

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 deuffert + 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 deuffert + 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.