

Het palimpsest van de scenografie

Jozef Wouters over *Infini 1-15*

Karel Vanhaesebrouck

Tussen 1738 en 1757 verwierf Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), een Franse architect, schilder en scenograaf met Italiaanse *roots*, de concessie voor de *Salle des Machines* in Parijs. Servandoni gebruikte (volgens sommigen van zijn tijdgenoten: misbruikte) die infrastructuur om een uitgebreid onderzoek op te zetten naar de theatraliteit van scenografie: hij ging er immers van uit dat de ruimte zelf een autonome theatertaal kan zijn en was daarom een directe voorloper van modernistische ruimte-denkers als Adolph Appia en Edward Gordon Craig. Hij wilde een theater ontwikkelen zonder acteurs, waarbij de scenografie zich ontwikkelde tot autonome tekentaal.

Het werk en de ideeën van Servandoni vormden een directe inspiratiebron voor het *Infini*-project van scenograaf Jozef Wouters (1986). De titel van het project verwijst naar de achtergronddoeken gebruikt in het theater vanaf de Renaissance. Die doeken worden in het hedendaagse, anti-illusionistische theater niet meer gebruikt, tenzij als ironisch citaat. In nauwe samenspraak met dramaturg Jeroen Peeters en curator Dries Douibi nodigde Wouters vijftien kunstenaars uit om elk een hedendaagse *infini* te maken, op maat van de BOL¹, de neorenaissancistische zaal van de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS). Dat negentiende-eeuwse theater is uitgerust met een uitgebreid systeem van 49 trekken waaraan de achtergronddoeken oorspronkelijk werden opgehangen. Aangezien de *infini*'s vandaag niet meer worden gebruikt, is de infrastructuur, in de woorden van Jozef Wouters, een “diaprojector zonder dia's” geworden. Wouters gaf elke artiest (theatermakers, schrijvers, een architect) vijf trekken, een beperkt budget en volledige artistieke vrijheid. Hij vroeg hen welke ruimte of landschap zij vandaag verbeeld willen zien in het theater. Alle voorstellen, van minimalistisch tot über-theatraal, van conceptueel-abstract naar radicaal politiek, werden samengebracht in een avondvullende ‘scenografische’ voorstelling, zonder acteurs op de scène, waarbij de verschillende *infini*'s na elkaar gepresenteerd werden, als opeenvolgende *tableaux*.

Met *Infini* onderzocht Wouters hoe oude technieken en dito infrastructuur maar ook het bijhorende esthetische regime heruitgevonden kunnen worden in het

licht van de hedendaagse theaterpraktijk, waarin het doel van scenografie en theaterarchitectuur al lang niet meer het creëren van de perfecte, coherente illusie is. *Infini 1-15²* is een uitdagend antwoord op het misverstand genaamd “historically informed re-enactment”, waarbij historische technieken ingezet worden om de kijker de illusie van historische authenticiteit te geven. Wouters laat met zijn team zien dat historische technieken ook op een andere, meer tegendraadse wijze ingezet kunnen worden: niet om ze te reconstrueren en zo dichterbij een ingebeelde historische waarheid te komen, maar om te onderzoeken wat ze voor de hedendaagse praktijk kunnen betekenen, hoe het verleden nieuw licht op het heden kan werpen en ons tegelijk uitnodigt na te denken over de verhouding van de kijker tot de theatrale werkelijkheid. Met Jozef Wouters ga ik in dialoog over de context en ambities van zijn *Infini*-project.

