

*Heel wel weten dat wie we zijn niets met ons van doen heeft,
dat wat we denken of voelen altijd een vertaling is, dat wij niet
wilden wat wij willen en dat waarschijnlijk niemand dat ooit
heeft gewild – dit alles iedere minuut weten, dit alles voelen bij
ieder gevoel, zou dat niet inhouden dat men een vreemdeling
in de eigen ziel is, een balling in de eigen zintuiglijke
gewaarwordingen?*

Fernando Pessoa¹

Rusteloze portretten

Over *reportable portraits* van deufert + plischke

JEROEN PEETERS

eccetera 110

1.
22 september 2007. Op weg naar het festival Steirischer Herbst in Graz lees ik in de trein Fernando Pessoa's onvoltooide en postuum uitgegeven *Het boek der rusteloosheid*. De bundel bestaat uit dagboekfragmenten van Pessoa's semi-heteroniem Bernardo Soares, een hulpboekhouder die meent dat schrijven te verkiezen valt boven trachten te leven. Zijn notitieschrift biedt Soares ruimte om de droom te omarmen, niet door het leven belemmerd. '[A]ls ik de Koningen der Dromen zou hebben, wat zou er voor mij overblijven om van te dromen? Als ik de onmogelijke landschappen zou bezitten, wat zou er mij dan aan onmogelijks resten?'² Het onmogelijke doet Soares mijmeren en drijft hem naar een leven in de literatuur, waarin een solitair schrijverschap vervaarlijk dicht tegen het solipsisme aanschurkt – maar er ook scherpzinnig en rusteloos wordt, omdat het zich er onvermijdelijk ook moet bezinnen over de vele onmogelijkheden waarin ons leven gedrenkt is.

Soares' aantekeningen zijn mijn 'opwarming' voor *reportable portraits*, de nieuwe voorstelling van deufert + plischke die in Graz in première gaat. In het werk van de Duitse 'kunstenaarstweeling' duikt wel eens een lijn van

Soares op die rijmt met hun poëtica van het breien. 'Leven is haken met een intentie van de anderen. Maar dat doende is het denken vrij en alle toverprinsen kunnen in hun parken wandelen onder steek op steek van de ivoren naald met de gebogen punt. Crochet der dingen... Pauze... Niets.'³ In het bijzonder sluit *Het boek der rusteloosheid* aan bij vragen uit de *directory*-trilogie (2003-06), waarin Katrin Deufert en Thomas Plischke naar een narratieve vorm zoeken om hun leven en werk mededeelzaam te maken en zich daarin ook te verhouden tot de onmogelijkheid zijn 'eigen verhaal' te schrijven zonder anderen. Misschien biedt Pessoa via Soares een sleutel om een antwoord te vinden op die ene lastige kwestie die maar blijft nazinderen: de neiging van deufert + plischke om zich in een hermetische, persoonlijke mythologie terug te trekken – het solipsisme van de kunstenaarstweeling?

Een sprong vooruit. *Reportable portraits* loopt ten einde. Na een black-out komen de vijf performers het publiek groeten. Ik ben stomverbaasd omdat dit gebaar allesbehalve vanzelfsprekend is in het oeuvre van deufert + plischke: in zes en een half jaar gezamenlijk werk groeten ze het publiek voor het eerst. Voordien werd de toeschouwer door hun

voorstellingen en performances geleid via een vernuftige opstelling of dramaturgie, onrechtstreeks aangesproken via een denkbeeldige ander en aan zijn lot overgelaten door open eindes allerhande: de toeschouwer nam zijn imaginaire dubbelganger willens nillens mee naar huis. In interviews deden deufert + plischke begroeting en applaus af als de laatste rest van een conservatieve theatertraditie, het laatste element dat nog gedeconstrueerd diende te worden. Dat die ideologische koppigheid hun choreografische onderzoek naar het sociale met stevige paradoxen opzadelde, was geen bekommernis.

