De kijker, de acteur, het stuk, de locatie

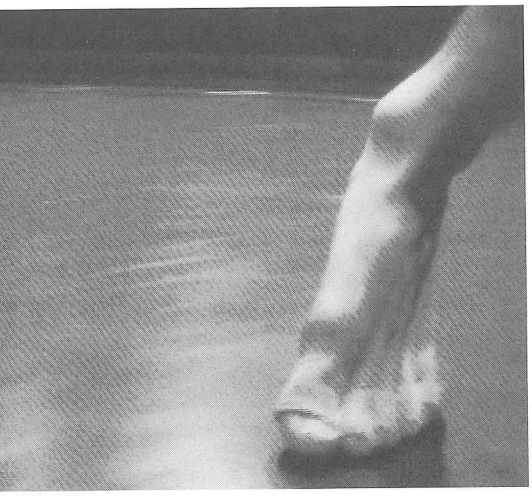
DE TOESCHOUWER

Pieter T'Jonck over de publiciteit van het Nieuwpoorttheater, de architectuur van theaters en musea, hoge en lage cultuur, pop art en voorstellingen van Vincent Dunoyer en Meg Stuart.

Niet in een blik te vatten

Theatervoorstellingen zijn extreem ingewikkelde tekens, die we als kijker moeten ontcijferen. Zowel kijkers als critici zijn door de band genomen zo begaan met deze taak dat zelden of nooit de context van de voorstelling in overweging genomen wordt bij deze opgave. Het is echter niet moeilijk om te zien dat deze context, in al zijn mogelijke vormen, wel degelijk een doorslaggevende rol kan spelen in de manier waarop een voorstelling begrepen wordt. Of een voorstelling in een oud operagebouw dan wel in een weide doorgaat, of de toegang heel duur dan wel gratis is, of de voorstelling kadert in een groter geheel zoals een festival of een alleenstaand evenement is, zelfs de manier waarop voor een voorstelling geadverteerd wordt, het zijn allemaal factoren die ons kijken en begrijpen sturen, maar in veel gevallen volkomen los staan van de intrinsieke eigenschappen van een voorstelling zelf (alhoewel dit, zoals mag blijken, een paradox is: een intelligente voorstelling zal altijd op een of andere wijze deze context in het spel betrekken).

Vanity - Vincent Dunoyer, Mousonturm (Frankfurt)



Een mooi voorbeeld van de wijze waarop advertenties en affiches een bijzonder begrijpen van een voorstelling sturen, is hoe Nieuwpoorttheater enkele jaren geleden een beschaafde typografie verving door de schreeuwerige lay-out van reclameblaadjes. Dat was niet zomaar een grap: met voorstellingen als *De broers Geboers* probeerde het Nieuwpoorttheater daadwerkelijk een nieuw publiek uit de achtergestelde buurt van het theater in de zaal te krijgen door het aan te spreken in een taal die dat publiek kent en begrijpt, die van reclameblaadjes. Als de voorstelling een bepaalde boodschap 'uitstuurt' naar de kijker, dan is het vanzelfsprekend niet zo dat deze boodschap op een ondubbelzinnige, 'transparante' wijze 'arriveert' bij de kijker. Dat weten we allemaal. Maar wat gemeenlijk vergeten wordt is dat de context waarin het sturen van een boodschap gebeurt op zichzelf, ook zonder het stuk, een kijker, een subject, en dus een bepaalde wijze van begrijpen, van zich verhouden tot een stuk genereert. Alweer met het Nieuwpoorttheater in gedachten: wie zich onthield van de premièrevoorstelling van *De broers...* maakte tijdens een willekeurige voorstelling kennis met een luidruchtig reagerend en uitbundig lachend publiek, dat uit de stijl van de aankondiging begrepen had dat ze hier thuis waren. Op die manier wordt de context van een theatervoorstelling plots een uiterst belangrijk aspect van de voorstellingspraktijk, maar een die zich in een dode hoek van ons bewustzijn bevindt. Hoe zichtbaar ze ook is, we slaan er geen acht op. Met de context van de voorstelling bevinden we ons als het ware in het onderbewuste van de artistieke en institutionele praktijken die samen het theaterlandschap uitmaken. En het onderbewuste is, zoals we allen weten, mateloos, maar niet noodzakelijk ongestructureerd. Wellicht helpt het als we het woord 'onderbewuste' vervangen door het woord 'ideologie'.

