

Niets dan schone schijn en ijdel spektakel?

*Over het dovemansgesprek tussen lichaamskunst en lichaamscultuur,
over de verborgen geschiedenis van de moderne kunst,
over de spektakelmaatschappij. Een essay van Rudi Laermans.*

Wat hedendaagse dans nu juist is, weet wellicht niemand. Er is een noemer, een kapstok of paraplu ('dans'), en er is een wel bijzonder vage tijdsaanduiding ('hedendaags'); beide woorden suggereren een zichtbare gemeenschappelijkheid, het bestaan van te verwoorden gelijkenissen tussen de voorstellingen van choreografen die onlangs, of tijdens de voorbije jaren, hun werk publiek toonden. In werkelijkheid stuit de regelmatige bezoeker van dansvoorstellingen echter vooral op heterogeniteit, op veelvoud en veelvormigheid, op een pluraliteit van stijlen, esthetica's, lichamen. En toch - toch zijn er impliciete grenzen, onuitgesproken voorstellingen van 'het dansante' die, ondanks de schijn van het tegendeel, door de meeste hedendaagse choreografen stilzwijgend worden gedeeld. Er bestaat onder choreografen wel degelijk zoiets als een domme doxa, een vanzelfsprekend geachte en daarom haast nooit gethematiseerde consensus in dissensus, vergelijkbaar met paradigma's in de wetenschappen. Pas het bijwonen van een grensverleggende voorstelling doet eensklaps beseffen dat ook de contemporaine dans krijtlijnen kent en wordt geconcipieerd binnen een welbepaald veld van mogelijkheden, van bruikbaar - of liever: van toonbaar - bevonden bewegingen, codes, gebaren.

Op Klapstuk 93 maakte Mehmet Meno Sander, een in Los Angeles werkende Turkse choreograaf, in een korte, driedelige voorstelling iets zichtbaar van de

gangbare grenzen van de hedendaagse dans. 'Was dit wel dans?', zo vroegen meerdere kijkers zich hardop af na afloop van de voorstelling. De folder die de toeschouwers aan de ingang van de zaal kregen toegestopt, liet over Sanders choreografische verdiensten alvast geen twijfels mogelijk. 's Mans werk werd erin bewierookt in de lyrische, altijd veelbelovende en tegelijk erg verhullende taal die kunstorganisatoren zo graag bezigen (deze taal is verwant aan die van de horoscopen: ze orakelt, ze zegt tegelijk veel en niets: er worden bijna uitsluitend algemene uitspraken gedaan). 'Mehmet Sanders choreografie', aldus de foldertekst, 'onthult de onderliggende realiteit van een kunstvorm, door de beweging als een handeling van het moment te benadrukken. In plaats van de handeling te verbergen achter decor, kostuum, muziek en drama, brengt hij de handeling op de voorgrond en nodigt hij de kijker uit om de geometrie van de lichamen, ruimte en zwaartekracht te ervaren (...) Hierdoor creëert zijn werk spanning, omdat de dans realistischer wordt en de kijkers geen tijd krijgen voor een intellectuele analyse. Wat er rest is de wetkunde van de beweging, de beweging van het moment.'

De door Sander op Klapstuk 93 getoonde trilogie behoefde geen intellectuele analyse. Voor de kijker was meteen duidelijk wat er op het podium aan de hand was: een gedisciplineerd vertoon van zuivere spier- en lichaamskracht dat

tot in de kleinste details verwees naar de sfeer van sport en gymnastiek, van fitness en gezondheidscultus. Sander trad aan in een aerobic-pak, dat zijn getrainde, enigszins geblokte lichaam, bijzonder scherp deed uitkomen. Voor hij aan z'n lichaams oefeningen begon, nam hij de uit het kunstturnen - en ook van militaire parades - bekende strakke houding aan: rug en schouders gerecht, de beide armen pal naast het eigen lichaam, de handen gestrekt. 'En zie nu eens wat ik allemaal kan!', zo riep vervolgens Sanders lichaam uit - en het buitelde en tuimelde, rolde en bolde over een rode vloermat; het beklom denkbeeldige muren, en het stimuleerde tussendoor een eindeloze homoerotische, tegelijk narcistische paringsdans die niet meteen verleide maar wel fascineerde. Was dit dans?

