

in het Stuc getoonde video *Schweigen = Tod* van Rosa Von Praunheim, 'telde New York 20000 aids-patiënten, waarvan de helft stierf. De stad telde toen op zijn minst 200 000 inwoners die met het virus waren besmet. Voor Von Praunheim betekent zwijgen over persoonlijke seksuele geaardheid, interpersoonlijke seksbeleving en de sociale verantwoordelijkheden van de politieke overheid dan ook een gewisse dood sterven.' Homokunstenaars schreeuwen hun woede uit over de wonden die deze 'holocaust' in hun wereld heeft geslagen. Meg Stuart maakt het van dichtbij mee en verwerkt het in haar eerste avondvullende choreografie, die op Klapstuk 91 fel wordt opgemerkt. Zonder in holle slogans te vervallen is *Disfigure Study* een striemende aanklacht tegen de ontmenselijking van de lichamelijkeheid. Lichamen worden in de dans gefragmenteerd tot hoofd, handen en voeten die geen samenhang meer lijken te hebben. Allemaal delen van een geheel dat ontbreekt. De choreografe zeult rond met het hoofd van Carlota Lagido alsof er geen levenloos lichaam aan verbonden is. Lagido probeert zonder succes om te gaan met een op haar lichaam aanwezige hand. Stuart kronkelt verkrampt achter Francisco Camacho aan, maar telkens als zij hem bijna bereikt heeft, staat hij op en gaat hij ergens verderop weer liggen. Het is een ontstellend beeld voor onbereikbaarheid en eenzaamheid in een grootstad waar de zwakken worden verpletterd door de moloch van het grootkapitaal, maar evenzeer zien we mensen - met Pieter T'Jonck - 'die geen middel meer vinden om zelfs maar liggend rust te vinden omdat alles pijn doet en vervreemd is.'

Accumulatie van kapitaal

In het work-in-progress *Ready Made*, dat wellicht in Klapstuk 93 tot een voorstelling wordt, is die wanhopige, versnellende figuur geëvolueerd tot een gelatener, bijna levenloos bewegend hoopje ellende dat traag toekruipt naar door Meg Stuart rondgestrooid afval, in de hoop er iets bruikbaar te vinden. Stuart heeft die troep uit haar jas gehaald, zelf op zoek naar iets om te overleven. Door de potsierlijke manier waarop zij kleine, dagelijkse problemen oplost (zij heeft geen kleerkast en met een triomfantelijk gezicht gebruikt zij dan maar haar armen als hanger) brengt zij de kijker aan het lachen, maar die lach is ook een teken van ongemak. Wij kijken als vanachter glas naar de berooide artiest die schrijft: 'Ik sta terecht en word gewogen voor een publiek dat deelt in mijn ongemak nu het mij blootgesteld ziet, onvoorbereid als ik ben om het te vermaken, te treffen en te ontroeren. Ik slaag

er niet in en vraag om hulp, zij zijn er niet toe in staat die te bieden. Verneederd sta ik daar, ik wacht tot het afgelopen is en kijk al uit naar de volgende ontmoeting.'

In de door Stuart choreografeerde solo *Dévisagé* geeft Jean-Marc Adolphe gestalte aan een ontwakende man die met dit schrijvende bestaan geconfronteerd wordt. Het hele kwartier lang blijft hij op zijn rug op de grond liggen, zijn kleren omgekeerd naast hem, als gaat het om een tweede, nog levenloos lichaam dat hij in bezit moet nemen om de straat op te kunnen en de confrontatie met het leven aan te gaan. Zijn walging is zo groot dat zijn pogingen mislukken.

Een komischer uitwerking van hoe iedereen een doelloos van het een naar het ander holt en het de medemens bijzonder lastig maakt, is *Running*, een uit de hand gelopen opwarmingsoefening waarin een twaalftal mensen een half uur lang rondjes lopen. Enkelen onder hen maken de anderen allerlei attributen (van prullaria over kleren tot eten) afhandig, zodat uiteindelijk, net als in de werkelijke wereld, een eenzijdige accumulatie van kapitaal ontstaat.

'Ik wou dat ik kon geloven in Jan Fabre,' schrijft Dieter Lesage in zijn Klapstuk-beschouwing in *Notes* (12/91), 'maar ik weet dat Meg Stuart gelijk heeft.'

