

Samenvatting

<<Wij zijn het gedruis tussen zenders>>

Een filosofische verkenning van het werk van David Byrne,
op het kruispunt van de massamedia, conceptuele kunst
en performance-theater

In 1952 schreef John Cage zijn *Imaginary Landscape No. 4*, een compositie voor twaalf radio's. Tijdens dit muziekstuk van vier minuten werd elke radio bespeeld door twee musici die de tot in detail uitgewerkte compositie uitvoerden: één om de afstemknop te bedienen, en één voor volume- en toonregeling. Deze musici waren, in de woorden van Cage, "vissers op geluidsvangst". Ieder geluid dat zij opvingen was welkom, muziekprogramma's en andere uitzendingen evenzeer als storingen, ruis en stilte.

Zulke uitvoeringen nodigden het publiek uit om op een andere manier te gaan luisteren, met een open oor voor de diversiteit en de complexiteit die ons omringt. Zijn artistieke en didactische pleidooi voor "polyattentiveness", een veelzijdige oplettendheid die zichzelf niet bij voorbaat stilistische grenzen stelt, heeft grote invloed uitgeoefend op ieder artistiek gebied. Zijn werk en ideeën vormen daarom een goede leidraad voor dit onderzoek naar het werk van David Byrne.

"*We Are The Noise Between Stations*" is een overzicht van het uitgebreide en heel diverse werk van de New Yorkse kunstenaar David Byrne (1952), met nadruk op de conceptuele en theoretische achtergrond van dat werk. Byrne heeft een uitgebreid en zeer heterogeen oeuvre gemaakt. In de jaren ' 70 en ' 80 werd Byrne wereldberoemd als zanger en artistiek leider van de popgroep Talking Heads; daarnaast werkte hij samen met vooraanstaande kunstenaars als theatermaker Robert Wilson, beeldend kunstenaar Joseph Kosuth, theatergroepen Mabou Mines en de Wooster Group, componist Brian Eno en vele anderen. Byrne regisseerde films en een antropologische documentaire, werkte mee aan theaterprojecten, hij exposeert fotowerk, maakt kunstboeken, werkt als curator van exposities en beheert een eigen muzieklabel, Luaka Bop, dat de wereldwijde diversiteit van de hedendaagse popmuziek wil laten horen.

Byrne gebruikt geen van deze kunstvormen als middel voor individuele expressie, maar maakt steeds een ' Gesamtkunstwerk ' , een ontmoetingsplaats van uiteenlopende vormen van artistieke representatie. En hoewel zijn werk functioneert in de populaire massamedia, waar ieder product, of het nu een filmscript is, een videoclip of een top 40-liedje,

moet voldoen aan strenge formele eisen van eenheid en herkenbaarheid, slaagt Byrne er vaak in om toch methoden toe te passen die zijn ontwikkeld in de conceptuele kunst en in het performance-theater. Juist in de vermaaksindustrie, waar aan conventies angstvallig wordt vastgehouden, is hij erin geslaagd te experimenteren met de geldende mimetische conventies. Hij heeft bovendien gebruik gemaakt van een breed scala van artistieke methodes en wetenschappelijke inzichten om een reflexief perspectief te ontwikkelen op kunst en representatie in de breedste zin van het woord.

In het eerste deel van het boek, 'Conceptual work in the mass media', is Byrne's werk gedetailleerd beschreven. Het openingshoofdstuk, "Music as a mimetic arena", begint met een paragraaf over de verschillende theoretische benaderingen van muziek, van musicologie en psychologie van de muziek tot muzieksociologie, culturele antropologie en etnomusicologie. De begrippen van muziek die hieruit naar voren komen worden gebruikt om de ontwikkeling te beschrijven van Byrne's band, de Talking Heads, van een viertal kurts academie-studenten die rock en roll als performance-act presenteerden, tot een gemengd blank/zwart funkorkest dat tijdens concerten extatisch enthousiasme losmaakte. Terwijl de Talking Heads in het begin van hun loopbaan de rituelen van rockmuziek (gitaar- en drumsolo's, overdreven poses, flitsende belichting) angstvallig vermeden, citeerde Byrne later in toenemende mate muzikale rituelen uit verschillende culturen, zowel uit de V.S. (met name de evangelische televisiedominees) als met name uit West-Afrika. Om de Afrikaanse polymetrische muziek te kunnen nabootsen werkte hij ook samen met etnomusicoloog John Chernoff, die in Nigeria was opgeleid tot traditioneel drummer. Byrne en Chernoff schreven samen songs en muziek voor een ballet.

