

gen en bevattingsvermogen nog.

Naar het einde van het stuk komen de beelden uit het begin terug, in een verstilde, haast spookachtige versie, als schimmen uit het verleden. De eindscène van het stuk heeft zelfs iets van een catharsis, of toch een poëtische samenvatting van de toestand die *ALIBI* beschrijft. Thomas Wodianka schoffeert het publiek en zijn medespelers, maar houdt daar abrupt mee op om een tekst van de aan aids overleden Amerikaanse kunstenaar David Wojnarowicz te zeggen. Een tekst die spreekt over het oplossen van het individu in een totale, breekbare transparantie. Dat lijkt ook het eindstatement van de voorstelling, terwijl de performers als schokkerige hompen vlees een na een verdwijnen van de scène. *ALIBI* is een zondvloed van beelden over de zondvloed van beelden die onze hedendaagse conditie is. Het stuk neemt de maat van die toestand, zonder oordeel, zonder uitleg, zonder theater zoals te voorzien en te verwachten was. De middelen die Stuart daarbij inzet zijn ten dele bekend, ten dele ook heel verrassend, direct en confronterend.

Op die manier plaatst de voorstelling ook kanttekeningen bij de mooie uitgave die het tweetalige tijdschrift in boekvorm *A-Prior* wijdde aan het werk van Meg Stuart. Een belangrijke bijdrage is de collage van beelden van voorstellingen van Tine Van Aerschot. Ze zijn onveranderlijk onscherp, als fotografische opnames van gedigitaliseerde beelden. Daarmee lijkt dit fotografische essay vooruit te wijzen naar enkele behartenswaardige opmerkingen van Rudi Laermans over de bijzondere 'beeldmatigheid' van de voorstellingen van Stuart in zijn tekst *In Media Res*. Die vormt zowat een samenvatting van de bedenkingen van Laermans over dit oeuvre in het bijzonder en zelfs (de positie van) hedendaagse dans in het algemeen. Jeroen Peeters gaat in een 'lexicon' met de titel *Strategieën*

van adaptatie – enkele in- en uitgangen bij *Damaged Goods*' *Highway 101*' op zeer secure wijze in op diverse aspecten van dit laatste project. De trefwoorden vormen evenveel instrumenten om dit werk thematisch en vormelijk te analyseren. Jan Ritsema gebruikt in *Terrein terug veroveren* het werk van Stuart als toetssteen voor zijn eigen denken over theatermaken. Een markante bijdrage tenslotte is Thierry De Duves *De toestand na Duchamp – opmerkingen over enkele kwalificaties van het woord kunst*. Daarin herneemt hij overwegingen die hij in zijn essay *Kant after Duchamp* reeds uitwerkte. In het licht van voorgaande beschouwingen over de 'kunst' van Stuart is dat een belangwekkende voetnoot.

Pieter T'Jonck

A-Prior 6: Meg Stuart kost 12,5 euro en kan besteld worden in de betere boekhandel of bij IdeaBooks, Nieuwe Herengracht 11, 1011 RK Amsterdam (Eidea@ideabooks.nl)

ALIBI

CONCEPT & REGIE: Meg Stuart
GECREËRD MET EN UITGEVOERD DOOR: Simone Aughterlony, Joséphine Evrard, Davis Freeman, Andreas Müller, Vania Rovisco, Valéry Volf, Thomas Wodianka
SCENOGRAPHIE & KOSTUUMS: Anna Viebrock
DRAMATURGIE: Bettina Masuch
VIDEO: Chris Kondek
MUZIEK: Paul Lemp
TEKST: Tim Etchells, David Wojnarowicz, Katharine Jones, *Damaged Goods*
LICHT: Gunnar Tippmann, Anna Viebrock
PRODUCTIE: *Damaged Goods*
COPRODUCTIE: Schauspielhaus Zürich (Zürich), Kaaithheater (Brussel), Théâtre de la Ville (Paris), Théâtre Garonne (Toulouse)

NO WIND. NO WORD, CHOREOGRAFEN- PORTRETTEEN VAN HELMUT PLOEBST

Meereizen met de windstille

No wind, no word: elke dag kent een moment waarop de nacht zal overgaan in de dag, net voor het leven zich weer zinderend aankondigt, aldus James Joyce in *Finnegan's Wake*. Het is een moment van verwachting, maar toch ben je er nooit echt zeker van dat de dageraad zoals gisteren weer gewoon zal doorbreken. Aan dit begin verzamelt de Weense danscriticus Helmut Ploebst negen choreografen: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco/PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz, Jérôme Bel. Een internationaal en heteroogeen gezelschap dat vaste gast is op onze podia of er zeker al eens gepasseerd is. Negen portretten en een essay die de choreografische dageraad niet verder afwachten maar pogen om een nieuw en onverwacht traject uit te zetten.