Schwarzenegger

Wat Sander deed, was hoe dan ook hedendaags: de voorstelling refereerde nadrukkelijk, misschien zelfs al te expliciet, aan het thans in brede maatschappelijke kring gewaardeerde soldateske lichaam, naar het lichaam dat dank zij volgehouden inspanningen en een gezonde levenswandel kan functioneren als een nimmer haperende machine, als een perfect gehoorzame leden pop wier leven uitsluitend lijkt gewijd te zijn aan een vreemde dionysische cultus van Kracht en Energie. Misschien gaat het maatschappelijke succes van dit lichaamsideaal terug op een doodsangst die zichzelf niet wil kennen, op de vrees voor aids, fysiek geweld, oorlog, economische mislukkingen. Onze lichamen worden thans door meerdere gevaren belaagd, en wellicht juist daarom willen we het wapenen en applaudiseren we voor Arnold Schwarzenegger. De lichamen van Rambo of Jean-Claude Van Damme schijnen immers oninneembaar, niet alleen door een slechte economische conjunctuur maar ook door dodelijke virussen. Waarschijnlijk bewonderen daarom zovelen deze metalige pantserlijven waarin de subjectieve wil letterlijk is vervleesd, in spiermassa is veranderd. Het is het oude sociologische liedje: de idealen van het dromend collectief onthullen voor alles collectieve angsten, de gedeelde wensvoorstellingen en verlangens verwijzen primair naar een gemeenschappelijke vrees.

Het hedendaags-zijn - zo men wil: de actualiteit - van Mehmet Sanders voorstelling openbaarde een impliciete grens,



Da un'altra faccia del tempo, Jan Fabre / J.P. Stoop

een haast nooit geëxpliciteerde kentrek van de hedendaagse dans: dansen verschilt van sporten, dansante bewegingen onderscheiden zich van gymnastische gebaren. En ook: het dansante lichaam is anders dan het in actie- of oorlogsfilms verheerlijkte lichaam.

Overeenkomstig een onder danskeners wijd verbreide, wellicht niet helemaal onjuiste gedachte, staat de hedendaagse dans in het teken van het uitwissen van het onderscheid tussen esthetiek en alledaagsheid, tussen gracieuze gebaren op z'n ballerina's en louter functionele, vaak lomp aandoende bewegingen uit de sfeer van huis, tuin en keuken. De bekende avant-gardeslogans kortom: 'laten we de kloof tussen kunst en alledaags leven

slechten', 'laten we in het domein van het ongewone en uitzonderlijke het banale binnenhalen' (oorspronkelijk werden deze gedachten gevoed door een utopische drang, door een thans bevreemdende en vooral naïef aandoende wil-tot-wereldverbetering; we weten ondertussen wel beter: de avant-garde zorgde voor alles voor nieuwe artistieke brandstof, ze 'verschoonde' niet meteen het alledaagse leven maar verlevendigde en reanimeerde wel een burgerlijke kunst die niet langer in de idee van Absolute Schoonheid kon geloven).

Misschien staat de (meeste) hedendaagse dans inderdaad in het teken van een zekere (neo-)avantgardistische wil tot disputatio, tot het bevragen van de

grens die kunstige bewegingen van dagelijkse lichaamspoëzie scheidt. Zelfs Anne Teresa De Keersmaeker blijft ten slotte in haar meest klassiek ogende voorstellingen uit de schijnbaar onbegrensde wereld der alledaagse gebaren putten. Een voorstelling als die van Sander doet echter plots beseffen dat ook binnen de hedendaagse dans de banale leefwereld hoogst selectief wordt opgevat, door een gekleurde bril wordt bekeken. Haast alle contemporaine choreografen negeren immers de nochtans erg populaire wereld van sport en gymnastiek, van lichaamskracht en fysieke krachtpatserij. Ze zijn niet langer bang voor 'de onderbuik', integendeel, ze vieren het carnavaleske lichaam dat wordt geobsedeerd



door de lichaamsopeningen, door 'sweet temptations' - door seks en obsceniteit, sadisme en roes. Maar ze willen zich blijkbaar nog steeds 'distingeren' van 'dom krachtvertoon' en 'plat vermaak'. Als lichaamskunst bij uitstek heeft de meeste hedendaagse dans dan ook nog nauwelijks raakpunten met de thans dominante lichaamscultuur.