Hoofdstuk 3, 'Film and performance theatre', behandelt de invloed van het experimentele New Yorkse performance theater uit de jaren '70 op Byrne's werk, aan de hand van zijn samenwerking met vooraanstaande vertegenwoordigers van dit theater. Verworvenheden van dit theater zijn aan te wijzen in de Talking Heads-concertfilm 'Stop Making Sense' en in de televisiedocumentaire 'Talking Heads versus The Television'. Bovendien schreef Byrne muziek voor de theaterproductie 'The Knee Plays', een onderdeel van Robert Wilson's internationale theaterproject 'the CIVIL warS'. Ook verzorgde hij de muziek bij de verfilming van Mabou Mines' toneelstuk 'Dead End Kids - A story of nuclear power'. In 1988 maakte Byrne met Robert Wilson en auteur Heiner Müller 'The Forest', een grote theaterproductie ter gelegenheid van het 750-jarig bestaan van Berlijn. Byrne's belangrijkste film is 'True Stories' uit 1986, een speelfilm waarin hij werk van de artistieke avantgarde combineert met voorbeelden van performance uit het dagelijks leven. Aan de film werd meegewerkt door Meredith Monk en Spalding Grey (van de Wooster Group), Byrne citeert bovendien uit werk van Robert Wilson en het Judson Dance Theater. Als alledaagse vormen van performance toont de film onder andere een modeshow in een winkelcentrum, televisie-soaps, karaoke in een disco, een parade. 'True Stories' is een informeel, collectief Gesamtkunstwerk, een film over de plaats van nabootsing en theater in het dagelijks leven.

Een rode draad door Byrne's werk is zijn belangstelling voor rituelen en theatervormen uit andere culturen, een belangstelling die hij deelt met andere makers van performance-theater. Hoofdstuk 4, 'Anthropology and music', opent met 'Ilé Aiyé', Byrne's tv-documentaire over Candomblé, een Afro-Amerikaanse religie in Noord-Brazilië. 'Ilé

Aiyé” combineert interviews en gefilmde ceremonieën met filmmateriaal uit archieven, en gebruikt video-montage-technieken om aan het beeld visuele ‘voetnoten’ toe te voegen, om de toeschouwer tegelijk te informeren en onder te dompelen in deze cultuur, een mengsel van Afrikaanse en katholieke elementen. Andere voorbeelden van culturele uitwisseling zijn Byrne’ s samenwerking met een Latin orkest, soundtracks die hij maakte voor een aantal documentaires over niet-Westerse kunstenaars, en zijn muziklabel Luaka Bop. Dit label brengt popmuziek uit onder andere Brazilië, Cuba, Angola, Algerije, India en Japan onder de aandacht van een Westers publiek. Byrne zoekt daarbij niet naar ‘authentieke’ muziek die niet door Westerse pop is beïnvloed, maar juist naar muzikanten die contrasterende invloeden uit verschillende tradities verwerken, en zodoende afsteken tegen de eentonige hoofdstroom van de popmuziek.

In hoofdstuk 5, ‘Photography and books’, wordt Byrne’ s werk als beeldend kunstenaar besproken. Het fotoboek ‘Strange Ritual’ toont uiteenlopende heilige gdommen van over de hele wereld samen met quasi-religieuze winkelinrichtingen, persoonlijke ontboezemingen, boekomslagen et cetera. In mini-essays belicht Byrne de alomtegenwoordige behoefte om iets te sacraliseren. ‘Your Action World’ is hiervan de tegenhanger. Door jaarverslagen van grote ondernemingen, reisfolders, en management- en self-improvement-goeroes te imiteren en uit te vergroten, toont Byrne de pogingen om zelfs de meest routineuze commercie in een transcendent en inspirerend licht te plaatsen. ‘The New Sins’, Byrne’ s bijdrage aan de Biënnale van Valencia in 2001, lijkt qua tekst en vormgeving op een catechismus. In foto’ s en tekst speelt Byrne hier met het idee dat godsdienstige symbolen en mythen de chaotische werkelijkheid vervalsen, en desondanks onmisbaar blijken. Ook Byrne’ s werk als tentoonstellingsmaker komt in dit hoofdstuk aan bod.

