

Een siderale kilte

Van de dans van Forsythe wordt gezegd dat hij het gevoel geeft dat er écht iets aan de hand is, dat hij tot de realiteit zelf behoort. Maar is *Eidos:Telos* wel zo echt, vraagt Adri De Brabandere zich af.

Forsythe meets Baudrillard

Het werk van William Forsythe kan met de woorden van Jean Baudrillard omschreven worden als een koud universum. Geen wereld van passie, verlangen of expressie, maar van extase en fascinatie, een wereld die je een kille duizeling bezorgt. Ook *Eidos:Telos* is met zijn overdaad aan geluid en beweging overweldigend en bedwelmend, en al raakt het niet je ziel, de trilling van de over het podium gespannen snaar lijkt de realiteit zelf te beroeren. Het genereert zo'n overvloed aan bewegingen dat wel iets moet bovendrijven dat reëel is, dat snijdt en kerft. Van deze dans wordt gezegd dat hij het gevoel geeft dat er iets echts aan de hand is.

Dans heeft in zekere zin altijd het aureool van echtheid. Wat is er evidentier en directer dan een beweging, niet als handeling of gebaar maar als act, louter omwille van zichzelf? De postmodernen van de dans (Merce Cunningham, maar ook Forsythe) hebben dit inzicht alleen maar iets radicaler vertolkt: in dans gaat het om dans. Een beweging toont zich altijd als wat ze werkelijk is: niets anders dan beweging. Ook de modernen hebben dit realiteitsgehalte van dans steeds onder ogen gezien. Wanneer Rudolf von Laban vier factoren in de beweging onderscheidt (ruimte, tijd, gewicht en 'flow') gaat het om reële coördinaten die zowel op fabrieksarbeid als op dans van toepassing zijn. In feite heeft dans altijd al aanspraak gemaakt op een zekere echtheid, met welke theatrale illusie hij ook gepaard ging. Een pirouette is een echte pirouette, een sprong is een echte sprong.

Of lijkt die echtheid alleen maar zo? Behoort die realiteitsgedachte misschien alleen maar tot een bepaald vertoog, tot een be-

paalde ideologie? Jean Baudrillard tracht dit diepgewortelde realiteitsprincipe onderuit te halen. Zijn poging heeft ook een weerslag op hoe beweging wordt opgevat. Het zo evidente, zo vanzelfsprekend reële van een bewegend lichaam, wordt problematisch.

De scène en het obscene

Volgens Baudrillard maken we overal de ondergang van de scène mee: de ondergang van de scène van het lichaam, de scène van de ruil, de scène van het sociale, van het politieke, de ondergang van de theaterscène. Overal is er een teloorgang van het geheim merkbaar, van de distantie en het meesterschap van de illusie. Terwijl de verschijningswijze van de illusie de scène was, is de verschijningswijze van het reële het obscene. Het obscene is een overdadige indifferentie, het is een toestand van absolute exhibitie, van puur object. Het vertegenwoordigt niets meer. Het is een zichtbaarheid, zichtbaarder dan zichtbaar. 'Aanvankelijk was er het geheim, en dat was de regel van het spel der verschijningen. Vervolgens was er het verdrongene, en dat was de regel van het spel van de diepte. Ten slotte was er het obscene, en dat was de regel van het spel van een universum zonder verschijningen en zonder diepte – een universum van de transparantie.'

De media bieden geen voorstelling meer

van de dingen en de gebeurtenissen, maar een overrepresentatie. De informatie en de media vormen geen scène meer, geen perspectivische ruimte waarin zich iets afspeelt, maar een scherm zonder diepte. De zin van de dingen is verloren gegaan. Iets kan pas zin hebben als er een scène is, en er kan pas een scène zijn als er een illusie is. Dit verlies van zin is geen kwestie van vervreemding meer. De illusie van de utopie is niet zomaar verloren gegaan, maar de utopie is in zekere zin verwerkelijk. Alle metafysische spanning is opgeheven, elk geheim is ontsluitend. We leven in het hyperreële, in de extase van het reële, de extase van de communicatie, in de pornografie van de informatie, de circuits en de netwerken. Alles is leesbaar, vloeibaar, promiscue en beschikbaar geworden. Het is een fascinerend maar ook een koud universum.