Echt vals en vals echt

Een uiterst belangrijk aspect van de context van een voorstelling is uiteraard de instelling waarin die voorstelling te gast is. Ik gebruik hier met opzet het woord instelling, en niet zomaar het woord gebouw. Gebouwen zijn alvast in West-Europa het product van een maatschappelijk proces waarin, gezien theaters bouwen meestal een dure aangelegenheid is, heel wat krachten tegelijk aan het werk zijn. Die krachten zijn niet noodzakelijk bevorderlijk voor wat de essentie van een theatervoorstelling zou kunnen zijn. Theater zou, als spel, als totaal artificiële structuur, precies de plaats moeten zijn waarin ogenblikkelijk, in het hier en nu, levende betekenis gecreëerd wordt met echte dingen en vooral levende lijven. Het doet er niet toe of het om te lachen of om te huilen is, het doet er nog minder toe of het met oude, met nieuwe of gewoon zonder teksten is. Met welke middelen het ook werkt, het theater moet, door zijn ogenblikkelijkheid en zijn artificialiteit, een figuur laten ontstaan die ons toont hoe onze eigen voorstellingen in elkaar zitten en werken, of – als het heel erg goed is – dat zichtbaar maken wat eigenlijk niet meer voorstelbaar of toonbaar is, maar in een plots moment in de actie kan oplichten. Een onuitput-

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.

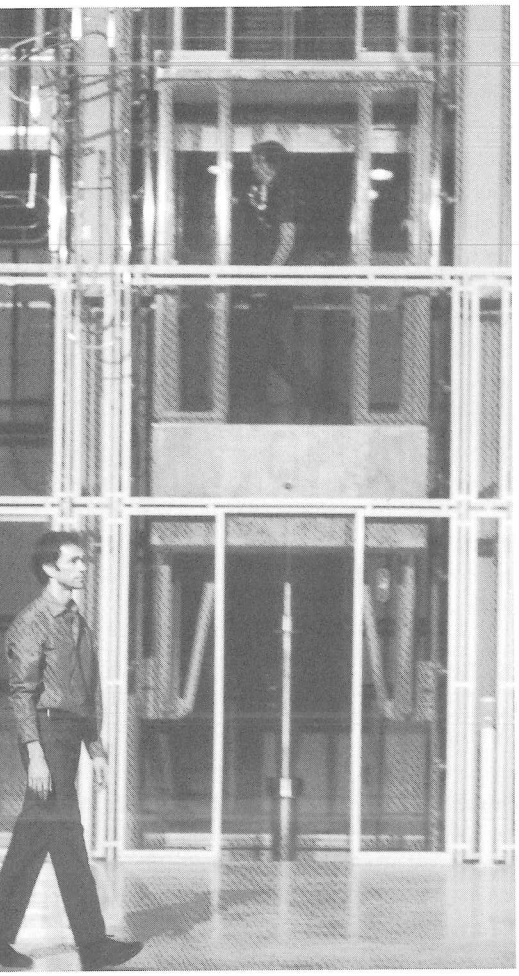
Maar al wat rond de voorstelling zit, heeft het niet noodzakelijk op die onmiddellijkheid en nog minder op die subversie begrepen. Op een elementair niveau zijn theaterhuizen en producenten vooral begaan met de productie en de verkoop van kant-en-klare voorstellingen, en voorts met de continuering van 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 'Bildungsidee', 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 ontkent 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 amusementseconomie). 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 Carlson 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 abstracter 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, contempleerde. Impliciet werd daarmee ook de maker van het werk gedacht als een zuiver autonoom, uit vrije wil scheppend 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-



Highway 101 (Paris) - Meg Stuart, Damaged Goods / Chris Van der Burght

tie met de toeschouwer zochten. Hoe kan je bijvoorbeeld dada-kunst losdenken van het turbulente Europa rond WOI en de sfeer van cabarets en achterzolders? Door dat werk op een abstracte wijze voor te stellen beroof je het met andere woorden van een belangrijk deel van zijn maatschappelijke betekenis en hef je het interactieve aspect, de uitdrukkelijke opzet om een reactie uit te lokken, op. Het vertoog van de instelling overschrijft op dat ogenblik, zonder dat de kijker zich daarvan bewust wordt, de intrinsieke eigenschappen en de maatschappelijke betekenis van het werk. In de jaren 1960 en 1970 ontstond hiertegen een sterke reactie, wanneer kunstenaars zelf de tentoonstelling van hun werk gingen organiseren (of net verhinderen) en de regels gingen stellen. Meer zelfs, ze gingen werk maken dat 'site-specific' is, dat op concrete wijze ingaat op de locatie en de institutie erachter, en elders niet herhaalbaar is. Het werk van Hans Haacke en Daniel Buren is daar een voorbeeld van.