Om Byrne’s werk adequaat te kunnen beschrijven, wordt in deel I regelmatig ingegaan op de theoretische achtergronden van bepaalde artistieke werkwijzes, en van kunstenaars met wie Byrne heeft samengewerkt. Deel II, ‘Theories of performance’, is helemaal gewijd aan de theoretische achtergronden van Byrne’s werk. Byrne’ s eigen theoretische voorkeuren zijn daarbij het uitgangspunt. Hoofdstuk 6, ‘Exploring the foundations of performance’, bespreekt enkele pogingen om een algemeen menselijke grondslag voor rituelen en religieuze symbolen aan te wijzen. De voornaamste is de psychologie van het onbewuste van C.G. Jung en de daarop geënte vergelijkende mythologie van Joseph Campbell. Deze gaan ervan uit dat een mythologiserende fantasie eigen is aan de menselijke geest, en stellen dat iedere samenleving ruimte moet bieden aan universele archetypische impulsen. Daar is wel iets op af te dingen: cultureel antropologen hebben Jung en de zijnen verweten dat zij de cruciale maatschappelijke functie van mythen en rituelen verwaarlozen. Byrne gebruikt het werk van Jung als een hypothese die de vergelijkingen tussen vormen van enthousiasme en rituele bezetenheid in diverse culturen aanmoedigt en structureert. Als aanvulling hierop heeft Byrne uit socio-biologisch onderzoek geciteerd, waarin door onderzoekers R. Fox en L. Tiger het bestaan van een menselijke ‘biologische grammatica’ wordt gepostuleerd. Zo’n bio-grammatica zou ten grondslag liggen aan alle menselijke culturen, wat helpt te verklaren dat mensen zich betrekkelijk gemakkelijk kunnen verplaatsen in andere culturen; er zouden biologische mechanismen tot uitdrukking kunnen komen in allerlei vormen van cultureel gedrag. Hoe verschillend de benaderingen van Jung en die van de sociobiologie ook zijn, ze hebben met elkaar gemeen dat ze de benaderingen uitsluiten die culturen als onderling onverenigbaar beschouwen. Zowel Jung als

Fox en Tiger stellen de vraag of er aanpassingen nodig zijn om in moderne, hoog-technologische maatschappijen rekening te houden met de menselijke behoefte aan rituelen en symbolen, zonder echter een bevredigend antwoord te formuleren.

In hoofdstuk 7, 'Performance theory in the theatre', wordt deze vraag opnieuw geformuleerd, maar nu in termen die op theater en ritueel zijn toegesneden, middels de ideeën van theatermaker en performance-theoreticus Richard Schechner. Schechner analyseert uiteenlopende performances en rituelen als een vlechtwerk van verschillende theatrale 'talen' zoals tekst, muziek, dans, scenografie en architectuur. Daarbij betreft hij de verhouding tussen spelers en publiek, een onderscheid dat tijdens rituelen vaak geheel of gedeeltelijk verloren gaat, wanneer alle betrokken zich bevinden in de "drempelzone" van het spel, een tussengebied waarin het onderscheid tussen spel en realiteit tijdelijk ontkracht wordt. Tijdens theatervoorstellingen kunnen de deelnemers zich tijdelijk verplaatsen in een andere wereld, maar ze kunnen ook een blijvende transformatie doormaken, wanneer het ritueel hen voorgoed inwijdt in een nieuwe culturele rol. Schechner heeft een uitgebreide indeling ontwikkeld om de meest uiteenlopende vormen van ritueel en theater in detail te kunnen analyseren. Tegen deze achtergrond heb ik werk besproken van drie theatermakers die grote invloed op Byrne hebben gehad, of met hem te vergelijken zijn. Ten eerste Robert Wilson, Amerika's leidende avantgarde regisseur, die in zijn werk de nadruk legt op de discontinuïteiten in de waarneming, bijvoorbeeld tussen zien en horen bij de toeschouwer, of tussen tekst en beweging bij de acteur. Door gebeurtenissen op het toneel te isoleren en uit te lichten, en middels een geformaliseerde, vaak sterk vertraagde bewegingsregie, maakt Wilson zijn voorstellingen tot een laboratorium waarin de toeschouwer zijn aandacht kan richten op zijn eigen waarnemingsprocessen, door na te gaan op basis van welke psychische behoeften hij de door Wilson gescheiden waarnemingsdomeinen zelf weer combineert. De Wooster Group presenteert een door montage verdichte vorm van realisme, waarbij de ingrijpende stilering van de waargenomen werkelijkheid door de massamedia wordt benadrukt. In het werk van de Wooster Group wordt met alle mogelijke theatrale middelen onderzocht hoe zulke hallucinerende stileringen deel uitmaken van de historische werkelijkheid. De loopbaan van Laurie Anderson, tenslotte, vertoont velerlei raakvlakken met die van Byrne. Anderson's werk, met name haar voorstelling 'United States', laat zien hoe de mogelijkheid om het bestaan in een coherent levensverhaal vorm te geven wordt ondermijnd in een samenleving die zichzelf voortdurend herdefinieert aan de hand van de laatste technologische ontwikkelingen. Tegelijkertijd bieden de elektronische media ongekende mogelijkheden om verhalen en rituelen uit te wisselen en opnieuw te monteren.