Claudia Schiffer

De lichaamsdroom die thans zoveel mensenlevens beheerst en talloze burgers meerdere avonden per week richting zwembad of fitness-centrum of stadspark dirigeert, blijft in de hedendaagse dans haast altijd onzichtbaar, ook en vooral wanneer ze zich avantgardistisch of trans-

gressief gebaart. Spierkracht en lijfelijke discipline kunnen wel degelijk, maar dan enkel voor zover ze gepaard gaan met gevaar, met risico, met kwetsbaarheid. Op het sterke, soldateske lichaam van de fitnesser, de sporter of de body-builder weegt een esthetisch taboe, dat wellicht ten dele politiek is gemotiveerd (de al te zeer voor de hand liggende associatie tussen lichaamskracht en fascisme). Krachtvertoon mag in de hedendaagse dans, maar nooit als zodanig; training en discipline moeten steeds het daaraan tegengestelde doel van 'ontmactiging', van dreiging dienen. Vooral de eerste voorstellingen van Wim Vandekeybus spraken in dit opzicht een duidelijke taal. Uitsluitend het risico van een reële

kwetsuur of verwonding, dus een context van lichamelijk gevaar, legitimeerde choreografieën die van de deelnemers behalve uiterste concentratie ook een louter fysieke training, een zuiver lichamelijke 'voor-discipline' vergden.

Het soldateske lichaam prikkelt allicht primair de mannelijke verbeelding; het refereert immers al te opzichtig aan een fallische fantasie, aan het beeld van de immer potente, nimmer seksueel vermoeide man. Maar een voorstelling als die van Sander herinnert onwillekeurig ook aan een ander dominant lichaamsmodel, dat van de slanke en gladde, altijd jeugdige en altoos fascinerende vrouw. Na het bekijken van Sanders korte choreografische trilogie is men zich bewust van

de dubbele inactualiteit van de hedendaagse dans: ze negeert behalve Schwarzenegger ook Claudia Schiffer. Er rust in de hedendaagse dans niet enkel een zeker taboe op gespierd lichaamsvertoon, maar ook op al te zichtbare mannequinschoonheid, al 'te gladder' jeugdigheid - alsof elke verwijzing naar het thans bewonderde simulacrum van de Vrouw per definitie afbreuk zal doen aan de nagestreefde esthetische schijn.

Ieder spoor van het tegenwoordig dominante model van Mannelijkheid - van machismo? - behoeft in de hedendaagse dans de schaamlap van de kwetsbaarheid; elk samentreffen van feminiene dansbewegingen en vrouwelijke Schoonheid - zoals gedefinieerd door het mediale regime - is in diezelfde dans een toevalstreffer, een contingent, ongewild samenvallen van (kunstige) Esthetiek en (alledaagse) esthetiek, van een klassiek geschoold lichaam met een uiterlijke gestalte die per abuis ook nog gelijk op de lichaamssilhouetten van de uit Vogue, Avenue of andere 'lijfstijl'-bladen bekende mannequins.

Heel soms buit iemand het toeval uit, ja werkt hij het zelfs in de hand. Jan Fabre deed het op de hem kenmerkende wijze in het slotgedeelte van *Da un'altra faccia del tempo*, de afsluitende voorstelling, tevens de enigszins voorspelbare apotheose van Klapstuk 93. Na de encenering van de Zondeval en de Hel - bij Fabre zijn hoofdletters vanwege de vele allegorieën onvermijdelijk - viel de Wereld in scherven: tientallen kilo's glas kletterden op het podium neer (wellicht ook een verwijzing naar Fabre's operatrilogie: het glazen hoofd van Helena Troubleyn, haar Verbeelding en Fantasiewereld, wordt bruusk stukgeslagen). Te midden de glasscherven voerde Renée Copraij te samen met twee andere danseressen eenvoudige, klassiek aandoende dansbewegingen uit. De vreemde gratie daarvan had veel, zoniet alles te maken met het betoverende samenspel tussen het licht, podium (de glasscherven), en 'dat lichaam': in de ijzige zelfverzekerdheid van de slanke Copraij, gekleed in bh en sliepje, vielen Ballerina en Mannequin, dansopleiding en dagelijks lichaamswerk samen. Copraij was in deze scène letterlijk Beeldschoon, een 'fotogeniale' synthese van Kunst en Kitsch, verwant aan een quasi-perfecte publiciteitsfoto - en Fabre, wiens mannelijke blik in meer dan een opzicht is

