

De Franse danser en choreograaf Jérôme Bel wordt verguisd als 'killer of the dance'
maar ook bejubeld als een 'dansende' erfgenaam van Marcel Duchamp.

André Lepecki over een van de meest extreme werken van Bel: *The Last Performance*.

Jérôme Bel en het geheugenverlies van de dans

In de cybernetica gaat men ervan uit dat voor het vlot werken van systemen een graad van amnesie functioneel noodzakelijk is. Deze amnesie behoort tot het domein van de automatismen, of die nu gestisch, linguïstisch, ideologisch, idiosyncratisch of maatschappelijk zijn. Schrijven over het werk van Jérôme Bel is plotseling wakker worden uit deze amnesie van de gewoonte. Het is een zich gradueel bewuster worden van de stille vooronderstellingen die diep in het raderwerk van ons dagelijks taalgebruik verankerd liggen.

Meer nog, als we de logica van Bels werk sinds *Nom donné par l'Auteur* (1993) in haar finale consequenties volgen, als we ons volledig rekenschap geven van de implicaties die dit werk voor het schrijven over dans heeft, dan moeten we de vele onzichtbare gewoontes herzien die taalgebruik onvermijdelijk verbinden aan de economie van identiteit en van bezit. Of je het pad van functionele amnesie naar bewustzijn al dan niet volgt, is een kwestie van keuze. In haar binomische dialectiek is dit een heldere, op zichzelf al choreografische tweesprong, maar ook een keuze die vergiftigd is: je weet dat als je er niet in slaagt de uitdagingen van dit werk echt recht te doen, je evenmin de ontluikende beloften ervan zal zien.

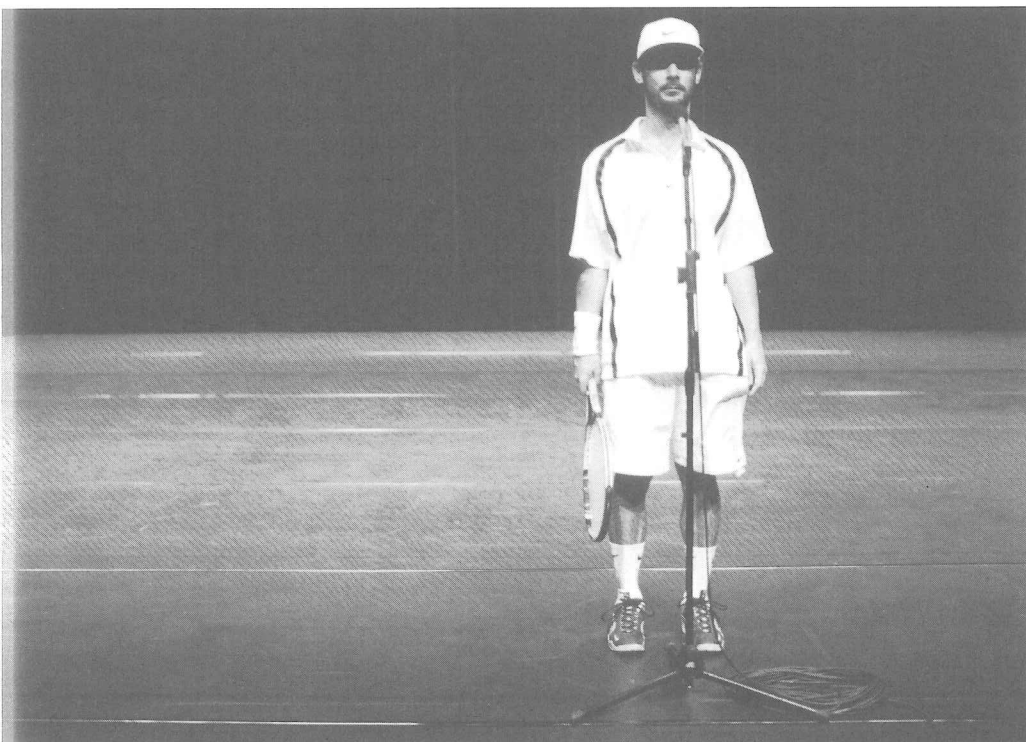
De schrijver beslist dus dat hij geen andere keuze heeft dan de proposities van de choreograaf te respecteren, zoals ze uitgezet waren in *Nom donné par l'Auteur* (1993), herschikt in *Jérôme Bel* (1995), geëxpliciteerd in *Shirtology* (1997) en tot hun limieten ontwikkeld in *The Last Performance* (1998). Hoe moet een schrijver deze keuze recht doen? Hij moet met een grammatica beginnen, een grammatica waarin de zinnen gestructureerd kunnen worden zonder

