

zijn lichaam. Dan verdwijnt Dunoyer, even plots als hij gekomen is, en tegelijk wordt de betekenis van het doosje duidelijk. Het is een camera die Dunoyers dans in extreme close-up geregistreerd heeft, en die beelden worden nu geprojecteerd. Zijn lichaam valt nu nog meer in brokken en stukken uiteen, tot louter objectief geregistreerde stukken vlees.

Twee interpretaties dringen zich hier gelijktijdig op. De meest evidente is dat de camera een zinnebeeld is van de menselijke ijdelheid. De brute versnijding van het mooie lichaam van Dunoyer laat echter ook een tweede, 'oude' lezing toe: de objectieve blik van de camera toont de schone schijn van het lichaam dat echter in wezen niets meer is dan een strak gespannen zak rond een weezinwekkende openstapeling van vlees, sappen en organen. In een derde lezing van het gebeuren blijft de kijker echter niet meer veilig aan de zijlijn van een allegorisch beeld staan, maar wordt hij rechtstreeks in zijn aanspraak op een autonome blik getroffen. De videobeelden blijken immers niet de registratie van de live actie, maar zijn op voorhand, op een andere locatie opgenomen. Terwijl we onszelf een objectieve registratie van de situatie toedachten, en de betekenis dan als vanzelf konden lezen, blijkt dat we, in letterlijke zin althans, gewoon niets gezien hebben. Dat er een kortsluiting ontstaat is tussen het 'objectieve' beeld en onze eigen voorstellingen van en verwachtingen over lichamen, die het reële beeld ogenblikkelijk overschreven, ordenden en betekenden. En dat ook andersom de voorstelling onze blik en onze voorstellingen overschreven had. Een echt objectieve en ook laatste interpretatie van deze performance is dan ook dat het beeld waarin Dunoyer met het cameraatje op de treinsporen speelt een zinnebeeld is van de manier waarop de performer met onze objectieve (camera-gelijke) blik speelt. Dat de vermeend objectieve, autonome blik van de toeschouwer met andere woorden de speelbal is van haar eigen object, dat subject en object in theater in een onontwarbare wisselwerking verknoopt zijn. Een vervreemdingseffect dat erg dicht zit op de hedendaagse conditie.

Beaubourg

De hedendaagse pertinentie van dit beeld blijkt inderdaad ten volle uit een andere voorstelling, de derde etappe van Meg Stuarts *Highway 101* in het Centre Beaubourg in Parijs. Stuarts *Highway* is een van de zeldzame theaterprojecten die, door het theatergebouw daadwerkelijk te verlaten, bepaalde noties over theatraliteit en lichamelijke nabijheid in deze tijd op een veel sterkere manier expliciteert dan denkbaar zou zijn in een theatergebouw, en

