

subjectieve en steeds ook belichaamde en singuliere *omgang* met het kunstwerk. Jones verworpt de modernistische stelling dat de betekenis intrinsiek in het kunstwerk zelf gelegen is en uit zijn formele aspecten af te leiden is. Tegenover de autonomie van het aan zichzelf aanwezige kunstwerk plaatst Jones daarentegen een radicale interdependentie tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstbeschuwer, die zij het best werkzaam ziet – praktisch – in het genre van de body art en – theoretisch in de fenomenologie van Merleau-Ponty.<sup>5</sup>

Met body art en met andere buurgenres die in de jaren 60 en 70 hoogtij vierden zoals performance, events, happenings,<sup>6</sup> heeft *Events for Television (again)* ontgensprekelijk veel verwantschap. The B.D.C. staat hierin allerminst alleen; het is een van de vele gezelschappen die terug aansluiting zoeken bij de jaren 60 en 70. De revival werd enkele jaren geleden al ingeleid door een terugkeer van improvisatie en naaktdans en is uitgegroeid tot wat stilaan een 'mania' lijkt.<sup>7</sup> Op de vraag waarom hij zo nodig naar de periode van de jaren 70 teruggrijpt, spreekt Plischke over de nood om tabula rasa te maken en terug te gaan naar een punt vooraleer 'things got messed up'.<sup>8</sup> Het gevoel dat de hedendaagse dans ontspoord is door een te grote productiedwang, een te snel voltrokken institutionalisering en economisering noopt kennelijk tot een terugkoppeling met een 'symbolisch vooraf' van voor de 'zondeval'.<sup>9</sup>

De terugkeer naar de *golden years* en verwante goeroes als William Burroughs, maar ook naar de 'radicalen' van deze eeuw als Nijinsky, Cunningham en Duchamp – allen figureren ze in *Events for Television (again)* – is daarmee evenzeer een beweging ingegeven door een verlangen naar 'herstel', naar een restauratie. De titel van de voorstelling alludeert op de video

*Event for Television* van Merce Cunningham uit 1977, dat zich 'again' mag afspelen. Maar omdat Plischkes productie geen mechanisch afspelapparaat is, is dit 'again' nooit een identieke 'replay' want altijd doorkruist met de vele accidenten die zich in het interval hebben voorgedaan. Het voor de hand liggende verwijt dat we dat soort performances toch 'al gehad hebben' in de jaren 70, met andere woorden het argument 'please, NOT again', is irrelevant omdat *Events for Television (again)* meer dan wat ook de onmogelijkheid van de terugkeer demonstreert.

Dat blijkt nog het meest in de wijze waarop The B.D.C. het sleutelbegrip problematiseert waarrond performance zijn eerste envergre heeft gekend: contact.<sup>10</sup> Het verklaart waarom het model van Amelia Jones, dat het primaat van de visualiteit vervangen heeft voor het bredere primaat van het contact (waarin visualiteit enkel een nevenrol speelt), slechts tot op zekere hoogte opgaat voor *Events*.<sup>11</sup> Het probleem dat ik heb met Jones' klemtoon op het 'contact' en de 'proximiteit' tussen kunstwerk en toeschouwer, is dat het, hoewel Jones die relatie anders invult als intersubjectivistisch, belichaamd, geseksualiseerd, enz., nog steeds een fixatie op het kunstwerk vooronderstelt en instandhoudt. Of het nu op het beeld is of breder geformuleerd op het intersubjectivistische contact ermee, het kunstwerk blijft in haar betoog het voorwerp van een fetisjistische taxatie, van een gekluisterd zijn op, een onop-houdelijk gericht zijn op. Meer nog, de steeds al werkzame relatie tussen kunst(enaar) en toeschouwer wordt verinnigd tot een in elkaar verstrengeld just-the-two-of-us. En met Merleau-Ponty in de arm laat zij niet na te wijzen op de seksuele aard van deze innige verstrengeling.

One-to-one en bijwijken seksueel getinte

confrontaties zijn er in *Events* bij de vleet, maar nabijheid en intimiteit wordt het publiek niet gegund. Het is één ding om vanuit de duisternis van de zaal met de vingertoppen van de blik de performers op het podium af te tasten (en de braille van hun lichamen te lezen), iets heel anders wordt het wanneer je effectief op tastafstand komt te staan van bijvoorbeeld het convulsieve lichaam van Erna Omarsdottir of de indringende blikken van Jean-Baptiste Bonillo die je komt screenen om gegevens op te meten. Zeker wanneer je ook nog eens *op de vingers* gekeken wordt door je omstanders. Het kijken is in *Events* dan ook allesbehalve intiem maar wordt door en in deze radicale socialisering van de blik veeleer *geïntimideerd* doordat ik mij steeds ook bekeken weet (en weer anderen begluur). Deze wederzijdse sociale surveillance resulteert in een ingewikkeld en pijlsnel blikkenverkeer, dat geactiveerd wordt door de handelingen van de performers, maar steeds ook weer daarvan omgeleid wordt naar de andere toeschouwers (toezichters) toe. Confronterend zijn veel minder de performers, hoezeer een aantal interventies onbehaaglijk zijn of fascineren, dan wel de confrontatie met de socio-tics van de eigen 'peers'. Hoe we ons harnessen in een glimlach, kijk'-poses' aannemen, de gekruiste armen voor ons uit als een bumper.

Waar de publieksparticipatie dus oppervlakkig lijkt te stroken met contact, nabijheid en met communaliteit van *verwantschap met* de vroegere performances, verraadt de aanpak van Plischke een veel genadelozere sociologische vivisectie van precies het hedendaagse danspubliek. De autonomie van de hedendaagse dans heeft zich institutioneel doorgezet in een 'systeem' dat, naarmate het zich verder professionaliseerde, volstrekt op zichzelf besloten

Events for Television (again) - Tom Plischke & The B.D.C. / foto's uit een videoregistratie van Els Van Riel voor de Beursschouwburg