de centripetale functie van het subject in de lineaire schikking van werkwoord en complementen. Dat wil zeggen dat hij een zin over Jérôme Bel zou moeten kunnen schrijven, waarin Jérôme Bel – of wat naar hem verwijst – zichzelf op geen enkel moment aanwezig kan stellen. Aan deze subjectloze grammatica zou hij vervolgens een methode moeten toevoegen om naamwoorden (objecten) te relateren aan het afwezige subject zonder bezittelijke voornamewoorden te gebruiken, een grammatica waarin de schrijver naar de relatie tussen werk en choreograaf zou kunnen verwijzen zonder te zeggen: 'Dit is "zijn" werk.' Hij zou ook moeten bedenken dat de bedoeling van het werk van Bel niet zozeer ligt in het opstellen van verbodsbepalingen, maar eerder in het onthullen van de complexe implicaties die simpele uitspraken als 'Dit is het werk van Jérôme Bel' of 'Dat is het werk van *Jérôme Bel*' hebben in termen van subject- en bezitsvorming.

In de genoemde voorstellingen, en vooral in *The Last Performance*, is er niet alleen de expliciete (en ondertussen ook uitgebreid besproken) kritiek van de choreograaf op de functie van de naam van de auteur, of zijn kritiek op de eigendomsrelatie tussen auteur en werk, maar wat hij vooral onder vuur neemt is de verborgen natuur van de functionele amnesie als een isomorfie van taal, subjectvorming en economie. Als zo'n isomorfie kritisch wordt blootgelegd en vervolgens ontkracht, moeten de dagelijkse gewoontes van taal en referentie overboord gegooid worden. Er is niet alleen een aangepaste grammatica, maar een economie zonder eigendom nodig. In die grammatica, die zelfbewust zonder subject werkt, en in die economie, die resoluut zonder eigendom

werkt, eroderen de connecties tussen zelf en lichaam, tussen identiteit en lichaamsbeeld, tussen zijn en sociaal oppervlak zienderogen. Zo van onze veilige gewoonten beroofd, worden we in een nadrukkelijke fenomenologie geduwd. In plaats van over 'Jérôme Bel' en 'zijn' werk te schrijven, moet de auteur zijn aandacht richten op de mechanismen in het werk, op de gedetailleerde temporaliteit, op het stille ongeduld en de humor ervan. In deze fenomenologie verschijnen beelden met een buitengewone kracht, terwijl subject, eigendom en goed geconstrueerde zinnen strompelen.

Als de grammatica hapert, ontwikkelen namen buitensporige maniërismen, omdat ze van hun taken verlost zijn. Ze draaien rond zichzelf in onverwachte herkenningssrituelen. In de voorbereiding van dit essay stuurde ik een aantal e-mails naar Bel over een aantal details in *The Last Performance*. In alle mails die ik van Bel terugkreeg ontregelde zijn handtekening meer dan dat ze de identiteit van de afzender affirmeerde: 'Je t'embrace. Signed Jérôme Bel/ André Agassi'. Wie *The Last Performance* gezien heeft, weet wat hier meespeelt in die dubbele signatuur, die ook en in belangrijke mate een grap is, maar ook en in nog grotere mate geen grap is. Het stuk begint met een van de performers, Frédéric Segurette, die het publiek aankondigt: 'Je suis Jérôme Bel'. Na enkele seconden wandelt deze Jérôme Bel van het podium, en de persoon aan wie de naam Jérôme Bel door zijn familie gegeven (en door de Franse staat gewaarborgd) is, komt op, gekleed als tennisspeler André Agassi. Hij zegt: 'Ik ben André Agassi.' De hele voorstelling drijft op dit constante destabiliseren van de eigendomsrelaties tussen lichaam, eigenheid, iden-



The last performance - Jérôme Bel (nov. 1998) / Herman Sorgeloos

titeit, lichaamsbeeld en naam, iets waarover al veel geschreven is.