gevormd door de trash van de populaire massacultuur, buitte dat gegeven ten volle uit. In de slotscène van *Da un'altra faccia del tempo* ging 'het klassieke' een vreemdsoortige verbinding aan met het actuele, en werd onder verwijzing naar de standaarden van het traditionele ballet getoond wat in de hedendaagse dans haast altijd onzichtbaar is: de schoonheid van het volstrekt gesloten, altijd enigszins narcistisch overkomende vrouwelijke mannequin-lichaam.

Verborgen geschiedenis

Volgens een in sommige kunsthistorische kringen veel gehoorde stelling verbergt de zichtbare geschiedenis van de moderne schilderkunst - het doet er nu even niet toe of die begint met Courbet of met Manet - een tweede, eerder geheime geschiedenis. Daarin zou het primair gaan om de vraag naar de verhouding tussen schilderij en foto of film, tussen handwerk en mechanische reproductiemiddelen. De ontwikkelingen binnen de moderne kunst zouden dan nu eens een sterke toenadering tussen oude en nieuwe media te zien geven, dan weer een almaar grotere kloof, een scherpe articulatie van het eigene, van de onherleidbare identiteit van de schilderkunst tegenover het nieuwe representatiedispositief. In die laatste 'vlucht naar voren' zou de schilderkunst dan als het ware uitsluitend zichzelf pogen te zijn, haar onvervreembare essentie trachten te affirmeren. Waar deze zuiveringsbewegingen meestal uitmondten, is zo onderhand welbekend: bij formalisme en abstractie, bij de tweedimensionele materialiteit van doek en verf.

Op een goede dag zal misschien blijken dat ook de hedendaagse dans een verborgen geschiedenis heeft, en de meeste dansvoorstellingen uit de jaren tachtig en negentig doorgaans impliciet dialogueerden met de hen omringende beeldcultuur, met de kijk- of 'toonkracht' - en ook: met de visuele retoriek - van televisie en video-clip. Misschien is deze goede dag reeds aangebroken. Alles bij elkaar genomen kan elke ietwat lucide toeschouwer thans al in meerdere dansvoorstellingen voldoende aanknopingspunten vinden voor de gedachte dat de hedendaagse dans haar identiteit verduidelijkt of 'markeert' via positieve of negatieve verwijzingen naar de dominante beeldlogica, naar MTV en videoclips van Madonna, Prince of Michael Jackson.

Ofwel wordt de - feitelijk uiteraard meerdubbele - eigenheid van de podiumwerkelijkheid, van het 'er-zijn' van lichamen-op-een-scène beklemtoond, een keuze die vandaag de dag altijd ook een modernistisch, zelf-reflexief antwoord inhoudt op de vraag 'wat is dans?'; ofwel schikt men zich als choreograaf in het basisgegeven van de spektakelmaatschappij: de poging tot verdwijning van al het werkelijke, ook het lichaam, in een altoos durende show, in een eindeloze serie van beelden of imago's; de creatie van een onophoudelijk vernieuwde, afzonderlijke schijnwereld die er primair is om gezien en bekeken te worden, reden waarom de gecreëerde beelden de ogen willen verleiden en overweldigen, ja binnendringen en penetreren.

Spektakelorde

'De wereld van het autonoom geworden beeld' regeert (over) de werkelijkheid, zo merkte Guy Debord reeds in 1967 op. 'In al zijn specifieke vormen, als informatie of propaganda, reclamé of directe consumptie van vermakelijkheden, vormt het spektakel het huidige model van het leven dat maatschappelijk overheert.' Sinds kort heeft de spektakelmaatschappij ook haar schijnbaar meest onoverwinnelijke tegenstander verslagen en het menselijk lichaam van een oerteken van Materie of Werkelijkheid in een naar beelden te sculpturaliseren grondstof veranderd: het vege lijf werd een plastische realiteit die middels make-up, zonnebankbruin, vitamine-capsules en vooral plastische chirurgie welhaast naar gelieven kan worden geboetseerd met het oog op een zo sterk mogelijke conformiteit aan zekere voorbeelden, zoals het vrouwelijke mannequin-lichaam of het mannelijke soldateske lichaam (en juist de gesexueerdheid, de geslachtelijke tweepoligheid van de dominante lichaamsmodellen, wijst er op dat het de spektakelmaatschappij vooralsnog niet is gelukt om de lichamelijke werkelijkheid restloos te transformeren in een neutraal simulacrum van Schoonheid of Verleidelijkheid waaruit elke referentialiteit, ieder spoor van de reële of biologische lichamelijkheid is verdwenen).

