

INTIMITEIT, INTIMIDATIE

Nogal wat hedendaags theater pretendeert een intieme relatie te hebben met de toeschouwer. Het Amsterdamse festival *Something Raw* draaide zelfs helemaal rond performance en de private ruimte. Maar gaat het soms niet om ijdele aanspraken op intimiteit? Is nabijheid in het theater geen zinsbegoocheling? Pieter T'Jonck ging de performances beleven, en plaatst ze in een ruimer perspectief.

Kunst of morele roeping?

In de 18^e eeuw gaf Diderot het theater zijn moderne morele roeping mee. Theater werd de publieke plek bij uitstek waar de burger een boodschap meekreeg en over de 'res publica' kon nadenken. Die missie wijzigde op beslissende wijze de verhouding tussen het podium en de zaal. Terwijl tot dan toe publiek en podium elkaars spiegelbeeld vormden –de toeschouwer gaf 'acte de présence'– was het vanaf nu steeds meer het podium dat de zaal een spiegel ter stichting *voorhield*. Voor theatermakers was het vanaf nu kwestie om het geweten en het gemoed van de toeschouwer op de meest doeltreffende wijze te raken. Virtuoso acteerwerk alleen volstond daartoe niet meer. Dat vestigde de aandacht te veel op het loutere spel. Om de achterliggende waarheid zichtbaar te maken dienden alle facetten van het podiumgebeuren zo nauw mogelijk op elkaar betrokken te worden. Theater werd zo een totaalteken, dat als geheel te ontcijferen was, dus geen illustratie bij een tekst, geen samenraapsel van virtuoos acteerwerk. Haast ongemerkt werd theater zo, in naam van de boodschap, tegelijk een autonome kunst. Dat leidde onstuitbaar tot de opkomst van de regisseur, bewaker van zowel de Boodschap als van de artistieke samenhang van het Werk.

Waar de Boodschap ophield en de Kunst begon of waarom de Boodschap ook Kunst

moest zijn enzovoort bleek evenwel niet makkelijk oplosbaar. Beide leken elkaar zelfs voor de voeten te lopen. De negentiende eeuw geloofde immers heilig in de 'eeuwige' waarheid van de Kunst. Dat geloof wil dat kunst onafhankelijk van toeschouwer, plek of tijd zijn 'waarheid' vertelt. Als theater aanspraak wil maken op het statuut van 'Kunst' (waar velen nog steeds aan twijfelen) moet het dus ook aan die maatstaf beantwoorden. Die gedachte valt moeilijk te rijmen met de specifieke sociaal-maatschappelijke missie van het theater. Die is uit de aard van de zaak zelf wél gebonden aan plaats, tijd en vooral de kwaliteit van de receptie door de toeschouwer. Die idee mag anno 2005 voor de hand liggen, toen was de januskop van het theater intrinsiek bedreigend voor de idee van Kunst. Door de aanvallen van de avant-garde van de vroege twintigste eeuw kwam die gedachte wel in gevaar, maar kunstinstituties, musea en grote schouwburgen plaatsten ze even hardnekkig steeds weer op de kaart.

De manier waarop en de middelen waarmee regisseurs deze kwesties oplosten bepalen sindsdien de 'signatuur' van hun theater. Essentieel daarin is de dubbele vraag of de Boodschap dan wel de Kunst centraal staat en welke rol het publiek toebedacht wordt. Brecht bijvoorbeeld, rechtstreekse erfgenaam van Diderot, wilde de toeschouwer bewust maken van maatschappelijke tegenstellingen

en leugens door te werken op het artificiële karakter van het theaterbeeld. Hij verleent het publiek dus een intellectueel actieve rol. Wagner daarentegen overspoelt het publiek met een golf van esthetisch gevoel om een quasi-mythische gemeenschap van gelijkgestemden te stichten. Die gemeenschap kent geen onderscheid naar rang en stand: met de oude Grieken als voorbeeld plaatste Wagner het publiek in een 'democratisch' amfiteater waar alle zichtlijnen even goed zijn en de aandacht uitsluitend naar de opvoering gaat. Daar hield de democratie ook op: Wagner dacht zijn publiek een louter passieve rol toe als getuigen van een hoogmis. De gevoelsimpact van het werk was zo groot dat hij de ideologische inzet volkomen aan het oog onttrok. Wagner had de tijdsgeest mee: door de Kunstgedachte was het niet moeilijk om deze ideologie te vergeten, en enkel een esthetica, een blijk van 'eeuwig genie' te zien.

Inderdaad, telkens wanneer Kunst de overhand haalt lijkt het, niet alleen bij Wagner, alsof de toeschouwer slechts een passief en zwijgzaam ondergaan past. Een al te levendige aanwezigheid van zijn kant zou immers de eenheid van het werk schaden. De kijker wordt zo wel aangespoord tot zelfbespiegeling over de onvolkomenheid van zijn existentie –en de ontzaglijke afstand te peilen tot de volheid van het bestaan van de kunstenaar–, maar veel minder tot actie, noch

binnen, noch buiten het theater. Theater wordt een fictie, een droom van een betere wereld, die voor even de harde werkelijkheid opschort maar er geen wezenlijke band mee onderhoudt. Merkwaaardig genoeg zouden ook 'maatschappijkritische' theatermakers, Meyerhold niet te na gesproken, hun kijkers steeds liever in deze passieve rol duwen. Niet per sé omdat zij al te veel met de Kunst begaan waren, wel omdat ze in navolging van het Kunstmodel het theater opvatten volgens een eenvoudig zender-ontvangermodel. In dat model dient vooral de kwaliteit van de uitzending verbeterd te worden. Terwijl ze met steeds drastischer middelen pretendeerden de toeschouwer 'wakker te schudden', bevestigden ze hem vooral in zijn passieve contemplatie, zelfs verbijstering. Niet verwonderlijk dat ook deze theaterervaring zelden een verlengstuk kreeg in reële maatschappelijke actie, maar vooral esthetisch gewaardeerd werd. De 'locus' van deze theaterpraktijk is de 'Black Box', zoals W.J. Neutelings ironisch vaststelt: 'De zaalopstelling werd er één van schoolbanken: hier diende opgelet te worden.' En zoals iedereen weet: na de schooltijd haasten de meeste leerlingen zich om te vergeten wat hen ingepeperd werd. Er zijn belangrijker dingen in het leven.