Van bij het begin van zijn (prille) parcours probeert Jozef Wouters niet alleen het beroep van scenograaf zelf, maar ook de scenografie grondig te herdenken. Het is een vreemd beroep, vindt hij. Een scenograaf maakt immers meestal ontwerpen voor een contextloze, fictieve plek, namelijk die van de “gemiddelde zaal”. Of beter: opvouwbaar decors die je dan kan aanpassen aan concrete ruimtes. “Het vullen van zwarte kubussen is niet wat scenografie voor mij betekent,” zo stelt hij in *Etcetera* (2014, 34). Vandaar Wouters’ interesse voor Servandoni, omdat die reeds heel vroeg van die opvatting afweek. Hij ontwierp geen decors, maar theatrale ruimtes, dus niet alleen scenografieën maar ook vijvers, tuinen, vuurwerk, paleizen en ...theaters. Een scenograaf ontwerpt niet zomaar decors, aldus Wouters in hetzelfde artikel, maar speelt met lichtheid, snelheid, tijdelijkheid. Niet zozeer de ruimte op het podium moet hij vormgeven, maar wel de mentale ruimte die de toeschouwer zich zal vormen: je moet in de eerste plaats “het punt bepalen van waaruit iets gezien kan worden” zo stelt hij met een passend citaat van filosoof Bart Verschaffel (1990, 22). Als scenograaf is hij telkens genoodzaakt samen te werken. Zijn werk wordt dan ook sterk bepaald door de context, de opdrachtgever en diens verlangen en voorwaarden. Elk ontwerp is een onderhandeling met de specificiteit van die context.

Erg sprekend voor die brede, maatschappelijke visie op scenografie was Wouters’ bijdrage aan *Tok Toc Knock*, een grootschalig stedelijk project van KVS onder leiding van theatermaker Willy Thomas. Tijdens seizoen 2012-2013 maakte KVS samen met talrijke partners nieuwe creaties op verschillende locaties in Brussel, buiten de schouwburg. Op die manier wilde het stadstheater de band met de stad en haar stedelijke realiteit verder uitdiepen. Een van de wijken waar het project neerstreek was de Modelwijk in Laken, een utopisch, modernistisch project van

Renaat Braem waarvan vandaag weinig overblijft. De Modelwijk is een slecht onderhouden betonnen dorp, met mistroostige aanblik en geteisterd door gure wind en vele sociale problemen (armoede, verwaarlozing, werkloosheid, spanningen tussen de verschillende bevolkingsgroepen). De wijk had eigenlijk klaar moeten zijn als een van de pronkstukken voor de wereldtentoonstelling Expo 58. Maar in 1958 kregen de bezoekers enkel een maquette te zien. Het zag er toen nog allemaal prachtig uit: woontorens met veel groen, een sportcentrum, een cultureel centrum, een school, bibliotheek, etc. Na de expo bleek er minder budget voorhanden en dus minder middelen voor de sociale omkadering. Vandaag wonen dus 2000 bewoners in een mislukte utopie. In het kader van *Tok Toc Knock* bracht Wouters 43 maquettes gemaakt door kunstenaars en architecten samen in een tentoonstelling. In één voorstel werd bijvoorbeeld een reclamepaneel van Toyota vervangen door een citaat van architect Robert Venturi: “All problems can never be sold.”

Met *Infini* verlegt Wouters de focus van de sociale ruimte naar de theaterarchitectuur. Aan 15 artistieke correspondenten vroeg hij welk landschap ze in de schouwburg zouden willen tonen. Samen met het decoratelier van de KVS bouwde hij deze landschappen met hout, papier en verf op het theaterpodium. In veel van die voorstellen bleek de migratieproblematiek nadrukkelijk aanwezig: Thomas Bellinck bedacht een gedetailleerde reconstructie van een beveiligingskamer van Frontex, het Europees grens- en kustwachtagentschap dat vanuit dergelijke kamers in opdracht van de EU via camera's de Europese grenzen bewaakt. Deze surveillance-unit liet hij vervolgens als een magische verschijning uit de toneelvloer omhoogkomen. Schrijfster en theatermaakster Rimah Jabr maakte gebruik van het barokke trompe-l'oeil-effect om de eindeloze diepte van onderaardse gangen te suggereren. Anderen kozen radicaal voor de verbeelding, zoals de abstractere *infini's* van Michiel Van de Velde of Michiel Soete. Elk van de voorstellen situeerde zich ergens tussen idee en uitvoering, tussen collectieve aanpak, dialoog en individuele reflectie. Daarbij speelde ook hier de verhouding tot de stad een belangrijke rol: het theater, aldus Wouters, is niet alleen een verbeeldingsmachine, maar ook een semi-publieke ruimte, een plein binnenin een gebouw.

