

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.