Het is verleidelijk om met dit stevig doortimmerde betoog van Staniszewski aan de haal te gaan en ogenblikkelijk een parallel te trekken tussen de 'white walls' van het museum en de 'black box' van het theater. Terwijl op het eerste gezicht de zwarte doos, naar de woorden van Brook, de ideale, manipuleerbare ruimte zou moeten zijn die vrij baan laat aan de actie van de theatermaker en het publiek, leert een nadere beschouwing dat net het ontbreken van 'dung' in deze zalen een essentieel gebrek kan zijn. Dat het wegstrippen van alles wat ook verbonden is aan het theater, van de ideologische connotaties tot de zeer aardse lust in vertier en klatergoud, het vege teken is dat er een even dwingende abstractie geïnstalleerd wordt als degene die Staniszewski detecteert in het tentoonstellingsmodel van Barr. Maar de abstracte constructie van een autonome toeschouwersblik die zich meet met het even autonome, eeuwige kunstwerk, kan ook op minder voor de hand liggende, sluwere manieren geïnstalleerd worden. Je kan je bijvoorbeeld afvragen wat Gerard Mortier destijds bezielde om de verfspatten van Sam Francis op het plafond van de inkomhall van de Munt te laten aanbrengen (en ik heb het nu even niet over de intrinsieke waarde van dat werk). Duidelijk is zonder meer dat Mortiers inspanningen er in het algemeen op gericht waren om opera uit de mottenballensfeer te halen en te presenteren als een levende, actuele kunst... waaruit een eeuwige boodschap opklinkt. Het abstract-expressionisme van Francis was in die zin allerminst een provocatie aan het adres van een overjaars publiek dat plaats moest ruimen voor een ander (al zal Mortier wellicht wel enige binnenpretjes gehad hebben). Het was in tegendeel een haast terloopse, maar overduidelijk geïnstalleerde, ideologische aanwijzing van de wijze waarop opera hier moest begrepen worden, namelijk als tijdloze kunst. Stel je immers voor dat Mortier Warhol (indien hij nog geleefd had) uitgenodigd had om het plafond te bewerken met een van zijn beroemde fotobeelden, pakweg van Maria Callas. Opera zou er plots niet zo tijdloos meer uitgezien hebben, maar betrokken geraakt zijn in een massaconsumptiecultuur die maar al te zeer haar historische bepaaldheid toont. Het abstract expressionisme daarentegen is een typisch Amerikaanse kunstvorm die met specifieke, moderne beeldmiddelen de mythe van de oorspronkelijke mens, of moeten we zeggen de oorspronkelijke Amerikaan, verbeeldt. Kunst die, ondanks het schijnbare tegendeel, zich makkelijk laat inlassen in een overkoepelend, institutioneel betoog over tijdloze kunst en tijdloze opera.

Moet hieruit dan besloten worden dat de authentieke theatermaker in het zog van de 'site-specific art' maar zo snel mogelijk zijn biezen moet pakken en ergens buiten het theater moet gaan werken? Of tijdelijk de organisatie van schouwburgen moet overnemen? Of dat een theatergebouw, om goed te zijn, zowat elke keer moet vertimmerd worden om de schadelijke werking ervan op te heffen? Dat is vooral een te letterlijke interpretatie van wat Brook te melden heeft (en is ook geen duidelijke conclusie van Staniszewski m.b.t. beeldende kunst). Meestal ben ik erg argwanend tegenover de neiging van theatermakers om op al te letterlijke manier kaders te breken en grenzen te verleggen door simpelweg de actie enkele kilometers te verplaatsen. Vaak eindigt dat met niet veel meer dan wat extra 'couleur locale' of zelfs ronduit romantische symboliek over de band tussen thematiek en locatie. Het opbreken van alle institutionele kaders door te weigeren nog een afgewerkte voorstelling te maken kan op dezelfde wijze even goed een excuus voor een gebrek aan durf en inzicht als een krachtig statement zijn. Alles in het theater is afhankelijk van omgang met context en detail, en het is vaak een dubbeltje op zijn kant of een voorstelling al dan niet hout snijdt. Het is immers heel wel mogelijk om binnen bestaande theaters, met een 'kant-en-klaar' stuk, een bijzonder scherpe voorstelling te geven over wat de kijker wil en kan zien in de (acties van de) lichamen van anderen. Een recent voorbeeld daarvan is de voorstelling *Vanity* van Vincent Dunoyer. In een simpele installatie brengt hij binnen het theater zelf de hele mythe van de autonome blik van de toeschouwer, die hoogte neemt van het autonome kunstwerk, aan het wankelen. De context wordt hier als het ware tegen zichzelf ingezet.