Na de figuur van Agassi komt Hamlet, die het al te bekende vers uit Act I, Scène 2 ‘To be or not to be, that is the question’ brengt. De functie van het cliché, van de herinnering, van het citaat als mnemotechniek is belangrijk. Het cliché-vers valt diep. Maar wat doet Hamlet/Carallo precies wanneer hij dat vers brengt? Hij verkondigt aanwezigheid als distillaat van het geheugen. Naar het publiek starend stelt hij: ‘I am Hamlet.’ Daarna, na een pauze, het verwachte citaat, minder van Shakespeare dan wel uit de archieven van ons collectief geheugen: ‘To be...’ Hij stopt en stapt van de scène. Na een korte pauze horen we uit de coulissen: ‘...or not to be...’ Pauze. Hij komt opnieuw op en zegt: ‘...that is the question.’ Door zijn speech met een letterlijk leegmaken van de scène te benadrukken wordt de zwaarwichtige vraag van Hamlet opgevuld met de mnemotechnische en optische implicaties van aanwezigheid. Met deze lading barst de dans los, de eigenlijke kern van *The Last Performance*.

Hamlet/Antonio Carallo heeft in deze voorstelling een dubbele functie. Francis Barker merkte op hoe Shakespeares *Hamlet* de eerste

heldere articulatie is van de conflicten verbonden met het verschijnen van het moderne subject – een subject dat de problematiek van het zijn als een krachtbron voor het herscheppen van het hele sociale continuum katapulteert. Shakespeares *Hamlet* (de lezer zal wel opgemerkt hebben dat de schrijver het opgegeven heeft te schrijven zonder goed afgebakende toewijzingen) verkondigt het monadisch subject: een subject gecentreerd rond een zelf, binnen de grenzen van een lichaam, isomorf met dat lichaam als private eigendom, drager van een biografie, container van verdrongen geheimen en unieke spoken, autonoom voor de staat, strict binomisch inzake geslacht. Zelden wordt opgemerkt dat het verschijnen van dit subject-dat-in-zichzelf-vervat-is, van dit subject als monadische persoon in een lichaam, het moderne Westerse danstheater mogelijk maakt. Deze moderne dans ontstaat namelijk uit de koninklijke danser die de gehoreografeerde staat belichaamt en zichzelf als de totale expressie van een mysterieus autonoom-bewegend lichaam manifesteert. Zo radicaal als de verdere ontwikkelingen in het Westerse danstheater geweest zijn in hun esthetische vorm en conceptuele diepte, in hun fenomenologische

intensifiëringen en techniek, ze cirkelden alle rond dit machtige subject en zijn/haar lichaam. (Soms met het subject, soms ergegenin, maar altijd binnen zijn invloedssfeer.)

Ik geloof dat Susan Foster om die reden choreografie ooit omschreef als het ‘theoretiseren van belichaming’. Ik breid haar definitie uit en beschrijf choreografie als het theoretiseren van de limieten van de eigendomsrelaties van lichaam en zelf, van lichaam en zijn en van lichaamsbeeld en sociale eigenheid. Als Hamlet/Carallo de scène opstapt in *The Last Performance*, zijn zijn prestatie en zijn presentie bijgevolg niet alleen een statement over/vanuit het theater, maar een buitengewoon belangrijk statement over/voor de dans. Het is niet toevallig dat, als Hamlet/Carallo de scène verlaat na zo efficiënt het zijn van zijn aanwezigheid te hebben afgeschraapt, dat dan de dans haar intrede doet, in de persoon van Claire Haine, die in een witte jurk zegt: ‘Ich bin Susanne Linke.’ Zij begint een fragment van Linkes choreografie *Wandlung* (1978) op Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen* te dansen. De context waarbinnen deze dans verschijnt, mogen we niet vergeten.

Niets beschreef de verhouding tussen belichaming en dans, dat wil zeggen dans als een geprivilegieerde manifestatie van een monadisch, belichaamd subject, zo levendig en tegelijk zo rigide als de veelgeciteerde slotverzen van W.B. Yeats’ *Among School Children*. Sta mij toe uw herinnering op te frissen met mijn clichématig citaat:

‘O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer from the dance?’

Deze beide verzen hebben zoveel gewicht voor het begrijpen van de isomorfie van dans en lichaam, beweging en subject, dat Peggy Phelan hun effect inschat als ‘onhandelbaar’. Daarmee bedoelt ze, dat het gedicht de dans isoleert binnen de grenzen van het lichaam-subject, terwijl het de dans tegelijkertijd aan onze oudste ontologische vermoedens overlevert – dat dans in essentie een op muziek bewegend lichaam is waarnaar gekeken wordt. In haar essay *Thirteen Ways of Looking at Choreographing History* is een complete commentaar op dit gedicht vervat: ‘Het feit dat moderne Westerse dans altijd terugverwijst naar de danser is meer dan het logische bewijs van de onoplosbaarheid van Yeats’ echoënde vraag. Het is eerder een symptoom van het verlangen, het lichaam van de ander te zien als een spiegel en als een scherm voor het eigen kijkende/dansende lichaam.’ (p.206)

