

De kleren van de keizer

Helmut Ploebst

Door de zelfreflexiviteit van de nieuwe choreografieën van Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel en anderen ontwikkelt de dans zich tot een hedendaagse kunstvorm.

Onderzoek naar kunstwerken en hun positie binnen en buiten hun genres vereist altijd ook een – soms forensisch ogend – onderzoek naar intradisciplinaire inbeddingen en interdisciplinaire verbanden. Die met het begrip van het genie verbonden geste van de *révérence*, die uit een hiërarchiegerichte onderdanigheid van voor-democratische samenlevingen stamt, heeft plaats gemaakt voor een brede passie voor de referentie, die uit het structuurgerichte communicatie-ideaal van het democratische denken komt. Daardoor horen alle postulaten die aan een kunstwerk ‘originaliteit’ toedichten, in het fossielenkabinet van de cultuurgeschiedenis. Onder deze omstandigheden lijkt elke choreografie, elk muziekstuk en elke artistieke installatie levendiger naarmate de schepper ervan bewuster met de hem/haar ter beschikking staande referentiekaders omspringt. Voor het brede publiek is dit niveau van vervlechting in vele situaties amper decodeerbaar.

Elke ontvanger brengt zijn eigen referentiekader mee bij elke artistieke informatie- en kennisuitwisseling. De boodschap die het medium overbrengt wordt opgevangen door een sociaal-biografisch bepaald ontvangstinstrumentarium. De verschillen in de receptieve competentie van het publiek - Bourdieu spreekt in dit verband van een ‘esthetische competentie’ - veranderen niets aan het feit dat er geen neutrale doelpersonen bestaan. Ook een brede kunstkennis behoedt meestal niet voor verkeerde conclusies, wat het debat niet zelden tot een storm in een glas water herleidt. Zulke turbulenties-in-zakformaat zeggen weinig over het kunstwerk an sich, maar des te meer over de denkwijze van het

ideologisch reflecterende individu. Dat de daarbij werkzame discursieve dynamiek rechtstreeks of onrechtstreeks invloed heeft op de actuele creatie, staat vast.

Spijtig genoeg interesseert de kunstanalyse zich veel te weinig voor de empirie van de receptie, met haar individuele en cultuurspecifieke decoderingstechnieken, noch voor de effecten van de verschillende methodieken in de kunstcommunicatie. Wetenschappers kiezen nog steeds massaal voor het veeleer conservatieve onderzoekspatroon van exclusieve gerichtheid op het kunstwerk – met als gevolg dat ze nalaten het artistieke communicatiesysteem als een complex geheel te bestuderen. Omwille van deze blinde vlek leiden dominante stromingen of standpunten in het academische discours regelmatig tot adervernauwing in het denken. De theorie moet daarom voortdurend – zelfreflexief – haar eigen methoden en ideologische premissen bevragen.

In de hedendaagse kunst zelf maakt het steeds toenemende belang van referentie en recurrentie geregeld intradisciplinaire reflectie noodzakelijk. Op grond van het veelvoud aan in de twintigste eeuw ontwikkelde beschikbare middelen, moet elke kunstvorm zich van zijn eigenheid vergewissen, om speculatieve leegloop in te dijken, om nieuwe mogelijkheden voor het artistieke onderzoek te selecteren, en om uitbreidingen – maar evenzeer aanscherpingen – voor de eigen discipline binnen te halen. Deze reflectie vindt in het ideale geval ‘*coram publico in praxi*’ plaats – onder de vorm van kunstwerken, die aan de publieke opinie ter discussie worden voorgelegd. Niet zelden geven die aanleiding tot zachtmoedige of oproerige oefeningen in de traditionele schandaal- en fascinatiegymnastiek, vooral op het niveau van de oppervlakte-fenomenologische reflectie, in bijvoorbeeld dagbladkritiek, die soms uit nalatigheid als levensteken van de kunst in de samenleving geïdentificeerd worden, maar au fond echter

vooral tot symptoomanalyses van de betreffende kanalen en hun ontvangers uitnodigen.

Kunst moet dus – op deze hypothese steunen de volgende bedenkingen – als communicatiesysteem geanalyseerd worden, en niet louter werkanalytisch, historisch, intradisciplinair of onder de vorm van kunstenaarsbiografieën. Dat betekent echter geenszins, dat het kunstwerk per se in de achtergrond verdwijnt; de bestaande analytische systemen worden veeleer verder ontwikkeld. Afgezien van het bijna onvermijdelijke applausritueel aan het einde van een voorstelling, dat een directe uitwisseling toelaat tussen publiek en acteurs, vinden we ook tijdens de voorstelling een heel palet van diverse directe aansprekingen doorheen de imaginaire vierde wand. Of dat nu een eenvoudige blik in het publiek of een directe gestuele adressering is, of het een indringen betekent van de performers in de rijen toeschouwers, of een versmelten van ontvangers en acteurs, de gebruikelijke strategieën zijn ondertussen bekend. Ze betekenen dat de kunst zelf de scheiding van de performance-ruimte en de publieksruimte steeds opnieuw ondergraaft en tracht te doorbreken.