Het theater als publiek forum is zo een zachte dood gestorven. De taboe-doorbrekende happenings van de jaren '60 lijken een poging geweest te zijn om op een andere plek, in een andere vorm het publiek terug een plaats te geven in een gebeuren waarin de Boodschap eerder door actieve

participatie dan passieve aanschouwing moest 'overkomen'. Door grenzen van fatsoen te doorbreken zou de deelnemer aan de happening een sluimerend potentieel aan kracht en waarachtigheid in zichzelf op het spoor kunnen komen. Terugblikkend valt op de bevrijdende kracht van deze happenings echter veel af te dingen. Niet

wagneriaanse *démarche*. De happening zou dan ook snel, in zijn meer populaire en democratische versie, uitlopen in grote popfestivals. Ook daar is het devies: gooi alle remmingen af. *So what?* Bovendien: happenings houden met het postulaat van een nakende bevrijding de idee van een autonome waarheid volkomen intact.

Dat ook die waarheid een specifiek, aan plaats, tijd en samenleving gebonden ideologisch karakter heeft, en dus ook aan publieke receptie en kritiek bloot kan staan, kwam zelden of nooit bij iemand op.

Ondanks dat historisch failliet is het geloof dat er met happenings iets meer mogelijk is dan een imaginaire bevrijding 'à petit prix' verre van dood. En er waren natuurlijk niet alleen happenings, maar ook performances, al werden die dan, omwille van hun eenmalig statement, vooral tot de beeldende kunst gerekend. Binnen de beeldende kunst in het algemeen ontstond op dat ogenblik ook een virulente kritiek op het museum als instituut. De argumentatie luidde dat musea precies door

dat institutionele karakter de politieke en sociale betekenis van het kunstwerk, of zelfs maar de feitelijke verhouding tussen kijker en werk, wegmoffelen om er een absoluut, abstract idee van kunst voor in de plaats te stellen. Het leidde tot een massale uittocht van de kunst uit de musea. 'Site-specific' art, gemeenschapskunst, openluchtentoonstellingen, je kan het zo gek niet bedenken of het werd wel eens uitprobeerde. Met soms eigenaardige gevolgen: kunstenaars werden allengs vaker 'facilitators' die opgetrommeld werden om op bijzondere plekken



But what is it that makes today's homes so appealing?,
illustratie Richard Hamilton, 1956 (origineel in kleur)

alleen omdat er nauwelijks nagedacht werd over wat er te gebeuren stond na het doorbreken van (niet zo indrukwekkende) taboes. Happenings berusten daarvoor te veel op een imaginaire identificatie met vage begrippen als vrijheid en ontplooiing. Ze brengen weinig inzichten bij die tot concrete actie leiden. Precies door dat mechanisme is een happening geen publieke plaats in de klassieke zin, omdat men zich niet *verhoudt tot* het spektakel en de andere toeschouwers, maar er collectief in *opgaat*. Dat is, op een curieuze manier, een

'processen' op gang te trekken of een 'reflexieve meerwaarde' te leveren. Of en hoe dat werkt is een andere vraag. Deze evolutie heeft echter wel een zware knauw gegeven aan een absolute Kunstidee, of aan de mogelijkheid om via kunst onbevleete waarheden en boodschappen te lanceren.

Ook Kunst is aan ideologie gebonden, maar biedt tegelijk een plaats om daarover na te denken.

Van de publieke naar de intieme ruimte

Met enige vertraging keerde die reflexieve, kritische houding tegenover de institutionele inkapseling van het eigen medium naar het theater terug. Ook daar keerden kunstenaars de instelling in zijn gebouwde gedaante steeds vaker de rug toe om daarbuiten een nieuwe, niet zo ideologisch bezwaarde, verhouding op te zoeken met de toeschouwer. Een opmerkelijke uiting daarvan is dat theatermakers steeds vaker een haast exclusieve relatie met de toeschouwer opzoeken. Ze sleuren hem als het ware binnen in hun intimiteit. Waarom? Een voor de hand liggende reden is dat toeschouwers zo op de meest directe manier gedwongen worden hun passieve rol te verlaten en na te denken over wat getoond wordt. Meestal bereikt zo'n overspannen actie het omgekeerde effect, al was het maar door zijn naïviteit: steevast moet de 'confrontatie' tot 'inzicht' leiden. Wie geregeld theater bezoekt zou volgens die logica onderhand bol moeten staan van de fundamentele inzichten. Ander werk daarentegen is opgevat als een constructie die geen waarheid verkoopt, maar representatieve strategieën –zowel van het theater als van andere media– zichtbaar maakt in al hun (ideologische) implicaties. Het theater als proefmodel voor een kritisch onderzoek van onze werkelijkheidsperceptie. Die operatie is soms zo radicaal dat ze alle theatrale gebruiken op de helling zet.

Het sterkste protest van een TV-kijker is het toestel afzetten.

Dat is toch wat anders dan buitenlopen uit een theater of een discussie voeren over een stuk.

Het onderscheid met de 'klassieke' performancekunst wordt dan erg dun. Blijft de vraag: waarom wordt daarvoor zo vaak een intieme, of minstens fysiek zeer nabije relatie met de kijker opgezocht?

Een hypothese. Door zijn specifieke evolutie is het theater als publieke ruimte, waar men zich meet aan de ideeën en verschijning van anderen, nog slechts een schim van zichzelf. Film, TV en zeker alle nieuwe media hebben het theater bovendien gereduceerd tot een marginaal medium en lijken ook een veel overtuigender beeld te leveren van de werkelijkheid. Maar daar is geen andere publieke ruimte voor in de plaats gekomen. Oude stadsbioscopen namen die functie, als ontmoetingsplek binnen de leefomgeving van mensen, nog enigszins op, megaplexen aan de stadsrand nauwelijks. Ze zijn louter plekken op een kaart, punten in een netwerk. Twee dominante vormen van hedendaagse publieke ruimte, de televisie en de 'gemediterraneerde' stad van horeca- en shopping zones, simuleren deze belangrijke plek op dit ogenblik wel, zelfs op 'geloofwaardige' wijze, maar verschillen er in kwalitatief opzicht totaal van, omdat ze op een intieme manier ervaren of begrepen worden. Dit wil zeggen: men handelt binnen deze ruimtes alsof wat men doet, hoe men voortkomt of waar men voor staat 'niemand aangaat', dus ook geen sociaal feit wordt dat een bredere betekenis kan krijgen. Deze ruimtes werken als een spiegel die elke actie bevestigt door in te spelen op een fantasmatische hang naar identificatie, niet door weerstand te bieden. Geen van beiden

spreekt de bezoeker van deze ruimte tegen, maar de bezoeker heeft zelf ook geen kans om tegen te spreken. Het is meedoen of wegblijven. Op die manier krijgt een kritiek van deze pseudo-publieke ruimte ook nauwelijks een kans. Tenzij in een kunstvorm die net die intieme verhouding met deze virtuele publieke ruimte aan een onderzoek onderwerpt, niet door van buitenaf een analyse te maken, maar door de mechanismen zelf ervan intiem tastbaar –en meteen ook problematisch– te maken.