Baudrillard vindt die ontwikkeling naar het obscene ook terug in de theatergeschiedenis. In de tijd van de barok was het theater nog exuberant. Het hing samen met het feest. Met toneelmachines en hulpmiddelen werd een illusie gecreëerd die totaal was en zich niet vermengde met het reële. Het theater bleef een enscenering, een begoocheling die zijn geheim bewaarde. Sinds de 18de eeuw is in het theater het reële binnengeslopen omdat het in de ban van de representatie is geraakt. Daardoor ontstond niet alleen het naturalisme, maar ook de kritiek. Het theater was nog wel een van het reële afgescheiden ruimte, maar het was tevens de plaats waar de realiteit beoordeeld kon worden. Die afzondering is samen met de macht van de illusie en van de kritiek volledig aan het verdwijnen. Het theater gaat voortaan

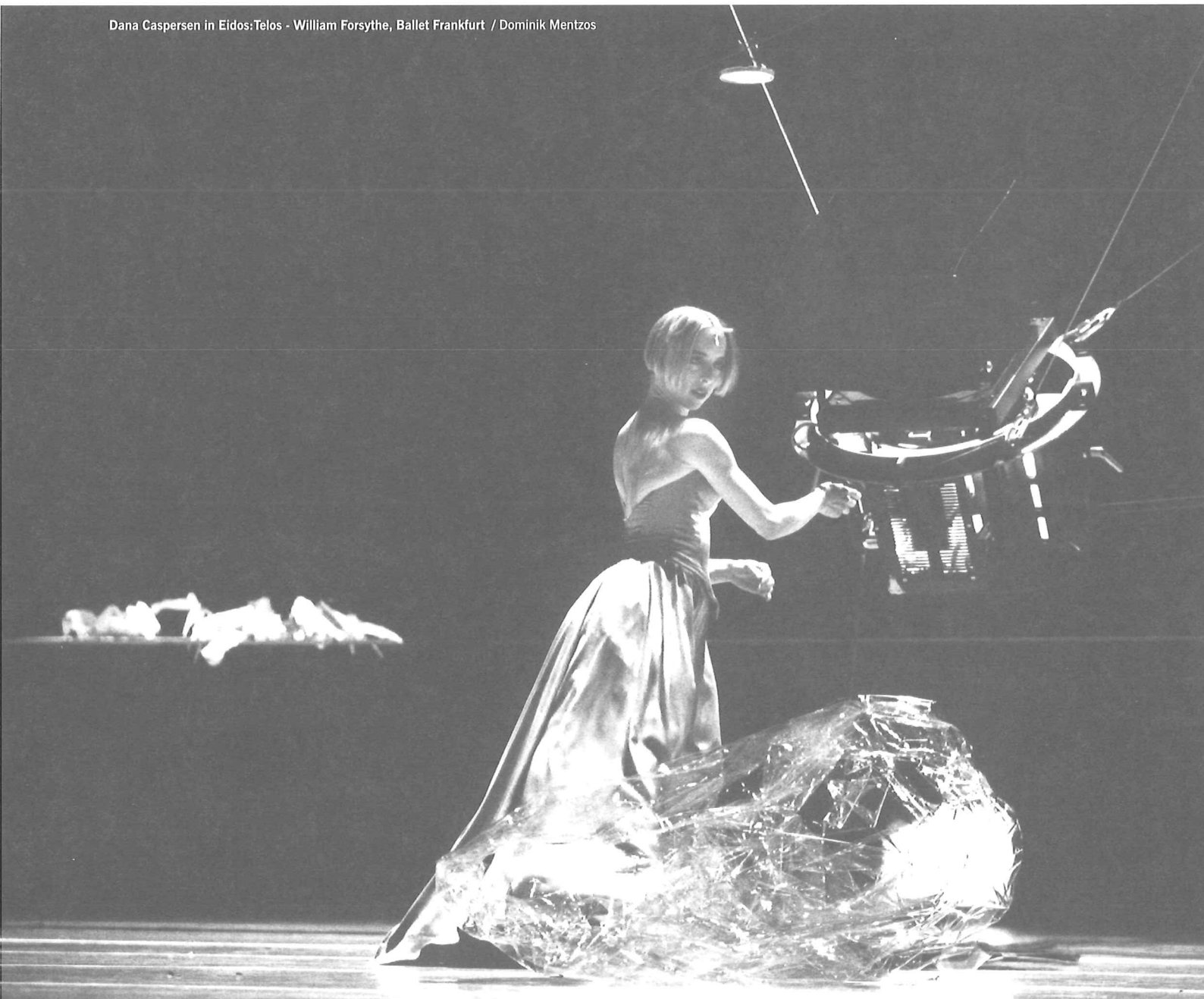
op in de realiteit. Van een dialectiek tussen de theatervorm en de vorm van het reële is geen sprake meer, wat wel gezegd kon worden van het barokke theater. Maar nu wordt ook de scenische illusie ontkend. Er is gewoonweg geen scène meer omdat het reële zich in zijn pure en lege vorm laat zien. Dit is de obscene vorm van het antitheater.

