

Buiten, binnen...

Jeroen Peeters ging in de gespecialiseerde boekhandel grasduinen in de afdeling 'podiumkunsten'. Hij vond er een aantal publicaties waarin het documenteren van werkprocessen centraal staat.

Jeroen Peeters

Sinds Pina Bausch eind jaren zeventig vragen begon te stellen aan haar dansers, zijn de kennishiërarchieën in het Europese theater overstag blijven gaan als kantelende dominostenen: het auteurschap werd in vraag gesteld, de emancipatie van dansers en acteurs kwam op de agenda, werkprocessen wonnen aan belang. In de jaren negentig werden theater en dans steeds verder onttrokken aan de 'geniale kunstenaar' om propositioneel van aard te worden, maakten conceptuele podiumkunstenaars de productievoorwaarden tot thema van hun werk en verwierven onderzoek en een procesmatige aanpak definitief een centrale plaats in het podiumgebeuren. Allemaal tendensen die de relatie tussen kunstenaar en voorstelling veranderen, en die niet langer resulteren in een afgewerkt, losstaand 'product'.

Gelijklopend met deze evolutie veranderde ook de verhouding tussen voorstelling en kijker: vraagstellingen rond de vierde wand en zintuiglijk theater tasten de status van het besloten beeld aan, de waarneming, herinnering en verbeelding van de toeschouwer krijgen een grotere rol, het belang van reflectie en context neemt toe. De toeschouwer maakt anders gezegd altijd deel uit van de betekenisruimte die de voorstelling in een bepaalde context opent. En verder worden geïnteresseerde toeschouwers vandaag ook steeds vaker betrokken bij werkprocessen via toonmomenten, laboratoria en nagesprekken met kunstenaars.

We gaan er snel overheen, maar wat betekent dit alles voor de kritiek, voor het schrijven over podiumkunsten? Een verhoogd bewustzijn van de context helpt de criticus om voorbij het afgelijnde beeld en voorbij een comfortabel consumentisme te treden, maar hoe zwaar weegt de aandacht voor werkprocessen door in het kijken en schrijven? Vandaag krijgen het discours en de achtergrond van makers al vrij veel aandacht via interviews. Moet de criticus zich dan ook nog achter de schermen begeven, kunstenaars opzoeken in de studio, deelnemen aan onderzoeksprojecten? De interesse voor een 'inwendige' kijk op podiumkunsten neemt momenteel een hoge

vlucht onder impuls van artistieke en theoretische ontwikkelingen. Dat levert nieuwe vormen van schrijven op die zich vooralsnog in een experimenteel stadium bevinden: kunstenaars en hun medewerkers die in de pen kruipen om hun methode toe te lichten, uitgave van documenten en notities uit het werkproces, studio-observaties van buitenstaanders, dialogerende publicaties van kunstenaars en wetenschappers. We willen hier een overzicht geven van een aantal dergelijke publicaties over dans en performance die onlangs in de boekenrekken opdoken. Niet zozeer om het oeuvre van de kunstenaars in kwestie nogmaals toe te lichten, wel vanuit de vraag welke discursieve mogelijkheden en beperkingen het 'inwendige' standpunt precies met zich brengt, welke betekenisruimten het opentrekt.¹

La Ribot

'How outside the writer's language is in relation to the event; how lacking in that which would turn inside, make the thing flow and burn, touch and weigh again. How utterly significant, unique and unforgettable is the event. How lost it is now. All that one can do is proceed inside this tear, vibrate at the borders of memory. To write the event conscious of writing's internal failure, its mnemonic and ontological insecurity, but nonetheless invested in its impossible object. It is the annulment of the life of the event by time, and the belatedness of language itself, that makes the event's recall in writing vibrant and possible.' (La Ribot, p. 21)

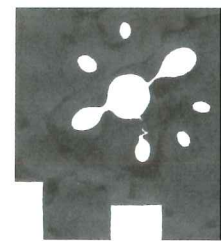
De bedenkingen die Adrian Heathfield aan de hand van La Ribots *Panoramix* formuleert over de complexe verhouding tussen taal en performance zijn intussen een bekend motief geworden dat essayistisch en *performative writing* drijft. Als kijker deelt hij een open galerieruimte met de Spaanse performancekunstenaars, geraakt hij verstrikt in een dubbelzinnige relatie tussen kijker en performer, waarin aandacht wordt getransformeerd via beweging en objecten, waarin blikken worden uitgewisseld, waarin een toeschouwerslichaam plots ook een object kan zijn. Bevreemdende tussenzones en beklemmende

LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

Narcissus Wie faalt om de media te begrijpen als extensies van ons eigen lichaam maakt volgens Marshall McLuhan dezelfde fout als Narcissus. Diens probleem was niet

zozeer dat hij verliefd werd op zichzelf als wel dat hij er niet in slaagde zijn eigen spiegelbeeld te herkennen. 'This extension of himself by mirror numbed his perceptions until

he became a servomechanism of his own extended or repeated image. The nymph Echo tried to win his love, but in vain. He was numb. He had adapted to his extension of



berichten uit de studio

momenten die een kijker middenin het werk plaatsen. Tegelijk weet Heathfield zich als schrijver buitengesloten en ziet hij de magie in de tekst uiteenvallen in verwarring en fragmenten.