Dat televisie en internet een imaginaire publieke ruimte zijn steekt de ogen uit. Met het scherm onderhoud je een exclusieve, intieme relatie –zo lijkt dat toch– die echter ook totaal anoniem en passief is. Je lijkt alleen met het beeld, al richt het zich niet tot jou in het bijzonder, maar (noodgedwongen) tot de grootst gemene deler van kijkers. Het sterkste protest van een TV-kijker is het toestel afzetten. Dat is toch wat anders dan buitenlopen uit een theater of een discussie voeren over een stuk. Het verschil met theater of film is daarnaast dat je bij televisie niet per sé hoeft op te letten. We zuigen details en impressies op zonder ons te bedenken waar, voor wie of hoe die beelden gemaakt zijn. Gedachteloos slikken we zo groteske vertekeningen van het relatieve belang van gebeurtenissen of louter geësceneerde 'nieuwsfeiten'. Televisiekijken veroorzaakt zelfs een lichte trance: beelden en hersengolven gaan op hetzelfde ritme deinen. Het scherm, dat schijnbaar een rechtstreekse blik op de wereld biedt, werkt vooral als een prothetische herseninhoud. Zappen is dan ook geen daad van protest, maar een vervolmaking van de afstemming tussen kijker en beeld. Van boodschap is hier geen sprake meer. Tenzij dan dat het medium zelf de boodschap is. In elk geval in de zin dat het een model levert om de 'werkelijkheid' te begrijpen als een span-

ningsloos, comfortabel, eenvoudig te consumeren *environment* van beelden en sensaties. Toch lijkt televisie een soort publieke ruimte, omdat ze die zelf encenseert in de niet aflatende stroom van programma's waarin een 'brave new world' van sterren verschijnt. Die andere wereld produceert onder andere aan de lopende band meningen die nooit tegengesproken kunnen worden, maar wel zoiets als een 'publieke opinie' lijken te vormen. En daar mag de kijker op tijd en stond aan meewerken door ook eens 'zijn gedacht' te zeggen. Wiens gedacht? Wordt hier wel 'gedacht'?

Dan lijkt de stad, met haar straten en pleinen, toch een betere kandidaat als plek waar wel een gefundeerde, aan de werkelijkheid getoetste 'publieke opinie' en dito 'zaak' kan ontstaan. Kijk maar naar de niet aflatende verheerlijkingen van de morele meerwaarde van de stad. Maar over welke stad praten we dan eigenlijk? En welk maatschappelijk debat zou zich daar dan afspelen? Straten en pleinen waren in het westen immers nooit, zoals theaters, een plaats van maatschappelijk debat, wel de plek van handel en wonen, met al wat dat inderdaad aan confrontatie en gespreksstof kan opleveren. Maar ook die rol is op sterven na dood. Actief ingrijpen, een plaats of een stem bevechten, is de uitzondering geworden. De rust wordt met ijzeren hand opgelegd. Consumeren –vooral met de ogen– is de standaardverhouding tot de stad geworden. Grote sectoren van het publieke domein (waar het leven niet beantwoordt aan een behaaglijke fictie en er geen orde te handhaven valt) verdwijnen daarmee van de *shopping-list* van de moderne mens. Blijven over: die gebieden die ons een intieme, vertrouwelijke relatie suggereren. Levendige 'pleintjes' die onze fantasma's over convivialiteit enzovoort tegemoetkomen. We negeren daarbij het feit dat deze droomstad een met tonnen blauwe steen, designlampen en terrasjes zorgvuldig

Naar analogie met de manier waarop we via televisie en internet zonder probleem een comfortzone bij elkaar zappen, zappen

we ook à la carte, in parallelle circuits, onze stad, onze 'publieke' ruimte bij elkaar.

geconstrueerde encenering is. We genieten passief, zwijgzaam, op intieme wijze, alsof al dat moois er voor ons alleen was. En toch doen we dat met tienduizenden tegelijk. Alsof de stad 3D-televisie was. Deze stedelijkheid wordt een intiem theater van onze 'behoeften'. Naar analogie met de manier waarop we via televisie en internet zonder probleem een comfortzone bij elkaar zappen, zappen we ook à la carte, in parallelle circuits, onze stad, onze 'publieke' ruimte bij elkaar. De werkelijkheid gaat zo steeds beter op onszelf lijken in plaats van, zoals ooit het geval was, ons te vormen en te bepalen. De grens tussen wat publiek is, en wat privé, bestaat niet meer. Alles is privé. Niemand heeft deze gewijzigde verhouding tussen het publieke en het private, naar het model van de zappende kijker, beter aangekondigd dan de Britse pop-art kunstenaar Richard Hamilton. In de collage *But what is it that makes today's homes so different, so appealing?* uit 1956 (!) toont hij een huiskamer vol blitse nieuwe spullen met in het midden een body-builder en een wulpsse vrouw met een lampekop op het hoofd. Het echte centrum van de collage is echter de onooglijke televisie. Het is de opening in de gesloten fantasiewereld van de huiskamer waarlangs de beelden binnenstromen waarnaar de huiselijke ruimte –en niet alleen die– zich vanaf nu zal modelleren.