IN INTERVIEWS DEDEN DEUFERT + PLISCHKE BEGROETING EN APPLAUS AF ALS DE LAATSTE REST VAN EEN CONSERVATIEVE THEATERTRADITIE, HET LAATSTE ELEMENT DAT NOG GEDECONSTRUEERD DIENDE TE WORDEN. DAT DIE IDEOLOGISCHE KOPPIGHEID HUN CHOREOGRAFISCHE ONDERZOEK NAAR HET SOCIALE MET STEVIGE PARADOXEN OPZADELDE, WAS GEEN BEKOMMERNIS.

Die ene buiging markeert dan ook een breuk, introduceert een nieuwe cyclus in het werk van deufert + plischke. Ze maakt in zekere zin ook integraal deel uit van *reportable portraits*: dit gebaar is de erkenning van het feit dat *deze* voorstelling niet kan bestaan zonder *dit* publiek. Net als deufert + plischkes vorige groepscreatie *directory: tattoo* (2006) stelt *reportable portraits* de vraag naar het sociale, ditmaal letterlijk in de vorm van een groepsportret. Maar daarbij wordt de persoonlijke mythologie van de kunstenaarstweeling achterwege gelaten, wijkt de multimediale dramaturgie voor een strikt choreografische aanpak en ademt het geheel een lichtheid, speelsheid en openheid zonder voorgaande.

En toch heffen de buiging en hernieuwde interpretatievrijheid oude, hardnekkige vragen niet helemaal op. Hoe moeten we de spanningsverhouding tussen het sociale en het solitaire in het werk van deufert + plischke begrijpen?

2.

Wat de solitaire ruimte van het schrijven niet kan uitwissen, is het bestaan van de anderen. Het is een kwestie waar Bernardo Soares voortdurend over piekert, omdat ze de grens van zijn schrijven aangeeft. De dood van een buurman of het vertrek van de bode op kantoor maken hem niet enkel duidelijk dat deze mensen echt bestaan, zelfs in hun afwezigheid maken ze nog deel uit van het narratieve weefsel dat Soares' leven ook buiten zijn notitieschrift is. Het

leven van anderen gaat ook het voorstellingsvermogen te boven: 'Dat is de cruciale fout van de literaire verbeelding: te menen dat de anderen ons zijn en dat zij zouden voelen als wij. Maar gelukkig voor de mensheid is ieder mens slechts wie hij is, met dien verstande dat het aan genieën gegeven is nog een paar anderen te zijn.'⁴ Het is welbekend dat Fernando Pessoa een uitgebreide reeks heteroniemen creëerde, elk met een eigen leven en poëtica, en zelfs met onderlinge briefwisseling. Ook Soares huldigt die literaire waarheid in zijn dagboek: 'Ieder van ons is meerdere anderen, is velen, is een uitgebreide reeks zichzelf. (...) In de uitgestrekte kolonie van ons zijn bevinden zich lieden van velerlei soort die verschillend voelen en verschillend denken. (...) En die hele wereld van mij van elkaar vreemde personen werpt als een diverse maar compacte menigte één enkele schaduw – dit stille, schrijvende lichaam (...).'⁵

De voorbije jaren hebben deufert + plischke in creaties en workshops een werkmethode ontwikkeld die ze 'formuleren en herformuleren' noemen. Daarbij circuleren schriften met notities langdurig in de studio, en wordt de tekst telkens geherformuleerd door iemand anders. Voor de *directory*-trilogie waren persoonlijke herinneringen het uitgangspunt. Na herhaald herschrijven door anderen verwijderden die zich van het origineel en kregen ze een meer accurate, fictieve vorm. Via een gedeeld dagboek, dat als medium zowel de schriften, het schrijven als de interventie van anderen omvat, verhoudt die collectieve praktijk zich tot de onmogelijkheid zijn eigen biografie te schrijven zonder de aanwezigheid van anderen – een gedachte die ook voor het portret opgaat. Na een eerste poging in *directory: tattoo* om deze werkwijze ook voor bewegingsmateriaal aan te wenden, werd ze voor *reportable portraits* op punt gesteld en maakt ze het hart van de creatie uit. Het proces van herformuleren vindt een verlengstuk op de scène, lijkt er rechtstreeks over te gaan in een 'semi-heteronieme' choreografie. Niet het heteroniem van de 'kunstenaarstweeling deufert + plischke' staat centraal, wel de vele dubbelgangers die de lichamen van vijf personen in een groepsconstellatie bevolken.

