



Why we love to hate

Bojana Cvejic

De algemene opvatting over 'conceptuele dans' - en het gebruik ervan als vakterm binnen de Vlaamse podiumkunstenector - wordt in de inleiding van T'Jonck niet opgebroken maar juist bevestigd. De tactiek in T'Joncks argumentatie, die zich ergens tussen een nauwkeurig opgebouwd betoog en toogpraat situeert, noopt me onderstaande opmerkingen te maken.

Omdat geen enkele van de choreografen die onder het label 'conceptuele dans' worden gebundeld die term gebruiken om hun werkwijze te verklaren (J. Bel, X. Le Roy, T. Sehgal, M. Spångberg, T. Plischke en anderen), is het minder relevant om je af te vragen hoe slecht gekozen en foutief de benaming is, dan wel door wie en voor welke belangen ze wordt gebruikt. T'Jonck stelt 'conceptueel' voor als één van die gonzende termen *we love to hate*, en laat er een hele schare veelgebruikte uitdrukkingen op volgen (de zogenaamde conceptuele dans staat voor: 'onaantrekkelijke zelfreflexiviteit', 'droog intellectualisme' dat in de plaats komt van 'emotie en plezier', theorie die zich beter leent tot een academisch traktaat dan een scenische behandeling, etc.). Deze waarden (plezier, emotie, woordenloze onschuld, authenticiteit), die ogenschijnlijk tegengesteld zijn aan die van 'conceptuele dans', worden beschouwd als natuurlijke, essentiële eigenschappen van kunst, zonder dewelke geen enkel kunstwerk aanspraak kan maken op zo'n status.

Het is duidelijk dat een debat waarin een term ter discussie wordt gesteld, de bedoeling heeft een paradigma af te sluiten dat open was, in volle ontwikkeling, bezig met het traceren van z'n uitwaaiingen. De methodologieën in de dans die doorgaan voor 'conceptueel' vermenigvuldigen zich tegenwoordig zo snel dat het dominante discours over dans onder druk gezet wordt en daarmee een verzet oproept dat het

Modernisme herstelt in al zijn zelfexpressie, formele abstractie en mediums specifieke vakmanschap. Vermits de term 'conceptuele dans' niet gebruikt wordt door de makers zelf, noch in de theoretische beschouwingen errond, maar door een reeks gepikeerde critici, programmatoren, toeschouwers, dansers en choreografen, wordt het duidelijk dat hij in deze discussie wordt gebruikt om de praktijk te identificeren en onder één noemer te brengen.

De argumentatie van T'Jonck onthult enkel dat het probleem waarnaar wordt verwezen als 'conceptualisme', te maken heeft met de kracht die deze stroming bezit om de westerse, traditionele, humanistische, essentialistische veronderstellingen over dans te ondermijnen. Waarom gaat T'Jonck er anders van uit dat elk dansstuk iets moet weerspiegelen 'wat ons tot mensen maakt'? Hij kan dat alleen maar doen als hij vertrekt van een essentialistisch standpunt, dat wil bewijzen dat er zoiets bestaat als een essentie en doelgerichtheid in kunst die mensen en het menselijke voorstelt, d.w.z. de zelfexpressie van het individu. Zijn omschrijving van 'een behoorlijk verschillende vorm van emotionaliteit. Geen meeslepemde emoties, geen plotse herkenning, maar vooral een eerder dof, ongemakkelijk gevoel van verwarring. Geen diepe wonde met veel bloed, maar een zeurderige, hinderlijke infectie die niet de dood tot gevolg heeft, maar waar je wel voortdurend onaangenaam aan herinnerd wordt' - om welke noodzakelijke en

toereikende eigenschappen van voorstellingen gaat het hier eigenlijk?

Door te zeggen dat tijd, ruimte en beweging zich 'niet altijd gemakkelijk lenen tot een talige articulatie' gebruikt T'Jonck het niet-representatieve medium dans (in tegenstelling tot figuratieve schilderkunst of literatuur) om de vroegmodernistische aanspraak op pure beweging die buiten het bereik van taal ligt, opnieuw op te rakelen. Terwijl performance-, dans- en culturele studies allang de premisse hebben overgenomen dat elk kunstwerk (en paradigma over kunst) zou worden bekeken als een open concept, d.w.z. contingent (bepaald door veranderlijke omstandigheden) en vatbaar voor een meervoud aan interpretatieve benaderingen en procedures.

Maar de afschrikwekkende binaire machine gaat maar voort met het produceren van tegenstellingen, zoals 'intellect' tegenover 'emotie'. Hoe armzalig is het om de doelstelling van kunst te reduceren tot het populistische gebruik van romantische begrippen en te beweren dat een opvoering 'werkt' als 'de artiest een constructie bedacht heeft die zo boeiend is dat de toeschouwer erdoor geraakt wordt'? T'Joncks logica mist consistentie als hij refereert aan Platels *return to order* in de programmatie van Klapstuk #10 en wanhopig de stelling probeert te bewijzen dat Platels keuze politiek van karakter was omdat het de nieuwe dansgolf in de negentiger jaren stelde tegenover het geloof in de authentieke realiteit van het podium.