Naarmate een letterlijk 'imaginaire' ervaring van de werkelijkheid steeds dominantier wordt, kan theater, als weergave van die werkelijkheid, niet anders dan volgen, wil ze er iets zinvol over vertellen. Het lokt de kijker binnen in een vertrouwenwekkende

situatie, en licht hem dan pootje. In het beste geval toch. Minder lucide theatermakers geloven al eens dat nabijheid op zich waarheid oplevert. Terwijl net die waarheid een steeds ijdelere streven blijkt.

Something raw?

Afgelopen voorjaar bracht het *Something Raw*-festival in Amsterdam een fascinerende reeks van dit nieuwe type voorstellingen samen in een klein festival onder het curatorschap van Robert Steijn. Dat bracht meteen de uiteenlopende ideologische en strategische motieven van een intieme benadering van de verhouding tussen kijker en speler aan het licht. Steijn zelf betoonde zich in het slotdebat van het festival een fervent aanhanger van het naïeve waarheidsdenken. Nochtans gaf hij met zijn keuze voor het thema '*privacy versus public space*' wel blijk van een vage intuïtie van de hier geschetste kwestie. Hij rekte het begrip *privacy* trouwens meteen op tot het bredere 'intimiteit'. Het debat demonstreerde echter vooral hoe verwarrend de grens tussen publiek en privé, net als de begripsvorming hierover, geworden is. Noch Steijn, noch de uitgenodigde kunstenaars vonden een scherpe definitie van wat we onder begrip *privacy* of *public space*, op zich of in een theatrale context, verstaan. Dat weerhield Steijn er nochtans niet van om in het slechten van de grenzen tussen de private en de publieke ruimte een belangwekkend gebaar, eerder dan een probleem, te zien.

Steijn opende het debat met de terechte opmerking dat de oppositie *privacy versus public space* aan de orde van de dag is. Hij stelde meteen dat we, wat het theater betreft, de kwetsbaarheid van de performer aan de kant van de *privacy* moeten zoeken, terwijl virtuositeit, of algemener, elk theatraal vertoon, in de publieke ruimte te situeren valt. Hij ontwaarde een verlangen bij publiek en kritiek om voorbij de verschijning van

de performer te speuren naar het menselijk lichaam en de persoon zelf. En omgekeerd, een verlangen bij de makers om zichzelf bloot te geven. Kortom: de acteur geeft zijn spel op? Pas op dat ogenblik bekwam de moderator –rijkelijk laat– enige twijfel. In hoeverre is dat geen zinsbegoocheling? Is het wel mogelijk dat maker en toeschouwer elkaars intimiteit betreden (en met die verkenning dan nog iets kunnen aanvangen ook)? Hij zag ook andere obstakels. Het publiek verliest bijvoorbeeld zijn statuut als anonieme toeschouwer, verscholen in het donker. Door ongewone opstellingen en door de actie van de performers wordt het ertoe gedwongen om te reageren op de voorstelling. Steijn zag dat als een niet geringe bron van irritatie: plots wordt je verplicht iemand te worden. In *It's me but I'm no longer there* van Andrea Bozic bijvoorbeeld voelde hij zich gedwongen om creatief te zijn (ik vermoed daarentegen, zo mag blijken, dat Bozic je juist de onmogelijkheid om creatief te zijn wil laten ervaren). De hamvraag volgens Steijn werd dan of we wel open kunnen zijn tegenover elkaar zonder een sociaal masker te dragen. Sterker nog: hoe kunnen we van dat sociaal masker verlost worden? Hij had die kwestie vertaald in een drietal vragen die hij vooraf aan de andere deelnemers aan het debat, de videaste Edit Kaldor, de architecte-theatermaakster Marion Tränkle, de choreografe Carolien Hermans en Heine Avdal stelde. De vragen wezen vooruit naar deze inleiding waarin de kwestie van de 'waarachtigheid' van de theatrale 'ontmoeting' centraal staat: Vraag 1: 'Dien je je privacy op te geven om intiem te worden met het publiek?' Vraag 2: 'Wat is het verschil tussen intimiteit en privacy, en hoe gaat dans hiermee om?' Vraag 3 ten slotte: 'Wil je je privacy in het gewone leven beschermen en denk je dat zoiets nog mogelijk is in onze samenleving? Hoe verhoudt je werk zich tot deze vraag?'

Is het wel mogelijk dat maker en toeschouwer elkaars intimiteit betreden, en met die verkenning dan nog iets kunnen aanvangen ook?

In de absurde vraag 'hoe kan de acteur ophouden met acteren om zichzelf te tonen' lag het falen van het debat om enige klaarheid te scheppen al ingebakken. Steijn vooronderstelt immers stilzwijgend dat er in de intimiteit of in de persoon een waarheid verscholen zit die een algemene geldigheid zou bezitten, maar gecorrumpeerd wordt door ze zonder meer aan de openbaarheid prijs te geven. Ze kan slechts bestaan bij gratie van een sociaal masker, maar wordt er ook onherkenbaar door vervormd. Hij beseft dus dat ze onder onze ogen verdampt als we in een ontmoeting tussen vreemden, de basissituatie van het theater, dat masker afrukken. Om de waarheid zichtbaar te maken moet er dus een zekere intimiteit zijn. Zo'n cirkelredenering moet elke rechtgeaarde rationalist doen steigeren. Hier wordt iets gepostuleerd wat zich in de definiëring zelf aan elke vorm van onderzoek onttrekt. Hier wordt met andere woorden een geloof beleden. Niet eens zo'n onverdacht geloof: de triviale pers bulkt bijvoorbeeld van de oproepen om meer zichzelf te worden, bij voorkeur in een aantal stappen. Zelfs wie zich daar ver van deze literatuur houdt zal niet ontkomen aan de voortdurende oproepen in de reclame om meer zichzelf te zijn. Uiteraard, Steijn probeert hier met het waarheidsargument niets te slijten dan een verouderde kunstvorm als theater of dans –en dat is nog steeds iets anders dan tandpasta of gezichtscreme– maar de strategie is niet ongelijk. Het idee is steeds weer dat er een *je-ne-sais-quoi* gemoeid is met dat product dat je dichter bij jezelf brengt. (Het merkwaardige, licht verontrustende is dat dat ook werkt. Er is

dus inderdaad een goede reden om na te denken over de eigenaardige osmose die er steeds weer ontstaat tussen onszelf en de gebeurtenissen of dingen om ons heen. Of nog: welk belang er gediend wordt met het steeds weer hameren op het belang om 'jezelf te zijn.' Dat lijkt mij het domein waar dans en performance inderdaad inzicht produceren).