Met zijn project stelt Wouters een interessante “media-archeologische” vraag³: hoe kan je een oude theaterzaal die over 49 volautomatische trekken beschikt maar geen *infini's* meer gebruikt, opnieuw gebruiken waarvoor ze gemaakt is, namelijk het verbeelden van theatrale ruimtes? Een stock van achtergronddoeken heeft de KVS niet meer. Dus vroeg Wouters aan zijn collega's om een nieuwe

stock aan te maken en zo het heden van de artistieke praktijk te confronteren met het verleden van haar productieapparaat. En zo sluit die zoektocht naadloos aan bij de ambities van Servandoni die met geanimeerde decorelementen louter scenografische voorstellingen maakte in zijn *Salle des Machines*.

Karel Vanhaesebrouck: Vanwaar komt jouw fascinatie voor de figuur van Servandoni? Waarom koos je zijn werk als vertrekpunt?

Jozef Wouters: Ooit las ik ergens een citaat van Servandoni waarin hij zei dat hij de scenografie wilde bevrijden van onder het juk van zijn zusters de poëzie en de muziek. Ik weet niet meer waar ik het voor het eerst las maar ik heb dat verhaal onthouden, geabsorbeerd. Uit Servandoni's machine-spektakels spreken een aantal verlangens waar ik mij rechtstreeks toe verhoud als scenograaf, en dat 300 jaar later. Servandoni leerde me dat scenografie historisch gezien zowel binnen als buiten het theater vorm krijgt. Hij was echter niet het vertrekpunt voor *Infini*. Dat was het gebouw zelf, en vooral de zaal in dat gebouw: de BOL. Door mij op die plek te installeren, door mij te moeten verhouden tot die architectuur, tot de keuzes die dit soort gebouwen maakt, de mogelijkheden en beperkingen die het oplegt, kwam Servandoni, die op dat moment al tien jaar in mijn rugzak zat, bovendrijven als een belangrijk verhaal. Eenvoudig gesteld bevond ik mij, 300 jaar later, in een min of meer gelijkaardige situatie als hij, met een zaal waarin ik als scenograaf mag doen wat ik wil. Door Servandoni als conceptueel uitgangspunt te nemen, zo vermoedde ik, door zijn *Spectacles des machines* 'opnieuw op te nemen', zouden de verschillen tussen zijn wereld en die van mij mogelijk 'de vertelling' van het project kunnen worden.

KV: Wat is voor jou de essentie van dit onderzoek? En hoe verhoudt dit onderzoek zich tot de concrete realiteit van het KVS-gebouw en de bijhorende trekken-installatie?

JW: Goed dat je het een onderzoek noemt. Ik maak geen onderscheid tussen voorstellingen en onderzoek. Ik gebruik het concept van een publieke presentatie als een moment om mee in de zaal te gaan zitten, mee de blik te vormen die naar het werk kijkt en zich afvraagt of het functioneert en waarom wel of niet. De theatrale conventie schrijft voor dat datgene wat uiteindelijk te zien is, het resultaat is van maandenlang selecteren van wat werkt en verwijderen van wat niet werkt. Die conventie weiger ik te aanvaarden. Mijn werk vertrekt altijd vanuit een heel specifieke context. Ik geloof dat alle keuzes die leiden tot een project voortkomen uit het feit dat ik mij in een bepaalde context bevind. Die 'ik' is

trouwens belangrijk. Het is niet zo dat ik geloof dat een context vanzelf een project baart, het ben ik, met mijn verlangens, interesses, tekortkomingen, vragen, die in een bepaalde context tot handelen kom. In het verleden deed ik dit bijvoorbeeld in een sociale woonwijk in de Brusselse gemeente Laken, bij het natuurhistorisch museum [in Brussel] en op de VN-klimaatonderhandelingen in Lima. Toen de KVS mij vroeg om een nieuw werk te maken, heb ik voor het eerst niet de impuls gevolgd om in de ‘publieke ruimte’ te werken. Ik wilde weten of ik met dezelfde werkwijze een *site-specific* project in de theaterzaal kon realiseren.

