

Het gebruik van de term 'conceptuele dans'  
doet de ontwikkeling van de praktijk  
meer kwaad dan goed

Bojana Cvejič

# Gedaan met (ver)oordelen, tijd voor opheldering...

Het debat over conceptuele dans in de meest recente nummers van *Etcetera* viel samen met een forum dat plaatsvond in het kader van de conferentie *'INVENTORY: Dance and Performance Congress/Live Act/Intervention/Publication'*, van 3 tot 5 maart 2005 in Tanzquartier Wien. Op uitnodiging van Tanzquartier om een panel te leiden met als titel 'Onderzoek en Laboratorium', besloot Xavier Le Roy een publieke discussie te organiseren, waarin hij zich samen met Gerald Siegmund, Christophe Wavelet, Mårten Spångberg, Bojana Cvejič en –zoals bleek– een bijzonder alert en actief meedenkend publiek, zou buigen over de termen 'conceptuele dans', 'onderzoek' en 'laboratorium'. Hieronder leest u een fragment uit de conferentie, opgesteld door Bojana Cvejič en Xavier Le Roy.

LE ROY Conceptuele dans: we kunnen niet meer om de term heen. Wat versta jij hieronder? Hoe staat het in verhouding tot dans?

In verhouding tot conceptuele kunst? Wanneer las of hoorde je de termen 'conceptuele dans', 'non-danse' of 'anti-dans' voor het eerst?

Hoe denk je dat deze benamingen worden begrepen in het veld van choreografische kunst? In andere velden?

Wat versta jij onder deze termen? Of waarom heeft men ze gekozen, denk je?

CVEJIČ De term 'conceptuele dans' is nooit in een theorie gegoten of als een programma gepresenteerd door de bedenkers ervan, dat wil zeggen, de choreografen die dit etiket erop plakten. Het is ook nooit theoretisch uitgewerkt in het Europese of Amerikaanse discours over podiumkunsten, terwijl beide de zogenaamde conceptuele danspraktijken vandaag toch op de voet volgen. Ik vond deze term tot nu toe bijzonder misplaatst en zag hem liever helemaal afgevoerd. Het gebruik ervan doet de ontwikkeling van de praktijk meer kwaad dan goed. Maar hij blijft de kop opsteken, en meer en meer met de negatieve intentie om af te rekenen met een paradigma. Daarom is het misschien belangrijk dit forum aan te grijpen als de laatste kans om te debatteren over het waarom van de benaming 'conceptuele dans' –meer bepaald met betrekking tot conceptuele kunst.

# Wat de zogenaamde conceptuele danspraktijken delen met conceptuele kunst is zelfreflectie

Ik zou heel systematisch te werk willen gaan, en de argumenten bondig in twee 'kampen' onderbrengen: hoe kan de inhoud van het concept 'conceptuele kunst' een reden zijn om de term *wel* te gebruiken (en dat zijn zeker en vast niet de redenen waarom de term 'conceptuele dans' werd uitgevonden, omdat het gebruik van de term aantoont dat die niet echt geïnspireerd werd door kennis van conceptuele kunst), en hoe kan diezelfde inhoud een reden zijn om dat *niet* te doen.

## Wel

1. Conceptuele kunst ontwikkelde in de late jaren '60 een nieuwe esthetica –die van de *speech act* (taaldaad). Donald Judd, een boegbeeld van de minimalistische beeldhouwkunst, illustreerde dit met volgend statement: 'Dit is een kunstwerk, wanneer ik zeg dat het er een is.' Het performatieve 'dit is choreografie, dit is / dit zou dans kunnen zijn' wordt in sommige recente danspraktijken inderdaad gebruikt om vorm te geven aan ongewone benaderingen, maar tegelijk verwijderen die praktijken zich van een verklarende of intentio-nale esthetiek.<sup>1</sup> De bewering 'dit is choreografie' is nooit neutraal en willekeurig, want het is bedacht als een tegemoetkoming, een antwoord op het verzet tegen De Dans, de dominante basisvisies op dans en de institutionele weerstand, niet alleen tegen het voorstellen van nieuwe benaderingen, maar ook tegen de vorm van die voorstellen.