Soms lijkt het of Baudrillard deze ontwikkeling betreurt. Toch wil hij over de ondergang van de scène niet nostalgisch doen. Met Baudelaire stelt hij dat het kunstwerk uit moet zijn op shock, vreemdheid, verrassing, onrust,

vlocibaarheid en zelfs zelfvernietiging. Het kunstwerk moet werken aan de deconstructie van zijn traditionele aura, zijn gezag en zijn illusievermogen. Het moet zichzelf als vertrouwd object vernietigen en wanstaltig vreemd worden. Het moet schitteren in de obsceniteit van de lege vorm, als puur object, als fetisj. Wat kan het kunstwerk nog anders creëren dan lege vormen? De tekens die het voortbrengt vallen niet alleen uiteen in hun uiterlijke vorm (de betekenaar) en datgene waar de tekenen voor staan (het betekende), de betekenaars ketenen zich ook zo aan elkaar dat

geen enkel betekende nog stand houdt. Het kunstwerk is als een droom waarin de woorden, ontdaan van hun betekenis, als dingen functioneren en zich in hun materiële, onzinnige staat aaneenschakelen. De tekens worden objecten en een betekenisgevend subject is verdwenen. In die zin worden de tekens magisch en verleidelijk. Verleiden is in het geheel niet zijn subjectiviteit aan de ander openbaren, maar weigeren het terrein van de objectiviteit te verlaten: op dit terrein de strijd aangaan door zich tot een fascinerend object te maken (Sartre).

Dana Caspersen in Eidos:Telos - William Forsythe, Ballet Frankfurt / Dominik Mentzos



Het is niet moeilijk om het werk van William Forsythe, en in het bijzonder *Eidos:Telos*, als vorm van het obscene (anti)theater te zien.

Alle moderne danskunstenaars gingen uit van de subject-gedachte en maakten meestal een onderscheid tussen het centrum van de danser en de periferie. Een beweging ontstond uit een innerlijke noodzaak en verkreeg betekenis vanuit dit subjectieve innerlijke. De ruimte, de tijd, het gewicht, de 'flow' en de 'effort' waren volgens Laban de vertolking van een uit te drukken en in het centrum te situeren emotionaliteit.

Bij Forsythe is de tegenstelling centrum-periferie volledig zoek geraakt. Elk punt van het lichaam kan het centrum van de beweging vormen. Van een innerlijke noodzaak is dan ook geen sprake meer. Zoals in softwareprogramma's reken- en redeneerfuncties in iconen of pictogrammen worden voorgesteld en bijgevolg kunnen worden toegepast zonder dat het reken- of redeneerproces van binnenuit gevolgd wordt, zo lijkt het of bij Forsythe bewegingsfuncties met een eenvoudige toets kunnen worden opgeroepen en om het even waar op het lichaam kunnen worden geïmplementeerd. De beweging komt in zekere zin aan de oppervlakte te zitten. Forsythes techniek van 'universal writing' brengt die leesbaarheid en zichtbaarheid met zich mee. Een geheim, een betekende, is achter de dansvormen niet langer te achterhalen. Er is niet alleen de promiscuïteit van de dansers onderling, maar tevens van de in elkaar vloeiende bewegingselementen, van de betekenaars die zich lijken te verlustigen in een ongebreidelde en duizelingwekkende aaneenschakeling en alleen omwille van zichzelf willen schitteren. Zonder emotionaliteit, kil, een extase van een tot het uiterste opgedreven beweeglijkheid. Fetisjisme van de beweging; de beweging herleid tot puur object.

Beweging en illusie

Baudrillard is dubbelzinnig en misleidend. Dat er zoiets zou zijn als het reële dat ons tegemoet kan treden wijst hij als volstrekt onzinnig af. Tekens en beelden weerspiegelen geen fundamentele realiteit meer. Het teken bootst niets na (wat in het klassieke tijdperk nog beweerd zou kunnen worden). Noch is het teken de productie of reproductie van equivalenties in een serie, zoals in het industriële tijdperk, waarbij het idee van een oorsprong al bijna volledig is verloren gegaan.

De huidige tijd is er een van simulatie. Het teken is een zuiver simulacrum. Het is geen spiegel of verdubbeling van een bestaande referentie. Alle referenties zijn geliquideerd. De tekens vormen een substitutie van het reële.