De essentie van het *Infini*-project komt dus voort vanuit twee vragen: wat wil dit gebouw? (en met gebouw bedoel ik de verzameling van gebouw, technische installatie, de economie en organisatie achter het gebouw), en wat wil ik, in dit gebouw? Dat mag conceptueel klinken, maar ik geloof echt dat ruimte, architectuur verlangens heeft waarmee je in dialoog kunt gaan. Een theatergebouw, dat *zijn* muren, dat heeft een gesloten karakter. En vaak wordt dan verwacht van jonge makers dat ze die muren openbreken en er “een plein van maken”. Na enkele maanden onderzoek werd het echter duidelijk voor mij dat het veel interessanter is om het gebouw te omarmen, eerder dan het te willen veranderen in iets wat het niet is.

KV: Met jouw *Infini*-project herdenk je ook het decoratelier zelf. Dat wordt een laboratorium waarin niet alleen decors uitgevoerd worden maar ook onderzoek gebeurt. Hoe ging dat concreet in zijn werk? En wat hebben de makers die jij samen met Dries Douibi uitnodigde op dat vlak gemeenschappelijk? Welke zoektocht delen ze?

JW: Het decoratelier is tegelijk een ruimte en een groep mensen. De ruimte bestaat uit een groot atelier en een kleine ruimte voor gesprek. De groep mensen zijn technici, houtbewerkers, vakmannen, schilders, een dramaturg, een scenograaf en daarnaast een groep die we ‘de correspondenten’ noemen, dat zijn de 15 kunstenaars die ik samen met Dries Douibi uitnodigde om een *infini* te ‘initiëren’. Aan elk van die kunstenaars vroegen we om te vertrekken vanuit een verlangen om “een plek die niet hier is” te representeren via scenografie. Wat al die verschillende correspondenten deelden, is een uitgangspunt, een budget, een timing, een zaal en ze kregen elk vijf trekken. Hoe hij of zij met de vraag, de mogelijkheden en de beperkingen omging, was zijn of haar keuze. Met het decoratelier probeerde ik vooral zo flexibel mogelijk te zijn: de groep moest in de mate van het mogelijke kunnen tegemoetkomen aan het verlangen van de correspondent. Soms maakten wij alles en kwam de correspondent af en toe

kijken (zoals Rimah Jabr), of zelfs helemaal niet kijken (zoals Wim Cuyvers). Soms gaven we gewoon de sleutel en maakten ze alles zelf (Michiel Soete, Michiel Vandevelde). Er waren dus evenveel verschillende dialogen gaande als er infini's gemaakt werden.

KV: Wat is jouw persoonlijke fascinatie voor historische theatertechnieken? Hoe ver reikt die? Kan je in die zin iets vertellen over jouw fascinatie voor het werk van Thierry Bosquet? Wat is daar relevant of interessant aan?

JW: Sinds ik theater leerde kennen, ben ik gefascineerd door de geschiedenis van de theatertechniek maar vooral door de geschiedenis van theaterzalen, de ruimte die tegelijk voortkomt uit en vormgeeft aan onze collectieve blik. De theatertechnieken op scène zie ik dan als een soort vangnet van die blik. Wat mij in de KVS specifiek interesseerde, was de trekkenwand. Een machinerie die ontstond doordat geschilderde doeken moesten kunnen verschijnen en verdwijnen en die later, in een aangepaste elektronische versie zonder tegengewichten, vooral dienstdoet om lampen in te hangen, wat dus niet de oorspronkelijke bedoeling was. Dat die techniek er nog steeds is, is op zich al een goede reden om de vraag te stellen: wat hangen we vandaag aan die trekken? Toen ik besloten had dat Servandoni een soort 'voorvader' van dit project zou zijn en ik de rol van erfgenaam zou spelen, lag het voor de hand op zoek te gaan naar een soort levende Servandoni. Al heel snel kwam ik via scenograaf Rose Weckx en Frankie Goethals, technisch directeur van de Muntschouwburg, uit bij Thierry Bosquet, een tachtigjarige decorschilder op rust, die een groot deel van zijn leven in De Munt gewerkt heeft. Mijn fascinatie voor Bosquet ontstond door met hem te werken. Eerst moest ik mijn eerstegraadsmening kwijtraken over het gedateerde en hopeloos romantische van zijn stijl en stijl. In het begin vielen vooral de verschillen op: ik kan niet tekenen of schilderen, ik heb nog nooit in een theatergebouw gewerkt, ik heb veel minder budget, ik vind barok maar niets ... Maar op een bepaald moment begonnen we tijdens onze ontmoetingen, eigenlijk lessen, waarin hij mij vooral over de geschiedenis van de scenografie vertelde en leerde tekenen en perspectief-illusies maken, ook 's middags op restaurant te gaan. Tijdens die momenten ontdekte ik dat de gelijkenissen tussen hem en mij veel interessanter zijn dan de verschillen. Thierry en ik zijn namelijk allebei voortdurend bezig met 'de architectuur van de blik'. Ons idee van ruimte ontstaat vanuit een perspectief, al is dat bij mij doorgaans minder letterlijk natuurlijk. Maar ook ik houd in mijn werk rekening met het punt van waaruit gekeken wordt. We maken ook beiden een onderscheid tussen werk in opdracht en 'eigen werk'. Niets van wat wij gemaakt hebben, bestaat nog. Dit was overigens