2. Wanneer we een dansstuk of choreografie zien als een soort voorstel, een stelling die gepresenteerd wordt in de context van dans, geeft het ook commentaar op dans. Hier moeten we de relatie tussen de bewering 'dit is choreografie' en Joseph Kosuths definitie van kunst als een analytische propositie even herbekijken. In dans was er nooit sprake van een gepland analytisch kritisch conceptualisme à la Kosuth, dat de verschillende types van voorstellingen zou analyseren volgens een positivistische logica of linguïstische of semiotische modellen, en de performance zelf zou vervangen door een metalinguïstisch discours over de aard en het concept van dans. Wat de zogenaamde conceptuele danspraktijken echter wel delen met conceptuele kunst is zelfreflectie, niet zo zeer discursief of epistemologisch, wel waarnemingsgericht en anti-essentialistisch. Hierbij wordt vooral gewerkt met de materie van dans, en de waarnemingservaring en interpretatie van de toeschouwer. Zelfreflectie in conceptuele dans is gericht op het theatrale dispositief, op de voorwaarden, rollen en procedures waarbij aan een toeschouwer iets wordt voorgesteld als dans, en waarbij die dans meteen ook het onderwerp wordt van haar eigen voorstelling. Een dergelijke heroriëntatie wijst op een radicale houding: als dans ons iets probeert te vertellen over de wereld, is dit bedoeld te mislukken. Dans kan alleen maar een voorstelling representeren, met andere woorden: haar eigen middelen, mechanismen en ideologieën waarmee ze betekenis en status produceert in de hedendaagse cultuur.

3. Wanneer zelfreflectie gaat over het waarnemingskader, zou het beter vervangen worden door de term 'waarnemerschap', en in

sommige zeldzame gevallen door 'ontvangerschap', meer bepaald wanneer er van de toeschouwer gevraagd wordt logisch mee te redeneren en tot een begrip te komen van wat het werk als choreografie wil zeggen. Betekenis ontstaat uit structurele relaties tussen het werk en het dans- en choreografieveld, de condities en de rollen van de auteur en de toeschouwer.

4. Deelt conceptuele dans de institutionele kritiek met conceptuele kunst? Alleen als het gaat over kritiek op het ideologische fetisjisme van de object- en productstatus. Toch neemt de zogenaamde conceptuele dans deel aan de institutionele verspreiding; tot op zekere hoogte is er een –onontbeerlijke– samenwerking tussen programator en choreograaf; sommige programmatoren proberen mee concepten, of eerder festivalcontexten, te creëren die de voorstellen van de hedendaagse dans kunnen ondersteunen.

## Niet

1. Het werk van de zogenaamde conceptuele dans is niet gebaseerd op het naar de achtergrond laten verdwijnen van alles wat met waarneming te maken heeft. Het linguïstische aspect is niet belangrijker dan de waarneming. Zelfs al wordt het beïnvloed door het zogenaamde Duchamp effect, het woord krijgt niet de overhand op de beweging. Er is geen dogmatisch verbod op het fysieke (wat wel het geval was in conceptuele kunst, in die zin dat het kunstobject werd vervangen door het theoretische object). Integendeel, de danspraktijken zijn gebaseerd op het vorm geven aan andere lichamelijke bewegingen en lichaamsexpressie. 'Andere', in de zin dat ze niet langer berusten op de romantische noties van het onuitspreekbare en onpeilbare, de sprakeloze anonimiteit van het lichaam. (Ik keer later terug op deze begrippen, wanneer ik het heb over De Dans.) Onze angst voor de akelige woorden 'tautologie' en 'zelf-referentieel' –woorden die geassocieerd worden met conceptuele kunst en gebruikt worden tegen de zogenaamde conceptuele dans– is het resultaat van de diep verankerde hoop in de Westerse cultuur dat dans de manifestatie van het denken zou zijn nog vóór die gedachten benoemd worden. Dit is hoe Westerse filosofen als Alain Badiou, theoretici en intellectuelen plezier beleven aan dans, en hun ideeëngoed plaatst hen op één lijn met praktijkbeoefenaars die dans willen handhaven als een medium-specifieke praktijk van de sublieme en efemere zelfexpressie van een vrij individu. Badiou bevestigt Mallarmé's definitie van dans: poëzie die zich bevrijd heeft van de pen. De praktijken die 'conceptuele dans' genoemd worden, benaderen dans als schrijven in Derridaanse zin, wat niet hetzelfde is als het schrijven van een theoretische tekst, en dat ook niet kan zijn.

