

mimetische monoloog: *Crash Landing* was een simulatie van sixties-improvisatie. Een welbepaalde historische Idee van Collectieve Improvisatie stond voorop, alsof men de jaren zestig opnieuw wilde uitvinden. *Crash Landing* conoteerde dan ook onophoudelijk een zeker verleden. Net als de veelbesproken tentoonstelling *This is the show, and the show is many things* (Gent, 1995), knoopte ook *Crash Landing* op een te directe, te doorzichtige manier met de jaren zestig aan - of juist, met een specifiek beeld daarvan. Deze naïeve herhalings-oefening bezat allicht enige charme in de ogen van de onkritische consument, van de jongeling die niet (meer) weet: 'Wow!' zei na afloop de student die niet beseftte dat hij juist dank zij de jeugdcontestatie van toen überhaupt thans 'wow!' kan zeggen. Wie de geschiedenis niet kent, of ze niet wenst te kennen, is ertoe veroordeeld ze te herhalen, maar dan wel als parodie. *Crash Landing* was alles bij elkaar genomen inderdaad een soms vervelend, soms rond-uit ergerlijk, altijd lachwekkend schouwspel.

De jaren zestig kunnen bij wijze van spreken niet in hun oorspronkelijke toestand worden hersteld. Elke restauratie van de toenmalige geest van protest en utopisme is alleen al onmogelijk vanwege het ampele feit dat die geest geschiedenis heeft gemaakt. Geïmproviseerde voorstellingen waren indertijd revolutionair, nu doen ze alleen maar gedateerd aan. Want in de periode tussen toen en thans hebben talrijke choreografen en, algemener, podiumkunstenars de improvisatie leren gebruiken als werkinstrument, als een moment in het werkproces. Het getoonde werk is dan een volgens specifieke criteria verdichte selectie van geïmproviseerd materiaal. Deze oorsprong blijft in de regel het werk zelf markeren: de geïmproviseerde herkomst van het getoonde is afleesbaar aan bij voorbeeld de fragmentaire opbouw of het onvanzelfsprekende karakter van de gepresenteerde bewegingen. In de podiumkunst is deze spanning tussen werkproces en eindwerk, 'vinding' en reproductie, wellicht het grondigst verkend door Pina Bausch. Haar oeuvre oogt tegelijk bewerkt en onaf, doorzicht en expressief.

Ook Meg Stuart weet in haar voorstellingen gewoonlijk op een meer dan eens briljante manier de kunst van de improvisatie (van 'de eerste keer') te continueren, en wel door het weerhouden bewegingsmateriaal op een in alle opzichten uitgekende wijze te kaderen (belichting, muziek, kostumering, decor,...), te combineren (de kunst van het overtuigend associëren van heterogene bewegingen), en te stileren (het aandikken, het bijschaven). Haar werk staat in het teken van een in alle opzichten paradoxaal maxime, dat overigens ook de

volkse keuken kenmerkt: het rauwe (*le cru*) is alleen proefbaar in het geraffineerd gekookte (*le cuit*), zoniet smaakt het gegetene alleen maar flets en flauw, of simpelweg ongekookt. Of met een minder culinair aandoende formulering: het evenementiële (de ontdekking, het nu van de improvisatie als apart *gebeuren*) laat zich enkel herhalen door het op een door-dachte manier te herprogrammeren; de oorsprong (de oorspronkelijke 'eerste keer') kan enkel herleven in en doorheen het contrast met een uitgepuurde vorm.

Met *Crash Landing* ging het mis omdat de voor het improviseren beslissende context van 'strijdigheid' ontbrak. Er is niet langer een algemeen contrapunt om zich tegen af te zetten (en juist dat was tijdens de jaren zestig nog wel voorhanden); evenmin had de reeks een ingebouwde regelgeving, een oriënterend geheel van principes dat het daadwerkelijk ongeplande ook als zodanig laat verschijnen en articuleert. Het enige richtsnoer was een vaag ideaal, zoal niet een fantasma tout court: 'hier moet iets bijzonders gebeuren', 'vanavond moet iets ongewoons plaatsvinden'. *Crash Landing* stond kortom onder een paradoxale dwang tot improvisatie: 'hier moet niets, maar dat *moet* dan wel'. En waar iets moet, daar kan niet ook vrijelijk worden geïmproviseerd; waar het aparte of interessante nadrukkelijk wordt nagejaagd, daar kan alleen iets oninteressants gebeuren - wat dan ook gebeurde.

