

z'n dooie gemak een partijtje speelde (met de achterwand van het podium als partner). De bekende dadaïstische strategie kortom: toon de conventies van het genre door ze in het belachelijke te trekken. Zo van 'u hebt betaald om iets te zien? Wel, u krijgt iets te zien!' Het staat natuurlijk altijd goed om deze humoristische aanpak op een geraffineerde wijze te combineren met intertekstuele referenties die van een grote eruditie getuigen. De goede verstaander – oh culturele competentie! – wist bijvoorbeeld meteen dat de tennis-scène van daarnet op *Jeux* alludeerde, de tweede choreografie van Nijinsky (die in de dansgeschiedenis geboekstaafd staat als – dixit Luuk Utrecht in *Van hofballet tot postmoderne dans* – 'het eerste ballet waarin de dansers eigentijdse kleding droegen en aan (tennis)sport ontleende bewegingen uitvoerden').

Ik noteer alvast dat in de beeldende kunst de dadaïstische strategie stokoud is en thans daarbinnen tamelijk tot zeer belegen aandoet (pro memorie: Duchamps beruchte urinoir – *Fountain* – dateert van 1917). In de naoorlogse neoavantgarde kwam bovendien vanaf eind jaren zestig een beweging op gang die het onderzoek naar de veronderstellingen van de beeldende kunst tot de globale institutionele context verruimde. Marcel Broodthaers was een van de hoofdverantwoordelijken voor deze nieuwe ontwikkeling, niet het minst vanwege zijn doortastende – en inderdaad ook hogelijk ironische – ontmanteling van het museumdispositief (zie bijvoorbeeld zijn bekende *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*). Niets van dit alles in Bels werk, dat zich tevreden stelt met het parodiëren van de meest elementaire theatercodes en 'de theaterdoos' onverlet laat, te beginnen met de verhouding tussen podium en zaal.

*The Show Must Go On* dus. Het basisrecept was zo simpel dat je, zoals wel vaker het geval is met dit soort conceptuele kunststukjes,

eigenlijk niet de deur uithoefde om de voorstelling te zien. Gegeven de eenvoud van de gehanteerde spelregels volstond een béétje verbeeldingskracht om van het stuk zelf een mentale versie aan te maken. Neem een willekeurig aantal schlagers, variërend van David Bowie over Nick Cave tot George Michael (uiteraard The Beatles en Queen niet vergeten!). Zet pakweg achttien mensen op het podium en laat hen de teksten van de liedjes zo letterlijk mogelijk interpreteren. Zegt de tekst 'I stand still', dan stàat iedereen stil; zegt hij 'I dance alone', dan danst iedereen ook écht op zijn of haar eentje. Zorg tevens voor een passende belichting en las een entr'acte in, bijvoorbeeld door de dienstdoende dj ook eens op het podium te brengen. Creëer kortom een bonte avondstemming. Bijval verzekerd!

Inderdaad, met een voorstelling als *The Show Must Go On* kan het gewoonweg niet misgaan. Programmeer ze in een traditionalistische schouwburg, en je hebt een schandaalsucces. Zo verging het Bel in het grote Hamburgse stadstheater, waar een deel van het publiek hardop een verantwoording van de intendant eiste, boos de zaal uitliep of gewoonweg 'boel' riep. Toon diezelfde voorstelling aan een publiek dat zo onderhand wel een en ander gewend is op dans- en theatergebied, en je mag een warm applaus in ontvangst nemen. Dat was dus in Brussel het geval. Maar voor wie klaptent al die enthousiaste mensen in hun handen? Misschien wel in de eerste plaats voor zichzelf – voor hun eigen kennis en cultureel kapitaal; voor hun hoge graad van 'beschaving' en tolerantie ook. Want geef toe, het is niet niks om als toeschouwer een publieksbeschimping niet enkel beleefd te doorstaan, maar aan het doorzien daarvan ook nog een verrijkt gevoel te beleven. Dat heet dan goede smaak, versie 2001 (en ook: *La Distinction*, aflevering 984678433).