De Frans-Engelse monografie *La Ribot* bevat een reeks essays, een bio, een volledig werkoverzicht van de kunstenaar en kleine zwartwitfoto's van de 34 *Distinguished Pieces* (1993-2000). Het is een vrij klassieke bundel die ondanks zijn essayistische aanpak het werk van La Ribot maar zelden op de huid zit, al komen er een aantal interessante thema's aan bod: identiteit en geheugen, naaktheid en gender, humor en de Spaanse performance-traditie, *stillness* en horizontaliteit. Het valt op dat de vijf auteurs met wisselend succes op zoek gaan naar een manier van schrijven die hen in het werk plaatst, in een poging het *buiten* van de taal te tarten. filosoof José A. Sánchez graaft in de Spaanse achtergrond van La Ribot, danscriticus Laurent Goumarre schiet in zijn warrige essay compleet naast het werk door maar neemt wel een uitvoerige transcriptie op van La Ribots woorden in *Another Bloody Mary*, en performancetheoreticus André Lepecki probeert het via een halfslachtige uiteenzetting over de synesthesie die wordt opgeroepen door de vreemde geur van het karton dat tijdens een opvoering de vloer bedekt. Het beste essay is van de hand van danscriticus en theaterwetenschapper Gerald Siegmund, die aan de hand van Benjamins theorie over de melancholie La Ribots performances onderzoekt als emblemen van afwezigheid. Tussendoor vindt hij nog een bijzondere toegang die hem in het werk plaatst. La Ribot heeft haar *Distinguished Pieces* namelijk net zoals beeldende kunst verkocht, waardoor Siegmund nu de trotse eigenaar geworden is van *Pa amb tomàquet*, een performance waar hij dan ook extra aandacht aan besteedt.

De tegenstelling 'binnen/buiten' blijkt in ieder geval een grote rol te spelen in discussies over representatie en de status van kijken en schrijven. Over La Ribots werkwijze leert ons dat echter weinig, daar is een 'binnen' aan de orde waarover wellicht enkel La Ribot zelf kan berichten. Ze maakt immers solo's, maar bereidt ze die ook in haar eentje voor? Sinds enkele jaren wor-

den die solo's ook opgevoerd door Anna Williams, maar wat betekent die samenwerking precies? Op dit soort vragen biedt *La Ribot* geen antwoord. Wel stelde de kunstenaar zelf een tweede volume samen dat volledig uit beeldmateriaal bestaat, gedrukt in kleur op groot formaat. Afgezien van een herkomstverwijzing, is er geen toelichting te vinden bij de foto's, nagenoeg alle tekst die her en der opduikt is in het Spaans, wat de toegankelijkheid niet bepaald vergroot. Al grasduinend vindt de lezer notitieboekjes, tekeningen en schetsen, foto's uit reclame, kranten en kunstboeken, familiekiekjes, verwijzingen naar andere kunstenaars. Wie goed vertrouwd is met La Ribots werk kan er af en toe een motief in ontdekken. Verder geven de foto's een inzicht in de diversiteit van het materiaal waarmee ze aan de slag gaat. Eventueel kunnen we nog een paar algemene waarheden formuleren over idiosyncrasie of horizontaliteit, over kunst en leven die door elkaar lopen, maar verder...? Door de twee volumes van de monografie zo rigide te scheiden, roept *La Ribot* een paradox op: hoewel haar werk de schemerzones opzoekt waar performance, context en waarneming zich vermengen, voelen de schrijvers zich buitengesloten en trekt de kunstenaar zelf zich terug in een aura van geheimzinnigheid.

William Forsythe

Gerald Siegmund tekende eveneens voor de eerste, Duitstalige monografie over het werk van choreograaf William Forsythe. Het boek draagt een titel die als een boutade in de oren klinkt – *Denken in Bewegung* – maar laat niet na de betekenis daarvan grondig te onderzoeken. Het is een degelijke inleidende bundel met een tiental artikels, bio en oeuvre-overzicht van Forsythe, foto's in zwartwit en kleur van Ballett Frankfurt-huisfotograaf Dominik Mentzos. In de eerste helft van het boek fietst Siegmund in vlotte stijl doorheen het oeuvre van Forsythe aan de hand van beschrijvingen en citaten, gaat hij in op de ontwikkeling van de compagnie en de verhouding met lokale overheden. Hij slaagt er ook haast achteloos in alle belangrijke thema's uit Forsythes werk

LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

himself and had become a closed system. De solipsistische tijdgenoot die gevangen zit in de fascinatie voor technologie is op vergelijkbare wijze het slachtoffer van de narcoti-

sche werking van de media. Hij slaagt er niet in afstand te nemen van zijn eigen technologische conditie. Zie ook *Midas Touch*.