het vertrekpunt van Sis Matthe voor zijn *infini*: “In dit beroep moet je aanvaarden dat alles wat je maakt efemer is,” zei hij me.

KV: Zou je het *Infini*-project kunnen omschrijven als een media-archeologisch onderzoek waarbij jullie beter grip proberen te krijgen op de werking van vergeten media of technieken, of beter: hoe die verdwenen technieken doorwerken in de hedendaagse praktijk?

JW: Ik ben inderdaad erg gefascineerd door oude theatertechnieken en wil die graag onderzoeken op hun potentie vandaag. Maar ik weet niet of *Infini* om die reden een media-archeologisch project is. Ik wil in de eerste plaats communiceren met ruimte, en beschouw de taal van de ruimte als een volwaardige taal, binnen en buiten het theater. Architectuur is voor die vorm van communicatie een moeilijk terrein. Via scenografie kan dat makkelijker. Scenografie laat je toe op een flexibele manier de onderhandelingen met een ruimte zichtbaar te maken. *Infini* is een belangrijke stap in die zoektocht. Tijdens dat onderzoek ontdekte ik dat er een hele traditie van tussenfiguren is: ruimtekunstenaars die geen architecten zijn maar wel technieken ontwikkelden om die onderhandeling tussen maker, ruimte en kijker telkens opnieuw uit te vinden. Telkens gingen ze op zoek naar manieren om de ruimte voorbij haar eigen gewicht te tillen. Denk aan de tegengewichten in het theater, die samen de zwaartekracht overwinnen en het mogelijk maken decorelementen omhoog te hijsen.

Infini is dus geworteld in mijn fascinatie voor oude theatertechnieken, maar ambieert geenszins een historische reconstructie. Ook het klassieke theatergebouw, zoals dat van de KVS, is vanuit dat oogpunt interessant: het heeft mogelijkheden die niet meer benut worden die perfect bij mijn ambities aansluiten. De ongebruikte trekken en doeken vormden de ideale aanleiding om samen met een hele reeks kunstenaars de scenografische verbeelding op haar vertelkracht te testen. *Infini* is een essayistische, zoekende samenwerking geworden. Kortom, ik ben erg geïntrigeerd door de oude instrumenten van het theater, maar hoe ze vroeger bespeeld werden, interesseert me niet meteen, wel hoe ze ingezet kunnen worden binnen mijn praktijk. Diezelfde verhouding heb ik overigens ook tot het werk van Bosquet. De scenografiegeschiedenis is een palimpsest: de fictieve ruimtes worden voortdurend overschilderd. Mij interesseert die veellagigheid.

KV: De infini als theatercode kan historisch niet losgekoppeld worden van het idee van het koninklijk perspectief en hoe men de blik van de kijker op die manier probeerde te disciplineren. Zie je een verband met de manier waarop we vandaag met ruimte en theatraliteit omgaan, nu het begrip ‘illusie’ een hoogst problematisch gegeven is? Zijn we daarvoor te sceptisch geworden als kijker? Of te geconditioneerd door andere media?