Intimiteit als double bind

Een voorstelling op het festival toonde de absurditeit van Steijns naïef geloof in de waarheidsfactor van een intieme nabijheid tussen toeschouwer en speler. Sarah Manya probeert in *Three solo's* intimiteit te hantieren als een middel om ons met de neus op een genegeerde werkelijkheid te drukken. Het recept is eenvoudig: je importeert een fractie van die werkelijkheid op zo'n klein podium dat je onmogelijk kan wegstijgen. Dat is letterlijk een ob-scene strategie: je gelooft dat toeschouwers zich tot de aangeboden situatie niet meer kunnen verhouden op een geregelde, door omgangsvormen beperkte wijze. Wat doe je immers als iemand naast je plots onbetamelijk gaat huilen of zonder reden begint te vloeken en te tieren? Reageer je niet, dan is het alsof je onverschillig bent of niet opgewassen tegen de uitdaging; reageer je wel, dan loop je het risico dat je terechtgewezen of uitgelachen wordt. Een weinig verkwikkelijke 'double bind'. Doorgaans weten we dat het geen zoden aan de dijk zet om je zo 'en public' te laten gaan. Het 'werkt' niet. De vraag is natuurlijk waar je dan blijft met de aandrift om dat wel te doen. Die blijft wellicht in de meest intieme sfeer, in je eigen hoofd, ronddobberen als zwerfvuil dat niet wil wijken, als een genegeerde waarheid.

Manya bracht de toeschouwer tijdens *Three solo's* telkens in een extreem krappe ruimte (een keukentje, een toilet en een douchecel)

samen met een vrouw die over haar toeren was. Maar daarom werd je nog niet met je neus op een genegeerde realiteit gedrukt, zoals ze zelf gelooft. Dat was ook te voorspellen. 'Normaal' of pathologisch obscene gedrag kan je als een mislukking beschouwen: het drukt het onvermogen uit om binnen de voorhanden zijnde modellen en omgangsvormen duidelijk te maken wat je bezielt. Geen enkel schoentje, geen enkele rol lijkt te passen om een bepaald lijden tot uitdrukking te brengen. Dat blijft letterlijk onvoorstelbaar. Het kan enkel insisteren in aberrant, 'onleesbaar' gedrag. De onbemiddelde representatie daarvan op een podium is even obscene, maar wekt evenwel geen deernis als wel gloeiende irritatie op. Wat gebeurt er immers als je deze gedragsvormen reproduceert, acteert, binnen een heel kleine ruimte? In eerste instantie herhaalt zich hier wat ook in de werkelijkheid gebeurt: je kan alleen maar gegêneerd toekijken. Toch is er een verschil, want nu is er wel een code die toelaat om het gebeuren te kaderen, er 'gepast' op te repliceren. Je houdt als kijker namelijk je mond en wacht tot het over is. Dit is immers theater, een publiek geregelde situatie waarin je weet dat de ander zich bekeken weet. Het is niet echt, men doet alsof. Aan de ene kant alsof men opgevreten wordt door een vreselijke onrust, aan de andere kant alsof hier iets te zien is dat behartenswaardig, waarachtig, of gewoon amusant is. *Quod non*. Om twee redenen. Terwijl aberrant gedrag in de werkelijkheid per definitie authentiek is, beantwoordt de verbeelding ervan op het podium aan een traditie. Het is een conventionele voorstellingswijze. Hoe stel je bijvoorbeeld een ontredde huisvrouw voor? Wel, je zet ze in een négligé aan een keukentafel voor een grote doos pralines waar ze nauwelijks aan kan weerstaan, maar die ze vervolgens uit machteloze frustratie in stukken slaat en uitsmeert

Terwijl aberrant gedrag in de werkelijkheid per definitie authentiek is, beantwoordt de verbeelding ervan op het podium aan een traditie.

over haar lijf. Ziedaar Manya's eerste solo, vertolkt door Mari Matre Larsen. Terwijl werkelijke obsceniteit zwijgt, spreekt hier uit elk detail een drammerig discours over de wijze waarop de samenleving vrouwen tot het uiterste drijft door de tegengestelde eisen die haar opgelegd worden. Maar zijn we daarmee nu iets wijzer geworden? Begrijpen we nu werkelijk waarom die vrouw toegeeft aan een onredelijke eis, of wat haar tot een buitensporige vraatzucht verleidt? Natuurlijk niet. We hebben alleen maar een kwartier lang een platitude van de eerste orde moeten aanschouwen. De tweede reden waarom dit niet werkt is dat Manya niet inziet dat het niet volstaat om hoogst conventionele fictie van het filmscherm te plukken en er de kijkers met hun neus op te drukken, om van cliché's iets anders te maken dan cliché's, intellectueel afval. Het blijven beeldjes, platte dingen die allerminst diepe inzichten aangaande *social issues* voortbrengen, zoals ze zelf claimde tijdens het debat. Mensen confronteren met je eigen cliché's, dat is pas echt obscene.

Identiteit en theater

Steijn negeert eigenlijk het feit dat wat we als onze onvervreembare eigenheid beschouwen niet veel méér voorstelt dan een contingent samenraapsel van fysiologische en historische eigenaardigheden die we op een fictieve wijze in elkaar knutselen tot de 'persoon' waarmee we het hopelijk wel kunnen stellen. Dat proces loopt onveranderlijk fout als we proberen die persoon stabiel en autonoom te maken. Beckett wijdde een heel oeuvre aan die poging, en

eindigde met niet veel meer dan een filmopname, een portret van een starende blik dat uiteindelijk, als elk portret, niets meer toont dan een zwart gat. Becketts ervaring is echter slechts een extreme uitvergroting van elke poging om de wereld te willen zien naar ons beeld

en onze gelijkenis. Dat loopt onveranderlijk op een falen uit. Steijn kreeg in het debat wat dat betreft dan ook lik op stuk van Edit Kaldor. Zij stelde dat haar *Orpress escape* ook over de constructie van identiteit gaat. Dat ze haar eigen naam gebruikt in het werk betekent niet dat ze iets over zichzelf vertelt, als wel dat het aannemen van een naam, zij het dan de naam die je van anderen gekregen hebt, integrerend deel uitmaakt van die constructiearbeid. Dit alles betekent niet dat de intimiteit een onbelangrijke of zelfs onbestaande zone zou zijn, alleen is ze niet –of zelden– het gebied waar menselijke interactie vorm krijgt. En dat wellicht des te minder naarmate ze overstroemd wordt door beelden uit de buitenwereld. Het klassieke model van de menselijke interactie is... theatraaliteit, de plaats waar we in gecodeerde, sociaal bepaalde vormen zoals taal, maar zeker niet enkel taal, met elkaar omgaan. Er is dus (klassiek) theater mogelijk over intimiteit, er is zelfs theater mogelijk dat probeert zo dicht mogelijk tegen de nulgrens van de vorm aan te schurken, maar er is geen intiem theater mogelijk. De termen verdragen elkaar gewoon niet.