2. Geen utopie: conceptuele dans mag je in tegenstelling tot conceptuele kunst niet zien als een deel van het historische project van het modernisme. Het behoort niet tot dezelfde soort abstractie. Indien het dat wel zou doen, zou dit het laatste stadium van abstractie betekenen (Merce Cunningham - Yvonne Rainer - Xavier Le Roy, Jérôme Bel of Tino Sehgal; Marcel Duchamp - Donald Judd - Joseph

## 'Concept' is zowel een overgewaardeerde als een holle term geworden

Kosuth), of reductionisme en zelfreflectie waarbij het gebruik van taal als substituuft voor beweging een vorm van dematerialisatie van het object en het product dans zou zijn. De presentatievorm (theatervoorstelling of dans), het publiek of de institutionele markt veranderen, is geen doel op zich. Deze praktijken opereren van binnen de instellingen en leggen de nadruk op het kritische gebruik van het theatrale dispositief.

**3.** Maar in de praktijken die 'conceptuele dans' als gemene noemer hebben, komen heel veel verschillende configuraties van beweging, lichaam, subjectiviteit en culturen voor. En zo overstijgen ze de eventuele zelfreferentialiteit en homogeniteit van rationale en uitsluitend interne zelfreflectie. Er is evenwel geen sprake van een artistieke beweging of van groeperingen, het zou zelfs heel moeilijk zijn om een paradigma op te stellen waaronder zowel Bel, Le Roy, Boris Charmatz als Vera Mantero thuishoren (en probeer dan nog maar eens Benoît Lachambre en Meg Stuart aan dit lijstje toe te voegen). Dit bewijst twee dingen: de heterogeniteit getuigt van een hybriditeit van verschillende invloeden, elementen, disciplines, media en genres (hybriditeit in tegenstelling tot de zuiverheid van de pure modernistische dans) en van openlijke verschillen, waaronder niet alleen concepten, maar ook beeldvormingen van dans die het modernisme overstijgen.

De volgende stap in deze discussie is nagaan hoe een concept tot stand komt: hoe het ontstaat, hoe het een praktijk begint te reglementeren en zichzelf op die praktijk projecteert. Volgens mij kreeg conceptuele dans haar slecht gekozen naam omdat die verwees naar een open, ongebonden concept van dans als choreografie en zo aantoonde dat choreografie tot dan toe gebruikt werd als een gesloten concept van dans.

**LE ROY Denk je dat dans altijd in binaire termen gedefinieerd moet worden – en indien ja, waarom? Vroeger was er Ballet/Modern, Modernistisch/Postmodern of Postmodernistisch, of Modern/Danstheater. Of was het Ballet/Danstheater. En wat is het nu: conceptueel/pure dans? Is binaire logica eigen aan dans? Denk je dat het misschien iets te maken heeft met het feit dat choreografische kunst geen ingeburgerde of erkende artistieke praktijk is in vergelijking met beeldende kunst of muziek bijvoorbeeld?**

**CVEJIC** Tot de jaren '90 kon je over dansvoorstellingen vragen om welke soort 'dans' het ging, wat het dansmateriaal was: lichaam – instrument – techniek – stijl. En dan kon je misschien ook nog wat zeggen over de inhoud: wat wilde de performance door middel van metaforen duidelijk maken. In de jaren '90 volstond dit niet meer, een andere benadering drong zich op. En die vroeg niet welk soort object een dansvoorstelling is, maar wél welk soort concept van dans naar voren wordt gebracht in de performance. Dit bracht met zich mee dat de nieuwe praktijken in wezen niet meer gedefinieerd konden worden aan de hand van de identieke eigenschappen of onderscheidende kenmerken waaruit het werk opgebouwd is. Het werk