Voortaan gaat het om de productie van modellen, om het hyperreële, om de holle circulatie van informatie, om de beschrijvende machine die alle kenmerken van het reële vertoont maar het reële voorgoed op afstand houdt. Tegelijk zijn er afschrikingsstrategieën aan het werk. Het is als met Disneyland dat wordt voorgesteld als imaginair om te laten geloven dat de rest reëel is, terwijl heel Los Angeles en het Amerika dat er omheen ligt al niet meer reëel zijn, maar behoren tot de orde van het hyperreële en de simulatie. Disneyland verbergt dat het reële niet meer reëel is en redt zo het realiteitsprincipe. Het reële moet bewezen worden door het imaginair.

Het grootste gevaar voor de stabiliteit zijn het idee dat alles slechts simulatie is en het verlies van het realiteitsprincipe. Baudrillard beschrijft onze tijd als hysterisch omdat op krampachtige wijze overal het reële wordt geproduceerd en gereproduceerd. Maar het reële is onmogelijk geworden, zoals het ook onmogelijk is om de illusie te onsceneren.

In het middendeel van *Eidos:Telos* begint Dana Caspersen te vertellen. De extreme uitvergrotting van de exaltatie laat de hele vertelling, ondanks de verwijzingen naar de mythologie, als een lege vorm zien. De luide, schreeuwerige declamatie laten noch een subjectieve inleving, noch een betekenis toe. Maar de extase doet zich ook voor op het terrein van de beweging zelf. Het opdrijven van de snelheid doet de beweging verdwijnen. In de extase van de beweeglijkheid sterft de beweging.

Forsythe verwijst naar Henri Bergson. Hij geeft daarmee een hint om de beweging als duur te zien, niet als een opeenvolging van onderscheiden momenten. Van onderscheiden momenten kun je nooit een beweging maken, al heb je er in een tijdspanne oneindig veel. Beweging is een ononderbroken stroom van toestanden die zich in elkaar voortzetten. Een continuïteit waarin elke nieuwe toestand weliswaar de herinnering van de vorige bevat maar niettemin kwalitatief ervan verschillend is.

De dans van Forsythe kan als zo'n continuïteit gezien worden. Elke beweging vloeit over in de volgende en wordt er nog even in vastgehouden. In de ketting van bewegingen zijn de afzonderlijke schakels niet te onderscheiden. Bergson heeft het over de begrippen veelvoudigheid en eenheid die elk afzonderlijk tekort schieten om te begrijpen wat duur of beweeglijkheid is. De volgestrekte vloeibaarheid van Forsythes dans, de grote mate van promiscuïteit van de bewegingsvormen, lijken echter de balans naar de eenheid te doen overhellen, zodat geen beweging meer gezien wordt maar stilstand. Het beeld slaat voortdurend

om in zijn tegendeel: in plaats van een continuïteit ziet men niets anders dan een aaneenschakeling van ogenblikkelijkheden, in plaats van een stroom ziet men een opeenvolging van stilstanden. Het is alsof beweging een dosis vertraging nodig heeft om de illusie van beweging te kunnen creëren. Volgens Bergson gaan concentratie van duur en beweeglijkheid samen met immaterialiteit en heterogeniteit, met het verdwijnen van de homogene ruimte. Op het uiteinde van de concentratie zou de eeuwigheid zich bevinden. Maar in dit extreme en ruimteloze punt van duur en beweeglijkheid, in die extase van Plotinus, is beweeglijkheid niet meer zichtbaar. Beweging heeft een ruimte nodig. Pas als er een scenische of ceremoniële ruimte is kan er beweging zijn.

In *Eidos:Telos* lijkt de ruimte zich voortdurend op te lossen. De hyperbeweeglijkheid, waarin geen plaats meer is voor een ceremoniële afstandelijkheid, laat de ruimte imploderen. In het middendeel van de choreografie, na de monoloog van Dana Caspersen, komt een groepsdans voor op basis van een vaste cadans. Dit gedeelte komt over als een verademing. Hier wordt wél het spel van het ceremonieel opgevoerd. De scenische ruimte wordt gestructureerd en krijgt een diepte. De dans beweegt zich hier binnen het illusoire en denkbeeldige. Maar dit gedeelte blijft dubieus omdat het geïroniseerd wordt door het commentaar van de dansers. De rest van de choreografie baadt in de extatische, siderale kilte van een hyperbeweeglijkheid. Op het einde van de choreografie ontdekt Dana Caspersen zich van haar kleren, vallend en trappelend zich weer oprichtend, terwijl de snaar door de dansers in wisselende formaties telkens opnieuw aangespannen wordt. Dana Caspersen lijkt te vibreren samen met de zichtbaarheid van de beweging die zich het ene moment laat zien, het andere moment weer lijkt op te lossen, niet in de traagheid maar in de hyperbeweeglijkheid. Of trilt ze mee met de realiteit zelf, die even oplicht om dan onder te gaan in het overbelichte hyperreële?