Vanity

De voorstelling opent met een lege scène waarop een gong is opgehangen. Dunoyer is nergens te bekennen als Michael Weilacher aan de gong en Alexandre Fostier aan de tapes *Deus ex Machina* van David Tenney uitvoeren, een compositie waarin een eerste gongslag geleidelijk vervormd en versterkt wordt door een tape-delay-systeem. Na deze uitvoering komen zij groeten en er volgt een weifelend applaus: waar is de dans? Die komt na het applaus als Dunoyer voor onze ogen een reeks pijnlijk nauwkeurig uitgevoerde, trage exercities 'afspeelt' op de 'muziek' van het steels opgenomen en steeds verder gedubde en vervormde applaus voor de muziek. Na enkele herhalingen heb je alleen nog oog voor de vreemde mechaniek van dit lichaam, met zijn traag rollende spieren en vreemde uitstulpingen. Je let nauwelijks op het metalen doosje dat hij op verschillende plaatsen rond zijn lichaam plaatst, tot hij het, in een laatste scène, op een wagonnetje zet en speels heen en weer laat lopen langs

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 weerzinwekkende opeenstapeling 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 ontstaan 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 WOI) gedachte van publieksdeelneming. 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 volstrekte fetisjen 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 popartiesten 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 WO II, 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

megadancings aantreft. Primitieve fantasie + technologie resulteerde in een profetie van een volledig naar binnen geslagen theatraliteit, vol idiosyncratische montages van mediale en gefantaseerde beelden.

Een latere voorstelling van deze nieuwe wereld, waarin de televisie als enig, manipuleerbaar venster op de werkelijkheid zijn opwachting maakt, vinden we in een fantastische collage van Richard Hamilton uit 1956 voor de tentoonstelling *This is tomorrow*, met als titel *What is it that makes today's homes so different, so appealing...* De bodybuilder en de wulpse dame met lampenkap op het hoofd in een interieur stampvol gadgets illustreren alweer diezelfde binnenwaarts gerichte theatraliteit. De klassieke opdeling van de wereld tussen het huis waar men tot rust kan komen, en de buitenwereld als turbulent schouwtoneel staat hier op zijn kop. Het huis wordt een schouwtoneel zonder toeschouwers, een soort mentale montagetafel van de beelden die in de buitenwereld rondtollen. Maar de buitenwereld is daarom geen plaats van rust. Het is vijandig terrein waarop men zich, beschermd door een tweede rol, een publieke schijnfiguur, kan wagen om de beelden en de goederen te sprokkelen waarmee binnenshuis een echtere rol, een authentieker ik gebricoleerd wordt tegen de wereld in. Alles kan zo voor alles komen te staan, en deze nieuwe mens is verwikkeld in een spiegelgevecht waarin alles en iedereen zijn substantie verliest en eeuwig modelleerbaar wordt. Of althans, zo lijkt het toch.

Highway

We zijn ons nauwelijks of niet bewust van deze eigenaardige persoonlijkheidsstructuur die impliciet aanwezig is in de consumptiemaatschappij. Was het niet dat we vaak geen blijf weten met inwendige stemmen en onwillekeurige herinneringen, dat we soms niet goed meer weten hoe en wat we communiceren, wie en wat we zijn. Het is net die onvastheid die Meg Stuart in *Highway 101* op een treffende, ongemakkelijke wijze zichtbaar maakt door een cultureel 'high brow'-publiek neer te ploffen in Centre Beaubourg in een situatie die aan elke classificatie (elke overschouwende, autonome blik) ontsnapt. De locatie wordt hier niet als 'couleur locale' gebruikt, maar installeert door zijn warenhuiskarakter zelf verwarring. Om te beginnen omdat je niet weet wie toeschouwer, onderhoudspersoneel of toevallige passant is. Hoe je daarin een houding te geven? Je begint te kijken naar de andere mensen, hoe zij zich opstellen, het probleem wat onwennig oplossen, bijvoorbeeld door instant intimiteit met enkele hele of halve bekenden op te voeren. Dat is echter slechts een opmaat voor veel meer ingrijpende confrontaties.

