

Ploebst beweert alvast dat hij zijn autonome positie als auteur verlaten heeft: hij heeft de teksten meermaals aan de subjecten voorgelegd, vroeg om tekstuele interventies en liet hen het beeldconcept ontwikkelen. Een portret is nooit een rechtstreekse afbeelding van de werkelijkheid, maar een theater. Het subject presenteert zichzelf, de portret-tist regisseert de setting en de blik van de toeschouwer, en waakt over enige vrije ruimte voor verbeelding. Het conventionele genre van het portret toont zich hier als een effectieve en zinvolle retorische strategie, die de criticus een beetje een performer op zijn eigen terrein laat worden, in samenwerking met de choreografen. De paradoxen van het sleutelen aan concepten van auteurschap en identiteit worden daarom niet omzeild of opgelost maar in hun ambiguïteit voorgesteld.

Ploebst omkadert de contextanalyse met Guy Debords *La société du spectacle*, een boek met een bijzondere status. Als analyse van de maatschappelijke structuren is het pamflettair en stelt het zich resoluut buiten de meeste sociaal-wetenschappelijke tradities, die er dan ook maar weinig aandacht aan besteed hebben. Toch blijft het bijna 35 jaar na zijn publicatie een werk waar je moeilijk omheen kan, zelfs al wordt het vaker aangehaald en geparafraseerd dan kritisch uitgelegd. De belangrijkste reden hiervoor is de magische aantrekkingskracht van het theaterbegrip. Het theater betovert, het verbloemt en vernietigt de perceptie van de werkelijkheid: dat blijft een steeds weerkerende achtergrond van de theatermetafoer. Vandaag is de theatermetafoer nog even populair, populairder zelfs dan het theater zelf, zo sterk dat zelfs de theaterwetenschappers zich van langsom meer met de maatschappij dan met het theater bezig gaan houden. Immers, in de woorden van de Duitse professor Helmar Schramm, het theater is zo goed als dood, terwijl het theatrale in de maatschappij woekert als nooit tevoren.

Je kan je inderdaad afvragen wat het theater nog vermag in een context waarin alles theater geworden is, waarin het theater als kunstvorm geheel geïntegreerd is, en waarin zo goed als iedereen deze stand van zaken berustend erkent. Wat vermag het theater tegen het spektakel? Of, wanneer men Debords terminologie letterlijk vertaalt: wat vermag het theater tegen het theater? Moet het zichzelf opheffen en werkelijker worden dan de werkelijkheid zelf, moet het de plaats van de werkelijkheid innemen? In de 20ste eeuw, van de historische avant-garde over performance art tot het zogenaamd 'reality theater', is deze toenadering tot de werkelijkheid een belangrijke motivatie geweest voor artistieke vernieuwingen, onder meer door het graven onder de spectaculariteit en de disciplinerende aspecten van de theatrale illusies, op het podium en daarbuiten.

Ook de geportretteerde choreografen zetten structuren op die het spektakel proberen te ondergraven. Nieuwe conceptualisering van het lichaam, nieuwe strategieën ten opzichte van het organisatorische veld en de kunstmarkt, en actief onderzoek naar het van zijn voetstuk halen van de creator en de activering van de toeschouwer, kunnen wijzen op een actieve afbraakstrategie, tegen het spektakel, tegen het theater. Maar het zou beter zijn hun werk te onderzoeken als een erkenning van het theater, een engagement met het spektakel, via de propositie van een ander soort theater, niet hetgeen dat betovert en de perceptie van de werkelijkheid vernietigt. Ze zetten het theater in tegen het theater, om de mens zich te laten verzoenen met het theater, met de onmogelijkheid om de werkelijkheid te vatten, zonder te berusten in de illusie. Zelfbewust, passioneel, teder, innemend. Niet enkel het begin van het theater opnieuw opzoeken, maar ook de behoefte ernaar en de noodzaak ervan. Dat verbindt het werk van deze (en andere) artiesten, en het

vormt ook de gefragmenteerde subtekst van het essay.