Marion Tränkle zette die kwestie scherp in een beschrijving van haar werk. Ze zoekt naar een theatervorm waarin het publiek niet louter de passieve rol van kijker inneemt, maar ook speler of zelfs regisseur kan worden. Dat lukt maar, constateert ze, als de theatrale situatie duidelijke spelregels, een code aangeeft. Die spelregels moeten een vertrouwenwekkende atmosfeer scheppen. Enkel zo krijgen

toeschouwers zin om actief aan het spel deel te nemen. Je hoeft ze dus niet te dwingen, je inviteert ze door de structuur van het spel. Volgens Tränkle vergroot je zo het begrip van de sociale ruimte. Mensen kunnen er hun eigen verantwoordelijkheid nemen binnen een opgelegde code. Wat Tränkle hier beschrijft is de mogelijkheid van elk spel om de creatieve impuls van de mens te bevrijden door de gewone wereld tijdelijk en binnen een bepaalde ruimte tussen haakjes te zetten. Die logica van het spel fundeert ook de mogelijkheid van theatraliteit, binnen én buiten het theater. 'Onwaarheid' is de mogelijkheidsvoorwaarde om in de sociale ruimte in interactie te treden en een zaak te bevechten, beklinken, beschrijven'. Dat vereist terughoudendheid, het observeren van spelregels. Wie zijn persoonlijke obsessies ongeremd op tafel gooit, wijzigt de regels tijdens het spel en bederft het dus. Of maakt het althans onbegrijpelijk en ongenietbaar voor anderen. Nochtans, die klassieke theatraliteit is als model voor de sociale omgang verregaand aan het tanen, onder andere omdat ze als 'onecht' in een kwalijk daglicht is komen te staan zoals ook Steijn, misschien ongewild, suggereert. De vraag is wat er dan in de plaats komt, hoe de hedendaagse beeld- en persoonlijkheidscultuur daar bron, vehikel dan wel uitkomst van is en waar dat toe leidt, ook in politiek opzicht. Dat zijn pas lastige vragen. Het dubbelzinnige aan Tränkles interventie was echter dat ze het theater niet als een publieke, noch een private ruimte definieerde, maar als een plaats van transformatie. Ze liet in het midden wat ze daarmee bedoelde. Als ze het theater beschouwt als een vluchthaven om meer jezelf te worden zou haar correcte observatie over de eigen aard van het (theater-)spel uiteindelijk toch gecorrumpeerd zijn door de obsessie met persoonlijke waarheid die het debat doortrok.

Er is dus (klassiek) theater mogelijk over intimiteit,
er is zelfs theater mogelijk dat probeert zo dicht mogelijk

tegen de nulgrens van de vorm aan te schurken,

maar er is geen intiem theater mogelijk.

De termen verdragen elkaar gewoon niet.

Ook Carolien Hermans kwam er tijdens het debat niet uit. Haar *Desire machine* was nochtans een interessante propositie. Ze liet kijkers in kleine groepjes toe in een ruimte ter grootte van een klaslokaal. Een rij tafels schermde er de toeschouwersruimte af van de speelplek waar een vrouw een dans opvoerde. Extreme nabijheid dus, maar desondanks een duidelijke grens. Je keek echter niet zomaar: een koptelefoon zonderde je akoestisch af van de andere toeschouwers en van de concrete geluiden in de ruimte. De tekst die je hoorde verschilde per koptelefoon. Dat besefte je echter pas als je de voorstelling een tweede keer uitzat. Een meer didactische demonstratie van de onzinnigheid om rechtstreeks toegang te willen krijgen tot het lichaam, de gedachten, de intimiteit van een ander is moeilijk denkbaar. Lichamen vallen niet te 'lezen' maar blijven een soort raadsel. Toch maakte Hermans tijdens het debat vele tegenstrijdige bedenkingen. Ze verbond het vermaledijde sociale masker bijvoorbeeld niet met keuzes die je maakt of posities die je inneemt in het sociale spel, maar als een reflectie van je geschiedenis of je persoonlijke problemen. Waardoor het uiteraard geen masker meer is. Tegelijk zag ze identiteit wel als een constructie, een masker dus. En zoals de voorstelling demonstreerde, ze zag duidelijk de kloof tussen de 'waarheid van het lichaam' en de manier waarop we onszelf voor anderen verklaren in woorden. In Hermans' uiteenzetting kwam zo nog eens de verwarring van het debat naar boven.

Spiegel en camera

Heine Avdal hield zich in dit debat op de vlakte. Zijn werk draait rond de nieuwe vorm van intimiteit die enkel technologische media tot stand kunnen brengen. Zijn *Box with holes* was in elk geval een briljant onderzoek van wat hier gebeurt. De installatie bestaat uit een doos met twee openingen aan de voorzijde. Boven de doos is ter hoogte van het gezicht een spiegel geplaatst. Boven de doos projecteert een camera een beeld. In dat beeld verschijnen je handen eens je ze in de doos gestoken hebt. Die handen worden vanaf de bodem van de doos opgenomen. Het duurt even voor je door hebt dat het beeld dat je ziet op de doos op die manier je links-rechts coördinatie in de war stuurt: in tegenstelling tot een gewoon spiegelbeeld, zoals dat van je gezicht in de spiegel voor de doos, zie je hier aan de linkerzijde wat je rechterhand doet en vice versa. Net alsof iemand die tegenover je zit je zou imiteren. De camera doet je dus naar je handen kijken alsof je iemand anders was. Het lijkt een platitude, maar plots besef je zo dat je zelfwaarneming anders gestructureerd is: je 'ziet' jezelf alsof je naar een spiegel zou kijken, en dus niet met een blik van buitenaf. Net als je dat verwerkt hebt, duiken op het scherm twee andere handen op. Even is er geen overeenstemming tussen beeld en waarneming: het tweede paar handen lijkt enkel virtueel aanwezig. Pas later ontstaat er ook contact. Dat levert een plezierig spel op met die dubbelgangerhanden, dat je vooral visueel beleeft, bijna alsof je er zelf niets mee te maken had. Dat verandert plots als de aanraking kleverig wordt en er zich een zoet-weeë geur verspreidt. Het leuke kijkspelletje krijgt zo een unheimlich, bedreigend karakter. Wat dat zegt over de relatie tussen echt en virtueel contact laat deze *Box with holes* echter in het midden.