In een nagesprek lichtten Deufert en Plischke hun methode toe, die ze voor *reportable portraits* grondig hebben herzien in dialoog met dramaturge Sandra Noeth. De vijf performers dansten elk een kort zelfportret dat op video werd vastgelegd en vervolgens in het schrijven geanalyseerd aan de hand van enkele parameters (textuur, toestand, associatie, figuur). Elk notitieschrift bevatte uiteindelijk het veelstemmige portret van een danser, geschreven en her-

schreven door de hele groep van medewerkers. In *reportable portraits* worden die vijf portretten als bewegingspartituur behandeld en gelijktijdig opgevoerd, waarbij een minimaal compositorisch kader de individuele interpretaties op elkaar afstemt. Een specifieke visie op het groepsportret en op het sociale zit dus in deze werkwijze verankerd. Het wordt erdoor mogelijk gemaakt.

IN DIRECTORY: TATTOO LEEK DE RUIMTE OP EEN DANSSTUDIO OF EEN KLAS MET SCHOOLBORD: DE CHOREOGRAFIE LIET ZICH LEZEN ALS EEN REEKS OEFENINGEN IN SOCIALISATIE, TEGELIJKERTIJD ONDERNOMEN DOOR VIJF INDIVIDUEN.

Minstens even belangrijk is de radicale kijk op choreografie: afgezien van het vertrekpunt werd het bewegingsmateriaal niet door video gemedieerd, evenmin door het tonen en imiteren, maar slechts door het collectieve schrijfproces. Het notitieschrift is daarom ook een verzet tegen het gebruik van media, die door hun technologische karakter het eindresultaat sterk beïnvloeden. In de woorden van deuffert + plischke: ‘Er is geen visueel regime van imitatie. Choreografie is voor ons geen reconstructie van een origineel (zoals dat met video het geval is), maar een proces waarin respons centraal staat en dus verantwoordelijkheid en subjectivering.’ Wat ontstaat, duiden ze graag aan met de term ‘polyphysis’: ‘Hoe kun je de manier waarop je geconditioneerd bent je voorkeuren en afkeuren te presenteren, ja het beeld dat je van jezelf hebt, vermijden?’

Imitatie en beeldbesef, twee begrippen die belangrijk zijn voor het portret, worden hier met choreografie en dans verbonden. Is choreografie niet altijd een vorm van portretteren en dans een vorm van zelfportret? Om uit te vissen wat er in die vraag precies op het spel staat, is de verschuiving van video naar schrift cruciaal. Tegenover de vanzelfsprekendheid van het spiegelbeeld staat de paradoxale handeling van het schrijven, aangewakkerd door het besef dat de woorden steeds te laat zullen komen voor een accurate zelfbeschrijving. Die onmogelijkheid om ons eigen gelaat te zien, drijft ons naar de anderen, naar het sociale, naar de publieke ruimte. Maar om die dynamiek te kunnen erkennen, moet het sociale in een spanningsverhouding staan met het solitaire moment van het schrijven – en precies dat pendelen tussen twee extremen lijkt me de kern van deuffert + plischkes werkwijze, net zoals Bernardo Soares zijn rusteloze conditie vooral onder ogen ziet wanneer hij schrijft. Tijdens het volgen van een workshop⁶ met deuffert

+ plischke mocht blijken hoe eenzaam hun schrijfpraktijk letterlijk is: het collectieve moment bestaat welgeteld in de gedeelde methode en het doorgeven van de notitieschriften, verder worden alle energie en ideeën, maar ook alle wrevel en onenigheid, gekanaliseerd in het solitaire schrijven – ook al verhoudt dat zich tot de woorden van alle individuen in de groep.

