

van het object. Welnu, het is precies dit soort van relatie die de 'opticaliteit' van de modernistische kunst geacht wordt te vernietigen.

III

We kunnen een analoge ontwikkeling richting modernisme in de geschiedenis van het ballet onderkennen. In Europa ontstond het ballet als een soort hoofs vermaak. Lang nadat het haar intrede in het publieke domein deed, bleef het echter in essentie een divertimento, een louter theatraal gebeuren. Het vroege ballet bestond uit artificiële en rigoureuus vastgelegde dansbewegingen. Geleidelijk aan gaf het evenwel toe aan het verlangen naar een meer gestileerde, maar ook natuurlijkere expressiviteit. Voorbij deze fase heeft het ballet zich hoofdzakelijk in vier onderscheiden richtingen ontwikkeld. De eerste twee zijn veeleer verwant aan het abstract expressionisme. De ene is voorkeur theatraal en houdt, zelfs in haar beginnende formele abstractheid, de zelfzekere expressiviteit van begrijpbare gebaren-symbolen aan (ik denk bij voorbeeld aan de werken van Antony Tudor en aan het soort van voorstellingen dat we met de naam van Martha Graham verbinden). De andere omvat die balletten die een formele abstractheid van de beweging hebben pogen te vermengen met een theatraliteit welke vaak de expressiviteit van het podiumdecor of de belichting vervangt en kostuums inzet voor de uitdrukingskracht van de aan dansbewegingen intrinsieke symboliek (hier denk ik aan *Clowns* en *Astarte* van het Joffrey Ballet). Een derde en heel verschillend soort parcours wordt vertegenwoordigd door de dans van Merce Cunningham, Yvonne Rainer, misschien ook Twyla Tharp. Deze vorm is volkomen abstract; de beweging is zeer expressief, hoewel ze rigoureuus elke expressieve kwaliteit uitsluit die niet geheel intrinsiek is aan de abstracte bewegingen van de dansers. Tegelijkertijd sluit evenwel de voorstelling als geheel geen theatraliteit uit, die latent aanwezig is in de verschillende elementen (inclus kostuums) die als rekwisieten kunnen worden gebruikt. Bovendien wijkt de aanvaardbare syntaxis hier af van de klassieke zinsbouw (hoe abstract ook), en dat niet enkel wat sommige van haar formele kwaliteiten aangaat, maar ook ten aanzien van haar vocabulaire. De vernieuwingen van Cunningham, Tharp en Rainer verschillen dus van die van Balanchine, ook als die nauwelijks abstracter zijn. De vierde weg werd dan uiteraard geplaveid en bewandeld door George Balanchine. (...)

In het licht van de klassieke traditie kan Balanchines unieke esthetiek uiterst streng lijken. Ze vraagt om een reductie 'tot op het bot' van de essentie van het ballet. Jawel – maar

enkel omdat dit ascetisme de bevrijding beoogt van een schoonheid en gratie die de oudere, schijnbaar rijkere essentie in principe moest onderdrukken. Waar de oudere kunst haar expressiviteit zocht in zowel de aankleding van het podium als een vertrouwde symboliek van 'onmiddellijk begrijpbare gebaren en houdingen' (een symboliek die ongetwijfeld 'hogere verlangens' wilde evoceren), daar weigert de nieuwe kunst van Balanchine de uitdrukingskracht van podiumkostuums. Tevens sluit ze al die lichamelijke-syntactische bestanddelen uit die hun expressiviteit niet kunnen waarmaken zonder de hypotheek van enige nabootsende of hogere symboliek. (...)