Five Finger Exercise 3

Geen zinnige kritiek zonder zelfkritiek. Onze productievoorwaarden worden zeker niet alleen bepaald door het beleid, maar ook door het reilen en zeilen van de ons omringende wereld én door ons zelf. Het is noodzakelijk ook de geplogenheden van de creatie, de werkcultuur zoals die in de voorbije decennia werd ontwikkeld te bevragen. Hebben wij ons niet vastgereden in een aantal van onze eigen initieel waardevolle principes? Zijn wij écht alert genoeg in het analyseren van hoe de wereld verandert/veranderd is en hoe wij daarop kunnen reageren? Is de nu toonaangevende generatie zich bewust genoeg van andere manieren van werken die vandaag naast die 'toonaangevende' bestaan? Opnieuw dezelfde vragen: wordt het *credo van een kunst* waarin 'alles kan en mag' niet vaak een alibi voor stuurloosheid, voor 'we doen maar wat'? Is dat dan geen erg negatieve invulling van 'artistieke vrijheid'? Is de scherpste van de *work in progress*-gedachte niet doorheen de jaren afgevlakt? Is het niet vaak zo dat, vertrekkend vanuit die in se nog steeds valabele gedachte, kleine aanzetten die mogelijk tot een voorstelling zouden kunnen uitgroeien veel te snel voor een publiek geworpen worden en daarna ook niet verder meer worden

aan te raken en uit te diepen: ballet als een historisch gevormd kennissysteem, deconstructie van centraal-perspectief en theatercodes, de verhouding van lichamen en zelfwaarneming, de kloof tussen ballet als ideaalbeeld en de praktijk van het dansen, enzovoort. Wat het boek zo bijzonder maakt, zijn twee centrale lijnen: enerzijds de aandacht voor productievoorwaarden en de emancipatie van de danser in Forsythes werk, en anderzijds de ontwikkeling van een complex, inwendig lichaamsbegrip om met traditie, representatie, ruimte en choreografie om te gaan. Tweemaal een inwendig perspectief van waaruit het werkproces belicht wordt dus – wat Sigmund er toe brengt niet enkel bijdragen van theaterwetenschappers op te nemen, maar ook vijf teksten van dansers en choreografen van Ballett Frankfurt. 'Forsythe beklemtoont de bekwaamheid van de dansers om hun eigen handelen te beschrijven, om zich met behulp van verbale taal bewust te maken van wat ze doen, hoe en waarom. De werkwijze van de beschrijving betekent de eerste stap naar de mondigheid en emancipatie van de danser, een stap weg van de afhankelijkheid uitsluitend een uitvoerend werktuig te zijn van een oppermachtige choreograaf.' (*Denken in Beweging*, p.15)

Met behulp van interviewfragmenten en de CD-rom *Improvisation Technologies* probeert theaterwetenschapper Sabina Huschka over zelfwaarneming te spreken, wat leidt tot omzwachtelde formuleringen over instincten of een 'focus van de danser die zich naar binnen verliest'. Dit moet 'denken in beweging' zijn, maar hoe zitten die beslissingsprocedures, het denkproces van dansers en hun inwendige lichaamsbegrip nu precies in elkaar? Sterdanser Thomas McManus beschrijft pagina's lang wat hij seconde per seconde denkt, doet en ervaart tijdens een virtuoze solo van drie minuten: als tekst minstens een interessant curiosum. De bijdragen van Dana Caspersen en Prue Lang zijn ongemeen boeiende uiteenzettingen over specifieke technieken van zelfwaarneming, die door hun nauwgezette beschrijving ook van een grote conceptuele helderheid getuigen. Geen geheimzinnig gedoe over artistieke keukengeheimen, wel een inwendige blik op de choreografische spits-technologie die het werk van Forsythe kenmerkt.

Het lichaam denkt door middel van vormen, waarneming, discipline en beweging, zo weet Caspersen. Ze

legt uit hoe ze leerde omgaan met een fysieke afwijking in haar rug, die bij het dansen van complexe partijen pijn veroorzaakte. Niet het lichaam bleek uiteindelijk het probleem, wel de nood om dat lichaam op een alternatieve manier als geheel te *denken*. Nieuwe bewegingsmogelijkheden die Forsythe met zijn dansers ontwikkelde, kwamen zo meestal voort uit complexe denkoefeningen. Hoe snelheid ontwikkelen zonder extra spierkracht te moeten gebruiken? Hoe via 'dis-focus' het blikveld naar achteren vergroten? Hoe het lichaam als een kompas beschouwen dat zich doorheen meervoudige kinesferen navigeert? Via een uiteenzetting over technieken wordt duidelijk waarom Forsythes vocabularium zo vanzelfsprekend licht en wendbaar lijkt, hoe dansers zich via fantoomwaarneming op meerdere plaatsen tegelijk kunnen ophouden, wat precies het verschil is tussen een lichamelijke activiteit en een toestand als bewegingsmotor. De rol van proprioceptie, lichamenlijk geheugen en beslissingsprocedures doordringt het gehele werk van Forsythe, het zijn lichaamsconcepten die de betekenisruimte ervan ingrijpend mee bepalen. Omdat Forsythe kennissystemen choreografeert, geeft zijn werk ook aanleiding tot deze specifieke, inwendige benadering, waarbij het 'hoe' en 'waarom' vanzelfsprekend op één lijn komen te liggen in het schrijven.

Jan Fabre

Observaties van een creatieproces, zo luidt de ondertitel van *Corpus Jan Fabre*, het boek dat theaterwetenschapper Luk Van den Dries schreef over Jan Fabres podiumwerk. Een uitvoerig studiodagboek beschrijft het werkproces van *Parrots and Guinea Pigs* in de zomer van 2002: 'De hele curve wordt uitgetekend, compleet met euforie, crisis, uitputting, het zwalpen en het houvast.' Aantekeningen en beschouwingen over de werkwijze koppelt Van den Dries aan een zoektocht naar het 'scheppingsmoment' en 'hoe de persoonlijke verbeeldingswereld van Jan Fabre tot stand komt.' (*Corpus Jan Fabre*, pp. 3-4) Dat alles wordt aangevuld met uitgebreide interviews met Fabre en enkele naaste medewerkers, een inleidend essay over lichaamsbeelden in Fabres werk, een oeuvre-overzicht en een dik katern kleurfoto's van Troubleyn-huisfotograaf Wonge Bergmann.