3. Een belangrijke gedachte dreigt hier te blijven liggen: 'lichaamskunst' als allegorische praktijk, als een kunst die het lichaam desymboliseert en in één en dezelfde beweging ook op een zodanige wijze verzinnelijkt dat het een tegelijk ruïneus en vitalistisch aandoende beeldtaal spreekt. Dat Stuart het lichaam op een andere manier verzinnelijkt dan de onder choreografen gebruikelijke, kan geen kijker ontgaan: geen technische hoogstandjes, geen vertoon van lijfelijk kunnen, geen spectaculaire beelden. Het getoonde bewegingsmateriaal is van de orde van de banale gestiek, van de anonieme lijfelijkheid, eerder dan van de gecultiveerde lichamelijkheid: spastisch ogende kronkelingen van armen en benen, verkrampte vingers, voortkruipende lichamen. Het lichaam wordt geheel en al 'gedeësthetiseerd', bijwijlen zelfs volkomen gedesarticuleerd ('disfigured'), maar dan uitsluitend om een sensibiteit *van* het lichaam te accentueren die zich per definitie voorbij de scheiding tussen mooi en lelijk bevindt. Deze zinnelijkheid is een immer weerkerend thema in de naoorlogse fotografie en schilderkunst; zij staat ook centraal in een bepaalde literaire traditie (die, voor alle duidelijkheid, niet rond bepaalde voorstellingen

van het lichaam cirkelt, wel rond het schrijven-mèt-een lichaam; zo is de schrijftuur van bij voorbeeld Beckett heel wat zinnelijker dan de ongezouten taal van pakweg Henry Miller). In de geschiedenis van de lichaamskunst bij uitstek, die de dans tenslotte toch is - of misschien enkel schijnt te zijn!? -, was alweer het moment van Judson Church beslissend. Het streven naar een 'verkunstiging' van het lichaam maakte toen plaats voor de exploratie van een in alle opzichten banale en daarom meestal ongeziene affectiviteit van het lichaam, van de driftmatige energie die het lichaam gedurig laat pulseren en vibreren en welke zich toont in het gefriemel van handen, het geschuifel van voeten, de beweeglijkheid van hoofd en ledematen,...

De performancekunst van de jaren zeventig heeft deze verkenning kortgesloten door het lichaam opnieuw als een oord van Waarheid te (re)presenteren. Ze werd - en wordt - geleid door een dystopische blik, een zichzelf begoochelend waarheidsverlangen dat in ieder levend menselijk lichaam niets meer dan een virtueel skelet, een prelude op de dood kan ontwaren. Vandaar het spelen met risico en levensgevaar, of met bloed, pus en ingewanden; vandaar, recenter, het koketteren met ziekte, aids en besmet bloed. Op het eerste gezicht sluit deze lichaamskunst aan bij de memento mori-traditie en de allegorische barok. Maar zonder religieuze context - en dat wordt gedurig vergeten - is elke mise-en-scène van het geruïneerde lichaam noch meer, noch minder dan een louter symbolische representatie van een alles bij elkaar genomen bijster oninteressante gedachte. Niet zozeer het getoonde zelf (geweld, bloed, 'fistfucking', etc.) moet obsceen heten, wel de boodschappelijke eenduidigheid, de transparantie van de eindeloos gevarieerde slogan 'ik zal sterven, en gij ook!'

Hoezeer de lichaamsbeelden uit de voorstellingen van Meg Stuart ook mogen herinneren aan de dominante beelden van zieken of gehandicapten, de bewegingen zelf zijn steeds ook symptomen van een ontembare wil-tot-bewegen, van kracht en vitaliteit. Men kan in het gestuntel van de ter dood veroordeelde een voorafschaduwing van diens dood zien; of men kan het ervaren als een enigmatische stuip trekking van organische energie en driftmatigheid. Waar beweging is, daar is ook leven: dit banale maar cruciale inzicht neemt Meg Stuart in haar lichaamskunst altijd mee, ook wanneer ze - zoals in *Insert Skin #1* - protesteert tegen het morele protest tegen 'victim art'. Haar voorstellingen tonen ons voortdurend een tegelijk zwak en sterk lichaam. In deze dubbelzinnigheid wordt het lichaam tenslotte een allegorie van... zichzelf.