

Xavier Le Roy kent de werkingsvoorwaarden van het laboratorium als zijn broekzak. Hij is immers doctor in de moleculaire en celbiologie en voerde enkele jaren experimenteel onderzoek naar borstkanker. Onvrede met de sociale en intellectuele organisatie van het wetenschapswerk deed hem kiezen voor een carrière als danser en choreograaf. Het ideaal van de onafhankelijke onderzoekspraktijk nam hij echter mee. In 1998 startte hij het project *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* op, een experimentele situatie waarin de parameters van de choreografische productie onderzocht werden, zoals auteurschap, proces/product, creativiteit enz. Het eigenlijke 'onderwerp', dat nauw samenhang met de productiemethodes, was het zoeken naar nieuwe concepten en beelden van lichamelijke, waarbij het lichaam als individuele grootheid ingeruild werd voor dynamische en niet-hiërarchische interactieprocessen tussen lichaamsdelen onderling, tussen lichamen onderling en tussen lichamen en allerlei objecten. Vanuit een bepaald uitgangspunt, zoals een beperking van de bewegingsvrijheid door een object, een transformatie van gekende bewegingspatronen (zoals voetballen met je hoofd, of achteruit een traject afleggen) of een combinatie van uiteenlopende activiteiten (pingpongen op een bewegende tafel die ook als net door badmintonners wordt gebruikt) werd gepoogd het lichaam te praktiseren als een dynamische knoop in een netwerk. Voornaamste methodologie was het spel, waarin de constructie van een hypothese (de spelregel) expliciet aanwezig is en tegelijk getransformeerd kan worden als het verloop dat vereist of toelaat: tegelijk methodisch en dynamisch dus, onder de tijdelijke opschorting van de condities van de buitenwereld.

Net als de wetenschapper is de kunstenaar in de eerste plaats geïnteresseerd in het proces van het opbouwen en verwerven van een bepaalde praktijk, om pas daarna de communicatie met het publiek (dat natuurlijk ook als een grootheid in het onderzoek zelf verwerkt zit) aan te gaan. Maar hoe geïnteresseerd een organisator ook is in experiment en vernieuwing, de danserwereld eist dat men met een product voor de dag komt, dat los van zijn ontstaansomstandigheden beschouwd kan worden, hoe vaag en onstabiel dat onderscheid ook moge zijn. Dit voorstellingsframe heeft de vorm van een product, dat verkoopbaar is en daarom ook een auteursnaam draagt. Het problematiseren van deze toestand is een courante praktijk in het theater geworden.

Men kan bijvoorbeeld het begrip 'product' uitbreiden door meer aandacht te schenken aan het voorbereidende proces en de 'consumptieve houding' van het publiek (wat dat ook precies moge betekenen) in een grotere betrokkenheid om te zetten. Dat kan door middel van een lange en gevarieerde residentie in de aard van de Toneelfabriek, een goed georganiseerd festival met veel aandacht voor de omkadering, of eenvoudiger nog het organiseren van inleidingen en workshops – dat alles kan bijdragen tot een sterkere aanwezigheid van het werkproces in de perceptie van het product.

Het laboratorium legitimeert een omgekeerde strategie: het stelt het product als dusdanig in vraag, en meteen ook de hele organisatie-mechanismen errond. De eerste reeksen van *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* vonden plaats in turnzalen, bewust niet-theatrale ruimtes. De experimenten liepen tijdens de kantooruren en waren doorlopend vrij toegankelijk voor het publiek, inclusief opwarming, discussie of lunchpauze. Door de aanwezigheid van het publiek zo over de tijd te spreiden en het publiek zo min mogelijk het tijdruimtelijke frame van een voorstelling aan te bieden kon de impact ervan beperkt blijven of desgewenst als nieuwe extensie onderwerp van onderzoek worden. Voor wie een min of meer traditionele voorstelling verwachtte was er bijgevolg bijzonder weinig te zien en te begrijpen, hetgeen op zijn beurt de grootte van het publiek beperkt hield. Niet dat er dan helemaal geen sprake meer was van 'theater', 'dans' of 'performance': deze grootheden zaten in het hart van het werk, en konden mits wat geduld en analyse ook als dusdanig waargenomen worden.