van pakweg Vera Mantero en Jérôme Bel, of Jérôme Bel en Xavier Le Roy, zal nooit een perfecte eenheid van esthetische eigenschappen vormen, maar kan wel tot een familie van gelijkenissen behoren, met eigenschappen die identiek lijken, maar in feite het werk van elk van hen op een heel andere manier vorm geven. Een voorbeeld. We kunnen spreken van transparantie of helderheid van procedures in het geval van Bel en Le Roy. Bij de eerste komt de helderheid voort uit linguïstische handelingen en taaldaden (cf. *Le dernier spectacle*, *Shirtology*, *The Show Must Go On I & II*), terwijl het bij de laatste dient als directe toegang tot het stoffelijke lichaam, een posthumanistische visie op wat het lichaam kan doen. (cf. *Self-Unfinished*, *Giszelle*). Het zou verkeerd zijn hieruit af te leiden dat dit aspect (transparantie) essentieel is, of het te zien als een esthetisch ideaal. Wat zo anders was aan het werk van bovengenoemde choreografen is hoe ze voor elke voorstelling een concept bedachten. Nu, 'concept' is zowel een overgewaardeerde als een holle term geworden: enerzijds gehaat door de dansers en choreografen, critici en programmatoren die zweren bij niet-reflexief studiowerk en vakmanschap, anderzijds gecorrumpeerd door de voorstellen en subsidieaanvragen waarin een bepaalde theoretische of politieke agenda het geschreven voorstel mee bepaalt (en dan komt het niet eens altijd tot een voorstelling). Dit toont alleen maar aan dat concept een slecht begrepen term is in de wereld van de dans.

Elk dansstuk heeft een 'concept' natuurlijk, omdat het gebaseerd is op een conceptuele ordening van ideeën, overtuigingen, waarden, procedures en betekenissen, zelfs al ontstaan die intuïtief. Vanaf de jaren '90 werden concepten echter gethematiserd en voor elk choreografisch werk dat volgens die nieuwe praktijk tot stand kwam, besproken. Het was niet langer vanzelfsprekend dat de choreograaf op zich – zijn stijl, taal, techniek, voorgestelde thema's – een afdoende verklaring was voor zijn dansobject en zijn concept. Choreografen begonnen choreografie te conceptualiseren als het onderwerp van een kunstwerk. Met andere woorden, ze zagen het niet langer als een zelfevidente notie, een gesloten concept. Een gesloten concept definieert choreografie als een compositie en vereenzelvigd compositie met het creëren van een vorm of een structuur, maar in ieder geval een notie van een geheel, door lichamelijke beweging in tijd en ruimte. Het creëren van beweging in tijd/ruimte is maar een vaag en leeg begrip, maar vaagheid is nu net de manier waarop regelgevende concepten functioneren. Ze vervullen een normatieve functie, vooral omdat hun inhoud zo moeilijk te definiëren is. Zo een gesloten concept van choreografie berust op een overeenkomst ('wat je compositie ook is, het moet in ieder geval gerelateerd zijn aan lichamelijke beweging en parameters van ruimte en tijd'), en op een hiërarchisch productieapparaat (de choreograaf brengt kennis over op dansers via het voortonen).

De choreografen in de jaren '90 betwistten de idee dat choreografie een schriftuur zou zijn die de danstaal volgt, weerspiegelt, afbeeldt, zoals schrijven ook het gesproken woord volgt. Ze legden de nadruk op het onderscheid tussen dansen en choreograferen, waardoor

# Continuïteit is cruciaal voor het functioneren van open concepten, het zigzagt zich een weg doorheen een levende en veranderde praktijk

schrijven ook aan dansen vooraf kon gaan. Schrijven is niet alleen een taal voor actie, beweging, denken, reflectie, bewustzijn, het onderbewuste, ervaring en affectiviteit; het is dat alles, maar ook de totaliteit van wat het mogelijk maakt, met andere woorden, het kan ook een deconstructie inhouden van de vooronderstellingen, regels en waarden die als richtsnoer dienen voor het schrijven.

