

# De kleren van de keizer

Helmut Ploebst

**Door de zelfreflexiviteit van de nieuwe choreografieën van Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel en anderen ontwikkelt de dans zich tot een hedendaagse kunstvorm.**

Onderzoek naar kunstwerken en hun positie binnen en buiten hun genres vereist altijd ook een – soms forensisch ogend – onderzoek naar intradisciplinaire inbeddingen en interdisciplinaire verbanden. Die met het begrip van het genie verbonden geste van de *révérence*, die uit een hiërarchiegerichte onderdanigheid van voor-democratische samenlevingen stamt, heeft plaats gemaakt voor een brede passie voor de referentie, die uit het structuurgerichte communicatie-ideaal van het democratische denken komt. Daardoor horen alle postulaten die aan een kunstwerk 'originaliteit' toedichten, in het fossielenkabinet van de cultuurgeschiedenis. Onder deze omstandigheden lijkt elke choreografie, elk muziekstuk en elke artistieke installatie levendiger naarmate de schepper ervan bewuster met de hem/haar ter beschikking staande referentiekaders omspringt. Voor het brede publiek is dit niveau van vervlechting in vele situaties amper decodeerbaar.

Elke ontvanger brengt zijn eigen referentiekader mee bij elke artistieke informatie- en kennisuitwisseling. De boodschap die het medium overbrengt wordt opgevangen door een sociaal-biografisch bepaald ontvangstinstrumentarium. De verschillen in de receptieve competentie van het publiek - Bourdieu spreekt in dit verband van een 'esthetische competentie' - veranderen niets aan het feit dat er geen neutrale doelpersonen bestaan. Ook een brede kunstkennis behoedt meestal niet voor verkeerde conclusies, wat het debat niet zelden tot een storm in een glas water herleidt. Zulke turbulenties-in-zakformaat zeggen weinig over het kunstwerk an sich, maar des te meer over de denkwijze van het

ideologisch reflecterende individu. Dat de daarbij werkzame discursieve dynamiek rechtstreeks of onrechtstreeks invloed heeft op de actuele creatie, staat vast.

Spijtig genoeg interesseert de kunstanalyse zich veel te weinig voor de empirie van de receptie, met haar individuele en cultuurspecifieke decoderingstechnieken, noch voor de effecten van de verschillende methodieken in de kunstcommunicatie. Wetenschappers kiezen nog steeds massaal voor het veeleer conservatieve onderzoekspatroon van exclusieve gerichtheid op het kunstwerk – met als gevolg dat ze nalaten het artistieke communicatiesysteem als een complex geheel te bestuderen. Omwille van deze blinde vlek leiden dominante stromingen of standpunten in het academische discours regelmatig tot adervernauwing in het denken. De theorie moet daarom voortdurend – zelfreflexief – haar eigen methoden en ideologische premissen bevragen.

In de hedendaagse kunst zelf maakt het steeds toenemende belang van referentie en recurrentie geregeld intradisciplinaire reflectie noodzakelijk. Op grond van het veelvoud aan in de twintigste eeuw ontwikkelde beschikbare middelen, moet elke kunstvorm zich van zijn eigenheid vergewissen, om speculatieve leegloop in te dijken, om nieuwe mogelijkheden voor het artistieke onderzoek te selecteren, en om uitbreidingen – maar evenzeer aanscherpingen – voor de eigen discipline binnen te halen. Deze reflectie vindt in het ideale geval 'coram publico in praxi' plaats – onder de vorm van kunstwerken, die aan de publieke opinie ter discussie worden voorgelegd. Niet zelden geven die aanleiding tot zachtmoedige of oproerige oefeningen in de traditionele schandaal- en fascinatiegymnastiek, vooral op het niveau van de oppervlakte-fenomenologische reflectie, in bijvoorbeeld dagbladkritiek, die soms uit nalatigheid als levensteken van de kunst in de samenleving geïdentificeerd worden, maar au fond echter

vooral tot symptoomanalyses van de betreffende kanalen en hun ontvangers uitnodigen.

Kunst moet dus – op deze hypothese steunen de volgende bedenkingen – als communicatiesysteem geanalyseerd worden, en niet louter werkanalytisch, historisch, intradisciplinair of onder de vorm van kunstenaarsbiografieën. Dat betekent echter geenszins, dat het kunstwerk per se in de achtergrond verdwijnt; de bestaande analytische systemen worden veeleer verder ontwikkeld. Afgezien van het bijna onvermijdelijke applausritueel aan het einde van een voorstelling, dat een directe uitwisseling toelaat tussen publiek en acteurs, vinden we ook tijdens de voorstelling een heel palet van diverse directe aansprekingen doorheen de imaginaire vierde wand. Of dat nu een eenvoudige blik in het publiek of een directe gestuele adressering is, of het een indringen betekent van de performers in de rijen toeschouwers, of een versmelten van ontvangers en acteurs, de gebruikelijke strategieën zijn ondertussen bekend. Ze betekenen dat de kunst zelf de scheiding van de performance-ruimte en de publieksruimte steeds opnieuw ondergraaft en tracht te doorbreken.

Het publiek kan ook performer en zelfs een deel van het kunstwerk worden, als resultaat van een artistieke strategie die niets anders inhoudt dan het omverwerpen van een fatale traditie: die van de gladiatorenarena, waarin goed getrainde atleten de anonieme Keizer Publiek met presentatiegevechten onderhouden. Wijst de duim van de Keizer na afloop naar beneden, dan moeten de choreograaf, de dansers en de dans sterven. In het omgekeerde geval echter groeien voorstellingssterren uit de arenabodem en worden die doorgegeven, omdat ze de lusten van de Keizer bevredigen. Deze lusten vormen ook een ophangpunt in het communicatiesysteem 'Kunst'. In de twintigste eeuw transformeerden alle kunstdisciplines zich met grote evolutionaire energie, maar de receptiestrategieën van de Keizer ver-