Le Roy is er dus op zijn minst gedeeltelijk in geslaagd om de condities en heden-daagse opvattingen van het laboratorium in de choreografische praktijk om te zetten. Het ging duidelijk om een arbeidsproces, dat als een vrije en autonome creativiteit opgevat werd, en niet als een object. Toch is hij zich bewust van de tekortkomingen en inconsequenties. In *Self-interview* (2000), een performance uit de spin-off van het project, stelt Le Roy dat het idee om totaal non-hiërarchisch te werken, en aldus het procesmodel tot op het niveau van de menselijke interactie door te zetten, een onmogelijke utopie bleek. Als bedenker van het project werd hij in een auteurs- en leidersrol geduwd die hij niet wilde aanvaarden, maar waaraan hij ook niet kon ontsnappen. Die onzekerheid in het hart van het geradicaliseerde laboratorium leidde

vaak tot stuurloosheid en reduceerde de onderzoeksenergie.

In Le Roy's werk staan de kwesties van het auteurschap, het daarmee verbonden statuut van de artistieke arbeid en de structuur van de choreografische markt, centraal. De solo *Self Unfinished* (1998) geeft een fysieke vorm aan het verlangen om de traditionele structuur van het lichaam, die garant staat voor een naam en een levenslange identiteit, uit elkaar te halen. Hij gedraagt zich bijvoorbeeld als een robot of verdraait zijn houding zo dat zijn hoofd- en geslachtloos lichaam op een 'organische alien' gaat lijken. Het zijn procédés die ook elders te zien zijn, maar in tegenstelling tot het werk van bijvoorbeeld Eric Raeves of Charlotte Vandenberg zit er nauwelijks een verlangen naar esthetiek in, meer een droge en hardnekkige poging om het zelf uit te wissen. In de performance-lezing *Product of circumstances* (1999) vertelt hij over zijn traject als wetenschapper en choreograaf in opvallend negatieve termen, waarbij zijn bewuste en rationele keuzes weinig gewicht lijken te hebben. Zo trok hij zich terug als wetenschapper omdat hij te veel toegevingen moest doen aan de publicatie- en profileringsdrang, werd hij als danser vaak geweigerd vanwege zijn gestalte, verruilde hij om amoureuze redenen Parijs voor Berlijn... Het zijn processen waarin de figuur 'Xavier Le Roy' slechts een element blijkt.

Ook in *Self-interview* implodeert de auteur. Met behulp van een cassette-recorder met zijn stem erop interviewt hij zichzelf over *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* Opvallend is de communicatiestoornis tussen Le Roy-vragensteller en Le Roy-geïnterviewde: halverwege draaien ze de rollen om, de interviewer houdt koppig vol dat de antwoorden verwarrend en onbegrijpelijk zijn, en de geïnterviewde begint elke repliek met 'Ik weet het niet, maar...'. Het verst gaat de implosie in *Xavier Le Roy* (2000), een voorstelling waarin hij morft met het personage 'Jérôme Bel'. Het stuk wordt aangekondigd als een werk van Jérôme Bel, die er als uitvoerend producent ook mee op tournee gaat. De choreografie is echter gemaakt door Le Roy, sterk in de stijl van Jérôme Bel, die graag spelletjes speelt met identiteiten en culturele iconen. Verscholen achter een zilveren Warhol-pruik neemt een personage allerlei poses aan (van Michael Jordan tot Napoleon), waarbij langzaam twijfel gezaaid wordt over de identiteit van de acteur: zijn het er één of twee of meer, mannen of vrouwen... Best een geestig stuk, maar te veel pastiche om echt bij te blijven.