Balanchine liet zelf niet na een onderscheid te maken tussen een theatrale expressiviteit (de semantiek van sentiment en allusie) en een 'klassiek pure' formele uitdrukingskracht (wijzen van lichamelijke aanwezigheid die latent of intrinsiek zijn aan de 'klassieke' syntaxis van de menselijke beweeglijkheid). Deze formele expressiviteit vereist echter niet alleen dat hij de theatraliteit van scène en kostumering weglaat, maar ook dat hij de syntaxis van de klassieke dans van haar theatrale zinspelingen zuivert. In laatste instantie vraagt ze dat hij de mimetische 'inhoud' van de traditionele balletbewegingen reduceert tot de expressieve presentie van een volstrekt abstracte zinsbouw. Structuur en inhoud worden dan identiek aan elkaar in de mate dat ze zich elk aan het proces van abstractie onderwerpen. In sommige balletten van Balanchine – uitzonderlijke werken als *Agon* of *Violin Concerto* – valt een traditionele expressieve 'inhoud' samen met de expressieve aanwezigheid van de opbouw. Inhoud is structuur. Want het werd de structuur toegestaan om uitsluitend naar zichzelf te verwijzen (zichzelf te openbaren): de structuur, zo ontdekken we, kan in haar eigen taal spreken, een taal die hoegenaamd niet minder scherp, niet minder expressief is dan de andere, meer conventionele aanspreking. (Sara Leland, die gedurende dertien jaar voor Balanchine danste, zou in een interview gezegd hebben: 'Mr. B. rekent erop dat de beweging uit zichzelf de kwaliteit voortbrengt die hij van een ballet verlangt, hij poogt niet de "expressie" van de dansers te ontwikkelen. Het is er al, zo zegt hij ons, in de choreografie – we moeten enkel de choreografie dansen om het uit te drukken.'). (5)

Het soort van beweging dat zichzelf kan openbaren, is dus ontologisch verschillend van het soort van beweging dat zichzelf niet kan onthullen. De bewegingen van het menselijk lichaam onderscheiden zich wezenlijk van de bewegingen van levenloze objecten. Het menselijk lichaam is geheel en al intentioneel; zelfs in rusttoestand overstijgt het zijn objectieve

bestaan in de richting van een immanente en virtuele toestand. Een esthetiek kan het dan als imperatief beschouwen dat de bewegingen van het menselijk lichaam precies dit ontologisch onderscheid zullen tonen. Als het tot de essentie van het menselijk lichaam behoort dat het alleen een bewegend object is in de manier waarop het zijn eigen object-status overtreft (die tegelijk erkent en overwint), dan kan het in overeenstemming hiermee tot het wezen van het ballet behoren dat de bewegingen deze essentiële gesteldheid in de dans openbaren. Dit is exact het principe dat het modernisme definieert.

Om een modernistische dans te zijn, moet de opbouw van de dans zo worden gepresenteerd dat ze noch als een louter letterlijke beweging (een objectieve wijziging in de Euclidische ruimte van het 'reële' lichaam van de danser), noch als een volledig figuratieve beweging (de subjectieve inschatting van het formeel expressieve 'zintuiglijk waarneembare' lichaam van de danser), maar veeleer als beide tegelijkertijd esthetisch toegankelijk is. Deze mogelijkheid volgt uit het feit dat het menselijk lichaam een dynamische spanning afbakt tussen het objectieve heden en de inwendige virtualiteit. Formalisme kan deze spanning zodanig versterken dat ze een openbaring van het lichaam bewerkstelligt die de objectieve ruimtebepaling van de dansers toont en tegelijkertijd deze toestand onderbreekt of vernietigt doorheen de eigenaardige, sterke expressiviteit van een tot pure zelfverwijzing gereduceerde syntaxis. De zinsbouw moet het voelbare gewicht, de massieve harmonieën van het lichaam gebruiken en erkennen, maar dan enkel om die te overwinnen of op te schorten en het objectieve lichaam als een bij toverslag gewichtloze, optisch ontastbare aanwezigheid weer te geven. (...)

IV

Ik zou mij hier nu willen beroepen op de mogelijkheid dat in een gratieuze 'positionering' van het lichaam, in de strakke immanentie van een gratie die Balanchines modernistische balletten exquis verbijzonderen, het lichaam zelf wordt geopenbaard (maar als een verheven en sacrale aanwezigheid). Het is op dit punt nuttig om gebruik te maken van Kants onderscheid in de *Kritik der Urteilkraft* tussen het schone en het sublieme. Voor Kant is het schone dat wat enkel via het welbehagen van een objectief belichaamde vorm een plezier opwekt waarvan de onmiddellijke reden de harmonie tussen het verstand en de verbeelding is. Daarentegen zorgt het sublieme of verhevene voor een meer gemedieerd en moeilijker soort van plezier. Want anders dan het schone biedt het sublieme geen direct behagende (doelgerichte)