Het publiek kan ook performer en zelfs een deel van het kunstwerk worden, als resultaat van een artistieke strategie die niets anders inhoudt dan het omverwerpen van een fatale traditie: die van de gladiatorenarena, waarin goed getrainde atleten de anonieme Keizer Publiek met presentatiegevechten onderhouden. Wijst de duim van de Keizer na afloop naar beneden, dan moeten de choreograaf, de dansers en de dans sterven. In het omgekeerde geval echter groeien voorstellingssterren uit de arenabodem en worden die doorgegeven, omdat ze de lusten van de Keizer bevredigen. Deze lusten vormen ook een ophangpunt in het communicatiesysteem ‘Kunst’. In de twintigste eeuw transformeerden alle kunstdisciplines zich met grote evolutionaire energie, maar de receptiestrategieën van de Keizer ver-

anderden wezenlijk langzamer. De reflex van de zelfbevraging in de kunst dient daarom dus ook als nieuwe bevraging van de waarneemingsmodellen in het publiek.

In de dansperformance is er begin jaren negentig een kleine maar opgemerkte stroming van zelfreflectie ingezet. De in Europa werkende Amerikaanse choreografe Meg Stuart is de jongste spilfiguur van een beweging die de dans van binnenin het systeem onderzoekt. Dat betekent dat de dansende beweging in klassieke zin zich weliswaar transformeerde tijdens haar onderzoek, maar altijd nog als zodanig herkenbaar bleef. Stuart situeert zich in de traditie van een Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Martha Graham, Merce Cunningham, en in de traditie van de New Yorkse postmoderne dans en het danstheater. In haar werk worden het danslichaam en zijn fictionele beweging uit elkaar getrokken en vervormd. De structuur van het stuk en van de choreografie wordt bevraagd, net zoals de verhouding tussen performers en publiek. Coöperatieve modellen worden uitgetoetst en in *Alibi* (2002) tenslotte vallen dans en theater (beide uitgeleefd) in elkaar samen. Waar Anne Teresa de Keersmaecker begin jaren tachtig nog de serialiteit in de dans onderzocht en Pina Bausch op datzelfde moment de dans met een theatercontext vervlocht, finaliseerde Stuart in Brussel

in de jaren negentig haar nieuwe opvatting van de dansfiguur op basis van haar reflexieve onderzoek in de kunstvorm. Ze dreef het fictionele lichaam in een diepe, conflictrijke spanning met zichzelf en met zijn omgeving.

Rond 1995 viel een jonge Franse choreograaf op, met een heel andere invalshoek op de noodzaak van het zelfonderzoek van de dansperformance. Jérôme Bel identificeerde het lichaam op de scène als een representerend tekensysteem. Wordt de als traditionele 'dans' identificeerbare beweging uit een als 'dans' omschreven kunstwerk weggehaald, dan verschijnt het performende lichaam in het kader van het betekenisveld 'theater' als een matrix van culturele codes. Vertrekkend vanuit een sterk maatschappijkritische basis, probeerde Bel de basismodellen van de performance te isoleren, demonstreerde hij verborgen symbolische processen, extrapoleerde hij delen van het contract tussen artistieke presentatie en receptie en confronteerde hij het publiek met de eigen gedetermineerdheid door gemeengoed uit de populaire cultuur. Bels werk is een concrete reactie op de 'anything goes'-mentaliteit in de dans van de jaren tachtig, op de hedonistische greep uit de veelheid der mogelijkheden, op de jonge, heroïsche, artistieke en erotische danserslichamen en op de spectaculaire ambities in de choreografie.

Als in de beeldende kunst alleen nog naakte ruimtes werden geëxposeerd (Yves Klein, *De leegte*, 1958) of als de geluidscoullisse rond een zwijgende piano tot muziek werd (John Cage, *4'33"*, 1952), als de performance zowel acteurs als publiek wegliefte (Robert Filliou, *No-Play in front of a No-Audience*, 1962), betekenden al deze werken in hun genre richtingaanwijzende veranderingen. Zo is het weglaten van de als 'dans' identificeerbare beweging in een dansstuk (o.a. in het choreografisch werk van Yvonne Rainer in de jaren zestig) een even sterke duiding van de noodzaak van een discipline-gerichte heroriëntering. In Jérôme Bels dansloos dansstuk *Nom donné par l'auteur* (1994) is een nieuwe opstoot van choreografische zelfreflexiviteit te zien. Ook Xavier Le Roy, een gepromoveerd moleculair bioloog, die van de wetenschap naar de dansperformance overgestapt en begin jaren negentig van Parijs naar Berlijn verhuisd is, verzaakte in zijn solo *Self Unfinished* (1999) tenslotte helemaal aan de mooie 'dans'. Le Roy had zich toegelegd op het oeuvre van Yvonne Rainer, in het bijzonder op het stuk *Continuous Project – Altered Daily* (1970). Precies in de omgeving van het legendarische Judson Church Dance Theater in New York, waarvan Rainer lid was, ontwikkelde zich ook de tot op vandaag weinig geliefde gedachte, dat elke beweging een dansbeweging kon zijn.