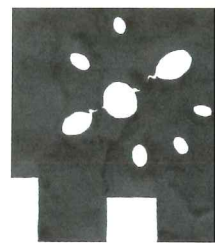
Het opsplitsen van al die verschillende elementen is

L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

Orwell, George Engelse schrijver en vader van het grimmige *'Big Brother is watching you'*. Met deze slogan vat Orwell in *Nineteen Eighty-Four* (1949) zijn eigen dysto-

pische toekomstvisie samen. In het jaar 1984 zou de wetenschapper het midden houden tussen een psycholoog en een inquisiteur, die onderzoekt hoe psychofarmaca, shockthe-

rapie, hypnose, psychoterreur en marteling mensen onder de duim kunnen houden. De samenleving reproduceert deze totalitaire houding in een verfijnd netwerk waarin



een duidelijke keuze, maar daarom niet de meest productieve. Thema's en referenties die in essay, observaties en interviews opduiken worden niet samengenomen en uitgediept, waardoor talrijke interessante lijnen en kruisverbanden open blijven liggen. Door de vrijblijvende dagboekvorm slaagt Van den Dries er te weinig in de verknoping van Fabres werkmethode en gedachtewereld bloot te leggen en vooral de betekenis daarvan aan te geven. Verder is er ook geen spoor van tekeningen of dagboeken van Fabre zelf, die in dit verband toch een cruciale rol spelen. Als Fabre een 'meester is in het verbergen van zijn eigen strategie' (id., p. 56), dan heeft ook Van den Dries daarvan zijn deel gehad en blijft hij ondanks een verblijf van twee maanden in de studio toch een buitenstaander. Door omgekeerd weinig context aan te dragen en zich als schrijver ondergeschikt op te stellen, bevestigt hij ook het cliché dat Fabres werk voldoende heeft aan zichzelf.

Over Fabres manier van werken, van regisseren en omgaan met acteurs, is het boek wel zeer informatief. Het ruimtegebruik en construeren van beelden komt uitgebreid aan bod. Van den Dries staat stil bij de parameters die Fabre daarbij hanteert: symmetrie, helderheid, complexiteit, verdichting, leesbaarheid, 'open spelen'. Verder ook herhaling, contrast en crescendo als het gaat om tijdsbehandeling. Veel aandacht ook voor terugkerende improvisatieopdrachten, waarmee Fabre zijn dansers en acteurs aan het werk zet en hun persoonlijke engagement aanwakkert: de 'Sisyphus-opdracht' over herhaling en uitputting, het 'stervend dier' over metamorfose en zintuiglijkheid, een 'partyscène' waarin spelopdrachten en het doorgeven van energie centraal staan, of het 'zieke lichaam', dat transformatie benadert vanuit pijn en verval. Zo kan op verschillende manieren de 'waarheid van het lichaam' naar boven komen, die omgekeerd ook als beslissingsinstrument wordt bovengehaald: 'Fabre gaat uit van instincten en reflexen van het lichaam. Als we maar goed genoeg luisteren naar het lichaam, als onze waarneming maar scherp genoeg is, kunnen we ook zien wat juist is.' (id., p. 54) En: 'Fabre gelooft enkel in de psychologie van het lichaam: het lichaam heeft een eigen geheugen van pijn, vreugde en foltering en dat geheugen moet voortdurend worden aangesproken.' (id., p. 104) Of

met Fabres woorden in de studio: 'Nee, het wordt niet meer uitgelegd. Het lichaam moet denken. De structuur moet zich in het lichaam nestelen, zodat er niet nagedacht hoeft te worden.' (id., p. 76)

Met dat materiaal vangt Van den Dries zoals gezegd nauwelijks iets aan, hij transporteert inzichten uit de studio niet naar zijn essay, of omgekeerd. Hoe hangt een improvisatieopdracht rond ziekte precies samen met de 'waarheid van het lichaam', infectueus theater en de geschriften van Artaud? Wat betekenen discipline en constructivisme precies voor Fabres opvatting over schoonheid? Een thema dat Van den Dries in zijn essay bezighoudt is 'vrouwelijkheid' in Fabres recente werk, maar hoe wordt daarover gedacht in de studio? Dat Van den Dries als theaterwetenschapper een dialoog met de praktijk opzoekt, verdient aanmoediging, maar hij heeft de oefening niet helemaal doorgedacht: *Corpus Jan Fabre* is informatief maar weinig uitdagend, niet echt een 'brandhaard van betekenis', laat staan een besmettelijke.