Twee voorbeelden kunnen het bovenstaande verduidelijken. In een liedtekst die hij schreef voor Robert Wilson's 'The Knee Plays', getiteld 'The Sound of Business', (zie blz. 94-95) beschrijft Byrne een alledaagse autorit.

'Ze reden in zuidelijke richting op de snelweg. Voor zaken naar een andere stad, groter dan de stad die achter hen lag. Zaken werden gedaan tijdens kantooruren, in beide steden. Deze rit gold ook als zakelijk. Het gevoel andere auto's in te halen was ook zakelijk: het gevoel van zakendoen, het gevoel langzaam te drijven door een veld van bewegende voertuigen. Dit was de ware snelheid: de snelheid van zaken. Let op de cijfers op de snelheidsmeter!

Een van de twee speelde met de radio, langzaam wisselend van de ene zender naar de ander, soms luisterde hij naar twee zenders tegelijk. Op een zender praatte een man met een andere man aan de telefoon. De andere zender speelde oude hits, voorgoed verdwenen..."

Deze doodgewone situatie is in alle opzichten bepaald door technologische media. Steden, auto's, snelwegen, radiozenders, telefoon, radiogesprekken, popmuziek: het zijn in deze tekst allemaal overlappende media, die samen een ongrijpbaar, drijvend gevoel opleveren: de mensen in de auto zitten stil en bewegen, doen niets en werken, zijn geïsoleerd en tegelijk door en door verbonden met de maatschappij waarin ze leven.

In "United States, Part I" beschrijft Laurie Anderson een andere doodgewone situatie, in "So Happy Birthday" (zie blz. 319):

"Ze zei dat het het moeilijkste was om haar kind van drie bij te brengen wat leeft en wat niet. De telefoon gaat en ze houdt hem bij haar kind en zegt, "Het is je grootmoeder. Zeg eens wat tegen grootmoeder." Maar ze heeft een stuk plastic vast. En het kind zegt bij zichzelf, "Wacht eens even. Leeft de telefoon? Leeft de televisie? En die radio dan? Wat leeft er in deze kamer, en wat niet? Helaas kan ze deze vragen niet onder woorden brengen."

Hoofdstuk 8, "Anthropology and performance", gaat nader in op de verhouding van culturele antropologie met het onderzoek naar theatrale representatie. Het uitgangspunt daarbij is de vraag of het mogelijk is inzicht te geven in andere culturen, de ene cultuur te vertalen in de andere, zonder daarbij gebruik te maken van artistieke middelen. De samenwerking tussen Richard Schechner en antropoloog Victor Turner leidt naar een bespreking van de antropologen waardoor Byrne zich heeft laten beïnvloeden: Z. N. Hurston, M. Deren, J. M. Chernoff, en R. F. Thompson. Zij hebben onderzoek gedaan naar de performatieve elementen van antropologisch onderzoek, en naar de mogelijkheden om met artistieke middelen adequater verslag te doen van etnografisch veldwerk. De uiteenlopende belangen die hierbij betrokken zijn, van pure wetenschapsbeoefening, kunstenaars, en commerciële massamedia, en de problemen die in deze combinatie schuilen, komen ook aan bod. Drie kritische benaderingen van de 'antropologische kunstbeoefening', door kunsthistoricus Hal Foster, filmetnograaf Jay Ruby, en etnomusicologen Keil en Feld worden voorgesteld en vergeleken. De voorlopige conclusie is, dat de spanningen en tegenstellingen die hier ontstaan vanuit geen enkel standpunt kunnen worden opgelost, maar wel reflexief kunnen worden blootgelegd, juist door ze expliciet aan de orde te stellen. Daardoor kan, of het nu gaat om een antropologische monografie, een kunstwerk, een televisieprogramma of een popsong, een opener en meer veelzijdig beeld van de werkelijkheid worden geschapen.