Wellicht verklaart juist het binnendringen van de wezenlijk totalitaire logica van de spektakelorde - Baudrillard zou zeggen: van de Hyperrealiteit - in de lichaamsorde althans ten dele waarom hedendaagse choreografen, wier primair

re grondstof toch het menselijk lichaam is, zich impliciet of expliciet gedwongen voelen om tegenover de omringende beeldcultuur een standpunt in te nemen en de nieuwe socio-culturele orde te affirmeren dan wel te bekritisieren. De vraag lijkt onuitwikkbaar geworden, en wel vanwege de huidige onontkoombaarheid van de spektakelmaatschappij: beschouwt men het podium ja dan nee als een beeldscherm, als een driedimensionele ruimte die moet worden omgevormd in een tweedimensioneel visueel vlak, waarop beelden verschijnen en verdwijnen - beelden van bewegende lichamen, beelden van immaterieel ogende lichamen.

Clip-dans

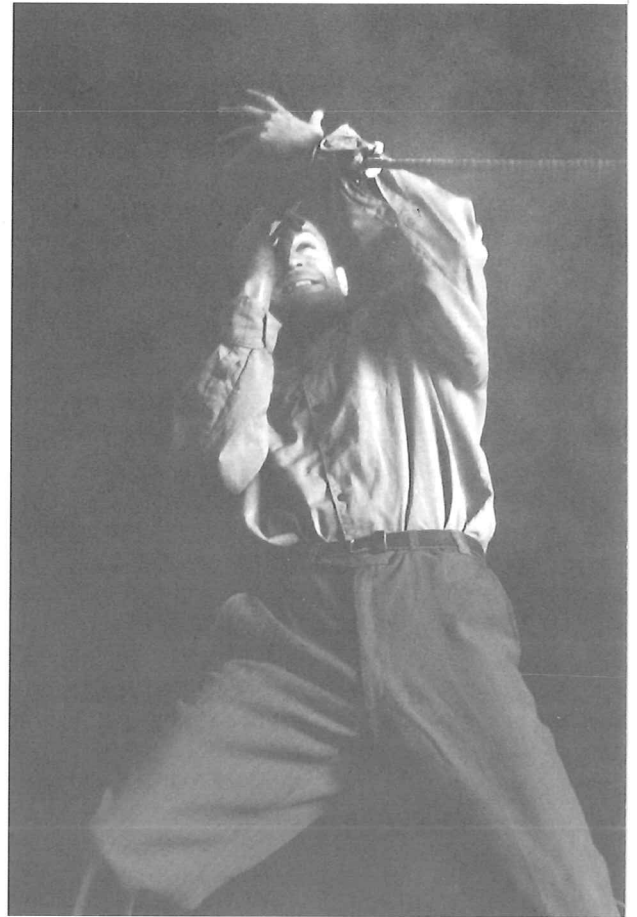
Er bestaat vandaag de dag een soort van hedendaagse dans die bij wijze van spreken hedendaagser-dan-hedendaags wil wezen; er bestaat thans zo iets als 'clip-dans': snel en spectaculair, visueel en auditief overweldigend (het gedurige gebruik van licht- en klankeffecten), boordevol korte gags en amusante oneliners die in hoog tempo worden afgewisseld met langere dansante passages welke overduidelijk getuigen van vakmanschap en oefening. Het Canadese La La La Human Steps heeft dit nieuwe genre, dat in meer academische classificaties van de hedendaagse dans ten onrechte wordt genegeerd, naar voorlopige hoogtepunten gestuwd; op Klapstuk 93 deed het internationale gezelschap En-Knap met de voorstelling *Spread your Wings (you clumsy Elephant)*, choreografeerd door de Sloveen Iztok Kovac, de meest opvallende gooi naar zo'n letterlijk oogverblindende synthese van tv-show en podium-realiteit, ontspanning en inspanning, kunstige gebaren en spektakel. Zoals het hoort in clip-dans was de belichting erg uitgekend, met een goed gedoseerde afwisseling van heldere en schaduwrijke ogenblikken; de muziek verraadde geen goede, wel een modieuze smaak (John Zorn); de kostuums verwezen naar het gemakkelijk herkenbare soort van alternatieve armoede waarop een zekere artistieke bohème en haar hangers-on het patent lijken te claimen. De voorstelling baadde kortom in eenduidige connotaties. Want de belichting sprak klare taal: gevaarlijke scènes werden sterk uitgelicht, enigszins emotioneel geladen stukjes werden 'verhalftonkerd'; de muziek bezat ondubbelzinnig bijbetekenissen:

