

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 verboden 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, eeuwig 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 inkomhal 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 mottenballensteefer te halen en te presenteren als een levende, actuele kunst... waaruit een eeuwig 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 bin-nenpreties gehad hebben). Het was in tegen-deel 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 foto-beelden, pakweg van Maria Callas. Opera zou er plots niet zo tijdloos meer uitgezien hebben, maar betrokken geraakt zijn in een massa-consumptiecultuur die maar al te zeer haar historische bepaaldheid toont. Het abstract-expressionisme daarentegen is een typisch Amerikaanse beeldmiddelen de mythe van de oorspronkelijke mens, of moeten we zeggen de oorspronkelijke Amerikaanse, verbeeldt. Kunst maakt namelijk laat inlassen in een overkoepeleld, institutioneel betoog over tijdloze kunst en Moet hieruit dan besloten worden dat de authentieke theatermaker in het zog van de 'site-specific art' maar zo snel mogelijk zijn biez en moet pakken en ergens buiten het theater

### Vanity

het ware tegen zichzelf ingezet.

De voorstelling opent met een lege scène waarop een gong is opgehangen. Dunoyer is nergens te bekennen als Michaël Wellacher aan de gong en Alexandre Fostier aan de tapes *Denis ex Machina* van David Tenney uitvoeren, een compositie waarin een eerste gongslag geleidelijk verwordt en versterkt wordt door een tape-delay-systeem. Na deze uitvoering komen zij groeten en er volgt een wetfelend applaus: waar is de dans? Die komt na het applaus als Dunoyer voor onze ogen een reeks pijnlijk nauwkeurig uitgevoerde, trage exercitjes 'afspeelt' op de 'muziek' van het steeds opgenomen en steeds verder gedubde en ver-vormde applaus voor de muziek. Na enkele her-hallingen heb je alleen nog oog voor de vreem-rollende spieren en vreemde uitstulpingen. Je let nauwelijks op het metalen doosje dat hij op verschillende plaatsen rond zijn lichaam plaats, tot hij het, in een laatste scène, op een wagon-netje zet en speels heen en weer laat lopen langs

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 berooft het met andere woorden van een belangrijk deel van zijn maatschappelijke betekenis en het je het interactieve aspect, de uitdrukkelijke op-zet om een reactie uit te lokken, op. Het ver-toog van de instelling overschrijft op dat ogen-blik, 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 hierheen een sterke reactie, wanneer kunstenaars zelf de tentoon-stelling van hun werk gingen organiseren (of niet 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 erachten, en elders niet herhaalbaar is. Het werk van Hans Haacke en Daniel Buren is daar een voorbeeld van.

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