Theatercombinat

Anatomie Sade/Wittgenstein was niet enkel een voorstelling van het Duits-Oostenrijkse gezelschap Theatercombinat, maar evengoed een werkproces dat zo'n twee jaar duurde (maart 2001-februari 2003) en intussen ook een dik boek met een deel van de documentatie die dat alles opleverde. Het fysieke theater van Theatercombinat onderzoekt de betekenis van teksten via het lichaam, als een discursieve site die sporen en symptomen draagt van psychosociale interactie. Ze zoeken daartoe ook bijzondere locaties en publieksgroepen op. Een beknopte inleiding licht de fasen van het werkproces toe en geeft aan dat het boek daar een weerspiegeling van is: niet enkel omdat uitgebreide stukken van dat werkproces worden gedocumenteerd, ook omwille van de grafische vormgeving. Om materiaal aan te maken werkten de acteurs gedurende enkele maanden vooral op zichzelf en zijn hun verslagen in kolommen naast elkaar gezet. Schuilt er een wittgensteiniaanse systematiek in onze anatomie en lichaamstaal? En welke associaties roept de lectuur van de Sade in dit verband op? Later worden hun teksten chronologisch door elkaar gegooid, valt het tekstrelief weg en komt alles uiteindelijk samen in één massief tekstblok: volstrekt onleesbaar. Tussendoor is er nog

afgewerkt? Keert de bereikte professionalisering waarop we terecht zo trots zijn, zich niet gedeeltelijk tegen ons?

Worden er vandaag niet vele voorstellingen gemaakt die goed ogen, handig in elkaar gestoken zijn maar waarbij men zich afvraagt: waarover gaat dit nog? Hoe kunnen wij ons verdedigen tegen de algehele economische logica waarin de wetten van efficiëntie, van vraag en aanbod, van kijkcijfers, media-aandacht en winstmaximalisatie overheersen? Tegen de druk om almaar meer en sneller te produceren? Tegen de tendens om lang op voorhand producties te verkopen, waardoor de creatie meer en meer binnen formats dient te verlopen? Hoe staan we vandaag op de scène? Met welke gedachten, attitudes treden de performers vandaag de toeschouwers tegemoet? En wat zit er in het hoofd van de toeschouwers?

Dat de kunstenaar vandaag niet meer over de slagkracht/de mogelijkheden beschikt om een kritische stem te zijn die zich buiten het systeem van het globale kapitalisme kan stellen, wordt elke dag door de realiteit bevestigd. Maar wat komt er na die vaststelling? Ons beperken tot die vaststelling wil zeggen: onszelf verlammen, ons nestelen in hopeloosheid.

[MVK 03]

LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

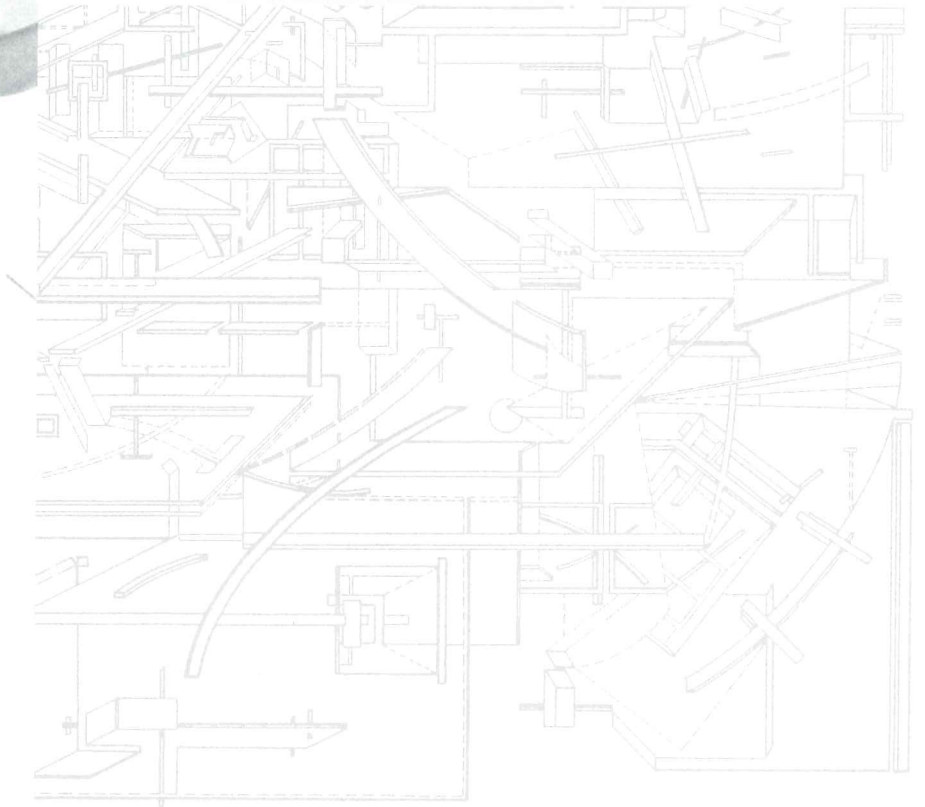
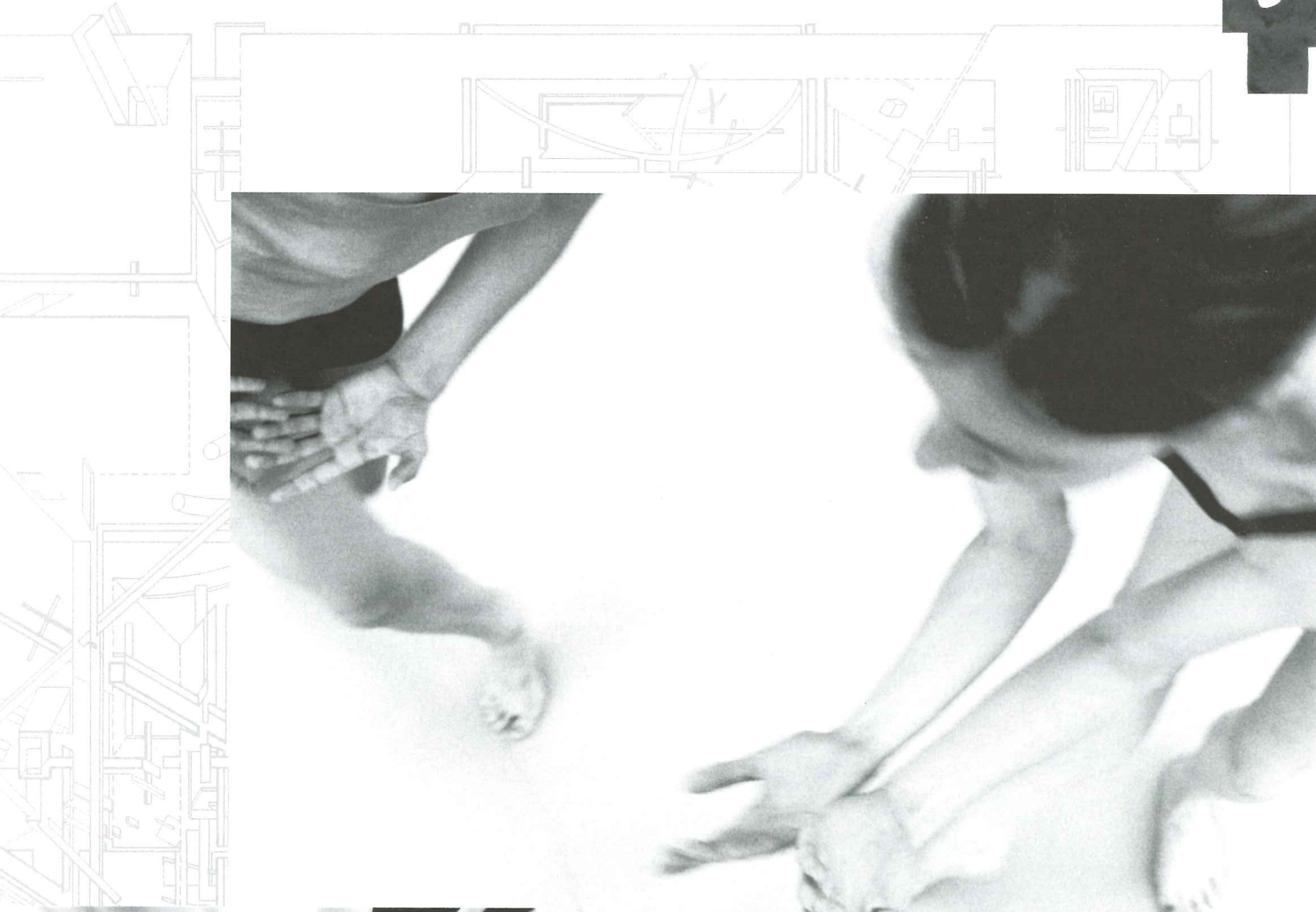
Iedereen elkaar controleert en erop toeziet dat de beginselen van de staat worden belichaamd. De enorme fascinatie die deze science fiction kennelijk nog steeds uitoe-

fent, heeft alles te maken met het feit dat men de eigen samenleving in het boek blijft herkennen. Niettemin lijkt Big Brother zich vandaag voorbij goed en kwaad te

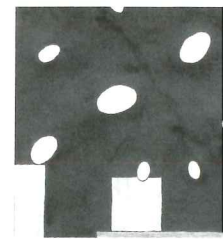
bevinden als metafoor voor de onvermijdelijkheid van het alziende oog van de media.



Agnès Noltenius vervoegde in 1981 het ballet van Frankfurt. Vanaf 1995 maakte ze er foto's. Ze bleef 13 jaar in het gezelschap van Forsythe dansen.







(keurig geschikt) materiaal van 'externen' en 'interne' opgenomen: verslagen van vrienden en collega's die repetities bezochten, recensies, beschrijvingen van oefeningen, partituren enzovoort. En verder zwartwitfoto's die ook nog eens een volstrekt eigen logica volgen. Eenvoudig toegankelijk is dit boek dus allerminst, maar wie blijft lezen, snuisteren en terugbladeren, krijgt niet enkel een idee van het werkproces, maar wordt er ook toe aangezet zich vragen te stellen bij het werk. Een uitdaging voor actieve lezers: is dit boek uiteindelijk niet zelf een kunstwerk?

Een groot deel van deze publicatie bestaat uit dagboeken van de performers, maar opvallend genoeg niet van regisseuse Claudia Bosse. Staat zij misschien al te veel buiten het proces om het nog van binnenuit te kunnen beschrijven? De notities bevatten verslagen van trainingen en repetities, uitgebreide beschrijvingen van improvisatieopdrachten, zij het in een erg persoonlijke stijl die een specifieke blik op het werkproces levert: verzuchtingen, frustraties en alledaagse beslommeringen kruipen overal tussen. Een performer (de auteurs van de dagboeken worden niet expliciet genoemd) schrijft over een complexe rugoefening en het gebrek aan visuele controle, maar koppelt dat thema in één beweging aan zijn eigen onvermogen en technische beperkingen als performer. Elders wordt het schrijven een poging om afstand te nemen en de eigen blinde vlekken na te jagen. Zelfwaarneming en kwetsbaarheid zijn thema's die vaak terugkeren. Het werkproces zocht dan ook extremen op die de performers persoonlijk aangingen: opdrachten en vragen omtrent agressiviteit en geweld, seksualiteit en ziekte, communicatie en intimiteit zijn nooit louter proposities.