Beweren dat choreografie een open concept is, impliceert dat de notie van choreografie (compositie) wordt uitgebreid en veranderd. Om tot nieuwe *tools* te komen, beginnen choreografische praktijken andere instrumenten te gebruiken dan de zogenaamde immanente, maar in feite overgeërfde en prachtige, eeuwig waardevolle vormen. De nieuwe instrumenten tot nu toe waren: taal en theorie, geschiedenis en historiciteit, cultuursemiotiek, beeldende kunst, secundaire effecten van andere media zoals film (cinematografische technologieën), muziek, digitale media en het theatrale dispositief met betrekking tot populaire cultuur, het spektakel —zowel spektakel als onderdeel van de maatschappij van spectaculaire producten als spektakel in de zin van voorstelling.

Dus wanneer we het concept zien als iets dat even grenzeloos is als een taalspel (Wittgenstein), betekent dit dat een voorstelling telkens opnieuw de regels bepaalt die in dat specifieke geval nuttig zijn. Door een open concept van choreografie kan zich altijd weer een onverwachte situatie voordoen die ons ertoe brengt ons begrip ervan aan te passen. Dit is geen academische sterilisatie van het proces van conceptvorming. Als we ons gedragen volgens de principes van deze redenering, dan maakt de vereenvoudiging van wat conceptuele dans is en waarom we het zouden moeten negeren geen schijn van kans.

Er is nog een aanklacht die onze aandacht verdient. We horen maar al te vaak dat de praktijken die onder de naam conceptuele dans gegroepeerd worden het resultaat zijn van een laattijdige invloed van de Judson groep van choreografen in Europa, niet zozeer overgebracht door Steve Paxton of Trisha Brown, maar eerder indirect via Yvonne Rainer, die al in de vroege jaren '70 een punt zette achter haar choreografisch werk. In dit panel, met Christophe Wavelet en Xavier Le Roy die in het kader van het project 'Quatuor Albrecht Knust' een herinterpretatie van de Judson choreografen uitwerkten, kunnen we deze invloed natuurlijk niet ontkennen. Maar we moeten wel voorzichtig zijn bij het uitspreken van het oordeel dat Europese dans nu pas de invloed van de Amerikaanse zogenaamde postmoderne dans ervaart, en daarom in zekere zin een bastaardkind is van de jaren '60.

Er is namelijk nog iets anders dat we hier moeten begrijpen over het open, grenzeloze concept, en dat is zijn tijdelijkheid. Vele, indien niet alle rode draden van wat de inhoud van een concept zal worden, bestaan al vóór het concept zelf er is. Daarom lijkt 'het nieuwe' zowel een voortzetting te zijn van 'het oude' als een doorbreken ervan. Het gaat dus om transformatie en niet om herhaling. Continuïteit is cruciaal voor het functioneren van open concepten,

het zigzagt zich een weg doorheen een levende en veranderende praktijk. Verandering, continuïteit en expansie veronderstellen dat het onmogelijk is voorbeeldparadigma's op te stellen die kunnen dienen als ideale types voor een esthetiek. Bovendien moeten we stoppen met 'monster-barring', het uitsluiten van moeilijke randgevallen, omdat alle gevallen min of meer wanstaltig worden en onreproduceerbare connecties tot stand brengen. Wat heeft Thomas Plischke te maken met Juan Dominguez, Christine De Smedt met Alice Chauchat, Mette Ingvarsten met Antonia Baehr? Niet veel, behalve dat hun werk buiten het gesloten concept van dans staat. Met andere woorden, het verraadt een essentialistische visie die dans domineerde sinds het klassieke ballet tot de nog steeds modernistische, maatschappelijk ingeburgerde praktijken van choreografen die in de jaren '80 opdoken en die wanhopig vasthielden aan de idee van dans als uitvinding van het lichaam. Om deze visie te illustreren citeer ik een fragment uit het beruchte essay *Dans als een Metafoor van het Denken* door Alain Badiou.<sup>2</sup> Het biedt een filosofische sublimatie van de dogmata die de hedendaagse dans achtervolgen: 'Het is een nieuw begin, omdat de dansende beweging zodanig opgebouwd moet zijn, dat ze haar eigen begin terugvindt. Dans is onschuldig omdat het een lichaam is dat niet bestond voor dans. Het is vergeten in die zin dat het lichaam zijn eigen kracht, zijn eigen gewicht vergeet. Dans is ook een spel dat je bevrijdt van elke vorm van sociale na-aperij, elke vorm van ernst en elke vorm van geschiktheid. Dans straalt het verdwijnen van het negatieve, beschamende lichaam uit.'