Elke generatie theatermakers brengt mensen voort die opnieuw stilstaan bij het moment waarop het theater, de podiumkunst, tot stand komt. De kunstenaars die hier aan bod komen hebben de militante strijd lust van vorige generaties vervangen door een passionele maar onderzoekende blik ('a tender but thorough revision' zoals Ploebst het noemt), die de conventies blootlegt en aan uithoudingstesten onderwerpt. Opmerkelijk is dat ze inderdaad zelden het frame van het theater verlaten en andere soorten ruimtes opzoeken. Hun werk kan alsnog 'site-specifiek' genoemd worden doordat het 'theater' als site behandeld wordt: onderzocht als inspiratiebron (of één van de inspiratiebronnen) voor het werk én gebruikt als theaterruimte zelf. Eerder dan het gekende metathea-

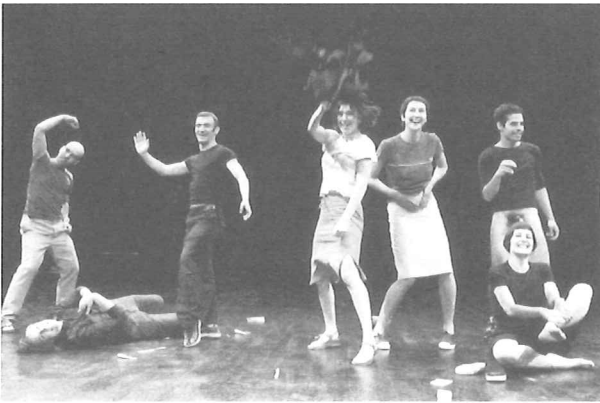
ter, dat het theatrale verdubbelt en voornamelijk ironiseert, hebben we hier te doen met een infratheater: de onderkant, het beginnen, het binnendringen, het ontmantelen van het gekende theater om het onvermoede terug te vinden.

Verrassend genoeg heeft Helmut Ploebst gekozen voor het genre van het portret. Klassiek focust het portret op de kernelementen van een subject en zijn oeuvre: werken, thema's, motieven, persoonlijke en artistieke geschiedenissen. De context waarbinnen en waarmee de geportretteerden werken, verdwijnt daarbij wat naar de achtergrond - in dit boek letterlijk naar achteren, in het afsluitende essay. Doordat het essay erg weinig expliciete verbanden legt, schept het een kader dat op het eerste gezicht zuiver decor is, zoals een klassiek geschilderd achterdoek in verschillende voorstellingen en scènes dienst kan doen. Het zou een punt van teleurstelling kunnen zijn, omdat de logica van het portret de artistieke logica's van de geportretteerden tegensprekt. Is een portret niet iets dat beroemde choreografen krijgen als hun werk zich geseteld heeft? Zoeken niet velen onder degenen die in dit boek aan bod komen actief naar strategieën om het sterrendom en het auteurschap te ondermijnen? Bovendien is de jongste onder hen, Boris Charmatz, amper 28. Lijkt dit niet te sterk op hagiografie of een al te doorzichtige legitimatie?

Het genre van het portret laat echter andere leesstrategieën toe, en hoeft tegen de achtergrond van wat men normaal verwacht in deze choreografische contexten geen regressie te zijn. Ploebst koppelt de artistieke individuen los van de