De solitaire ruimte van het schrijven vindt op de bühne ook een pendant in het decor. In *directory: tattoo* leek de ruimte op een dansstudio of een klas met schoolbord: de choreografie liet zich lezen als een reeks oefeningen in socialisatie, tegelijkertijd ondernomen door vijf individuen. Het sociale kondigde zich aan, werd voorbereid, maar speelde zich niet af in onderlinge relaties en al zeker niet in dialoog met het publiek. Voor *reportable portraits* ontwierp Herman Sorgeloos een doosvormige ruimte met panelen en fragiele lampstructuren, die ergens nog de intimiteit van studio of schrijfkamer oproept. Net zoals de achterwand van zwartgeverfde bladen als een groot palimpsest herinnert aan het notitieschrift. Maar de doos is opengewerkt en een voetlicht vooraan laat er geen twijfel over bestaan: we bevinden ons in het theater.

LAAT DIT HET MEEST OPVALLENDE MOTIEF VAN REPORTABLE PORTRAITS ZIJN: DE DANSERS KIJKEN ELKAAR EN DE TOESCHOUWERS DE HELE TIJD AAN.

3.

Een vrouw (danseres Hanna Sybille Müller) betreedt de scène en loopt naar voren terwijl ze het publiek aankijkt, een glimlach op het gelaat. Eens vooraan blijft ze staan, ontspant haar kaakspieren en blik, keert zich naar binnen, sluit haar ogen en buigt voorover. Het is een even simpele als gelaagde beweging van blootstelling en terugtrekking, alsof ze de rusteloze ruimte van Soares betreedt, gesymboliseerd door een onmogelijke slaap: ‘Ik kan niet denken door de slaap die ik heb en ik kan niet voelen door de slaap die ik niet kan vatten. (...) Ik verdeel me in moe en onrustig en raak met het voelen van mijn lichaam aan een metafysische kennis van het geheim der dingen.’⁷ Doorheen *reportable portraits* zullen ook de andere dansers (Katrin Deuffert, Helena Golab, Thomas Plischke en Benjamin Schoppmann) zich in die schemerzone begeven via gebaren en houdingen die aan slaap refereren: van liggende, afgewende lichamen tot de wazige blik die verdwaald is in dagdromerij. Momenten van onderbreking, van terugtrekking uit het sociale

kruisvuur van blikken, waarin onze herinneringen ons niettemin wakker houden, en die ene pauze waarin het leven, dat we voor een moment achter ons menen te kunnen laten, gedurig vooruit schuift. In de lange, stille black-outs tussen de verschillende sequenties delen performers en toeschouwers dat rustpunt of de onmogelijkheid ervan. Laat dit het meest opvallende motief van *reportable portraits* zijn: de dansers kijken elkaar en de toeschouwers de hele tijd aan. Afwisselend schuchter en zelfverzekerd, is de wederzijdse blik een gebaar van erkenning en onderhandeling dat de sociale ruimte reveleert. Tegelijkertijd zijn de performers ook simpelweg in praktische zin op zoek naar aansluitingsmomenten tijdens het uitvoeren, herhalen en nevenschikken van hun bewegingsfrasen. Hoewel duur en onderbreking deel uitmaken van de choreografie, drijft *reportable portraits* op interactie en een haast onstuitbare *flow* van bewegingen. Het oppikken van *cues* zorgt soms voor korte haperingen, vertragingen en versnellingen, maar de dansers laten die momenten bestaan, ze werken bewust met de gaten, wrijving en twijfels. Ondanks de existentiële boventonen is *reportable portraits* daardoor ook licht en speels, een kwaliteit die overigens onderstreept wordt door de kleurrijke kostuums.