Wie *The Last Performance* gezien heeft, herinnert zich misschien hoe de spiegel/het scherm

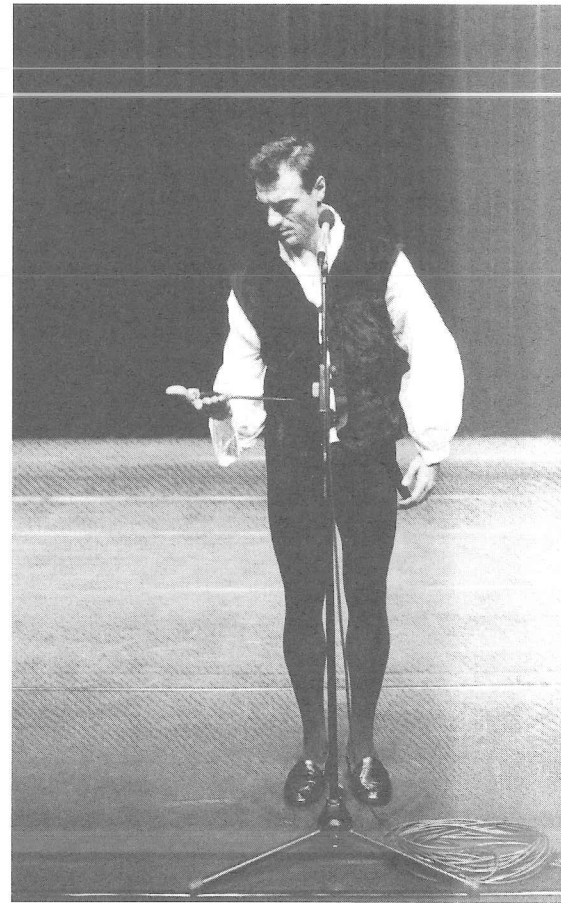
zijn entree maakt – letterlijk de voorstelling binnendanst. Het is echter een spiegel die niet weerkaatst, een zwart scherm dat de blik weigert te spiegelen en dat de voor de hand liggende identificatie van aanwezigheid en zichtbaarheid onmogelijk maakt. Een spiegel is een mimetische machine, en wel één die, samen met de uitvinding van het monadische subject, centraal staat in het creëren en lokaliseren van het lichaam van de danser in de geschiedenis van de Westerse dans. Maar in *The Last Performance* verschijnt de spiegel als een absurde parodie: door de danser uit de blik van de toeschouwer weg te halen, wist deze spiegel het gezicht uit. Hij ondermijnt de optische relatie van de dans met de fysieke presentatie van de danser. In tegenstelling tot bij Yeats, is de danser-danser niet langer een ‘brightening glance’. Bedenk wat er op de scène gebeurt in *The Last Performance*: danser en dans gebeuren achter en voorbij het blikveld. Maar terwijl de danser onzichtbaar blijft, blijft de dans discreet in ons waarnemingsveld – we kunnen de dans horen, kunnen zijn ruisende aanwezigheid achter het scherm voelen, kunnen in de bewegingen van het zwarte scherm zijn indexicale referent volgen. Het uitwissen van de figuur van de danser, het er-niet-zijn wist de dans niet uit, zoals Yeats’ identificatie logisch zou laten verwachten. Daarom lost het gebruik van die zwarte spiegel/het scherm de mimesis op: die krankzinnige parodie maakt de mimesis op een vletterende manier expliciet. Er is meer dan genoeg over de vanzelfsprekende aspecten van mimesis in de voorstelling gezegd – wie Jérôme Bel ‘is’ of ‘niet is’, wie Agassi ‘is’ of ‘niet is’, wie Susanne Linke ‘is’ of ‘niet is’. Deze spelletjes met identiteit zijn telkens een kritiek van de mimesis als representatiemachine, ze problematiseren de implicatie van mimesis in de constructie van subjectiviteit, identiteit, en in de regulering van verlangen tussen model en kopie in onze beeldcultuur. In *The Last Performance* staat echter een andere functie van mimesis op het spel.