A bras le corps BORIS CHARMATZ & DIMITRI CHAMBLAS FOTO: PIERRE FABRIS



The show must go on JÉRÔME BEL FOTO: LAURENT PHILIPPE

(talrijke) onderlinge verbanden en poogt het werk zelf, welke vorm dat dan ook heeft, naar voren te brengen. Dit laat een caleidoscoop van schrijf- en leesstijlen toe, die de verschillen tussen de geportretteerde kunstenaars naar voren kan brengen zonder voortdurend expliciete vergelijkingen te maken en een alomvattend theoretisch kader te construeren. Soms volgt het portret nauwgezet de opbouw van een oeuvre. De ijzeren logica waarmee Jérôme Bel vanuit een quasi-nulpunt de grondlijnen van het theater - objecten, lichaam, acteur, toeschouwer en theaterruimte - weer opbouwt terwijl hij zijn eigen identiteit als kunstenaar steeds verder probeert af te bouwen, zit weergegeven in een erg rechtlijnig portret waarin Bels fotoportret nadrukkelijk afwezig is. De portretten van Vera Mantero, Benoît Lachambre en Raimund Hoghe besteden nogal wat aandacht aan de persoonlijke geschiedenis van de choreografen, terwijl het werk van Emio Greco uitsluitend vanuit theoretische statements, principes en de artistieke resultaten behandeld wordt. Dat heeft misschien te maken met het feit dat Greco nauw samenwerkt met Pieter Scholten, al blijft de concrete modus van hun samenwerken onbelicht. Het is trouwens paradoxaal dat net het stuk over Greco die dubbelheid als uitgangspunt neemt, terwijl zijn werk het sterkst van al de onherleidbare eigenschappen van dat particuliere lichaam uitspit. Werkrelaties en constructiemethoden vormen dan weer de rode draad in het portret van Meg Stuart, en ook in dat van Xavier Le Roy - maar gepresenteerd in het portret van een individu.

In sommige teksten zijn de oorspronkelijke interviews nog duidelijk herkenbaar. De tekst over Le Roy is opgehangen aan teksten uit performances die hij zelf over zijn eigen werk gemaakt heeft, zoals *Self-Interview of Product of Circumstances*. Anderen lezen dan weer als een soort catalogus met

extensieve beschrijvingen van voorstellingen, of als een essay, waarin identiteit en werk veel gefragmenteerder gepresenteerd worden. De negen verschillende schrijfstijlen komen ook tegemoet aan de verwachting dat de lezer niet al deze choreografen even goed kent - het is al bijna tien jaar geleden dat Fiadeiro in België speelde, en ook Le Roy werd hier maar kort geleden geïntroduceerd, al was dat wel met een extensief programma. Dat onevenwicht speelt dus niet in je nadeel: de lezer mag immers op elk moment een beginner zijn, je hoeft het niet lineair te lezen. Vandaar dat het boek waarschijnlijk ook een niet-gespecialiseerd publiek kan aanspreken. Wie zich al eerder in het werk van en het discours rond deze choreografen heeft verdiept, zal misschien wel op zijn honger blijven zitten omdat Ploebst in de werkanalyses nergens voluit gaat en stellingen verdedigt - het blijft echter een waardevolle introductie.

Het genre van het portret biedt misschien ook een mogelijke oplossing voor het volgende probleem. Het werk van deze choreografen en vele van hun generatiegenoten heeft een sterk conceptuele en discursieve inslag. Niet alleen de toeschouwer in het algemeen, maar ook de wetenschapper en de criticus worden nauwer bij het artistieke proces betrokken; het laboratorium is een populaire term geworden, en bundelt de belangstelling voor filosofie, epistemologie, toegepast en fundamenteel onderzoek naar het eigen medium (zie mijn artikel in *Etcetera* 79). De vraag is echter of dit voor de wetenschappers en critici enkel een hobby en extra bron van inkomsten is, dan wel of hun eigen arbeid erdoor beïnvloed wordt. Hoe verhoud je je bijvoorbeeld tot een kunstwerk dat zijn eigen kritiek bevat, dat probeert te ontsnappen aan de logica van het werk? Doe je er nog een conceptuele schep bovenop, of maak je van je eigen discursieve werk een performance of een andersoortig kunstwerk?

Ploebst beweert alvast dat hij zijn autonome positie als auteur verlaten heeft: hij heeft de teksten meermaals aan de subjecten voorgelegd, vroeg om tekstuele interventies en liet hen het beeldconcept ontwikkelen. Een portret is nooit een rechtstreekse afbeelding van de werkelijkheid, maar een theater. Het subject presenteert zichzelf, de portret-tist regisseert de setting en de blik van de toeschouwer, en waakt over enige vrije ruimte voor verbeelding. Het conventionele genre van het portret toont zich hier als een effectieve en zinvolle retorische strategie, die de criticus een beetje een performer op zijn eigen terrein laat worden, in samenwerking met de choreografen. De paradoxen van het sleutelen aan concepten van auteurschap en identiteit worden daarom niet omzeild of opgelost maar in hun ambiguïteit voorgesteld.