'John Zorn = pomo = 'in' = ernstige plus lichte muziek = (enzovoorts)'. Alles aan deze voorstelling was genadeloos gecodeerd, perfect ingekapseld in makkelijk te ontcijferen betekenissen die het aanwezige publiek bevestigden in wat het al lang wist.

Van Kovacs choreografie herinner ik mij nauwelijks wat, gewoonweg omdat de getoonde stukjes en fragmenten elkaar al te snel opvolgden: een up-tempo-reeks van flashes en visuele shots, een beeldenstorm die nooit verveelde, maar de kijker ook nimmer de tijd gaf om iets te onthouden, om het vertoonde werkelijk te aanschouwen. 'Snel, sneller, snelst' - in deze overval op de ogen kon noch mochten de lichamen gearticuleerd worden; in deze wedren met de Tijd regeerde de angst voor publieke verveling en een perfide choreografische wil tot onophoudelijke destructie van de zojuist geëvoerde beelden. Lichamen trachtten te verdwijnen in pakkende beelden, poogden zichzelf zowel letterlijk als figuurlijk voorbij te lopen, ook wanneer ze gewoonweg stilstonden (want het stilstaan was in deze voorstelling haast altijd synoniem met poseren, met een naar publieke aandacht hengelende exposure).

Kovac beging in *Spread your Wings* één enkele, zij het ook kapitale fout. In zijn drang naar onderhoudend spektakel en publiek applaus koos hij voor muziek van John Zorn. Hij weerde 's mans meest complexe stukken, wellicht wegens te moeilijk, te lawaaiig, te publieksonvriendelijk. Maar zelfs in de wel weerhouden composities was de muziek, met haar abrupte tempowisselingen, de dansers bijna altijd te snel af. In Kovacs gevecht met de Tijd won uiteindelijk de ten gehore gebrachte muziek, en werd het menselijk lichaam meermaals onmaskerd als een log en zwaar ding, als een op een podium moeilijk te 'spectaculariseren' materie.

Misschien hoort clip-dans niet op een podium thuis. Want waarom live, voor de ogen van een publiek, iets brengen dat gewoonweg veel beter - want vakkundiger en technisch volmakter - voor het oog van de camera kan worden gedaan? Waarom streven naar dansspektakel binnen een cultuur waarin het spektakel al bij voorbaat gewonnen heeft? Waarom de podiumruimte omvormen tot een simulacrum van het tv-schermbild? En vooral: wat is de zin, zelfs eenvoudigweg het nut of rendement, van choreografieën



Spread your wings, Chor. Iztok Kovac

die doorheen een goed gedoseerde opeenvolging van spectaculaire of pakkende ('ontroerende') beelden de op het podium aanwezige lichamen willen dematerialiseren, in fascinerende imago's wens te transformeren? Wat staat hier uiteindelijk nog op het spel, tenzij misschien de intensiteit van het applaus na de voorstelling?

Allicht heeft clip-dans zo z'n sociologisch belang: dit nieuwe genre laat een zekere nieuwe kleinburgerij toe om zich op gemakkelijke wijze te onderscheiden ('te distingeren') van de oude, tv-kijkende middenklasse van secretaresses en bedienden. Maar althans dit soort van sociologische overwegingen levert ook de minst bruikbare argumenten in het dringend te openen debat over de artistieke noodzaak van een bepaald genre van hedendaagse dans, waarvan de actualiteit enkel verwijst naar een bijwijken volledige kapitulatie voor de hedendaagse spektakelorde.

Rudi Laermans