Bart Verschaffel noemt ‘beeldbesef’ het eigenlijke onderwerp van het schilderkunstige portret, omdat de geportretteerde niet zozeer in een spiegel kijkt maar zich als het ware met de achterkant van het schilderij geconfronteerd weet en kan wegstijgen uit de wereld waarin hij zich bevindt. Voor die beeldbenadering is het theater paradigmatisch: ‘De achterkant van het beeld is als de open “vierde wand” van de toneelruimte en wie geportretteerd wordt, is als de acteur die door die vierde wand in het donker naar “buiten” kijkt en niets ziet, maar eerst tot het besef van het beeld en dan tot het besef van zijn gezicht komt. Het portret is geen afbeelding van een gezicht, maar van het gezicht dat weet dat het, voor het beeld, alleen maar gezicht is.’ En verder: ‘Bij de vierde wand hoort ook een “zaal”. Wie een beeld als een portret bekijkt, neemt dus plaats in die situatie die toen geschapen werd. De toeschouwer wordt *verwacht*.’⁸

In *reportable portraits* keert het beeldbesef van de dansers zich nadrukkelijk tegen een opvatting van dans als picturaal medium. De portretten blijven in beweging, stollen nooit tot beelden, maar verhouden zich wel tot de toeschouwer. Niet enkel door deze aan te kijken, maar ook omdat de combinatie van een strakke schriftuur met een schijnbaar losse, hortende uitvoering de urgente tijdelijkheid ademt van een *real time* compositie – en daarmee ook het werkpro-

ces in de studio, oftewel de initiële portretsituatie oproept. Maar het choreografische ‘beeldbesef’ creëert toch een andere verwachtingshorizon voor de kijker: door te werken met bewegingspartituren die telkens weer geïnstanceerd worden – waarbij geen improvisatie komt kijken – is elke minimale verschuiving betekenisvol.

De vele aarzelingen herinneren ons daarbij niet enkel aan de compositiemethode, maar ook aan het feit dat het sociale niet enkel uit een hoop regels en representaties bestaat, maar evenzeer een reeks praktijken is. Daarin bestaat het ‘beeldbesef’ van het choreografische groepsportret en mag ook het politieke gelaat ervan blijken – want het deconstrueren van een visueel regime is niet enkel een kwestie van artistieke disciplines. Op de scène zie je niet zozeer vijf dansers die een gezamenlijke esthetica of bewegingstaal delen, maar vijf personen.⁹ En inderdaad zijn ze allen verschillend, zie je vijf verschillende registers, vijf verschillende perspectieven, vijf verschillende betekenisruimtes. Wat op de bühne zichtbaar wordt, is de virtuele menigte van de vele dubbelgangers die tot leven komen door onze sociale interacties, die ons mee maken tot wie we zijn, maar ook voorkomen dat we ooit met onszelf samenvallen.

OP DE SCÈNE ZIE JE NIET ZOZEER VIJF DANSERS DIE EEN GEZAMENLIJKE ESTHETICA OF BEWEGINGSTAAL DELEN, MAAR VIJF PERSONEN. EN INDERDAAD ZIJN ZE ALLEN VERSCHILLEND, ZIE JE VIJF VERSCHILLENDE REGISTERS, VIJF VERSCHILLENDE PERSPECTIEVEN, VIJF VERSCHILLENDE BETEKENISRUIMTES.

Dat brengt ons bij de ‘blinde’ blik door de vierde wand en het immer achterophinkende besef van het eigen gelaat. In *Le regard du portrait* stelt Jean-Luc Nancy dat het portret niet draait rond herkenning (*reconnaissance*) of de visuele imitatie van een origineel, maar wel rond gelijkenis (*ressemblance*). Waarop gelijkt het portret? Nancy onderzoekt het zelfportret van Johannes Gump (ca. 1646), waarin we de schilder driemaal afgebeeld zien: links in een spiegel, rechts op een schilderij en centraal, de rug van de schilder aan het werk. De blik van de schilder is telkens anders: links zien we die verdiept in een technische zelfanalyse, rechts zien we de blik van het portret, wegstijgend uit het beeld, ‘uitkijkend naar een onbepaalde mogelijkheid van aandacht of ontmoeting.’ De donkere rug van de schilder toont de achterkant van zijn blik en wijst erop dat we zijn eigenlijke gezicht niet te zien krijgen. In die afwezigheid schuilt voor Nancy de eigenlijke gelijkenis en de waarheid van het portret – wat

het portret reveleert is de conditie van het subject, namelijk dat het eigen gelaat altijd onzichtbaar blijft voor onszelf.¹⁰