Ploebst omkadert de contextanalyse met Guy Debords *La société du spectacle*, een boek met een bijzondere status. Als analyse van de maatschappelijke structuren is het pamflettair en stelt het zich resoluut buiten de meeste sociaal-wetenschappelijke tradities, die er dan ook maar weinig aandacht aan besteed hebben. Toch blijft het bijna 35 jaar na zijn publicatie een werk waar je moeilijk omheen kan, zelfs al wordt het vaker aangehaald en geparafraseerd dan kritisch uitgelegd. De belangrijkste reden hiervoor is de magische aantrekkingskracht van het theaterbegrip. Het theater betovert, het verbloemt en vernietigt de perceptie van de werkelijkheid: dat blijft een steeds weerkerende achtergrond van de theatermetafoer. Vandaag is de theatermetafoer nog even populair, populairder zelfs dan het theater zelf, zo sterk dat zelfs de theaterwetenschappers zich van langsom meer met de maatschappij dan met het theater bezig gaan houden. Immers, in de woorden van de Duitse professor Helmar Schramm, het theater is zo goed als dood, terwijl het theatrale in de maatschappij woekert als nooit tevoren.

Je kan je inderdaad afvragen wat het theater nog vermag in een context waarin alles theater geworden is, waarin het theater als kunstvorm geheel geïntegreerd is, en waarin zo goed als iedereen deze stand van zaken berustend erkent. Wat vermag het theater tegen het spektakel? Of, wanneer men Debords terminologie letterlijk vertaalt: wat vermag het theater tegen het theater? Moet het zichzelf opheffen en werkelijker worden dan de werkelijkheid zelf, moet het de plaats van de werkelijkheid innemen? In de 20ste eeuw, van de historische avant-garde over performance art tot het zogenaamd 'reality theater', is deze toenadering tot de werkelijkheid een belangrijke motivatie geweest voor artistieke vernieuwingen, onder meer door het graven onder de spectaculariteit en de disciplinerende aspecten van de theatrale illusies, op het podium en daarbuiten.

Ook de geportretteerde choreografen zetten structuren op die het spektakel proberen te ondergraven. Nieuwe conceptualisering van het lichaam, nieuwe strategieën ten opzichte van het organisatorische veld en de kunstmarkt, en actief onderzoek naar het van zijn voetstuk halen van de creator en de activering van de toeschouwer, kunnen wijzen op een actieve afbraakstrategie, tegen het spektakel, tegen het theater. Maar het zou beter zijn hun werk te onderzoeken als een erkenning van het theater, een engagement met het spektakel, via de propositie van een ander soort theater, niet hetgeen dat betovert en de perceptie van de werkelijkheid vernietigt. Ze zetten het theater in tegen het theater, om de mens zich te laten verzoenen met het theater, met de onmogelijkheid om de werkelijkheid te vatten, zonder te berusten in de illusie. Zelfbewust, passioneel, teder, innemend. Niet enkel het begin van het theater opnieuw opzoeken, maar ook de behoefte ernaar en de noodzaak ervan. Dat verbindt het werk van deze (en andere) artiesten, en het

vormt ook de gefragmenteerde subtekst van het essay.