Politiek statement

Nog meer op aids toegespitst - en daar is de dood in 1988 van zijn danspartner Arnie Zane natuurlijk niet vreemd aan - is de zwarte Amerikaan Bill T. Jones, die in november 1992 met een stevig programma in de Singel te zien was, deels met nieuw (maar toch ook al een paar jaar oud) werk, deels met herwerkte versies van stukken waar Zanes naam aan verbonden is. Eén daarvan, *Continuous Replay*, heeft Jones nog politieker gemaakt dan het daarvoor al was: de dansers die van links naar rechts de scène oversteken en bewegingen en geluiden maken waarmee het snijden, krassen en klieven van dingen (mensen?) wordt opgeroepen, zijn nu allen naakt. Zwart en homoseksuelen, dikke en dunne, mooie en lelijke mensen horen allen als gelijk te worden behandeld: hun naaktheid getuigt daarvan. Aanvankelijk voltrekt dit gebeuren zich in een ijzeren stilte, later komt er zuchten aan te pas, en nog later wordt muziek toegevoegd. Die heeft geen invloed op de Cunninghamachtige, gestileerde dans die dan links op de scène te zien is. Rechts gaat het zuchten gewoon door: de oude en de nieuwe kunst delen de wereld in twee stukken op.

Aan dat werk was een korte, door Jones zelf gedanst solo voorafgegaan, bij wijze van

smaakmaker en statement: hier sta ik. *Red Room* ontstond toen Arnie Zane al zwaar ziek was. Jones wou lucht geven aan zijn verwarde gevoelens over eenzaamheid, liefde en verdriet. In een overheersend rood licht blijft hij overeind in een storm die langzaam afneemt. Atletisch, met ontbloot bovenlijf vanuit het midden naar de hoeken opererend, verjaagt hij de dreigende muzikale wanklanken.

Ook in dat andere werk van hem, het met een Bessie-award bekroonde *D-Man in the Waters*, moeten grote en heftige gebaren de pijn en de onmacht bezweren, en de ultieme hoop symboliseren. Tien dansers lopen uitbundig af en aan in een lentegroen decor en dito kleren, zo snel en wervelend, van alle kanten toestromend dat het lijkt alsof ze met veel meer zijn. Gecombineerd met het motto van Jenny Holzer, *In a dream you saw a way to survive, and you were full of joy*, lijkt het misschien een al te naïeve ode aan een licht dat ergens schijnt in de duisternis, maar de technische perfectie en de live gebrachte muziek van Mendelssohn brengen dan toch maar weer het gevoel van een sprankelend spektakel over.

Jones zegt over *Another History of Collage*, een bewerking van het laatste stuk dat hij en Zane samen maakten, dat 'onder de realistische laag van het dansstuk (een) artistieke vraag (zit): op welk moment houdt kunst op kunst te zijn en vanaf welk moment wordt het een politieke uitspraak? En kan kunst zowel kunst als politiek statement zijn?'

Jones geeft geen antwoorden, hij formuleert vragen en ontwijkt op die manier de valkuil waar de prekerige politieke kunst van na de jaren zestig in terechtgekomen is. Zijn kritiek is onderhuidser, zo je wilt 'beleefder' dan die van Stuart: je kunt er naast kijken als je dat wilt, of hem niet zien, als je volmaakt onschuldig bent. Dat neemt niet weg dat hij voor de goede toeschouwer ontgensprekelijk aanwezig is. *Another History of Collage* loopt op rozen onder een vredig nachtelijke hemel vol lieflijk flonkerende lichtjes, tot een montage van storende geluiden, geblaf van honden, nieuwsflashes, telefoongerinkel, sirenes en gejoel van mensen de aandacht gaat opeisen. Er wordt een gat geslagen in een aanvankelijk naïeve wereld. Jones wil zich daarmee afzetten tegen wat hij *high white art* noemt: 'Het beste voorbeeld daarvan is Merce Cunningham: afstandelijk en koel, losgekoppeld van zijn sociale context. (...) Het wordt met een uitgestreken gezicht en op een mooie balletachtige manier uitgevoerd. De grootse, modernistische 'zeden' stralen ervan af. Er bestaat geen twijfel over (*ironisch*): dit is kunst.'