JW: Op zich is het een grappig idee dat er zo veel moeite en steen en geld gestoken wordt in het buitensluiten van de wereld opdat er binnen een ruimte zou kunnen ontstaan waar geen lawaai en daglicht is en waar op die manier een ‘andere’ wereld getoond kan worden. Ik begrijp de hedendaagse kritiek op dat systeem natuurlijk wel. Toch vind ik de technologie van de infini een mooi gegeven: eerst muren bouwen die we vervolgens door middel van een infini proberen te vergeten. Maar dat is niet alles. In zijn schitterende essay ‘Over theatraliteit’ (1990), schrijft Bart Verschaffel dat het eerste decor in het eerste renaissancetheater van Firenze een geïdealiseerd landschap was met Firenze erop en het theater er middenin. Dat vind ik fascinerend: bij de burgerij leefde het verlangen afstand te kunnen nemen van de eigen stad om er vervolgens naar te kunnen kijken. Architect Sebastiano Serlio (1475–1554) toont dan weer de drie ‘standaarddecors’ (voor de tragedie, komedie en de pastorale): een groep mensen komt zich collectief een versie van de stad (een antieke versie voor de tragedie, een eigentijdse versie voor de komedie) of het landschap erbuiten (voor de pastorale) inbeelden in het theater, om zo samen het gebouw te vergeten waarin ze zich bevinden. Het was Michiel Vandevelde die tijdens een eerste gesprek over infini’s mijn ogen opende door de volgende vraag te stellen: als die muren, die toen de chaotische stad buitenhielden zodat er een geïdealiseerde stad getoond kon worden, er nog steeds zijn, dan is de vraag vandaag wellicht: hoe houden we de geïdealiseerde stad buiten om binnen iets anders te kunnen laten ontstaan? Wat is de functie van een infini vandaag? Wat is de functie van illusie in een tijd waarin de stad, de wereld, steeds meer illusie wordt, wanneer de stad (en met de stad het beeld) zoals we dat kenden, dreigt op te houden met bestaan?

KV: Hoe functioneert in jouw werk de verhouding tussen ruimte en theatraliteit? Wanneer wordt een ruimte theateraal?

JW: Aan mijn werk ligt een eenvoudige vraag ten grondslag, die tegelijk erg ingewikkeld is: heeft theater acteurs nodig? Kan scenografie bestaan als autonome kunst? Hoe til je scenografie boven haar functie als decor, als achtergrond of setting? De mislukkingen van Servandoni fascineren me meer dan wat hij wél

gerealiseerd heeft. En er is in zijn geval meer mislukt dan gelukt. Scenografen voelen zich altijd verkeerd begrepen. Ze willen autonome kunstenaars zijn. Dat geldt voor Servandoni en ook voor Bosquet. *Infini* is eveneens gebouwd op die paradox: ook al zeg ik in het begin “dit is alleen maar scenografie”, toch ambieert elk van de artistieke bijdragen een autonome status. We wilden het publiek uitnodigen om daarover samen met ons na te denken, door bijvoorbeeld bij momenten ook de technieken zelf te onthullen. Theatraliteit begint bij beweging, dat is de minimale voorwaarde om in het theater tot leven te komen. Die beweging kan machinaal zijn (het zakken van de trekken), maar kan ook in de tekst besloten liggen, wanneer die letterlijk het beeld tot bewegen brengt (zoals in de bijdrage van Rimah Jabr). Maar bovenal moet die beweging ontstaan in de blik van de kijker. Misschien is dat de essentie: scenografie activeert de blik van de kijker in de beweging. Kadrering is in dat verband cruciaal. Onze dramaturg Jeroen Peeters spreekt in dat verband over de “universele blik van de scenografie”, die als een rode draad door de moderne geschiedenis loopt.

KV: In hoeverre is het theatergebouw volgens jou een publieke ruimte? En hoe verhoudt zich die dan tot de publieke ruimte *out there*? Is die publieke ruimte per definitie theateraal? Of net niet?

