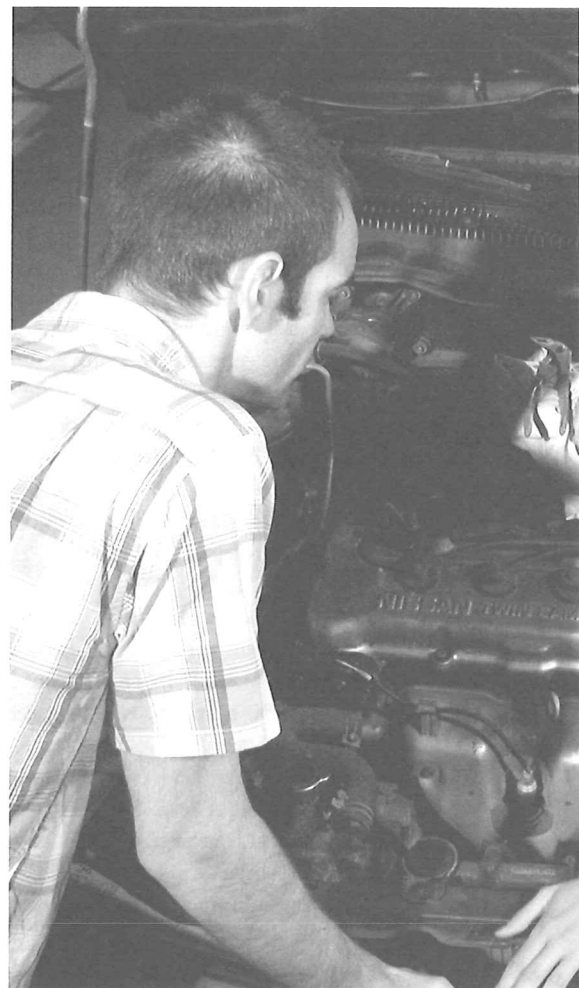


lopment: Manhattan is an accumulation of possible disasters that will never happen'. In deze context zouden we Koolhaas' parabel ook zo kunnen vertalen: steeds meer fictie steeds meer artificialiteit, steeds meer beeld moet een gat in de werkelijkheid dichtrijden dat door diezelfde fictie (artificialiteit, beeldenstroom) geopend wordt.

Big 2 bevat maar twee live-scènes, die voortdurend, met minieme variaties, herhaald worden. In overdub dan nog wel, alsof de acteurs buiksprekerpoppen zijn. In de eerste scène ontmoeten twee mannen in een cosmeticawinkel een knappe air-hostess (Elisa Benureau, ook in werkelijkheid –maar waar spreken we dan nog over?– een air-hostess). Die plooit zich als een perfecte fantasie naar hun verlangens. De verlangens zelf zijn minder duidelijk dan hun verwerkelijking. Welke plaats de drie personages innemen tegenover elkaar blijkt een fluctuerend gegeven, waarin het begerend oog van de toeschouwer ('kies de versie die u het meest bevalt') als het ware mee geënceneerd wordt. Duidelijk is vooral hoe de cosmetica als glijmiddel en 'script' werkt voor de situaties die zich voordoen. En ook, hoe sterk de verschillende variaties steunen op voorgedraaide, overbekende filmscenario's, gaande van 'twee mannen vechten om een vrouw' tot 'knappe vrouw blijkt ooit een kneusje geweest te zijn'. Een filmpje onderbreekt de flux van theatrale scènes om een tweede fantasmatische werkelijkheid achter de winkelscène te tonen. Benureau verschijnt hier als een in glanzend leer gehulde catwoman die een man een beurt komt geven. De aanloop van de film is briljant: close-ups van brede autobanden in de sneeuw, gevolgd door opnames van de snoet van een uit de kluiten gewassen Audi en de vrouw achter het stuur. Deze beelden suggereren, alweer op overbekende wijze, het verband tussen geld (de wagen), macht en geweld (de wagen en/of de vrouw) en seks. Ondertussen krijgen we beelden van een man die in een banaal IKEA-interieur zenuwachtig de laatste voorbereidingen treft voor de komende ontmoeting. Zoals de vrouw aanbelt, lijkt alles klaar te staan voor een gewelddadige confrontatie. Maar na die spanningsopbouw, die zo duidelijk de reacties van de kijkers incalculleert, volgt een anomalie. Plots komt de opnameploeg in de huiskamer mee in beeld. Dat verleent de opname het effect van een realityshow. Plots bevinden we ons niet meer in een fantasmatische ruimte, maar in een geënceneerde, en dus risicoloze omgeving, waarin iedereen een rol speelt, gemodelleerd naar een fictief maar wenselijk leven. Het gevolg is totale ongeloofwaardigheid van het beeld, dat niet anders kan dan in een anti-climax eindigen: een TV-show waarin de 'domina' haar 'slachtoffer' geestverruimende oefeningen geeft. De live-set zelf eindigt voorstelbaar als een verdubbeling van het 'Zoolander'-fragment. Met Benureau in pikante lingerie bespuit het stel elkaar met deodorants.