Of hadden we hier soms te maken met een prototypisch voor-

beeld van – pour faire vite – de postmoderne wending binnen de (podium)kunsten en hun publiek? In déze lezing is *The Show Must Go On* een geniaal product. Het speelt immers zonder enige terughoudendheid in op de erosie tussen hoge en lage cultuur, vooral door het gebruik van schlagers als exclusief basismateriaal. Dat verleent het product al meteen een gedurfd en radicaal imago, ja bezorgt het een avant-gardistisch aura. Tegelijkertijd komt het tegemoet aan het postmoderne verlangen naar hoogstaand vermaak. Kunst die lacht met de Kunst en de toeschouwer ook nog écht aan het lachen weet te brengen: Jérôme Bel mag onze eigenste Wim Delvoye de hand reiken. Het moet natuurlijk wél Kunst blijven of tenminste als zodanig worden aangemerkt. Waarmee we terug bij de diagnose van zo-even belanden, maar nu voorzien van een postmodern kleedje.

Postmoderniteit, dat is (onder meer) de veralgemening van de spektakelformule binnen de sfeer van de kunsten, dus het opgeven van het modernistische geloof dat de kunsten bevrijden en emanciperen, onze levens verbeteren en de zintuigen beschaven. Lachen mag, ja moet voortaan, ook in de theaterzaal: leve het 'artertainment'! Want we dienen toch wel een beetje oog te blijven hebben voor de bestaande sociale grenzen, nietwaar? We gaan toch niet zomaar onze Hoge Lach op één lijn stellen met de lage lach van de modale soapkijker!? Kortom, hier de fors gesubsidieerde geestigheid, daar het commerciële vermaak: hier Bel, daar VTM. Tenslotte werden in *The Show Must Go On* toch wel degelijk de codes van het theater afgetast!? *The Show Must Go On*, jaja.

Bels exploten worden volstrekt ten onrechte op één lijn gezet met het werk van zijn landgenoot Boris Charmatz (nou ja, dat gebeurt natuurlijk vooral in de promotietalk: 'la nouvelle génération française est arrivée'). Charmatz maakt dwingen-

de voorstellingen met een meestal sterk formele en minimalistische inslag. Je kijkt ernaar of je kijkt weg, een andere keuze is onmogelijk. De toeschouwer krijgt geen uitwijkmogelijkheden in de vorm van, bijvoorbeeld, leuke muziekjes. Niks ironie, geen ludiekheid, enkel luciditeit (en dan nog vaak van het zwartere soort).

In voorstellingen als *Herses (Une lente introduction)* (1997) of het ijzingwekkende Con Forts Fleuve (1999) koketteert Charmatz helemaal niet met het gedachtegoed en de geschiedenis van de avant-garde. Hem is het in de eerste plaats om de toonact te doen, om het podium als een heel specifiek soort etalage. Wat doe je daar thans nog mee? Hoe kan je binnen de krijtlijnen van het theatergenre het podium zodanig opladen dat er alsnog een elders ontoonbare voorstelling, een alleen binnen het theatermedium te genereren beeldenreeks ontstaat? Deze vragen zijn aan Bel helemaal niet besteed. Hij volstaat met het aflijnen van de elementaire parameters van de theatersituatie, om daar dan vervolgens een prettig gestoord spel mee te spelen. Dat is uiteraard 's mans volste recht. Maar het is ook gemakzuchtig, doorzichtig, en vooral overbekend voor iedereen die ook maar een minimum aan kennis van de twintigste-eeuwse geschiedenis van de beeldende kunst bezit. Het seizoenboek van het Kaaitheater citeert de uitspraak 'een dansende erfgenaam van Marcel Duchamp' als loftuiting op Bels werk –terwijl het, alle historische perspectieven in acht genomen, toch eerder als een verwijt klinkt? Erfgenaam van Duchamp, anno 2000!? Of wat zou u soms denken van een dansvoorstelling die wordt geféteerd als 'erfgenaam van Isadora Duncan'?

In Bels werk verandert het dadaïsme nog maar eens in een rituele geste, een leeg gebaar. Ondanks de schijn van het tegendeel is het dus helemaal niet radicaal: het clichéert de meest basale avant-gardestrategie (vandaar de titel dus van