Op het openingsbeeld na word je vanaf de eerste scène haast letterlijk met je neus op de dansers gedrukt. Eerst een vrouw alleen, met de handen voor het gelaat. Als ze die weghaalt begint ze te dansen alsof ze er alleen was (tenminste, als dansen nog een omschrijving is voor schijnbaar onwillekeurig schokken met heupen en armen). De paradox, een van de vele van de voorstelling, is dat ze handelt alsof een denkbeeldig iemand keek, maar tegelijk niet ziet dat een hele groep mensen rond haar dat echt doet. Intiem theater, een mentale film die omslaat in een obscene vertoning waarin een onpeilbare afstand op gênante wijze ervaren wordt. In een volgend, langwerpig zaaltje wordt die paradox nog veel groter. Op de twee kopwanden zie je videoprojecties van soms zwijgende, soms heftig gesticulerende mensen. Die duiken ook in levende lijve in het zaaltje op, zo onverwacht dat je vaak niet merkt dat de man of vrouw naast je een danser is. Dat merk je enkel door hun vreemde gedrag. Een staarderige blik, die dwars door je heen kijkt, een hysterische glimlach of aberrant gesticuleren. Maar omdat je in het ongewisse blijft, en het zaaltje zo vol mensen staat dat je nauwelijks een overzicht krijgt over wat er allemaal te zien is, ben je tegelijk het publiek aan het monsteren. De wijze waarop iedereen probeert te achterhalen wat er gebeurt en zich daartegenover een houding probeert aan te meten. Iedereen, ook de kijker, voert hier een theater op, als een afweer tegen een onbevattelijke situatie. Afstanden worden in een latere scène ook letterlijk gigantisch. Je zit aan een uiteinde van een uiterst lange hall, die onder het hele gebouw doorloopt. Aan het andere uiteinde ervan zie je, tussen een verdwaalde poetsvrouw (of is het een actrice) eerst een, later meerdere mensen heftig tekens uitsturen. Een meisje staat er in opzichtig luxe-ondergoed. Af en toe komen ze dichter, het meisje zelfs tot vlak voor je voeten, maar dat heft het onbegrijpelijke van hun drijfveren niet op. Net zo min verheldert, in een andere scène, een geëmotioneerd praatje van Stuart zelf iets over haar gedachten. Gezeten aan een officiële balie lijkt ze een hostess bij wie plots de stoppen zijn doorgeslagen en die de gegeneerde toeschouwer overstelpt met alle gedachten die haar bespoken.

De spanningen en paradoxen worden in de laatste, haast een half uur durende scène in de vide tussen kelder en begane grond, naar een climax gevoerd. De grote rol van de elektronische muziek van o.a. Christian Fennesz wordt hier expliciet duidelijk. Ze begint met krakende en schurende klanken, waarin zich geleidelijk een melodie aftekent. Die eindigt op een open noot en wordt zo eindeloos herhaald, met steeds meer klanklagen, steeds luider. Was het niet van de harde ruis, ze had meeslepende dramatische kracht, een Morricone waardig. Zo ontstaat een quasi operatische sfeer, die op gespannen voet staat met het ingehouden, ijzig heen en weer lopen van dansers en het ballet van stijgende en dalende glazen liften in de hall. Zonder aankondiging beginnen de dansers zich plots uitzinnig te gedragen, één slingert een stoel door de ruimte, een andere maakt amok, een derde kleedt zich uit. Maar in tegenstelling tot de progressie van de muziek blijven dit acties op zich, zonder oorsprong en zonder gevolg. De dans weerspiegelt enkel de ruis, niet de muziek. De actie veruitwendigt de finale kortsluiting tussen alle blikken die zich autonoom aanwezig waanden. De kijker is van die verwarring niet uitgesloten. Dat kan, als beeld, als theaterfiguur, tellen.

---

(1) Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1972, pp. 73-74.

(2) Pieter T'Jonck, *Als het centrum leeggelopen is (een wanhopig verlangen naar stedelijkheid)*, in: *Etcetera* 56-57, augustus 1996.

(3) Marvin Carlson, *Places of Performance - The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989.

(4) In: Hildegard De Vuyst (red.), *Alles is rustig*, Vlaams Theaterinstituut, Brussel, 1999, pp. 178-182.

(5) Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display – a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998.

(6) Rudi Laermans heeft over 'Pop-modernisme' een behartenswaardig essay geschreven in DWB 4/2000: *Pop-Art of het ontledigde beeld*. Dat gaat in op het specifieke karakter van Warhols werk. Een aantal andere pop-artiesten als Richard Hamilton en andere leden van de Engelse IG-Group die hierin aan bod komen, vormden eerder al mijn referentiepunt voor een bij de Academie Gent te publiceren essay over alledaagse theatraliteit en duiken ook verder in dit artikel op.

(7) Een verslag van de gebeurtenissen vind je in: Steven Wassenaar, *De Beaubourg – van utopie tot monument*, in: *Archis* 5/2000, NAI, Rotterdam, pp. 28-35.