Theatercombinat maakt uitgesproken fysiek theater dat via het lichaam en werk in verschillende contexten psychische en sociale betekenisruimten explooreert, en dat wordt ook tastbaar gemaakt in het boek, het zit letterlijk in de informele en persoonlijke stijl van schrijven. Context is overigens op heel wat manieren aanwezig: van toonmomenten die specifiek gehouden werden voor bejaarde vrouwen of filosofiestudenten zijn bijvoorbeeld verslagen voorhanden, waaruit een wederzijdse verwarring en onbegrip spreekt. Halfnaakte lichamen in een verlaten fabriek, dat is toch geen theater?! Zonder dit soort

wrijvingen die samenhangen met communicatie en waardenpatronen, met vertrouwdheid met experimenteren en een kunstcontext, schiet het hermetische en provocerende werk van Theatercombinat ook zijn doel voorbij. Claudia Bosse merkt zo ergens op dat een toonmoment voor collega-kunstenaars volstrekt oninteressant was, omdat ze alles meteen wisten te plaatsen, of daar althans van overtuigd waren. Tegelijkertijd blijkt die complexiteit en uitwisseling met vrienden en kunstenaars wel een motor te zijn voor het werkproces.

Op pagina 364 duikt in een artikel een stukje manifest op dat het hele boek in een verrassend perspectief plaatst: "Theater als praktijk om een welbepaald handelen te leren. De toekomst van het theater is de toeschouwer. Het theater van de toekomst is een theater van/voor bedrijven. Men zet speelruimten op voor bedrijven. Het doel van deze handelingsruimten is de activiteit van een psychisch-sociale praktijk, die creativiteit aanwendt om nieuwe openbare rituelen en gebaren uit te vinden, die de bestaande gebruikelijke conventies van "openbare ruimten" mee bewerkt. Het gebrek aan openbare handelingsruimten is het vertrekpunt van dit theater: (...) de lichamelijke en sociale confrontatie van velen, op zoek naar een of vele betekenissen." Het werk van Theatercombinat lokt interactie uit via naaktheid, een spel met blikken, provocerende nabijheid, brengt reguliere toeschouwers op vreemde locaties en andere groepen naar het theater: toeschouwers zijn niet zozeer kijkers maar handelende mensen. De gedachte is abstract en de politieke betekenis ervan niet meteen duidelijk, maar zou het gezelschap met dit boek niet iets gelijkaardigs beogen? Een onhandelbaar boek, voor handelende lezers?

Collect-if

Eveneens voor actieve lezers, maar in een handig pocketformaat en ondanks de heterogeniteit van het materiaal overzichtelijk gestructureerd, is *Collect-if by Collect-if*. Onder impuls van theatermakers en -theoretici Emil Hrvatin en Bojana Cvejič, boog een diverse groep voormalige compagniedansers zich over vragen rond auteurschap, samenwerking en collectiviteit, wat resulteerde in een voorstelling die poogde werkproces en onderzoek te enceneren. *Collect-if by Collect-if* was bij de gelijknamige voorstelling als programmaboek

Pastiche De pastiche heet een bij uitstek postmoderne stijl te zijn die zichtbaar wordt wanneer kunst voorbijje genres cannibaliseert. Dode stijlen worden geciteerd en

gerecycleerd tot een geheel dat de modernistische hang naar uniciteit en vernieuwing opzettelijk lijkt te logenstraffen. Vanuit dat standpunt bekeken, laat elke postmoderne

eigenschap laat zich in het verleden lokaliseren. De meningen over de impetus van de pastiche zijn dan ook sterk verdeeld. Volgens sommigen niets meer dan een lege contai-

BESPROKEN WERKEN

Luc Derycke, La Ribot, Marc Pérennès (eds. vol. 1), Claire Rousier (ed. vol. 2), *La Ribot*, CND/Merz, Parijs/Gent 2004, 176 en 120 pp., ISBN 2-914124-25-2, 35 euro

Gerald Siegmund (ed.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Henschel Verlag, Berlin 2004, 176 pp., ISBN 3-89487-472-4, 24,90 euro

Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Imschoot, Gent 2004, 356 pp., ISBN 90 7736 23 1, 50 euro

Claudia Bosse, Markus Heim, Andreas Pronegg, Christine Standfest, Doris Uhlich (eds.), *Theatercombinat. Anatomie Sade/Wittgenstein, eine choreographische Theaterarbeit in 3 Architekturen*, Triton Verlag, Wenen 2004, 448 pp., ISBN 3-85486-190-7, 39,50 euro (uitgeverij is failliet, te bestellen via www.theatercombinat.com)