Nom donné par l'auteur JÉRÔME BEL FOTO LAURENT PHILIPPE



In Wenen vormde zich in 1994 met Lux Flux een dansperformance-collectief, dat zich op soortgelijke ideeën beriep zoals die in het New York van de jaren zestig waren ontwikkeld. In hetzelfde tijdsgewricht als Meg Stuart begon ook Lux Flux (in samenwerking met de Russische groep Saira Blanche Theatre) te werken aan een hernieuwd onderzoek van de dansimprovisatie. Hun uiterst actuele performances vonden bij geen enkele curator genade. Le Roy had in Berlijn meer weerklank. Men begreep eind jaren negentig in Europa, dat zich hier een interessante beweging begon te vormen. De dans werd opnieuw bevestigd, en voor het eerst opnieuw zo grondig als in de jaren zestig en zeventig. De dans gunde zichzelf nog eens een kans op een fundamentele ontwikkeling. Sindsdien wordt de stereotype vanzelfsprekendheid van het danserslichaam, van de bewegingscompositie en van de dramaturgie opnieuw in vraag gesteld, net zoals de hiërarchieën binnen dansgezelschappen en de geslachtsrollen op de scène. De dansfiguur in haar performance en de blik van de toeschouwer worden in deze context tegenwoordig ook door Thomas Lehmen en Tom Plischke in vraag gesteld. Op een even concrete manier neemt een hele jonge generatie van nieuwe choreografen posities in dit onderzoeksterrein in: de Franse Alice Chauchat, de Berlijnse Tino Sehgal en de Belgische Charlotte van den

Eynde werken contextgericht aan een referentieel gerichte kunst, die de dans vanuit zijn representatie-structuur belicht.

Vaak duikt de dans nu als een illustratief voorbeeld op, onder andere in Jérôme Bels stuk *Le Dernier Spectacle* (1998) in de vorm van Susanne Linkes *Wandlung* (1978), bij Le Roy in *Product of Circumstances* (1999) als illustratie van zijn opleiding als danser. Lehmen last een lesje jazzdans in *Mono Subjects* in. Plischke toonde Martin Nachbars reconstructie van een werk van Dore Hoyer. De Canadese Lynda Gaudreau liet Benoit Lachambre met een solo uit Meg Stuarts *No Longer Readymade* optreden. Chauchat citeert in haar werk *Choreographies* Fred Astaire op het podium en Sehgal voert gewoonweg codes op, geselecteerde passages uit de dansgeschiedenis van de twintigste eeuw (*Ohne Titel*). In deze fase wordt de dans een exemplarisch citaat. Een solo van Chauchat heet dan ook *Quotation Marks Me*, waarin tekst en dans elkaar overschrijven.

De twee opwindendste voorbeelden voor zelfreferentie en zelfreflectie zijn zeker Jérôme Bels *The Show Must Go On!* (2000) en Xavier Le Roys *Giszelle* (2001). In precies gecomponeerde citaat-sequenties worden in beide werken ver reikende referentiesystemen opgebouwd. Elementen uit de popcultuur en uit de

*Bildung*cultuur markeren het lichaam binnen het culturele communicatiesysteem. In de context van de conceptuele dans betekent dit dat de indrukken van het lichaam en van het geheugen zichtbaar worden. Het aspect receptie van dans wordt in *i.e. All All Over Over All All et.al.* van Marten Spångberg heel plastisch opgeroepen. Hier vormt het theater in het hoofd van de toeschouwer het thema voor een performance.

Het dansende lichaam heeft in de loop van de receptiegeschiedenis van de kunstdans sterke esthetisch-ideologische indrukken achtergelaten in het collectieve geheugen van de mensen die met die discipline bezig zijn. Het openbreken van deze stereotypen en de nieuwe positionering van het lichamelijke discours door de zelfbevestigingsstrategieën van de nieuwe conceptuele choreografie is de belangrijkste stap naar een actuele danskunst sinds meer dan dertig jaar.

Deze tekst werd opgenomen in: Reininghaus, Frieder en Schneider, Katja (uitg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 7)*, Laaber 2003.

VERTAALD UIT HET DUIJS DOOR DRIES MOREELS

ALIBI MEG STUART / DAMAGED GOODS FOTO CHRIS VAN DER BURGH