Merk op dat de driedubbele blik aan het werk in Gumpss zelfportret ook de verschillende blikken in *reportable portraits* duidt: de technische blik van dansers die *cues* oppikken om hun portretpartituur uit te voeren, de zelfverzekerde blik waarmee ze elkaar en de toeschouwers aankijken en de afwezigheid van die blik wanneer de dansers zich afwenden of zich terugtrekken in slaapposes. In de gelijkennis van het portret zit voor Nancy ook een bewegings-thema: ‘I can “resemble myself” only in a face that is always absent from and outside of me, not like a reflection but like a portrait brought before me, always in advance of me. The portrait portrays this advance and this movement before, this keel at, in the stream of what lies without, opens the thin and quickly erased wake of a “self.”’¹¹

Nancy formuleert de gedachte van de zelfbeschrijving die altijd te laat komt hiermee op een alternatieve manier, precies om de conditie van het subject nauwkeuriger aan te geven: in de sociale ruimte snelt het subject zichzelf altijd voorbij, het stelt zich bloot aan anderen en de wereld nog vóór het zich ertoe kan verhouden. Dat is de blinde blik van het portret: een blik die kijkt zonder te zien, die reeds subject is en in de wereld staat maar die de wereld nog niet als een object opvat. En dat is ook de blik in de sociale ruimte van het theater, zoals gevat in *reportable portraits*: de kwetsbare blik van mensen die zichzelf vooruit zijn, zich blootstellen en daarin erkennen dat hun subjectiviteit opgetrokken is uit exterioriteit, uit betrokkenheid op het andere dan zichzelf. Waar de herkenning spaak loopt, daagt voor Nancy de belofte van de gelijkennis: ‘En is het portret niet eerst en vooral een ontmoeting?’¹²

4.

Dat de dansers in *reportable portraits* geen esthetica of bewegingstaal delen, klopt niet helemaal – daarvoor is de gesturale kwaliteit en consistentie ervan te opvallend. Hoewel een persoonlijke interpretatie van de notitieschriften de compositie bepaalt, gaat het bewegingsmateriaal in tegenstelling tot de *directory*-trilogie niet uit van een idiosyncratische logica. Het wekenlange gezamenlijk werken aan een choreografische methode laat dus sporen na in het materiaal, doordringt het tot in de kleinste details, ook al omdat die methode is opgevat als een communicatiesysteem of spelstructuur waarin beweging wordt doorgegeven. Details over hun compositiepraktijk gaven deuffert + plischke niet tijdens de gesprekken na de voorstelling, maar ‘verwantschap’ (*kinship*) is een thema dat hen bezighoudt – zoals hun

zelfbenoeming als ‘kunstenaarstweeling’ dat overigens aangeeft. Waar dat thema in de *directory*-reeks onderzocht werd in relatie tot familie en gender, is het ditmaal uitgangspunt voor een choreografische aanpak.

Hoewel de dansers hun voorkeuren en tics hebben, zijn hun bewegingen niet alledaags. Het vele materiaal met de handen valt op door het gesturale karakter ervan, sierlijk en gestileerd, haast emblematisch van vorm. Als antennes strelen handen of vingers zachtjes de lucht, exploreren ruimtes nabij het lichaam, of schermen gelaat of schouderbladen af. In die gebaren zijn de anderen een herinnering en een symbool geworden. Of ze behandelen het zintuiglijke op een haast rituele manier – zoals ook dagelijkse weerberichten of Bernardo Soares’ uitvoerige, eloquente beschrijvingen van het weer en het maanlicht ons als alledaagse rituelen herinneren aan de realiteit die onze lichamen absorberen, of ons verzoenen met fenomenen waar we geen vat op hebben. Dat alles laat zich lezen in het gesturale bewegingsmateriaal van *reportable portraits*. Bijzonder is de tegenstelling tussen een alledaags en een ‘schriftuurlijk’ lichaam dat het verdubbelt aan zijn oppervlak, er eerder leesbaar dan zichtbaar is, zonder ooit eenduidig te worden. Wat betekent dit symbolische lichaam, gevat in gebaren?

