de specificiteit van het spel enkel drijft op of overstemd wordt door een gecodeerde manier van kijken en spelen. Het heeft dan weinig belang of een oude Bildungsideologie vervangen is door een nog veel abstrakter idee van kwaliteit of maatschappelijke betrokkenheid of welke grote gelijkmaker men verder nog uit de kast wil halen. Steeds gaat het om het weghalen van de angel, het specifieke uit een levende theaterpraktijk. Architectuur is daarbij, ook nu koningen en grootburgers opgevolgd werden door een globale kapitalistische economie, niet het meest onschuldige ('kwalitatieve') dispositief, zoals Wim Cuyvers kort en krachtig aantoonde in *Actuele architectuur en kunstencentra / Le decorazione della fasciata*.⁴

In *The Power of Display – a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*⁵ onderzocht Mary Anne Staniszewski de wijze waarop experimenten met tentoonstellingsbouw in de eerste helft van de twintigste eeuw, in het bijzonder in het New-Yorkse MOMA, uitgemond zijn in een op dit ogenblik wijdverspreide standaard voor de wijze waarop kunstvoorwerpen tentoongesteld worden. In de praktijken die bestonden tot het einde van de negentiende eeuw werden muren volgens vrij eenvoudige regels, die meer te maken hadden met een oogstrelende combinatie van formaten en lijsten dan met het 'eigenlijke' werk, volgehangen met schilderijen. Bijvoorbeeld: symmetrisch aan beide zijden van een doorgang een aflopend rijtje van grote, middelgrote en kleine schilderijen. Een opstelling die zich niets gelegen liet aan de uitvoerder, de chronologie of een thematische verwantschap. Vooral curator Alfred Barr brak drastisch met deze traditie. Hij plaatste schilderijen tegen een nadrukkelijk neutrale ondergrond, op grote onderlinge afstanden. Zijn opstellingen hadden een nadrukkelijke pedagogische opzet, die weerspiegeld werd in bijvoorbeeld een strikt chronologische ophanging, ongeacht de formaten, en uitgebreide toelichtingen bij elk werk. Het subject dat Barr voor ogen had, en in zekere zin ook creëerde, was het autonome, zelfbewuste subject dat zuiver esthetische, tijdloos schone objecten, vrij van elke maatschappelijke of politieke betekenis, contemplerde. Impliciet werd daarmee ook de maker van het werk gedacht als een zuiver autonoom, uit vrije wil schepend individu. Dat is op zijn minst een vergaande abstractie. Die breekt trouwens ook radicaal met de wijze waarop avant-gardistische tentoonstellingsbouwers in het Europese interbellum actief naar interactie en confronta-