Bojana Cvejič, *Collect-if by Collect-if*, Maska/Zoë, Ljubljana/Brussel 2003, 284 pp. (te bestellen via www.maska.si)

beschikbaar, maar staat ook op zich als documentatie van een werkproces: brieven, discussies, proposities, schetsen en foto's, chronologisch en thematisch gerangschikt en toegelicht – maar wel erg haastig: het 'globale' Engels en de talrijke spelfouten moet je erbij nemen. Bovendien is het uitgangspunt evenzeer artistiek als theoretisch: wat is de betekenis van collectiviteit en andere vormen van artistieke samenwerking in ons huidige neoliberale tijdsgewricht? Er valt dan ook heel wat andersglobale politieke filosofie en theorievorming over biopolitiek te sprokkelen in dit boekje – waarbij de hand van samensteller Cvejič voelbaar is. Veel interessant bronnenmateriaal ook: citaten van denkers over transgressie en weerstand, een lexiconaire genealogie van het begrip 'collectief', een essay over kunstcollectieven. Het werkproces treedt niettemin op de voorgrond, waarbij de kunstenaars die voordien deel uitmaakten van 'postmoderne collectieven' – lees: dansgezelschappen met een uitgesproken auteur – hun vragen en twijfels delen omtrent auteurschap en de bizarre status van het werkproces en de groep waar ze deel van uitmaken. Omtrent de betekenis van onzekerheid en beslissingsprocedures, wrijving en consensus, zijn er aan het einde ook theoretische terugkoppelingen te vinden, waardoor de politieke inzet van het project (werkproces, voorstelling en boek) weerom tastbaar wordt. Door de mix van citaten, glossaria en beschrijvingen van opdrachten, is *Collect-if by Collect-if* ook bij uitstek een werkboek.

Het boekje laat een menigte van stemmen aan het woord, maakt duidelijk dat er talrijke mensen bij een creatieproces in het theater betrokken zijn. Na citaten van filosofen volgen reacties van programmatoren, critici en theoretici op het initiële projectvoorstel, waarna ook alle betrokken kunstenaars hun eerste reacties neerschrijven. Het klinkt vanzelfsprekend, maar voor ex-Rosasdanser Alix Eynaudi is het dat allerminst: *'What I find very positive in this project is the fact that everyone agrees on the fact that the way we're going to make together (sorry to be so basic, but it's a drastic change from the structure I've been in) is more important than the result, would it be an achievement to make this point present in the "product"?' (Collect-if by Collect-if, p. 90)* En ze voegt er nog aan toe dat ze naast danser onder meer ook een liefhebber van kaas is. In het theater worden veel dingen niet alleen zicht-

baar, maar ook onzichtbaar gemaakt, en soms in hun afwezigheid gethematiseerd, zoals Emil Hrvatin opmerkt: documentatie van een samenwerkingsproces betekent bij *Collect-if by Collect-if* dat er nadrukkelijk aan hiërarchieën van zichtbaarheid wordt gesleuteld. Interessant om lezen zijn de werkopdrachten die de groep voor zichzelf formuleerde: over de reproductie van identiteiten in de danswereld, zowel door choreografen, critici als toeschouwers; strategieën om via verdubbeling, objectivering of overidentificatie afstand te nemen van de eigen performersidentiteit, materiaal en tics; manieren om het werkproces zelf te enceneren op scène. Verder een reeks van verworpen en niet-gerealiseerde ideeën, waardoor de potentialiteit van alle documenten wordt benadrukt, weerom een manier om via een boek de ruimte van voorstelling en werkproces verder te openen. Met Giorgio Agamben: *'To be potential means: to be one's own lack, to be in relation to one's own incapacity.'* Aan het einde nog een suggestie over de politieke betekenis van dit soort schrijven dat de bestaande grensafbakening van het artistieke proces thematiseert: *'People tend to think you can be in or out, you can be on stage or off stage, you are working or not. (...) There are no fixed positions in societies ruled by the microphysics of power. You can never be sure when you are in or out. One is drawn into the zone of indistinction between the inside and the outside, the private and the public, the exception and the example, the free and the controlled.'* (id., p. 282) Die conditie te onderzoeken was het thema van *Collect-if by Collect-if*, ze vraagt van kunstenaars, toeschouwers en schrijvers een andere soort van afstand nemen en kritiek. Hierin ligt ongetwijfeld een grote uitdaging voor de experimentele schrijftuur die zich met werkprocessen inlaat.

1. Naast de besproken werken zijn ook volgende publicaties interessant in dit verband. *Pina Bausch: Tanztheatergeschichten* van Raimund Hoghe (Frankfurt, 1986) is een heterogene collectie essays, portretten, programmateksten en studiodagboeken van een dramaturg. Met *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine* (Parijs, 2003) leverden Boris Charmatz en Isabelle Launay een voortreffelijk gedocumenteerd dialogenboek, zie mijn bespreking in *Etcetera* nr. 87, juni 2003. De Duitse choreograaf Thomas Lehmen realiseerde enkele publicaties die zijn recente projecten begeleiden: *Schreibstück* (Berlijn, 2002) is een partituur in boekvorm met omkaderende essays, *Stationen* een tijdschrift, en *Funktionen Toolbox* een doos met kaartjes om zelf mee aan de slag te gaan (alle verkrijgbaar via www.thomaslehmen.de).

LEXICON VAN DE TECHNOLOGIECULTUUR



ner voor een al even grondeloos spel met codes, voor anderen een stijl waarvan de parodistische impuls juist getuigt van zelfreflectie en historisch bewustzijn. In alle

gevallen lijkt de pastiche het predikaat van een cultuur die zich aan zichzelf wil ontworstelen. Zie ook *Geknipt-geplakt*.