Anonieme intimiteit: het interieur als theater

Andrea Bozic had niet veel woorden nodig om de contaminaties tussen intimiteit en een virtueel publiek domein duidelijk te maken. Noch om te tonen hoe onzinnig de vraag naar de mens achter de acteur is. Aan haar *It's me, but I am no longer there* komt geen acteur te pas. Toch stelt ze wel iets voor: de manier waarop onze blik geconditioneerd wordt door het regime van de televisiebeelden. Per 'voorstelling' worden slechts twee toeschouwers toegelaten, die elkaar enkel bij het binnenkomen even te zien krijgen. De ene wordt binnengeloodst in een kamertje, waar hij onder een tentzeil gaat liggen op een bed, met de vraag flink te woelen. Naast het bed staat een televisie-monitor. Beelden van een bewoonde ruimte, een grote kamer vol huiselijke objecten, van bibelots tot boeken, van een asbak tot een onopgemaakt bed, rollen over dat scherm. Tegelijk hoor je klankfragmenten, zowel huiselijke geluiden als de stem van een immobilienmakelaarster die de ruimte aanprijst als een bijzonder geschikte jongerenkamer. Al snel merk je dat de matras een mechanisme verbergt dat bij elke beweging ofwel de klank, ofwel de beelden laat verspringen. Of je bewegingen de beeldopname of de klank aanstuurt blijft echter in het ongewisse. Een ding is zeker: beelden en klankfragmenten zijn volkomen autonoom, ze verklaren elkaar niet. De kwaliteit van de beelden is overigens slecht. De travellings zijn onzeker en schokkerig, de montage mist ritme, de focus is vaak onscherp. Er vallen zelfs dode momenten waarop de camera enkel een vloer- of muurvlak toont.

Na een poos komt iemand je halen en word je een tweede ruimte binnengeloodst. De herkenning is onmiddellijk en ontnuchterend: je staat in de ruimte die je zo even op het scherm zag. Als je een schijnwerper op

Wie tien tienerkamers gezien heeft, zal wellicht wel verschillen opmerken in de posters aan de muur, de gadgets of de hoeveelheid rommel, maar posters, gadgets en rommel zijn constanten.

het hoofd aangeremd krijgt en een elektronische video-camera in je handen geduwd wordt begrijp je ook de toedracht van de zaak: wat je op de TV-monitor zag waren beelden die je medebezoeker opnam. Haast tegelijk ontmasker je de ruimte, hoe perfect ze ook de natuurlijke rommeligheid van een bewoonde ruimte imiteert, als een artificiële constructie. Hier woont niemand, dit is een decor. Desondanks appeleert ze aan een dubbele reflex. Vooreerst is er het 'Sherlock Holmes'-moment: wat kan je te weten komen over iemand die Bachelards *Poétique de l'espace* in bed leest en Antonin Artaud op de salontafel heeft liggen? Wat vertellen het kamerscherm en de prullaria die op het dressoir liggen? Welke smaak en leefgewoonten spreken uit een onopgemaakt bed en wat achteloos rondslingerende kleren en tijdschriften? Uit de kleinste miniatuur, het onooglijkste detail probeer je een leefwereld te voorschijn te toveren. Als vanzelf lijken de dingen te spreken over een specifieke werkelijkheid, een mens.

Belangrijker nog is het moment van de videast-monteur: de camera dwingt tot keuzes, tot selecteren en ordenen van elementen die zich aandienen. Dat versterkt nog je interpretatiedrift: het 'verhaal' van de afwezige bewoner wordt je gids bij het filmen en monteren. De klanken die, dat begrijp je nu, door je medebezoeker in het belendende lokaaltje geproduceerd worden interageren nu schijnbaar wel met wat je ziet. Wijst de stem van de immobilienmakelaarster erop dat je hier het einde van een episode ziet, dat iemand op het punt staat hier weg te trekken? Zijn de huiselijke

geluiden de herinneringen die blijven hangen zijn in deze kamer, als het aura van een verdwenen bewoner? Het analytische registreren, als een detective, slaat om in een rêverie waarin je fantasmatisch dingen gaat bezetten met de persoonlijkheid van de bewoner. Die wordt de

verbindende factor voor wat zich aandient. Het interieur wordt als een portret dat ons aankijkt. Het suggereert dat we een blik krijgen op de intimiteit die zich verschuilt achter dit gelaat maar geeft deze nooit prijs. Daardoor blijft het ons bezighouden. (Bozic was overigens verstandig genoeg om geen foto's in het interieur achter te laten die deze fantasie kunnen laten stilvallen). Tegelijk weet je pertinent dat de persoonlijkheid, de intimiteit die je opspreekt niet bestaat, tenzij dan als een hypothetisch effect van de setting. Wat zich aandient als een extreem intieme ruimte, die je usurpeert door je aanwezigheid, is louter ensce-nering, suggestie van persoonlijkheid. De trivialiteit en goedgemikte 'toevalligheid' van de voorwerpen kunnen enkel een werkelijkheid suggereren door je eigen predispositie als kijker. Het is je oog dat werkelijkheid creëert. De intimiteit waarin je binnenbreekt ontstaat pas op het moment van het binnenbreken zelf. Tevoren was er niets. *'Its me'*, willen we denken, *'But I'm no longer there'* is een juistere lezing. Of eerder: *'Nobody was ever here'*. Er is enkel een theater van de intimiteit.

