

baarheid, als een werkzame reactie tegen wat men noemt 'de verdwijning van de organische theaterervaring'<sup>2</sup>.

### Echappé

Ook langs de rest van het dansparcours dat Klapstuk 97 uitstippelde, lijkt de problematische en particuliere status van de live-uitvoering vaak (min of meer) onderhuids aanwezig: Fabre vervolgt zijn onderzoek naar het lichaam, Jennifer Lacey brengt een (inmiddels reeds ouderwetse) combinatie van dans en video, Vincent Dunoyer maakt in zijn eerste solo een al even onthutsende als letterlijke vertaling van beeldrealiteit naar realiteitsbeeld, in dansvideo's als *The Way of The Weed* wordt dans geconcipieerd in functie van haar fotogeniek karakter, en de meeste gehanteerde dans-talen geven uiting aan een zeker discontinuïteitsgevoel. Maar het verschil met de dansimprovisaties bestaat erin dat deze op een naïeve, bijna kinderlijkere manier omgaan met dat zogenaamd onmiddellijkheidsverlangen: men probeert er 'onmiddellijk' wat aan te doen, in plaats van zich te verliezen in bespiegelingen. En het is met authenticiteit als met eerlijkheid. Net zoals iemand des te oprechter lijkt naarmate hij zijn zonden of negatieve eigenschappen aan je toevertrouwt, waarbij de toegegeven fout recht evenredig is met en borg staat voor de oprechtheid van de spreker, en eerlijkheid tot een erg ambivalente morele categorie wordt, zo staat het klungelen van de improviserende danser borg voor de authenticiteit van het evenement (vergelijk maar met de kwaliteitsaanduidingen die gehanteerd worden in verband met Ritsema's 'dansexpressie': dat gaat van 'noodzakelijk' over 'oprecht' tot 'authentiek'). En zo gebeurt het dat de toeschouwer het geduld en de goodwill kan opbrengen de – op sommige avonden frequente – dode momenten tijdens een improvisatieavond te vergelijken in naam van de onmiddellijkheid van de gemaakte keuzes en de zogenaamde authenticiteit van de expressie; bij het improviseren vallen danser en choreograaf immers samen.

De dansimprovisaties, die, het zij opgemerkt, bijna een volledige Klapstukweek in beslag namen (authenticiteit verkoopt goed in een cultuur waar *live* toch nog steeds een symbolische meerwaarde heeft op gemedieerde kanalen<sup>3</sup>), werden begeleid en gevolgd door muziekimprovisaties. Deze muzieklams brachten een – vanuit romantisch perspectief paradoxale – mengeling van performance en sampling, waarbij live muzikanten al improviserend gesampelde muziekfragmenten tot verrassende en bizarre klanklandschappen aanreijgden. Weliswaar betreft het hier slechts

een explicitering van wat elke creatie- en/of improvisatie-act in wezen is: je valt altijd terug op een voorgegeven, en dus in utopische zin 'niet-oorspronkelijke' taal. Ontologisch gesproken is hier niets merkwaardigs aan de hand. Op het niveau van het kijken, van de fenomenologie, echter, voltrekt zich een interessant avontuur. De muziekimprovisaties leggen met name de vinger op de wonde van de romantisch-burgerlijke authenticiteitsgedachte. Niet alleen tonen zij het verval van een dergelijke idee op een exemplarische wijze aan, maar ze suggereren ook dat over de ruïnes ervan nu een nieuwe, of liever weer erg oude wind blaast. Hier steekt een denken de kop op dat verwant is aan het premoderne authenticiteitsdenken: hier wordt muziek gemaakt zoals de Middeleeuwse dichter De Machaut zijn rondelen schreef, Petrarca zijn sonnetten. Met een arsenaal aan geprefabriceerd materiaal en stereotypen wordt in steeds wisselende combinaties telkens iets nieuws gecreëerd. Met dien verstande dat de voorraad aan beschikbare elementen vooral de laatste eeuw een enorme explosie heeft gekend, en de hedendaagse kunstenaar weet heeft van de romantische authenticiteitsgedachte.

### Bras bas

Alvorens het improviserend jong geweld te laten aanrukken, had Klapstuk 97 echter een aanvang genomen in de Leuvense stadsschouwburg met *Agon* van Balanchine, daags na Jeanne Brabants – grijze eminentie van de Vlaamse dans en oprichtster van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen – bij wijze van prelude aan het woord gelaten te hebben. Naast improvisatie schijnt ook klassiek ballet erg goed te draaien op de hedendaagse podia<sup>4</sup>. Op het eerste gezicht lijkt dat paradoxaal. Toch meen ik dat beide fenomenen in de grond gelieerd zijn. Naast het zoeken naar een houvast, een welomschreven vocabularium, heeft fascinatie voor academische dans ook, en vooral, te maken met fascinatie voor techniek, fenomenale techniek. Het academische ballet leidt het lichaam naar zijn uiterste grenzen wat betreft uithouding, spierkracht, lenigheid en negatie van de zwaartekracht. De lust die we beleven bij het kijken naar de fabuleuze techniek van dit gracieuze lichaam, heeft te maken, niet zozeer met een oorspronkelijkheidsverlangen, als wel met iets dat daar nauw mee verbonden is, met een verlangen naar ervaring, en, wat meer is, naar verhevigde ervaring. Zoals Lieven De Cauter verklaart in *De Archeologie van de Kick*, is de moderne – en laatmoderne – mens door vervreemding en versnelling in de leefwereld het contact met de dingen kwijtgeraakt. Vanuit dit manco ontstaat volgens de



Maria Unplugged – Voortman, de Jonge / Hans Gerritsen

auteur de ervaringshonger die de (laat-)moderniteit zo kenmerkt. Wij zijn op zoek naar kicks: in het fitnesscenter, in het lunapark, bij het benjispringen. Kijken naar de ballerina is kijken vanuit het verlangen naar de woordenloze kick. Je ondergaat als het ware een minick door het kijken naar iemand die de grenzen van haar/zijn lichaam aftast, volgens een mechanisme dat m.i. ook de algemene fascinatie voor topsport (pakweg het volgen van de Tour de France) verklaart. Iets soortgelijks doet zich voor met het overweldigende succes van hiphop elders in het danslandschap (naast de zogenaamde street credibility die hiphop te beurt valt). Terecht merkt Johan Reyniers op dat hiphop op bepaalde punten vergelijkbaar is met klassiek ballet: dezelfde verering voor techniek, hetzelfde wachten op de soloperformer die zijn virtuositeit tentoon komt spreiden.

De actuele voorliefde voor techniek kan ook duidelijk worden afgelezen aan de publieksbijval die Jennifer Lacey oogstte met haar bijdrage aan de dansimprovisaties: op technisch vlak was zij haar danspartners ver vooruit. Opmerkelijk was ook het effect van een ingreep die David Hernandez op één van de improvisatiesessies uitvoerde om de receptie ervan bij te sturen. De eerste sessies hadden immers langzamerhand bij ons, toeschouwers, de indruk gewekt dat de bewegingen van al die kronkelende en schuddende lichamen 'toch niet zo moeilijk moesten zijn', dat 'wij dat, mits wat oefeningen, ook wel zouden kunnen.' Tot op een avond Hernandez twee lukrake meisjes uit het publiek uitnodigde met hem te komen dansen, waarna hij hen een betrekkelijk eenvoudig ogende beweging begon