EN DAT IS OOK DE BLIK IN DE SOCIALE RUIMTE VAN HET THEATER: DE KWETSBARE BLIK VAN MENSEN DIE ZICHZELF VOORUIT ZIJN, ZICH BLOOTSTELLEN EN DAARIN ERKENNEN DAT HUN SUBJECTIVITEIT OPGETROKKEN IS UIT EXTERIORITEIT, UIT BETROKKENHEID OP HET ANDERE DAN ZICHZELF.

Beeldantropoloog Hans Belting wijst op de relatie tussen wapen en portret, tussen lichaamsteken en lichaamsbeeld in de ontstaansgeschiedenis van het autonome portret. In de renaissance zijn een modern lichaams- en subjectbegrip nog volop in de maak, wat betekent dat portretten vóór die tijd steeds aan het genealogische lichaam van de geportretteerde refereren: aan zijn familiegeschiedenis en verwantschappen, alsook aan zijn plek in de sociale hiërarchie. Dat gaat op voor zowel wapen als portret, maar niet zelden zijn ze in samenhang te zien, waarbij het natuurlijke gelaat schuilgaat achter het collectieve lichaam. Soms zijn ze verenigd in het beeld, dan weer fungeert het blazoen als deksel, zijpaneel of rugzijde van het portret. Op de drempel van de moderniteit ‘gelijkt’ het portret dus op zijn genealogische lichaam, terwijl het sterfelijke, individuele lichaam een rol zal spelen in de emancipatie van het moderne subject uit de oude sociale hiërarchieën.¹³

Die historische analyse laat zich niet en toch weer wel verenigen met Jean-Luc Nancy's postmoderne, anachronistische lezing van het moderne, autonome portret. Wat het portret in beide gevallen toont, is een heteronoom subject-begrip: met het genealogische lichaam bevestigt het vroege portret bestaande sociale hiërarchieën, terwijl Nancy via het moderne portret de blindheid en exterioriteit van het subject op het spoor komt en daarmee zijn fundamenteel sociale karakter – maar dan opgevat als mogelijkhedenzin. Met dit in gedachten kan je zeggen dat het tweede, 'heraldieke' lichaam dat zich toont in het gestileerde bewegingsmateriaal van *reportable portraits* een genealogisch lichaam is. Niet een dat bloedbanden en machtconstellaties representeert, maar een dat via een specifieke choreografische praktijk die idee van genealogie op zijn kop zet en radicaal overlevert aan de vooralsnog onbestemde verwantschappen in de publieke ruimte van het theater. In die zin doordese-men de deconstructie van een eenduidig auteurschap en een onmiskenbaar sociale opvatting van verwantschap elke bewegingssequens, tot in het kleinste gebaar.¹⁴

5.

Aan het einde van *reportable portraits* komen alle dansers in gelijkaardige poses op een diagonale lijn te staan, waarbij een levende praktijk alsnog gereduceerd wordt tot een enkel beeld. De dansers zijn in zichzelf gekeerd, ze bedekken hun aangezichten met de handen. Dit is niet het uiteindelijke groepsportret. Ook als schijnbaar gestold beeld beweegt het nog en lost zich al snel weer op, waarna het wordt verzwolgen door een black-out en de voorstelling eindigt. En toch staan de dansers daar even als verstomde vraagtekens in een gesloten beeld dat de voorheen ontvouwde complexiteit van hun sociale choreografie onder spanning zet. Ze grijpen even terug naar het solitaire moment van de schrijver om die andere pool te suggereren die evengoed hun choreografische praktijk en poëtica bepaalt: moeten we ons dan toch in eerste en laatste instantie zelf tot bepaalde kwesties verhouden?