In deel III, "A poetics of reflexivity", is deze stelling uitgewerkt door een filosofische traditie te beschrijven waarin reflectie het uitgangspunt is. Maar dit is niet de eerste interpretatie van Byrne's werk tegen een theoretische of filosofische achtergrond, en daarom worden eerst die voorgaande interpretaties doorgenomen. Daarin is Byrne's werk stevast beschreven vanuit een post-structuralistisch gezichtspunt; één auteur heeft Byrne zelfs de ultieme deconstructivist genoemd, wiens beeld van Amerika in "True Stories" dat van Jean Baudrillard nog overtreft. Maar deze benadering schiet tekort in het verklaren van Byrne's belangstelling voor sacralisering, en kan geen recht doen aan het inzicht dat betekenissen

meer zijn dan louter codes, omdat zij gedragen worden door een collectief. Terwijl het poststructuralisme de mimetische mogelijkheden van de taal principieel uitsluit, staat de alomtegenwoordigheid van mimetisch handelen centraal in Byrne' s werk. Om dit te behandelen, biedt de Duitse vroegromantiek, het werk van Novalis en Friedrich Schlegel, een goed uitgangspunt. Zij ontwikkelden als eersten een begrip van mimesis dat de slaafse nabootsing overstijgt, door de grote poëtische en scheppende mogelijkheden van mimetisch handelen op velerlei terrein, van kunst, filosofie en mythologie tot de kern van hun filosofische inspanningen te maken. De kern van hun filosofische methode is de mogelijkheid om nieuwe vormen van zelfreflectie te creëren door middel van formele ironie.

In hoofdstuk 10, "The model of early Romanticism", is dit uitgewerkt. De achtergrond van de vroeg-romantische overtuiging dat subjectiviteit inherent reflexief, artistiek en mimetisch van aard is, is gevormd door de benadering van subjectiviteit in het werk van Kant en Fichte. Zij probeerden een absoluut fundament voor subjectiviteit uit te werken; maar Novalis en Schlegel concludeerden dat zulk absolutisme plaats moest maken voor het inzicht dat iedere poging daartoe voorlopig blijft, en gekenmerkt wordt door stilistische en culturele beperkingen. Dit impliceert dat kunst en filosofie in laatste instantie niet van elkaar te onderscheiden zijn. Dit blijkt ook uit de lievelingsthema' s van de vroegromantiek: het idee dat verschillende kunstvormen zouden kunnen samengaan (tot een 'Gesamtkunstwerk') om culturele vernieuwing te bewerkstelligen; het verlangen naar een nieuwe mythologie, waarin zulke ideeën voor iedereen begrijpelijk zouden worden; en het mystieke idee dat in het hoogste kunstwerk uiteindelijk de hele werkelijkheid zou kunnen worden gesymboliseerd, omdat in een universele wederkerige representatie uiteindelijk ieder object, teken of interpretatie kan worden gebruikt als teken voor al het andere, wat tot universele harmonie zou leiden. De ironie die de vroegromantiek kenmerkt, komt voort uit het besef dat dit ideale kunstwerk onbestaanbaar is, evenals trouwens de ideale samenleving die op dit kunstwerk gebaseerd zou zijn.

In Byrne' s werk zijn vele parallellen met dit ironische ideaal aan te wijzen, van zijn "catachismus van de chaos" tot zijn mimetische uitwisselingen met niet-Westerse kunstvormen. Dat neemt niet weg dat de historische afstand tussen de laat-achttiende-eeuwse speculatieve romantiek en het huidige New York niet te bagatelliseren valt. Inzicht in die veelomvattende historische en artistieke modernisering is te ontleen aan het werk van Walter Benjamin en Theodor W. Adorno, waarschijnlijk de belangrijkste kunstfilosofen van de 20ste eeuw. Hun werk vormt in wezenlijke opzichten een modernisering van de vroeg-romantische esthetica.