Kijken door een camera

Niet toevallig heeft de camera een eigen beeldscherm. Wat je filmt verschijnt dus ogenblikkelijk als beeld op een scherm. Die opzet concretiseert onze predispositie om de werkelijkheid te bekijken als was het een scherm dat alles tot een intiem verhaal omtovert. Daardoor vergeet je haast dat je wel degelijk rondspiedt als een voyeur die onbeschaamd in andermans spullen snuistert. Je lijkt alleen op afstand aan-

wezig, gewoon een toeschouwer die niet verantwoordelijk is voor deze opname. Het scherm slurpt je op, doet je jezelf vergeten. Je kijkt via de omweg van een andere kijker, geconcretiseerd door je 'wederhelpt' in het belendende kamertje. Al doet de herinnering aan de rommelige beelden in die kamer je meteen beseffen dat dit zelfbedrog is: de camera schuift ongemerkt als een filter tussen jezelf en je passie. Op dat ogenblik beseft je ook hier niets anders te zien is dan verbrokkelde fragmenten zonder betekenis. Maar die wil je dan toch zo goed mogelijk in beeld brengen voor die andere toeschouwer. Maar wat is goed? Aan welke beeldstrategie conformeer je je? Wellicht imiteer je, net als veel televisieopnames, het dwalende oog van een toeschouwer. Langzame travellings en betekenisvolle stills tonen wat echt relevante details zijn. Die beeldstrategie spreekt over het fantasma –waarvan je de onmogelijkheid ondertussen maar al te goed beseft– dat de intimiteit van de ander zou af te lezen zijn van zijn interieur. Meteen stoot je op de fantasmatische paradox van het interieur zelf. Interieurs verschillen immers niet zo verschrikkelijk veel van elkaar. Wie tien tienerkamers gezien heeft, zal wellicht wel verschillen opmerken in de posters aan de muur, de gadgets of de hoeveelheid rommel, maar posters, gadgets en rommel zijn constanten. Die voorspelbaarheid staat echter haaks op hoe de bewoner van een tienerkamer zijn interieur ervaart: hij zoekt er juist naar een exacte uitdrukking van wie hij is en vooral wil zijn. Ondanks de banaliteit, tijdelijkheid en toevalligheid van zo'n interieur, is het wel een constructie die als een scherm tussen de bewoner en de buitenwereld staat. Ze valt niet samen met de intimiteit van de bewoner, maar schermt die juist af van priemende blikken. Ze is een cocon tegen de buitenwereld. Ze is het theater, de klankkast van de intimiteit. De paradox is

De constructie van een interieur suggereert altijd persoonlijkheid, iets eigens, unieks, en volgt daarin dezelfde beeldstrategie als die waarmee elektronische media suggereren dat er iets te zien is achter het beeldscherm.

dat ze tegelijk een en al banaliteit is, maar dat die banaliteit niet kan erkend worden. De constructie van een interieur suggereert altijd persoonlijkheid, iets eigens, unieks, en volgt daarin dezelfde beeldstrategie als die waarmee elektronische media suggereren dat er iets te zien is achter het beeldscherm. We kijken, ook in het gewone leven, naar onze omgeving met een virtuele camera. We toveren onszelf een beeld van een persoonlijkheid bij elkaar uit de brokstukken die de wereld ons laat toekomen, en verbergen zo voor onszelf het feit dat het niets meer dan brokstukken, fragmenten, betekenisloze dingen zijn. We verhelen dat we zelf niet zo 'zelf' zijn als we zouden willen, maar rollen spelen die we van anderen leenden. We spelen dus nooit in onze eigen film. Dat wordt in deze installatie op een oncomfortabele manier duidelijk, omdat je zelf dat proces voltrekt. Je voelt jezelf steeds meer als de potsierlijke body-builder in Hamiltons collage uit 1956.

Het event als intieme ervaring

Even relevant voor het omstreden thema van de intimiteit was Simone Aughterlony's *Public Property*. De voorstelling ligt in het verlengde van haar solo in Meg Stuarts *Alibi*. Alle acties in *Alibi* draaiden op een of andere manier rond de spanning tussen individu en massa. Tijdens *Alibi* werd de kijker haast onophoudelijk bestookt met mediabeelden van grote events. Die mentale *backdrop* suggereerde een verklaring voor hun bizarre gedrag: het getuigend van een radeloos zoeken naar een verhouding met de alomtegenwoordigheid van dit

soort beelden. Wat gebeurt er als je niet in een kleine kring van mensen je plaats krijgt door je daden en woorden, maar als je betekenis voortvloeit uit de aanwezigheid of zelfs zichtbaarheid van je lichaamsbeeld in de media, à la limite op een wereldpodium? Wat gebeurt er als

er geen grens meer is tussen wat er in de grote wereld en in de privé-ruimte gebeurt? Wat gebeurt er, kortom, als het leven de structuur van een happening, maar dan niet zo'n blijde, krijgt? De psychologische figuur die hier opdook was die van een ziekelijk narcisme, vooral dan in de act van Simone Aughterlony. Zij prees de andere spelers een na een aan als ideaal huisgerief. Telkens kreeg je die speler ook in beeld via een video die deze verdinglijkte lichamen aftastte. Dit beeld kandelde op het moment dat de camera Aughterlony zelf in het vizier kreeg. Na een aanvankelijke huivering begon ze ook zichzelf aan te prijzen als ding, met niet mis te verstane voorstellen aan de kijkers. Op een onthutsende manier veranderde Aughterlony's gedrag volledig toen ze beseftte dat ze in beeld was. De dwang die van de camera uitgaat om aantrekkelijk en begerenswaardig te zijn werd totaal. Het 'karakter' van Aughterlony werd volledig functie van haar positie tegenover de camera: almachtig als ze die bestuurt, machteloos en slaafs als ze ervoor staat. In *Public Property* gebeurt hetzelfde, en met dezelfde verve. Alleen is het hier niet eens een camera, maar is het de toeschouwer zelf die de dwingeland is. Door zijn eigen kijkhouding zaait hij de nodige terreur bij de speler. Om dat onthutsend effect te veroorzaken heeft Aughterlony echter geen nood aan echte intimiteit en nabijheid. Dit is gewoon theater. Soms lukt het dus nog wel eens met die klassieke beeldstrategie van theater.