Op het hardnekkige zwijgen van dit beeld volgen dus nog begroeting en applaus, waarmee we ons weer in het andere uiterste bevinden. Nogmaals: dit gebaar is de erkenning van het feit dat *deze* voorstelling niet kan bestaan zonder *dit* publiek. Of beter: zonder deze toeschouwers, want doorheen de voorstelling word je steeds als individu bejegend. Dat choreografie voor deufert + plischke een proces van respons, verantwoordelijkheid en subjectivering is, heeft ook voor de toeschouwer een verregaande impact.¹⁵ Tussen de rusteloze pauzes en de individuele uitwisseling van blikken, wordt de verantwoordelijkheid namelijk nog op

een andere manier 'overgedragen'. *Reportable portraits* vindt goeddeels in stilte plaats, wat de tijdelijkheid opgeroepen door de *real time* compositie nog versterkt in het besef van een gedeelde tijd en ruimte. In tegenstelling tot *directory: tattoo* is er geen dramaturgische logica die de kijker opvangt en leidt. In *reportable portraits* kun je dus wegdromen, onverschillig blijven of deelnemen aan de choreografische interactie: niet zozeer werken maar handelen dus, jezelf in een moment van blindheid vooruitsnellen in een mogelijke choreografie die het sociale portretteert en opnieuw bestemt.

- 1 Pessoa, Fernando, *Het boek der rusteloosheid door Bernardo Soares*, vert. Harrie Lemmens, Amsterdam/Antwerpen 1990, p. 160
- 2 Ibid. p. 42
- 3 Ibid. p. 10
- 4 Ibid. p. 41
- 5 Ibid. p. 15
- 6 Aansluitend op de premièrereeks leidden deufert + plischke tijdens Steirischer Herbst in Graz de workshop *Kinship and other monstrosities* (24-29 september 2007) rond Sophocles' *Antigone*, met theoretische interventies van Marcus Steinweg, Katharina Pewny en mezelf.
- 7 Pessoa, op. cit., pp. 68-69
- 8 Verschaffel, Bart, 'Kleine theorie van het portret', in: *De Witte Raaf*, jg. 14 nr. 81, sept.-okt. 1999, pp. 3-4
- 9 Voor een nadere uitwerking van de betekenis van de spanningsverhouding tussen performer en persoon voor een choreografische benadering van het sociale, zie Jeroen Peeters 'Living together on stage', in: *herbst. Theorie zur Praxis*, Christiane Kühl, Florian Malzacher, Andreas R. Peterzell (eds.), Graz, 2007, pp. 20-23; en Jeroen Peeters, "Wij" zeggen, een extreme oefening. Over Vera Mantero's choreografie van het samenleven', *Etcetera* jg. 25 nr. 109, dec. 2007.
- 10 Zie Nancy, Jean-Luc, *Multiple Arts: The Muses II*, Simon Sparks (ed.), Stanford CA, 2006, pp. 228-233.
- 11 Ibid. p. 233
- 12 Zie *ibid.* pp. 227, 242-243, 246. Voor een verhelderende introductie tot Nancy's theorie van het portret, zie Devisch, Ignaas, 'Op de kijk uitstaan. Nancy over de blik en het subject in de portretkunst', in Idem, Peter De Graeve en Joost Beerten (eds.), *Jean-Luc Nancy. De kunst van het denken*, Kampen/Kapellen, 2007, pp. 21-34.
- 13 Zie Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwurfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001, pp. 115-142.
- 14 Over de politieke betekenis van die radicaal 'sociale' opvatting van genealogie en verwantschap (tegenover een symbolische of natuurlijke), die ons hier al te ver zou leiden en eerder in een analyse van de *directory-trilogie* thuishoort, zie Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death*, New York, 2000, pp. 12-25.
- 15 Voor een wijsgerige analyse van de relatie tussen een heteroom subjectbegrip, verantwoordelijkheid en ethische aansprakelijkheid, zie Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, 2005. Volgens Butler hangen de urgentie en geloofwaardigheid van een 'zelfbeschrijving' altijd samen met een 'scene of address', die zowel reëel als imaginair van aard kan zijn.