Laat me nog kort ingaan op een drietal gebieden waarop deze herdefinitie van het spektakel uitgevoerd wordt, al geldt voor elk schema dat de ene choreograaf er beter in past dan de andere. Het eerste gebied is *het lichaam*: het niet-virtuoze lichaam, het banale of alledaagse lichaam, het lichaam dat niet aan de schoonheidsvereisten voldoet, dat niet atletisch is of een ambigue erotiek vertoont, dat deels onzichtbaar en dus onvolledig gehouden wordt. In de ogen van vele critici en verbaasde toeschouwers botsen de choreografen daarmee steeds opnieuw tegen de conventies van de dans en het theater. Nochtans gaat het zeker niet om anti-theatrale lichamen, wat wel een motivatie is achter concepten als het natuurlijke (Laban), het democratische (Judson Church) of het techno-lichaam (Stelarc). De huidige generatie geeft blijk van een merkwaardig sterk historisch besef: juist in confrontatie met dat soort lichaamsconceptualisering gaat ze op zoek naar de differentie, de décalage van lichaamsbeelden vanuit het perspectief van natuur, technologie en universele menselijkheid. Ze hebben een sterke maar nooit wanhopige interesse in de (talige, beeldmatige) geconstrueerdheid van het levende lichaam. In de reductie van het spectaculaire en het virtuoze raken ze het gebied van wat Ploebst de 'anticiperende strategieën' noemt: de manieren waarop een subject of een lichaam binnentreedt in schema's van representatie en zich voorbereidt op de metamorfose, vanuit een structureel en constitutief gebrek aan overzicht of zekerheid – de uitdaging van de risicomaatschappij. Dit is Emilio Greco's speelruimte tussen brein en beweging, Meg Stuarts adagium 'if you're in control, you're not fast enough', Charmatz' verknijpte toon- en bewegingsruimte, Le Roys laboratorium van het 'extended body' of het lichaam dat begint te betekenen bij

Bel. Theater heeft hier niets meer te maken met een afwegen tussen realiteit en fictie, maar met het veruitwendigen van een proces van zich inschakelen, van de performance die altijd tegelijk een uniek evenement en een herhaling is.

Een tweede gebied waarop het theater tegen het spektakel wordt ingezet is *het werkbegrip*. De spektakelmaatschappij en de organisatiepatronen van het dansveld hebben het artistieke werk in productsjablonen geduwd. De choreografie wordt een ding, gemarketed aan een exclusief en internationaal nomadisch publiek, voorzien van een sterke auctoriale identiteit. De geportretteerde choreografen ontsnappen geenszins aan die logica: het zijn allemaal relatief bekende Namen, ze toeren in een vrij homogeen internationaal festivalcircuit waarbinnen ze een 'experimentele niche' vormen. De meeste zijn zich van hun afhankelijkheid ervan sterk bewust, maar eerder dan zich eraan te onttrekken of zich botweg te conformeren zoeken ze tactieken waarmee die logica verdraaid en toegeëigend kan worden. Jérôme Bels *Shirtologie* is het mooiste voorbeeld van deze tactische arbeid: met niets meer dan commercieel bedrukte T-shirts, één van de meest verspreide en effectieve dimensies van de reïficatie van alles tussen ecologie over mode tot cultuur, toont hij de onontkoombaarheid én het creatieve potentieel van de logica van de globalisering. Ook in zijn andere voorstellingen, niet het minst *The show must go on*, die van hem een 'ster' maakte, en zijn identiteitsverwisseling met Le Roy in *Xavier Le Roy*, bespeelt Bel de productlogica, door het productkarakter van zijn eigen naam te erkennen en tegelijk te subverteren. Bel is niet de enige: samenwerkingen, on-off projecten, laboratoria, improvisaties en reconstructies dienen tot het herdefiniëren van de noties van arbeid en het creatieve subject. Dat subject is een onderdeel van een netwerk in plaats van een draaischijf voor een spektakellogica. Misschien zijn dit,



Dialogue with Charlotte RAIMUND HOGHE FOTO: ROSA FRANK

zowel letterlijk als metaforisch, ijdele pogingen, misschien zijn het even- goed noodzakelijke stappen naar een ander begrip van en omgang met het artistieke.

Het is niet alleen door het beklemtonen van het tijdelijke, het efemere en het onaffe dat ze het theater inzetten tegen het spektakel. Op het niveau van *de toeschouwer* behelst de logica van het spektakel overweldiging en passieve consumptie, om het derde punt aan te vatten. In het tijdperk van het geïntegreerde spektakel dat het onderscheid tussen privé en publiek opheft, is daar volgens een recente tekst van Emil Hrvatin nog een dimensie bijgekomen: de geheel geïntegreerde toeschouwer is zelf een acteur geworden, hij is een 'terminal spectator': terminaal omdat hij zijn passieve en beschermde positie moet opgeven, en terminaal in de zin dat hij een essentieel onderdeel van een theateraal netwerk is. Ook de negen choreografen herdefiniëren de toeschou-

werspositie: sommige doen dit op een actieve, fysieke manier, door het stimuleren van interactie of het variëren op de plaatsing van de toeschouwer; andere behouden de traditionele scheiding maar werken op het niveau van de mentale perceptie.