Deze visie verdedigt twee begrippen:

**1.** 'Aanwezigheid': De betekenis van 'zijn', gevangen in de innerlijkheid van het subject; door zichzelf te horen spreken en te voelen dansen, ontroert het subject zichzelf en wordt het aan zichzelf gerefereerd in het element van idealiteit. De vaak gestelde vraag over hoe iemand zijn eigen danssolo ervaart.

**2.** 'Het onnoembare sublieme': Dans heeft dezelfde culturele bestemming als muziek. De ideale muziek was voor kunst en haar cultuur in de 19<sup>e</sup> eeuw wat dans op het einde van de 20<sup>e</sup> eeuw was en nu nog steeds is. Het onnoembare, het onuitsprekbare, het universele en het oneindige in eindige vorm transfigureren in de waarden (romantische illusie) die dans belooft in het tijdperk van liberaal kapitalisme.

Ingaan tegen deze veronderstellingen is wat de vele verschillende praktijken van deze choreografen met elkaar bindt. Maar door hen conceptuele choreografen te noemen haal je de dans uit hun artistieke praktijk, omdat je de fout begaat niet te zien dat het lichaam centraal staat in hun procedures. De stoffelijkheid van de voorstelling vereist een zintuiglijke gewaarwording, wat neerkomt op communicatie, of er toch niet los van te zien is. Met andere woorden, hun werk is niet conceptueel omdat het concept niet onstoffelijk wordt gemaakt, het wordt niet losgemaakt van het object.

## De studio lijkt een onontbeerlijke plek om het menselijke lichaam door middel van dans heruit te vinden

**LE ROY** Toen de terminologie 'conceptuele dans', 'non-danse', 'anti-dans', enzovoort ontstond, zagen we ook een focus op andere termen als 'proces', 'laboratorium' en 'onderzoek'. Hoe en waarom? En als je hiermee akkoord gaat, wanneer merkte je dat dan op in je omgeving? Zou je dit in verband brengen met het woord 'samenwerking' of de vragen daaromtrent? Wat is onderzoek?

**CVEJIĆ** Onderzoek is een reeks procedures waarin functies, methodes, waarden en betekenissen van kunst worden ontdekt, ontwikkeld, beschreven, verklaard en geïnterpreteerd. Deze term werd voor het eerst gebruikt door Giulio Carlo Argan in de context van het neo-constructivisme in de jaren '50, maar het was ook van toepassing op een tak van conceptuele kunst die zich bezighield met de vraag: wat is een kunstwerk, hoe wordt het gemaakt en hoe functioneert het in de kunstwereld. Kunst als onderzoek veronderstelt **1)** dat kunst een cognitief vermogen heeft om kennis te produceren die specifiek is aan die kunst. Het veronderstelt ook het vermogen om te theoretiseren, een problematiek te produceren en die op te lossen. **2)** Het impliceert dat het doel van kunst gebaseerd op onderzoek niet ligt in het kunstwerk als eindresultaat van een maak- of productieproces, maar in het onderzoeksproces zelf. Het onderzoeksresultaat moet niet bereikt worden, of is niet vermeldenswaardig of is al achterhaald op het moment dat het wordt bereikt. Het onderzoeksproces toont zichzelf als een denkend model, een model dat gaat over de werk- en handelswijze van de artiest. **3)** Dat betekent dat er geen homologie moet zijn tussen de wetenschappelijke methodes en de methodes om een esthetisch object te produceren.

Maar wat is dan de eigenheid van onderzoek in dans, vooral met betrekking tot de gangbaarheid van onderzoek, proces, laboratorium of samenwerking vandaag?