JW: Een klassiek antwoord is: het theater en het museum *zijn* publieke ruimtes. In de inleiding aan het begin van *Infini* zeg ik: ‘wanneer tijdens de voorstelling de deuren van het theater opengaan en je het plein hierachter te zien krijgt, is dit enkel en alleen uit technische noodzaak, en niet om het plein en de wereld achter die deuren te onthullen als iets dat waarachtiger zou zijn dan wat er zich hierbinnen afspeelt.’ Er is een groot verlangen om theaters ‘open te breken’, om de wereld het theater te laten binnen komen. Dat lijkt me goed en noodzakelijk en het is een opdracht die niet enkel bij de dienst communicatie en publiekswerking van een theater mag liggen. Maar in mijn eigen traject als maker heb ik het gevoel dat er genoeg pleinen zijn. Als ik het verlangen heb iets te maken voor iedereen (en daarmee bedoel ik, een werk dat potentieel toegankelijk is voor iedereen), dan doe ik dat wel ergens anders dan in de KVS. Ik heb het gevoel dat de opdeling ‘binnen’ versus ‘buiten’ de muren volstrekt achterhaald is en dat de jonge kunstenaars van nu in staat zijn om met een ongeziene subtiliteit de veelheid aan mogelijkheden en strategieën die door anderen zijn uitgevonden opnieuw in te zetten in hun eigen werk, en dat zonder dat die strategie zelf tot in het oneindige en telkens opnieuw gethematiseerd wordt. Veel jonge kunstenaars slagen erin nieuwe betekenis te genereren met ‘oude’ strategieën. Maar het theater verwijten dat het geen plein is, is tegelijk ook onzin omdat het in het midden van een plein

in een stad staat en het daar onmogelijk van los te koppelen valt. Ik weet evenwel niet of ik vandaag, indien het plein aan de Lakensestraat, waar nu de KVS staat, leeg zou zijn en men mij zou vragen daar iets te bouwen voor de stad, of ik daar een klassiek theatergebouw zou zetten. Maar aangezien het er staat, lijkt het me op zijn minst de moeite waard om te blijven zoeken waarom het er nog staat.

Relevante literatuur

Brockett, Oscar, Margaret A. Mitchell and Linda Hardberger. *Making the scene: a history of stage design and technology in Europe and the United States*. San Antonio: University of Texas Press, 2010.

Crary, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the 19th century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

Crombez, Thomas, Jelle Koopmans, Frank Peeters, Luk Van Den Dries, Karel Vanhaesebrouck. *Theater. Een westerse geschiedenis*. Leuven: Lannoo Campus, 2016.

Coussens, Evelyne. “Schijngevecht met de schouwburg”. *Etcetera* 146 (2016): 37-41.

Hendrickx, Sébastien. “Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst”. *Rekto:verso* 58 (2013).

Surgers, Anne. *Scénographie du théâtre occidental*. Paris: Armand Colin, 2009.

Verbesselt, Joerie. De geëngageerde kunstenaar als katalysator. *Rekto:verso* 68 (2015).

Verschaffel, Bart. *Rome / Over theatraliteit*. Mechelen: Vlees & Beton, 1990.

Wouters, Jozef & Pol Mathé. *All problems can never be sold*. Dijon: Les Presses du réel, 2014.

Wouters, Jozef. “Ruimte heeft de neiging zich meer in het hoofd af te spelen dan in de realiteit. Jozef Wouters over scenografie”. *Etcetera* 138 (2014): 34-37.

¹ Dat is de naam die gegeven wordt aan de zaal in het oude gebouw van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg Brussel, dat gebouwd werd in 1887 en gerenoveerd in 2001.

² Het eerste deel van het project, *Infini 1-8* was te zien in september 2015 in de KVS. *Infini 1-15*, waarvoor Wouters nog zeven andere kunstenaars uitnodigde, ging in première op 13 mei 2016, eveneens in de KVS in het kader van het Kunstenfestivaldesarts in Brussel.

³ Media-archeologen proberen de opkomst van nieuwe media en representatiesystemen te begrijpen door de lens van doorgedreven historisch onderzoek en gaan dus in de media-geschiedenis op zoek naar antecedenten van zogenaamde nieuwe media, om op die manier ook het klassieke historische narratief gestoeld op vooruitgang aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Speciale aandacht gaat daarbij uit naar de manier waarop communicatietechnieken die verloren gingen, zich niet verder ontwikkelden of in de geschiedschrijving genegeerd worden (“dode media”), doorwerken in nieuwe media. Media-archeologen bevragen dus op kritische wijze het adjectief “nieuw” dat steeds in één adem genoemd wordt met media.