Paralleel aan Hrvatin creëert Ploebst de term 'authorium' voor de verschuiving naar een gedeelde verantwoordelijkheid en ervaring tussen podium en auditorium. Hij doet echter meer dan een trend naar een universele performativiteit opmerken, en ik citeer een in mijn ogen belangwekkende passage: 'In all these cases, what is attempted is no playful amalgamation of authorship and authorium, but – and that is one of the great achievements of the aforementioned choreographers – a re-orientation of the exchange of gifts through an expansion of identification possibilities.' (p. 257) Dit is een belangrijke vaststelling die opnieuw de logica van het spektakel vervangt door die van het theater als een uitwisseling

en wederzijdse uitnodiging van rituele oorsprong. Bovendien brengt hij een ander grondkenmerk van het theater, de identificatie, opnieuw naar de voorgrond. Het gaat niet meer over de identificatie met spectaculaire effecten of met een fictieve subjectiviteit van een personage, of om een kinesthetische identificatie met de lichamelijke van de danser. Het gaat om een nieuw engagement met de mogelijkheden en mechanismen van identificatie, niet om ze te vergemakkelijken of om ze af te schaffen, maar om ze te verrijken. Het is een identificatie met het theater als een gedeelde tijd waarin kijken en tonen uitgewisseld worden en het verlangen daartoe erkend wordt. Het oproepen van gedeelde ervaringsvelden zoals popcultuur, alledaagsheid en persoonlijk en cultureel geheugen draagt daar in belangrijke mate toe bij. Het zou de reden kunnen zijn waarom dat beeld van twee handen die vriendelijk en losjes in elkaar liggen, de cover van het boek siert. En waarom de teleurstelling soms des te groter is wanneer je bij sommige voorstellingen de uitnodiging niet voelt, en je de indruk krijgt dat men enkel met zichzelf bezig is, nog in het laboratorium zit.

Om samen te vatten: het theater kan een effectief middel zijn om kritisch en creatief om te gaan met de theatraliteit van de spektakelmaatschappij. Zoals Ploebst opmerkt zijn de noties van 'avant-garde' en de daaruit voortvloeiende pretenties losgelaten en werken en spelen de choreografen voornamelijk binnen en met de parameters van hun medium. Men kan zich afvragen waarom dit nog steeds 'dans' genoemd wordt – en vaststellen dat ik vaker de terminologie van het theater gebruik heb dan die van de choreografie. De besproken choreografen hebben allemaal een dansachtergrond, en zijn vanuit een analyse of besef van de problemen in hun medium gekomen tot een bevraging ervan die, aangezien dat medium geen geïsoleerd gebeuren is, ruimere implicaties heeft.

Dus, eindelijk is deze generatie te boek gesteld. Wie een verfijnde, kritische en goed gestoffeerde analyse verwacht, zal waarschijnlijk bedrogen uitkomen. Het gaat om basismateriaal, met verschillende prikkelden aanzetten maar evengoed al te gekende platitudes. Maar het pretendeert ook geen academisch of specialistisch werk te zijn, en het is in elk geval een rijke en actuele gids voor wie een introductie in het spannendste choreografisch werk van het moment wil, zonder op zoek te moeten gaan naar slecht verdeelde tijdschriften of zich eerst door een ontmoedigende berg theorie te moeten worstelen – en het verdient daarom een ruimere verspreiding. De tijdelijkheid van hun voorstellingen en van het discours errond wordt even opgeheven in een blijvend document, dat een windstilte creëert. In navolging van de jonge Russische schrijfster Ivetta Gerasimchuk voert Ploebst de 'Chroniclars' en de 'Anemophiles, the wind-lovers', ten tonele: zij die denken vanuit een vastlegging van wat verleden is, en zij die een toekomst najagen die losstaat van het verleden. Tussen beide posities in is er de windstilte, een plek om uit te rusten en zich klaar te maken voor wat volgt. Een plek in het oog van de storm, een tijdelijke pauze, die enkel door het meereizen aangehouden kan worden.

Steven De Belder

Helmut Ploebst, *No wind. No word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/ New Choreography in the Society of the Spectacle*, München, K Kieser Verlag, 2001. Te verkrijgen in het Kaaitheater (24,50 euro). De originele versie van deze tekst werd geschreven in opdracht van het Kaaitheater en gepresenteerd bij de voorstelling van het boek aldaar.