Deze scène krijgt een merkwaardige echo op het einde van de voorstelling. Op het scherm worden we vergast op een video-clip van Britney Spears –geen air-hostess– die de rol van een hitsige, agressieve, in haar fantasievolle pakje gepantserde air-hostess speelt. Op een irritant banale manier bespeelt het filmpje het fantasma van de air-hostess als een seksbom. Een onverzadigbare, en daardoor ook 'gevaarlijke', seksbom wat dat betreft. Wat in het 'catwoman'-filmpje ontzenuwd wordt, wordt hier doorgezet. De 'echte' air-hostess blijkt achter haar imago van feeks in een leren pakje een zachtvaardige heelster te zijn, de 'valse' air-hostess daarentegen speelt de 'echte'. Welk beeld is nu valser? Waar hebben we ons bij de neus laten nemen? Op zijn minst zou je kunnen zeggen dat het catwo-



Game Boys SUPERAMAS foto Superamas

man-filmpje een mythologie van de vrouw zo deconstrueert dat ze verdwijnt achter de vele, opeenvolgende, gedaantes die ze tegelijk aanneemt. Ze wordt inderdaad enkel nog als constructie, als effect van de opname getoond. Ze is dus zowel een effect van de film zelf, als een effect van de verlangende, mannelijke blik. Dat is misschien wel gevaarlijker dan het o zo brave koketteren van la Spears, die blijkbaar zelf niet in de gaten heeft dat ze enkel als glijmiddel dient voor een industrie, de show-business.

Het tweede deel van de voorstelling heeft het over het zakelijk karakter van de (podium-)kunsten. In één beweging door worden ook de mystificaties die in media en kunst de harde en zakelijke kant van de werkelijkheid verhelen tegen het licht gehouden. Die bestaat alweer uit slechts één, met variaties herhaalde, scène. Ook hier wordt de beeldenstroom onderbroken door een 'ontoonbaar', fantasmatisch moment. En ook hier vormt Benureau het 'verdwijnpunt' in deze scène. Terwijl de 'waarheid', zij het lichtjes gemanipuleerd, uitgesproken wordt door een nog jonge Jean-Luc Godard in een interview. Een lid van Superamas praat met een ander lid, dat John Rose, directeur van Rolls-Royce, verbeeldt, over de zakelijke perspectieven van Rolls-Royce. In het gesprek merkt 'Rose' luchtig op dat hij 5000 mensen ontslagen heeft omwille van de economische malaise in de luchtvaart. Een mededeling die een radicale demystificatie inhoudt van het droombeeld 'Rolls-Royce'. Dit bedrijf is in werkelijkheid allang geen luxe-industrie meer, maar een leverancier van