Hoofdstuk 11, "Benjamin and Adorno on the myths in modernity", introduceert het werk van Benjamin en Adorno aan de hand van de tegenstelling tussen symbolisme en naturalisme, tussen de realistische weergave van de werkelijkheid en de poëtische en symbolische verwerking daarvan. In het middelpunt van hun essays over filosofie, kunst en geschiedenis staat de vraag naar de invloed die nieuwe technieken als fotografie, film en geluidsreproductie hebben gehad op de mimetische ervaring van de werkelijkheid. In zijn beroemde opstel over "Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" heeft Benjamin de romantische ervaring van de werkelijkheid als auratisch (dat wil zeggen, doordrenkt met archetypische motieven en energieën) uitgewerkt tot de stelling dat de nieuwe technologieën gebruikt zouden moeten worden om die motieven politiek te verwerklijken, en niet om nieuwe vormen van oude rituelen te ontwikkelen. En in

zijn onvoltooid gebleven hoofdwerk, het ‘Passagen-Werk’, heeft Benjamin inzichten van Marx en van Jung met elkaar gecombineerd om te kunnen beschrijven hoe in een moderne wereldstad als het negentiende-eeuws Parijs nieuwe modellen van collectieve mythologische ervaring zijn ontwikkeld. Volgens Benjamin biedt de modernisering van de mimetische ervaring unieke mogelijkheden om de dromen van de mensheid te verwerkelijken, indien het hele reservoir aan mimetische mogelijkheden vrijelijk zou kunnen worden benut. De ontwikkeling van nieuwe vormen van zelfreflectie zou dan niet door politieke of industriële belangen belemmerd mogen worden.

Het slothoofdstuk, ‘The Gesamtkunstwerk as laboratory’, vormt een poging om de lijn van die van de vroegromantiek naar Benjamin en Adorno loopt, door te trekken naar het heden. Het uitgangspunt hiervoor is de wetenschapsantropologie van Bruno Latour, die de scheidslijn tussen primitieve en mythische niet-westerse samenlevingen en een rationeel, wetenschappelijk en modern Westen niet accepteert. Latour wijst erop dat wij in gemeenschappen leven waarin de samenhang in hoge mate afkomstig is van objecten die in laboratoria ontwikkeld zijn: om de technologische ontwikkelingen te kunnen volgen, hebben Westerse samenlevingen zelf kenmerken van een laboratorium overgenomen. Inwoners van die samenlevingen onderhouden volgens Latour een mimetische, en vaak fetisjistische relatie tot wetenschap en technologie. De moderniteit kan daarom niet alleen vergeleken worden met een enorm technologisch laboratorium, maar ook met een collectief Gesamtkunstwerk, dat zowel de massamedia en prenatale diagnostiek als intelligente bommen en voortdurend scherper gestelde wereldrecords omvat. De analyse die socioloog Pierre Bourdieu heeft gemaakt van de televisiejournalistiek laat zien hoe een machtig medium als televisie, door de druk die uitgaat van de concurrentie tussen zenders, journaals en journalisten, ondanks de ver ontwikkelde techniek vaak maar weinig ruimte overlaat voor reflectie op het vertoonde. Onbewust wordt de complexiteit en heterogeniteit van de moderne samenleving zodoende al snel gereduceerd tot een paar overzichtelijke collectieve vooroordelen.

Tegelijkertijd scheppen de elektronische media, zoals antropoloog Arjun Appadurai heeft beschreven, een nieuwe wereldwijde culturele instabiliteit, nu individuen en groepen hun overtuigingen vrijelijk kunnen samenstellen uit materiaal dat zij aan verschillende culturen ontlenu. Hierdoor ontstaan nieuwe gemeenschappen met geïmproviseerde en hybride identiteiten, die een veelheid aan nieuwe, onderling tegenstrijdige sociale bewegingen mogelijk maken.

Tegen deze achtergrond verschijnt het werk van David Byrne als exemplarisch, omdat het dergelijke ontwikkelingen bewust en consequent heeft verwerkt. Het vormt een voorbeeld van mimetische reflexiviteit, door steeds te laten zien hoe de hedendaagse authentieke ervaring doordrenkt is van modellen die worden aangereikt door de massamedia. Dat maakt de ervaring niet inauthentiek, maar stelt wel hogere eisen aan de reflexiviteit. Byrne' s oeuvre bevat een poëtica van de populaire massamedia. De massamedia, die in belangrijke mate moderne culturen vormgeven, kunnen volgens deze poëtica in principe een vermogen tot reflectie en zelfkritiek ontwikkelen, en daardoor een ‘polyattentiveness’ ontwikkelen, een veelzijdige gevoeligheid voor de veelvormige werkelijkheid. Byrne' s positie op het kruispunt van de massamedia, conceptuele kunst en performance-theater biedt bijzondere mogelijkheden om de ervaring van een steeds meer gemediatiseerde werkelijkheid te begrijpen.