dus niet gewoon teert op de makkelijke extra betekenis die gebouwen hoe dan ook aanleveren. De keuze voor het gebouw alleen al is haast een programma op zich. Het Centre Georges Pompidou, zoals het gebouw werkelijk heet, werd in 1977 geopend als een nieuwsoortige cultuurtempel voor het Franse volk waarin participatie centraal stond. Weg met de vakjes tussen de disciplines, weg met de toegangspoorten, het gebouw was een verticale stad waarin op ongedwongen wijze van de osmose tussen cultuur en publiek leven kon genoten worden. Het door Rogers en Piano bedachte icoon van een buizenstelling waarin alle activiteiten schijnbaar slechts voorlopig hun plaats hadden, sloot wonderwel aan bij deze werkelijk avant-gardistische (i.e. aansluitend op de eerste avant-gardes van kort voor en na WOII) gedachte van publieksdeelname. Maar het was, meer dan dat, ook een demonstratie van de situationistische 'dérive': een bezoek aan het gebouw als een zwerftocht doorheen een ongebreidelde en onvoorstelbare toverdoos van beelden, geuren, geluiden en smaken die in een losse collage samenkwamen. (Dat die 'dérive' tegelijk, en voor de situationisten ongewenst, ook de aankondiging was van een vrijetijdsmaatschappij, gestoeld op consumptie, waarin waren en beelden volstreekte fetisjes geworden zijn, mag blijken uit hetgeen volgt). Na vijfentwintig jaar kwam echter de sleet op het model. Het idee van de verticale stad, de losse collage, werd verlaten voor dat van een culturele supermarkt waarin, zoals het hoort, alles netjes zijn plaats krijgt en met schotten en deuren afgebakend wordt. Rogers bedankte ervoor om zijn werk te verraden, maar Piano niet. Het resultaat mag er dan bij de heropening, qua beeldwaarde, wel zijn, maar van de oorspronkelijke gedachte blijft helaas inderdaad niets meer over. Het restaurant is bijvoorbeeld geen stedelijke pleisterplaats meer, maar een ronduit chique, dure en extreem gedesignde gelegenheid waar je niet zomaar aan komt waaien. Het telwerk dat van bij de eerste opening van de instelling een triomfantelijk bewijs moest leveren van het overrompelend succes van een nieuwe gedachte, zou nu, indien ze niet verwijderd was, koel de omzet van deze culturele 'Grand Bazar' registreren. Hier wordt een andere kijker, een andere stedeling gedacht en geïnstalleerd. De kritische consument, het autonome individu dat kennis neemt van de hoogste kwaliteit die in de kunst te vinden is. Zowel de eerdere, heftig participerende of hedonistisch dwalende bezoeker als zijn onderkoelde opvolger hebben echter een genealogie die ons terugvoert naar de jaren '50 toen Britse pop-artiesten van de Independent Group (IG) als Richard Hamilton en de architecten Peter en

Alison Smithson de toen nog nauwelijks ontloken consumptiemaatschappij op een frivool-ironische, maar achteraf bekeken verbazend lucide manier doordachten.

Independent Group

De IG ontstond op de puinen van WOII, een weinig vrolijke tijd voor de Engelsen. Alle progressieve vooroorlogse ideologie was met de oorlog verdwenen zodat de IG, net als de hele rest van het culturele landschap, in een ideologisch vacuüm verkeerde. De enige uitweg was een vlucht vooruit in het individuele, in de hedonistische verbetering van de eigen werkelijkheid. Welk model was daarvoor beter toepasbaar dan de Amerikaanse 'way of life', die massaal zichtbaar werd in de import van Amerikaanse films? En dan vooral het idee van de 'frontier', de mogelijkheid om, gewapend met gadgets, in een vijandige natuur op onbeperkt herhaalbare wijze een instant utopie te creëren. Zoals Reyner Banham, de ideoloog van de groep, het uitdrukte: 'The quintessential gadgetry of the pioneering frontiersman had to be carried across trackless country, set down in a wild place and left to transform that hostile place without skilled attention. Its function was to bring order and human comfort into a situation which had previously been an undifferentiated mess, and for this reason it is so deeply involved with the American mythology of wilderness that its philosophy won't bear looking into.' Sterk verbonden met deze nieuwe, aantrekkelijke cultuur was ook het werk van abstract-expressionisten als Pollock, omdat de ideologie ervan zo sterk steunde op het hervinden van oerkrachten, het 'start from scratch' dat in het naoorlogse Engeland een onhaalbaar ideaal leek. Die vreemde Amerikaanse combinatie van primitivisme en technologie wordt in de tentoonstelling *House of the Future* uit 1956 door de Smithsons voor de eerste maal emblematisch gerealiseerd in een modelwoning. Het huis toonde van buitenaf enkel een blinde schil met slechts een toegangsdeur, zodat de woningen als wagens op een parkeerterrein rug aan rug en zij aan zij geschakeld kon worden. Als dit al een duidelijke negatie was van de publieke buitenruimte, de spectaculaire binnenruimte, die bestond uit een vloeibare ruimte rond een ovale patio kon dat contrast alleen versterken. De binnenwanden bestonden bovendien uit niets anders dan technische gadgets, 'expendable whenever better is available'. Maar het meest verwonderlijke wellicht waren de mensen die dit huis bewoonden: vreemd uitgedoste en opzichtig opgemaakte figuren, zoals je ze bij ons enkel kent uit een veel latere BRT-jeugdserie als *Keromar* of, zeer hedendaags, van de bizarre outfits die je in