Laat me hierop antwoorden met een heel eigen opvatting, de manier waarop ik de situatie inschat. Het lijkt erop dat men werk als onderzoek begon voor te stellen (het werd daarom nog niet op die manier geconcipieerd) in de jaren '90, met het toenemende aantal zogenaamde onafhankelijke kunstenaars. Inspelend op die ontwikkeling ontstond een nieuw soort kunstinstelling, waarbij de programmator niet langer curator was, maar onderzoeksmecenas. Met dit mecenaat bedoel ik ouderschap, de programmator geeft de opdracht voor een kunstwerk als een onderzoeksproces: hij nodigt eerst artiesten uit waarvan hij denkt dat die de steun nodig hebben van een zogenaamde onafhankelijke instelling, dan praat hij met hen en zoekt uit of hun onderwerp, werkconcept of denkmodel op een of andere manier iets met onderzoek te maken heeft (en dan moet het niet noodzakelijk gaan over een bepaald onderzoeksgebied dat de programmator cureert) en ten slotte beslist hij over de vorm waarin het werk gepresenteerd zal worden. Daar is vaak een festival of een ander soort speciale manifestatie voor nodig, een 'opendeur' of zo. Als een ouder-mecenas neemt de programmator de verantwoordelijkheid van het getoonde proces of product op zich (gewoonlijk

wordt het gepresenteerd als *work-in-progress*, het eindresultaat wordt beloofd, maar uitgesteld.) Aangezien de presentatie op een voorstelling lijkt, laat die je niets zien van de onderzoeksmethodologie, noch van de onderzoeksdoelstellingen, of om het even wat dat het zou onderscheiden van een product. Het enige verschil met een voorstellingsproduct is de graad van voltooidheid. Het werk lijkt een punt te zetten achter het maakproces wanneer het er moe maar voldaan uitziet, alsof het iets heeft onderzocht. Onderzoeksethiek, experiment en kritiek transfigureren in een esthetiek van onafhankelijke labels. Verdere ontwikkeling wordt uitgesloten eenmaal het onderzoeksvoorzicht volbracht is.

Er is evenwel een heel ander gebruik van de termen 'onderzoek' en 'laboratorium', veel minder specifiek en hedendaags dan wat ik hierboven schetste, maar misschien algemener en gebruikelijker voor hedendaagse danspraktijken in West-Europa. Onderzoek wordt gezien als het proces van de innerlijke noodzaak van de danser om te zoeken naar zijn eigen authentieke lichamelijke beweging en taal in zelfexpressie. De studio lijkt een onontbeerlijke plek om het menselijke lichaam door middel van dans opnieuw uit te vinden. Dit toont aan dat de ideologie van het expressionisme plaats heeft gemaakt voor een soort verborgen matrix, of productiemodus in dans. Iets gelijkaardigs gebeurde bij de overgang van romantische muziek van de 19<sup>e</sup> eeuw naar popmuziek, of de 19<sup>e</sup>-eeuwse opera naar Hollywood filmproducties. Maar zeggen dat dans specifiek vraagt om een zoektocht naar de originele, authentieke beweging van een individueel lichaam, is een romantisering van de basisdefinitie van een poëtica, met andere woorden de principes van de creatie. Creëren houdt altijd een zoekproces naar het een of het ander in: een artiest is altijd op zoek, bij elk kunstwerk. Dat zegt kunst ons al sinds het modernisme.

Als we het concept kunst zien als onderzoek, zoals Argan in zijn theorie over beeldende kunst voorstelt en zoals we hierboven beschreven, dan is het gangbare gebruik van onderzoek in dans zoals we het kennen ongeschikt. We moeten misschien nog ontdekken welke praktijken in hedendaagse dans probleemstellingen, methodes en technieken hebben ontwikkeld volgens de procedures van research, en niet als het poëtische onderzoek naar de betekenis van expressie.

Vertaald uit het Engels door Kristien Michiels

1 Cf. Benjamin H. D. Buchloch, 'Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions', Oktober, Vol. 55 (Winter, 1990), 105-143.

2 Alain Badiou, 'Danse comme la métaphore du pensée,' het verloop van de internationale conferentie over dans en choreografisch onderzoek 'Danse et pensée, une autre scène pour la danse,' gehouden in Parijs in j anuari 1992.