Laat me nog kort ingaan op een drietal gebieden waarop deze herdefinitie van het spektakel uitgevoerd wordt, al geldt voor elk schema dat de ene choreograaf er beter in past dan de andere. Het eerste gebied is *het lichaam*: het niet-virtuoze lichaam, het banale of alledaagse lichaam, het lichaam dat niet aan de schoonheidsvereisten voldoet, dat niet atletisch is of een ambigue erotiek vertoont, dat deels onzichtbaar en dus onvolledig gehouden wordt. In de ogen van vele critici en verbaasde toeschouwers botsen de choreografen daarmee steeds opnieuw tegen de conventies van de dans en het theater. Nochtans gaat het zeker niet om anti-theatrale lichamen, wat wel een motivatie is achter concepten als het natuurlijke (Laban), het democratische (Judson Church) of het techno-lichaam (Stelarc). De huidige generatie geeft blijk van een merkwaardig sterk historisch besef: juist in confrontatie met dat soort lichaamsconceptualisering gaat ze op zoek naar de differentie, de décalage van lichaamsbeelden vanuit het perspectief van natuur, technologie en universele menselijkheid. Ze hebben een sterke maar nooit wanhopige interesse in de (talige, beeldmatige) geconstrueerdheid van het levende lichaam. In de reductie van het spectaculaire en het virtuoze raken ze het gebied van wat Ploebst de 'anticiperende strategieën' noemt: de manieren waarop een subject of een lichaam binnentreedt in schema's van representatie en zich voorbereidt op de metamorfose, vanuit een structureel en constitutief gebrek aan overzicht of zekerheid – de uitdaging van de risicomaatschappij. Dit is Emio Greco's speelruimte tussen brein en beweging, Meg Stuarts adagium 'if you're in control, you're not fast enough', Charmatz' verknippte toon- en bewegingsruimte, Le Roys laboratorium van het 'extended body' of het lichaam dat begint te betekenen bij

Bel. Theater heeft hier niets meer te maken met een afwegen tussen realiteit en fictie, maar met het veruitwendigen van een proces van zich inschakelen, van de performance die altijd tegelijk een uniek evenement en een herhaling is.

Een tweede gebied waarop het theater tegen het spektakel wordt ingezet is *het werkbegrip*. De spektakelmaatschappij en de organisatiepatronen van het dansveld hebben het artistieke werk in productsjablonen geduwd. De choreografie wordt een ding, gemarketed aan een exclusief en internationaal nomadisch publiek, voorzien van een sterke auctoriale identiteit. De geportretteerde choreografen ontsnappen geenszins aan die logica: het zijn allemaal relatief bekende Namen, ze toeren in een vrij homogeen internationaal festivalcircuit waarbinnen ze een 'experimentele niche' vormen. De meeste zijn zich van hun afhankelijkheid ervan sterk bewust, maar eerder dan zich eraan te onttrekken of zich botweg te conformeren zoeken ze tactieken waarmee die logica verdraaid en toegeëigend kan worden. Jérôme Bels *Shirtologie* is het mooiste voorbeeld van deze tactische arbeid: met niets meer dan commercieel bedrukte T-shirts, één van de meest verspreide en effectieve dimensies van de reïficatie van alles tussen ecologie over mode tot cultuur, toont hij de onontkoombaarheid én het creatieve potentieel van de logica van de globalisering. Ook in zijn andere voorstellingen, niet het minst *The show must go on*, die van hem een 'ster' maakte, en zijn identiteitsverwisseling met Le Roy in *Xavier Le Roy*, bespeelt Bel de productlogica, door het productkarakter van zijn eigen naam te erkennen en tegelijk te subverteren. Bel is niet de enige: samenwerkingen, on-off projecten, laboratoria, improvisaties en reconstructies dienen tot het herdefiniëren van de noties van arbeid en het creatieve subject. Dat subject is een onderdeel van een netwerk in plaats van een draaischijf voor een spektakellogica. Misschien zijn dit,