Op dit punt moeten we terug naar de heropvoering van Susanne Linkes *Wandlung*. Na het ‘stille’ begin vindt daarin precies de dans in *The Last Performance* plaats. Claire/Suzanne komt op, kondigt haar identiteit aan, en gaat dan achteraan rechts op de scène, om te beginnen dansen. Dit is dus de dans van *The Last Performance* – de toeschouwers ontspannen (totnogtoe was de spanning in het publiek te snijden) als de beweging de muziek volgt in de gekende patronen. Muziek, lichaam, aanwezigheid op de scène, vrouwelijkheid, beweging, witte jurk: het domein van de herkenning is bereikt en nu dreigt men terug te vallen in de typische functionele amnesie van de verstrooiing. Als

het korte fragment ten einde is, verlaat Susanne/Claire de scène. Dan komen opnieuw de woordspelingen, als een koude douche voor de ontspanning die ingetreden was. Susanne Linke komt rustig op in het lichaam dat Jérôme Bel genoemd wordt. De dans wordt herhaald, exact dezelfde passen, met delicate precisie uitgevoerd. Delicaatheid is hier uitermate belangrijk: de danser heeft de muziek, het tempo, de bewegingen onder strikte controle, waardoor al die elementen als versterkers van aanwezigheid werken. Deze aanwezigheid wordt hyperbolisch door de herhaling, en door de geslachtswissel onder dezelfde witte jurk.

Wat wordt er met dit geaccumuleerde citaat (als Bel/Linke verdwijnt en dan Carallo/Linke en daarna nog Frédéric/Linke opkomen) bedoeld? Misschien Susanne Linkes ‘origineel’, of Claire/Linkes herhaling ervan. Persoonlijk denk ik dat er eerder naar Yeats’ ongreepbare verzen verwezen wordt. Telkens *Wandlung* gedanst wordt, maakt de kracht van de aanwezigheid zich verder los van de dans. Na de derde herhaling, als men weet wat er gebeurt is, gebeurt en nog zal gebeuren (de vierde danser zal onvermijdelijk in een witte jurk opkomen, Susanne Linke claimen te zijn en met exact dezelfde passen dansen), wordt de totale impact van deze eenvoudige scène duidelijk. We zijn getuige van een moment waarin de ‘onhandelbare’ verstrengeling van dans en danser definitief ontworcht wordt. De dans wordt lichaamloos geprojecteerd, klaar om als een site bezet te worden door een willekeurig lichaam, in plaats van te verschijnen als expressie van een innerlijke impuls van een hermetisch verzegeld lichaam. Dans en danser zijn niet langer één autonome, integrale, onafhankelijke, enkelvoudige eenheid.

Wat in *The Last Performance* duidelijk wordt, is dat dans heel weinig met het lichaam te maken heeft – tenzij in de betekenis dat de dans lichamen heeft. Met het citerende gebruik van *Wandlung* in *The Last Performance*, met het donkere scherm op de scène en met de voortdurende spelletjes met identiteit zijn alle elementen van de compositie/constellatie complex genoeg om de conclusie toe te laten dat *The Last Performance* de eerste performance is van een tot dat moment onbekend paradigma in de dans. Zowel hoop als lof voor ‘het nieuwe’ maken deel uit van de inertie van de taal en van de economie in onze modern(istisch)e discours in de kunstwereld (om mode en consumptie niet te noemen). Maar zoals Walter Benjamin zo duidelijk aangetoond heeft, functioneert de productie van het nieuwe in de moderniteit als een perpetuum mobile van altijd hetzelfde. Het is in die zin dat het nieuwe als een vergeetmachine werkt – en toch ligt in *The*



The last performance - Jérôme Bel (nov. 1998) / Herman Sorgeloos

Last Performance een revelatie van een andere orde. Ik ben mij bewust van de gevaren, die in de verkondiging van het ongekende in het werk van een kunstenaar liggen, vooral als die kunstenaar door velen (en dit is een belangrijk feit in de sociologie van de receptie van het werk in kwestie) als ‘te intellectueel’, ‘vervelend’ of ‘de dansdoder’ wordt bestempeld. Ik ben niet zozeer geïnteresseerd in de verkondiging van het nieuwe, als wel in de manier waarop *The Last Performance* – in een bijna Benjaminiaanse ‘illuminatie’ – de tot op heden ‘onhandelbare’ vooronderstellingen in danscreaties identificeert als de functionele amnesie van de dans, als een vergeten dat zo doordringend is, dat het het maken van dansen domineerde van de klassieken tot de avant-garde. In die zin is *The Last Performance* veel minder ‘nieuw’ als wel ‘revelatorisch’: deze voorstelling begrijpt de stille mechanismen van de functionele amnesie die aan weerskanten van de scène werkzaam is en de sociale herkenning van bepaalde lichaamsmanifestaties als ‘dans’ bepaalt.

vertaling uit het Engels: Dries Moreels